

SILVIO TENDLER E O CINEMA DE COLAGEM

Adriana Braga*

Silvio Tandler é um documentarista brasileiro especializado em filmes de arquivo, conhecido como "o cineasta dos sonhos interrompidos". Produziu mais de 50 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens e possui as três maiores bilheteiras do documentário brasileiro. Possui licenciatura em História pela Universidade de Paris VII, diploma em Cinema e História pela École des Hautes-Études/Sorbonne e especialização em Cinema Documental aplicado às Ciências Sociais no Musée Guimet/Sorbonne. Recebeu da PUC-RJ o reconhecimento de "Notório Saber" por suas atividades acadêmicas na Universidade e o conjunto de sua obra. Entre seus principais trabalhos destacam-se *Jango, como quando e porque se depõe um Presidente da República* (1984), *Os Anos JK, uma trajetória política* (1980), *Josué de Castro, cidadão do mundo* (1995), *Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá* (2007), *Utopia e barbárie* (2009). Com *Glauber, o filme, labirinto do Brasil* (2004) participou da Seleção Oficial de Cannes 2004.

Entrevista concedida em dezembro de 2012, no Rio de Janeiro.

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RJ. Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Editora do periódico científico E-Compós. E-mail: adrianabraga1@yahoo.com.br

Adriana Braga - Como você define o cinema que realiza e quais foram suas principais influências?

Silvio Tandler - O cinema a que sempre me propus fazer, e para o qual tive como mestres o brasileiro Wladimir Carvalho, documentarista e professor da UNB, o cubano Santiago Álvarez, mestre do cinema panfletário, o holandês Joris Ivens, mestre do cinema de intervenção social, e do francês Chris Marker, mestre dos mestres. Jean Rouch me deu bússola e compasso para fazer a ponte entre cinema e pesquisa, ele mesmo um etnólogo-cineasta ou vice versa. Escolho a História como ciência companheira de caminhada nessa tentativa de “contar o mundo”. Aos vinte e poucos anos, em meados dos anos setenta, construí um caminho que trilho até hoje. O resultado desta trajetória de mais de quarenta anos de trabalho são mais de cinquenta filmes entre longas, médias e curta metragens, de filmes históricos, programas políticos, institucionais, minisséries e programas de TV e diversos tipos de documentário. Mas minha grande especialidade tornou-se o filme histórico com o suporte de imagens de arquivo, que considero filmes de colagem, como bem definiu o cineasta norte-americano Emile de Antonio, autor de *In the year of the pig* (1968), que escreveu: “Meu método é a colagem. Certos pedaços de filme formam um novo tipo de coisa quando são confrontados com outros pedaços, algo como (quando funciona) o todo, ser melhor que a soma de suas partes”.

Sobre o cinema de arquivo, ou de colagem, como prefiro definir o gênero, o crítico e teórico francês Marcel Martin escreveu: “É preciso manter em mente que montagem não é uma sucessão de tomadas, nem mesmo uma soma de seus conteúdos, mas sim algo que produz alguma coisa nova, original. Esta é uma aplicação marcante da lei marxista de mudança

dialética de quantidade para qualidade. Montagem está fundamentada na interação das imagens. Montagem ideológica significa possuir um ponto de vista político e moral preciso para colocar imagens que não possuem direta relação casual ou temporal juntas numa mesma sequência.” (Martin apud Leyda, 1964).

O Cineasta francês Chris Marker, o maior de todos, se assinava "bricoleur". O Panfletário cineasta cubano Santiago Alvarez dizia: "Deem-me um pouco de música e algumas imagens que faço um filme".

AB - Cineasta ou historiador?

ST - Cineasta e professor. Minha história mira no futuro. Vivo o presente e sonho com o futuro. O passado para mim é referência. A História é a ferramenta que utilizo para construir meus filmes, ainda que o geógrafo Rodrigo Fernandes me disse, ao redesenhar meu percurso cinematográfico, me considerar um cineasta mais próximo à Geografia do que da História.

AB - Que elementos significativos você apontaria no processo de realização de filmes de arquivo hoje, quando temos um inesgotável banco de imagens na Internet?

ST - Hoje é muito fácil, tecnicamente, construir um filme de arquivo: entre Google e Youtube encontram-se todas as imagens necessárias. Imagine uma pesquisa na era anterior à internet, um texto datilografado e redatilografado diversas vezes até chegar à versão final sem o “control c, control v” do computador. Tomar um ônibus em busca de cada lata de filme. Hoje, em 80% dos casos, basta procurar na internet e depois entrar em contato com os detentores dos direitos e pedir as autorizações de uso. Se for para uso alternativo basta copiar e colar, nem demanda de autorização exige.

Lembrar dos heróicos tempos da moviola, da película 16mm, do laboratório, da revelação, de copiagem, da truca, do desmontar o copião inteiro para remontá-lo pedacinho por pedacinho, isso sim é épico. Esta era a técnica utilizada para realizar os grandes filmes de arquivo que conhecemos. Ela é como qualquer tipo de cinema que utilizasse a película como suporte. Hoje, com as novas tecnologias, com o digital tudo ficou mais fácil. Fundamental ainda é ter uma boa cabeça pensante, que é o que diferencia um autor de um fazedor de filmes, sendo a técnica apenas um suporte.

AB - Você poderia citar algumas referências de bons filmes de arquivo?

ST - O Cinema de Arquivo tem seus mestres que realizaram obras primas. Isso coloca em destaque um Frederic Rossif (*Morrer em Madrid*, 1963), Alain Resnais (*Noite e brumas*, 1955), Santiago Alvarez (*LBJ*, 1968, ou *Now*, 1964), Chris Marker (*Le fond de l'air est rouge*, 1977), Peter Davis (*Hearts and minds*, 1974), Emile de Antonio (*In the year of the pig*, 1968), Bill Couturié (*Dear América*, 1987), Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi*, 1982). Sem esquecer o mestre dos mestres dos mestres dos mestres, o eterno Dziga Vertov com seu *O Homem com uma câmera* (1929). Montar um filme de arquivo requer a paciência para armar um grande quebra cabeças, desmontá-lo requer uma boa dose de insanidade, porque são tantas as partículas que compõe um filme de arquivos, tantas histórias que envolvem uma sequência, ou mesmo um plano, que requer muito mais conhecimento e envolvimento com a obra do que o simples visionamento, antes na mesa de montagem, agora no computador.

AB - Além de uma vasta produção cinematográfica, ao longo das últimas décadas você mantém paralelamente uma atividade constante de ensino

universitário, mais recentemente no curso de Cinema. O que você ensina em seus cursos?

ST - Em se tratando de cinema, temos que derrotar esta cultura livresca que se instaurou na universidade. Cinema se ensina e se aprende através de filmes. Não que o papel não tenha sua razão de ser. A palavra escrita sedimenta o conhecimento, faz circular ideias. Adoro o cheiro de papel. Me faz bem entrar no meu escritório e olhar aquele monte de livros que me dão uma ideia de solidez intelectual que comparo à sensação do fisiculturista quando entra numa academia e vê aqueles pesos robustos e se imagina capaz de levantá-los, todos, de uma só vez. O que me entedia nos cursos de cinema de hoje é que as pessoas leem livros e os recomendam a seus alunos ao invés de assistirem filmes juntos com seus alunos. É mais fácil, dá menos trabalho, tudo bem, mas nada substitui o prazer de um filme. Uma vez perguntei a Chris Marker sobre o trabalho dos teóricos em cinema. O “bricoleur” maior me respondeu: “Existe um ditado cubano que diz 'o leite da vaca quem toma é o bezerro'". Sou um artista e um professor “de antigamente”.

O Documentário sempre foi o patinho feio das artes. Durante muito tempo, tivemos que explicar que o documentarista é um artista, da mesma forma e com a mesma intensidade que o ficcionista. O fato do ficcionista burilar o imaginário recriando totalmente imagens, luzes, diálogos, cenários, confere-lhe um 'status' superior ao do documentarista, que tem como suporte para burilar sua arte a vida, filmada ao natural como matéria prima bruta para ser elaborada por seu olhar. O documentarista capta a realidade em estado bruto, olha, coloca a câmera num plano, num ângulo, escolhe um ponto de vista, elege pessoas que serão enquadradas, excluindo outras tantas, determinando a duração do plano. Filmará outros tantos planos de outros tantos ângulos, editará o bruto de seu material e à semelhança do joalheiro que lapida o diamante fará os cortes, colocará as falas, decidirá

sobre os efeitos sonoros e decidirá se deve colocar trilha sonora ou aproveitar a narrativa natural. Tudo isto é arte, tudo isto é narrativa.

Considero o "filme de arquivo" uma arte de colagem que exige muitos saberes, como: onde encontrar o material, identificar a procedência, reconhecer os personagens, as situações e uma vez de posse das imagens, redistribuí-las dando um outro sentido, diferente do sentido para o qual elas foram filmadas, torná-las outra coisa. Da mesma forma que um artista plástico pega uma revista, corta, recorta, cola, pinta em cima e transforma esta revista, usada como base de uma obra de arte se faz cinema de colagem, chamado vulgarmente de "filme de arquivo". Para esse tipo de filme não bastam as imagens pré-existentes, é preciso acrescentar músicas, ruídos, efeitos visuais - fade in, fade out, fusão, superposição, esfumaçamento, corte seco - e sonoros. O arquivo é a base. Quem burila a obra é o olhar do autor. E quem quiser embrenhar-se nesse território, o que deve fazer como formação? Ver filmes, ver filmes, ver filmes. Conhecer autores, gêneros, estéticas. A matéria prima que forma cineastas é o próprio cinema.

AB - Todo filme de arquivo requer o uso de fontes, quais são e quais os desafios para obtê-las?

ST - O documentário de arquivo é antes de tudo uma grande colagem, que a partir das inovações tecnológicas vai se sofisticando, a cada dia melhorando as narrativas, para atingir os mesmos objetivos. 90% dos filmes de arquivo são filmes de convencimento onde os autores defendem uma causa. Entre *Guernica*, de Alain Resnais, realizado em 1950 e *Sunrise over Tiananmen Square*, 1998, de Shui-Bo Wang, muita coisa mudou na tecnologia da colagem com o uso de suportes gráfico e artístico, mas ambos tem um viés poético e ideológico. Tentemos repertoriar as fontes dos filmes de arquivo par facilitar o entendimento do gênero:

a) A caixinha de sapato:

Velhas fotos que compõem álbuns de família são uma fonte primeira na obtenção de imagens quando se trata de retratar um personagem ou uma época. Fundamental para reconstruir uma personalidade.

b) Os filmes de família:

Imagens em movimento da intimidade de um personagem são fundamentais na reconstrução de uma personalidade. Até mesmo os filmes que não são todos “de arquivo” se utilizam deste recurso. Por exemplo, o filme *Crisis* (1963), de Robert Drew, sobre o problema de integração racial nos Estados Unidos, abre com a imagem de uma família feliz tomando café na casa de Robert Kennedy, com sua família contrastando com a solidão de George Wallace, governador racista da Geórgia, solitário com sua filha cuidada por uma ama negra. Os arquivos alemães estão plenos de filmes de Hitler na intimidade e o filme sobre Chaplin nos leva à intimidade do gênio do cinema. Eu mesmo tenho diversos filmes onde uso imagens do álbum de família, sejam fotos ou filmes, para falar de meus personagens.

c) O Cine-jornal:

Desde o nascimento do cinema, o cine-jornal é um gênero nobre de informação, que logo espalhou-se pelo mundo, fazendo circular informações em imagem em movimento, fundamental em uma época em que a televisão não existia, que uma vez recortadas podem ser reutilizadas na reconstrução histórica dos filmes de arquivo. Inventada nos anos vinte, a televisão popularizou-se somente após a Segunda Guerra Mundial. Até então, tudo que se conhecia do mundo, nos chegava via cine-jornais, assim o mundo acompanhou a guerra de 1914-18 e a Segunda Guerra Mundial. No Brasil, quando a TV ainda não era popular, as pessoas iam ao cinema assistir a trechos de partida de futebol nos cine-jornais. E o Canal 100 especializou-se no gênero. Hoje tornou-se um poderoso arquivo-fonte para quem quiser

estudar a época ou fazer um filme sobre o tema. Os políticos também utilizavam muito o gênero para divulgar suas imagens, inaugurando obras ou ato de governo, o que subvertendo a intenção da imagem é uma fonte preciosa para filmes de arquivo.

d) O filme institucional:

Não foi apenas Lenin que considerou o cinema a “mais importante das artes”. Hitler e Mussolini também. Hitler produziu a mais preciosa peça de propaganda, *O triunfo da vontade* (1936), de Leni Riefenstahl, e até hoje existe gente que assiste a uma das propagandas mais caras e bem elaboradas da história e confunde com o documentário. Milhões de quilômetros de película foram gastos em propagandas e institucionais que além de filmes políticos geraram filmes sobre indústrias, “progresso”, construção de barragens, eletrificação etc. Pode-se medir um regime ditatorial pelo número de quilômetros de película gasto com propaganda. Quanto mais ditatorial o regime maior a quantidade de propaganda. Hoje a ditadura é a do consumo e a da mídia. Nunca se produziu tantas imagens ditando modas, modos e costumes como hoje. Os “bricoleurs” do futuro terão com o que se divertir. Excelente fonte para filmes de arquivo.

e) Filmes de viajantes ou travelogues:

Invenção do gênero atribuída a Elias Burton Holmes, que antecede mesmo a invenção do cinema, quando o milionário de Chicago viajava, registrava suas viagens em placas de vidro, colorizava à mão, escrevia um texto, alugava um teatro e fazia uma apresentação pública onde projetava cenas de suas viagens a um mundo inacessível para os comuns dos mortais, ele mesmo lendo seus comentários. Pode-se dizer, sem medo de errar, que o documentário nasceu antes mesmo da invenção do cinematógrafo. Hoje Elias Burton Holmes tem seu nome na calçada da fama em Hollywood. O gênero “filmes de viajantes” multiplicou-se durante anos. Na França, existia

uma atividade conhecida como “connaissance du monde”, conhecimento do mundo, quando um autor viajava a um lugar que despertasse curiosidade e mistério e depois montava um filme. Ele mesmo sonorizava ou lia o texto ao vivo, projetava o filme e, depois, conversava com os espectadores que compravam ingressos para participar das atividades e conversar com o felizardo que tinha conhecido pessoalmente as entranhas da Amazônia, a civilização Azteca, Cuzco e Macchu Picchu, a civilização Inca. A sala Pleyel era um centro, em Paris, muito utilizado para estas atividades.

f) O filme etnográfico ou antropológico:

Enquanto francófonos e anglófonos discutem o termo mais apropriado, o certo é que inúmeras expedições foram feitas para conhecer e mapear outros povos, outras culturas, sempre vistas de um ponto de vista eurocentrista, onde media-se o tamanho da cabeça proporcional ao tamanho do corpo para, não raro, provar a superioridade da raça branca. O criacionista norte-americano Agassis encomendou estudos ao fotógrafo Augusto Stahl para provar que misturar raças não fazia bem ao processo civilizatório. O que se vê nas fotos são negros altivos e bonitos medidos como animais enquanto uma europeia murcha e franzina está sentada como uma pata chocando um ovo. Nossa gente morena e tropical, misturando-se, criou um dos povos mais bonitos do mundo. Todo este material existe para ser usado em filmes de arquivo à exceção das fotos de Agassis que encontram-se sequestradas em Harvard e requerem pagamento e licença especial de uso. Nesse sentido, Jean Rouch representou uma revolução no cinema etnográfico. Filmando desde os anos 1950, abandonou essa postura do colonizador e interagiu com seus documentados, entrando na cultura deles, fazendo com eles mais cinema do que antropologia. Sem abandonar o conhecimento, jamais.

g) Noticiários de TV e Agências de Notícia:

A televisão expandiu-se pelo mundo a partir do final dos anos 1940. Os equipamentos próprios da TV eram alimentados por válvulas volumosas que dificultavam o deslocamento dos equipamentos. Uma simples gravação externa requeria um caminhão gerador de imagens. Para a reportagem, as televisões se apropriaram da tecnologia do cinema e registravam as imagens externas em película, revelavam e colocavam diretamente no ar. Os telecines tinham a possibilidade de projetar em positivo, independente do suporte ser uma película reversível, que já vinha em positivo ou em negativo.

AB - Qual a diferença?

ST - Filmar em reversível era quando não havia necessidade de gerar cópias. O negativo era utilizado quando aquele material seria copiado para ser enviado para outras televisões. As agências de notícias eram importantes porque documentavam e enviavam para as televisões do mundo inteiro. Para entender esse processo de funcionamento é preciso entender um mundo que não tinha videotape, parabólica, transmissão por satélite. Era tudo demorado e artesanal. Tomemos como exemplo a Guerra do Suez, de 1956, que é o primeiro fato internacional que tenho na minha lembrança ter acompanhado quando tinha seis anos de idade. As televisões raramente tinham correspondentes. No Brasil havia uma rede de TV, a dos Diários Associados, que no Rio emitia através da TV Tupi. A Tupi era abastecida pela UPI, United Press International, que filmava em negativo em 16 mm em Suez, mandava o filme para Nova Iorque, onde era revelado, copiado e redistribuído mundo afora. Me lembro da guerra ter acabado e nós continuarmos assistindo pela televisão “novas cenas da guerra no Suez”.

Até meados dos anos 1970, a televisão utilizou película, câmeras de cinema e moviolas para editar reportagens e documentários. Este mercado em expansão – a cada dia nascia uma televisão nova que demandava aquisição de equipamentos – foi o que possibilitou o desenvolvimento do chamado cinema direto, uma vez que as televisões eram as grandes consumidoras de filmes e equipamentos. Estes filmes e reportagens conformam preciosos arquivos para nosso “Cinema de Arquivo”.

h) Fotografias, jornais e revistas:

Manchetes de jornais, recortes de notícias, fotografias fixas são fontes para os filmes de arquivo. Informam, dão ritmo, pontuam. Existem filmes feitos somente a partir de fotos fixas. Passeios de câmeras e zooms dão bom ritmo às imagens. Chris Marker tem um filme *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) feito exclusivamente com imagens fixas. Godard tem *Letter to Jane* (1972), onde explora longamente uma foto da atriz Jane Fonda. Eu mesmo recorro regularmente a estes recursos. Tenho uma série de TV, *Caçadores da Alma* (2012), de 13 episódios, onde falo do trabalho dos fotógrafos. Está no Youtube e pode servir como ilustração para o que aqui está sendo dito.

Retomo a frase de Santiago Alvarez citada no início desta entrevista: "Deem-me um pouco de som e algumas imagens e faço um filme" para dizer que todos os sons e imagens pré-existentes são fontes para os filmes de arquivo: noticiários oficiais, panfletos, imprensa clandestina, obras de arte, discursos gravados em fita cassete, imagens em 8, 9,5 mm, 16, 35 e 70 mm, gravados em Betacam ou betamax, vhs, hd, chips, digitais, cartazes, sons de rua, tudo é fonte. A partir daí, com paciência, perseverança e imaginação criadora pode-se fazer um filme de colagem.

AB - Como você escolhe seus personagens, os arquivos pessoais deles também são utilizados nos filmes?

ST - Eles me escolhem [riso]. *JK* foi um amigo que se propôs a produzir, *Jango* foi um desafio, *Marighella* a viúva me pediu, *Josué* foi um convite de um produtor e do neto, *Milton Santos* combinamos. *Glauber*, quando soube que morreu, fui ao hospital e o Carlos Diegues e o Joaquim Pedro de Andrade me convidaram. *Utopia e barbárie* é meu único projeto de certa forma autobiográfico, construído por mim. Uma coisa é certa: nunca nenhum dos meus biografados me desapontou. Sempre descobri homens de estatura maior que imaginava. Agora me devo um trabalho sobre uma mulher.

AB - Quais são seus próximos projetos?

ST - Adoto como modelo grandes homens, importantes em suas áreas de atuação, seja o recém falecido arquiteto Oscar Niemeyer, o múltiplo Darcy Ribeiro, Marighella, Glauber, Milton Santos, Jango, JK. O que todos estes homens de ideologias e profissões tem em comum para servir-me como modelo: são todos priápicos. São bons vivants, gostavam de viver. É o meu caso. Em dezembro fiquei tetraplégico, perdi todos os movimentos. Estava me entregando lentamente à morte, corroído por uma diabetes. Naquele momento decidi viver. Lutei junto com minha filha e minha companheira e estou aqui. Fazer filmes faz parte deste projeto de ânsia de vida e para quem em dezembro de 2011 estava desenganado, condenado à morte, estar fechando o ano com quinze novos filmes, somente sendo um priápico no sentido mais amplo do termo. Estou terminando uma série de 13 vídeos para a televisão, *Caçadores da Alma*, um etnodoc sobre a viagem de Guimarães Rosa na qual se inspirou para escrever dois livros, *Grande Sertão, Veredas* e *Corpo de Baile*. Meu filme se chamará *Na rota dos Grandes Sertões*. Estou terminando um filme sobre J. Carlos e tenho em produção 4 longas metragens (*Os advogados contra a Ditadura*, *Os Militares Democráticos*,

Alma imoral, em parceria com o Rabino Nilton Bonder, sobre as transgressões da alma e *Há muitas noites na noite*, sobre o Poema Sujo, de Ferreira Gullar. Vou ter que pegar um pouco de fôlego emprestado com o Manoel de Oliveira.

Referência:

LEYDA, J. (1964), *Films beget films: a study of the compilation film*, New York, Hill and Wang