



Memória, resistência e fabulação: um percurso pelo cinema de José Sette de Barros

Memory, resistance and fabulation: a journey through the cinema of José Sette de Barros

Memoria, resistencia y fabulación: un recorrido por el cine de José Sette de Barros

Felipe Abramovitz¹

Resumo

Entrevista com José Sette de Barros Filho, no qual traça um panorama de sua trajetória desde o contexto pós-Golpe de 1964 até os dias de hoje, com considerações sobre seu projeto de cinema autodenominado de “constante invenção poética”.

Palavras-Chave: José Sette de Barros; Cinema brasileiro; Cinema de invenção; Ditadura militar.

Abstract

Interview with José Sette de Barros Filho in which he presents a panorama of his trajectory from the post-coup context of 1964 to the present day, with considerations about his cinema project defined by him as a “constant poetic invention”.

Keywords: José Sette de Barros; Brazilian cinema; Invention cinema; Military dictatorship.

Resumen

Entrevista a José Sette de Barros Filho en la que presenta un panorama de su trayectoria desde el contexto post-golpista de 1964 hasta la actualidad, con consideraciones sobre su proyecto cinematográfico definido por él como una “constante invención poética”.

Palabras clave: José Sette de Barros; Cine brasileño; Cine de invención; Dictadura militar.

¹ Doutorando em Multimeios (Universidade Estadual de Campinas - Unicamp), mestre em Comunicação Audiovisual (Universidade Anhembi Morumbi - UAM/SP) e bacharel em Comunicação e Multimeios (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP).

José Sette de Barros Filho, cineasta mineiro nascido em Ponte Nova, possui extensa atuação no cinema de “constante invenção poética” – como o mesmo define seu fazer –, inscrevendo-se na confluência entre uma sensibilidade experimental e um gesto crítico que dialoga com a inventividade marginal dos anos 1970 e com a busca por novas formas de escritura documental. Esse percurso tem início no contexto pós-golpe de 1964, quando teve passagens por Minas e pelo Rio de Janeiro, o que inclui o não-filmado *Cidade Sem Mar* (1964), a colaboração no contundente *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida) e na montagem de *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna). De volta ao país após um longo período de exílio (iniciado em 1970), e depois de dois projetos não concluídos, *Inside* e *Misterius*, realiza, enfim, seu primeiro longa-metragem, *Bandalheira Infernal* (1975-1976) que, censurado, foi exibido apenas em mostras (como no *Museu da Imagem e do Som de São Paulo* em 1977) e sessões privadas.

No período, realiza um segundo longa, *Casa das Minas* (1977) a partir do universo de Nunes Pereira, que chegaria às telas apenas décadas mais tarde, e curtas-metragens como *Cidade da Bahia* (1974), *Natureza Torta* (1977), *Naturalista Krajcberg* (1977), *Natureza e Escultura* (1977), *O Homem da Lagoa Santa*² (1978) e *Um Sorriso Por Favor – O Mundo Gráfico de Goeldi* (1981), obras que partem de figuras como o artista plástico Frans Krajcberg, o naturalista Peter Wilhelm Lund e o gravurista Oswaldo Goeldi. Esses trabalhos evidenciam o interesse de Sette de Barros pela intersecção entre arte, ciência e mito, compondo uma espécie de cartografia sensorial do Brasil. Tem estreita colaboração com Rogério Sganzerla, seja em *Irani* (1983) e *Umbanda do Brasil* (1986), Júlio Bressane, em especial em *Cinema Inocente* (1980), no qual foi diretor de fotografia, e Geraldo Veloso, como no curta *Toda a Memória das Minas* (1978). Além disso, atua em inúmeros projetos como diretor de fotografia, operador e diretor de som e montador, como em obras dirigidas por Helvécio Ratton (*Um Homem Público*, 1981), Rogério Lima (*Balada para Tenório Jr.*, 1983) e Suzana de Moraes (*Vinícius de Moraes, um rapaz de família*, 1983).

No início dos anos 1980, em meio ao processo de redemocratização, inicia o projeto de *Liberdade* (1981-2005), finalizado décadas mais tarde e, em 1985, lança *Um Filme 100% Brasileiro*, um retrato do imaginário de Blaise Cendrars e de sua ligação com os modernistas ao longo da década de 1920. Nas últimas décadas, realizou projetos criados a partir da trajetória e memória de personagens como Camargo Guarnieri (*Camargo Guarnieri - Encantamento*, 1990/1998), Augusto dos Anjos (*Eu e os Anjos*, 2001), Murilo Mendes (*A Janela do Caos*, 2000) e, no campo da dança, *Paisagens Imaginárias* (2006, concebido a partir de espetáculo de Izabel Costa). Nessas obras, investiga a memória como forma de criação, articulando testemunho, fabulação e distintos regimes de arquivo. Há que se destacar, em especial, os longas de invenção *Amaxon* (2009) e *Quebranto* (2016) e, em

² Referido como *Dr. Lund, o Homem da Lagoa Santa*.

meio à crise sanitária e política da COVID-19, os curtas *Pandemonium* (2020) e *Somnium* (2021), assim como os recentes *Salve Gaza* (2024).

Felipe Abramovitz: José Sette, agradeço muito sua disponibilidade para este bate-papo. Como a proposta é de uma conversa mais panorâmica por tua trajetória, sinta-se à vontade para desviar dos assuntos, abrir novas janelas. E espero que tenha passado bem nesses tempos, tão difíceis... [a entrevista foi feita em 2021, durante a pandemia de COVID-19]

José Sette de Barros Filho: Não pode vacilar nesse momento que a gente tá passando. Essa crise de bio. De difícil controle, num mundo capitalista como esse. A situação é muito grave. Não vejo uma melhora em pouco tempo. Hora de ficar em casa, lendo, vendo filmes. Um monastério (risos). Hora de buscar o saber. Estava com um projeto já encaminhado, pronto para filmar. Espero poder retomar em breve. Só vou sair para fazer um filme. Que loucura essa situação toda. Uma alucinação. Tenho lido Rimbaud para tentar entender isso tudo que tá rolando. Preciso dizer que não me sinto à vontade falando do meu cinema, mas quando um jovem me mostra algum interesse na minha obra, tento ser o mais preciso e verdadeiro naquilo que ele quer e deseja saber. Não sei se consigo, mas tento com carinho. Se tiver alguma dúvida me coloco à sua disposição.

FA: Gostaria de saber mais sobre seu percurso anterior ao *Bandalheira* [*Infernai*, 1975-1976], o contexto pós-Golpe, tuas passagens pelo Rio de Janeiro, Belo Horizonte e, em especial, como se deu sua aproximação com o cinema neste contexto... Quando passou a vislumbrar no horizonte seguir os rumos do cinema?

JSBF: Meu pai era político. Médico e político. Eu nasci em Minas e com menos de um ano de idade fui morar no Rio. Ficamos lá até quando eu tinha uns 14 anos, quando meu pai voltou a MG a pedido do João Goulart, que pediu para ele reestruturar o partido por lá. Quando jovem (15 anos), sempre fui curioso pelas manifestações artísticas que na época explodiam, seja nas conversas de amigos estudantes, nos diretórios acadêmicos, etc. onde falávamos de literatura, artes plásticas, teatro, política, e naturalmente das namoradinhas. Em Belo Horizonte, eu conheci vários artistas, o Ezequiel Neves, pouco depois o Antonio Bivar³, vindo de São Paulo... Ficava muito atento à cena artística e

³ Dramaturgo de grande destaque a partir do fim da primeira metade da década de 1960. Fez parte daquela que é frequentemente referida como a “geração 69”, que incluía dramaturgos que, fortemente impactados pela cena contracultural, mergulham em um projeto de teatro estruturado em cenas intimistas (com raras trocas de cenário e poucos personagens) e, incorporando aquilo que era visto como vulgar, agressivo, de “mau-gosto”, levaram ao limite os dilemas morais daqueles que eram sufocados pela estrutura repressiva em curso: as classes médias sem perspectivas de ascensão social, cujos conflitos existenciais descambavam para a violência, aqueles cujos comportamentos eram vistos

ao que eles diziam, frequentava muito as livrarias, bibliotecas. Sempre fui um cara muito curioso e logo passei a me interessar por cinema quando, desafiado por um amigo, escrevi o meu primeiro roteiro de cinema intitulado *Cidade Sem Mar*. Isto foi em 1964 durante o golpe militar. E logo fui me aproximando de outros cineastas mineiros, que se tornaram muito próximos. O Maurício Gomes Leite, que já morreu, o Schubert Magalhães, o Neville de Almeida...

FA: Foi ativo em algum cineclube em BH naquele contexto? Algo a comentar sobre o debate crítico da época, entre aproximações e distanciamentos com o cinemanovismo e o vislumbre de algo novo a surgir para além do Cinema Novo? E o *Sagrada Família* [com direção do Sylvio Lanna, 1970], que você foi um dos montadores. Algo para relatar do processo? Em especial deste gesto de radicalização da dissonância imagem/som, dos ruídos sonoros/(in)comunicabilidade, as recorrentes inserções gráficas.

JSBF: Bom, logo naquele contexto eu conheci alguns atores e diretores do teatro mineiro e, um ano depois, Neville de Almeida, que chegava de NY e me convidou para participar do seu curta para o Festival do JB⁴. Conheci, nesta época, o crítico e cineasta Maurício Gomes Leite e, depois, o seu irmão Ricardo que me apresentaram o cinema de Godard e a *Nouvelle Vague*. Via cinema de arte nas sessões do CEC (Centro de Estudos Cinematográficos⁵) de BH. Em 1968 houve um único festival de cinema que participei em BH, inclusive fotografava para as matérias do *Jornal da Tarde* de São Paulo. No Festival conheci o pessoal do Cinema Brasileiro, mas me aproximei mais do Rogério Sganzerla e do Júlio Bressane e também do Serginho Bernardes, que foi o premiado deste festival com seu filme *Desesperato* [1968]. Logo em seguida fui para o Rio de Janeiro e convenci o meu amigo Sylvio Lanna, um caligráfico, a terminar o seu filme *Sagrada Família* antes que tudo fosse perdido, pois a loucura era total. Sylvio havia perdido o som guia do filme e então alugamos um gravador “Nagra” e saímos gravando conversas de todos os tipos dos amigos, festas, ruídos, músicas e poemas. Depois de transscrito fomos para a moviola do MAM-RJ e começamos a editar. Foi quando conheci o Geraldo Veloso, de quem fiquei grande amigo e que era editor já consagrado no meio cinematográfico do Rio [de Janeiro]. Queríamos um filme livre já que as imagens eram clássicas e linear pontuamos com um som anárquico e dissonante. A dialética do cinema novo estava ligado à

como desviantes pelos padrões morais do regime e toda uma marginalidade urbana presa em seu próprio destino, capaz de tudo para satisfazer seus desejos individuais.

⁴ Festival JB/Mesbla, realizado desde 1965, fundamental no debate crítico na segunda metade da década de 1960.

⁵ Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), fundado no início dos anos 1950 e bastante ativo na segunda metade da década de 1960. Em sua trajetória, editaram duas revistas especializadas, a *Revista de Cinema* e a *Revista de Cultura Cinematográfica*. O CEC teve entre seus fundadores Cyro Siqueira, Raimundo Fernandes e Jacques do Prado Brandão e, na década seguinte, nomes como Carlos Alberto Prates Correia, Flávio Werneck, Geraldo Veloso, Maurício Gomes Leite, Ricardo Gomes Leite e Ronaldo Noronha teriam passagens por suas sessões.

estética do neorealismo italiano e nós outros à desconstrução do cinema francês de Godard e Antonioni. Mas só em Paris é que eu fui descobrir as origens cinematográficas deste arrebatamento de linguagem. *O Bandido*⁶ é *À Bout de Souffle*⁷ e *Cara a Cara*⁸ é *Blowup*⁹. Assim, discutindo e, às vezes, brigando, fechamos a década de sessenta. No final de 1970 fui morar em Londres, mas isto é uma longa história.

FA: E você teve algum contato com o pessoal da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica¹⁰ em BH? E o José Tavares de Barros?

JSBF: Não tive não e nunca fui formado em nenhum curso específico de cinema. Tive contato com o José Tavares de Barros, que inclusive montou o primeiro corte de *Um Filme 100% Brasileiro*, que teve três montadores, o Dominique [Paris] e o Amauri [Alves], mas no fundo, eu que montei a versão final, sem ter o crédito. Desse pessoal, lembro também do Padre [Edeimar] Massote, um desses personagens, que escreveu um livro sobre a linguagem do cinema. Mas a minha convivência mesmo foi ligada muito mais ao Neville, o Maurício, o Schubert... Desse outro pessoal tive pouco contato. Mesmo com o Tavares. Ele entrou na montagem por ter assistido um copião do filme na produtora com o Tarcísio Vidigal, em Minas, do Grupo Novo de Cinema¹¹. Ficou louco pelo filme, enlouqueceu com as imagens e me pediu para fazer um primeiro corte. Aí levamos as latas lá para a universidade, porque ele tinha uma moviola lá também. Depois o filme foi pra outros caminhos.

FA: Bom, você citou aquela colaboração com o Neville [de Almeida] e aproveito para te perguntar sobre teu envolvimento em *O Bem Aventurado* em 1966. Filme muito contundente, daquele contexto pós-Golpe [de 1964]...

JSBF: Foi o primeiro filme do Neville. Eu que levantei a produção, inclusive. Junto com os caras lá em Belo Horizonte. Então, já estava no sangue o cinema. Em 1968, meu pai foi cassado politicamente e foi para o Rio [de Janeiro]. Eu fiquei em Belo Horizonte no movimento estudantil. Estava fazendo vestibular para medicina. Nesse momento, começou uma confusão: comecei a ser perseguido e fui

⁶ *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, direção de Rogério Sganzerla.

⁷ *Acossado*, 1960, direção de Jean-Luc Godard.

⁸ *Cara a Cara*, 1967, direção de Júlio Bressane.

⁹ *Blow Up - Depois Daquele Beijo*, 1966, direção de Michelangelo Antonioni.

¹⁰ Pioneiro, foi fundado como um curso de curta duração (1961), depois ampliado para outro de doze meses (1962) e, por fim, para um curso superior (1963) de quatro anos de duração. Seu funcionamento foi interrompido em 1970. Durante a segunda metade da década, foram produzidas dezenas de curtas de egressos da Escola.

¹¹ Produtora mineira fundada por Tarcísio Vidigal, José Américo Ribeiro e José Tavares de Barros, que, para além de *Um Filme 100% Brasileiro* (1985), produziu *Idolatrada* (1983, Paulo Augusto Gomes), *Noites do Sertão* (1985, Carlos Alberto Prates Correa) e *A Dança dos Bonecos* (1986, Helvécio Ratton).

preso lá em Belo Horizonte. Uma prisão rápida, mas fiquei amedrontado. Naquele momento, não tinha nem carteira [de motorista], e comecei a carregar alguns refugiados políticos de Minas [Gerais] para o Rio [de Janeiro]. Aí ficou uma coisa meio complicada e decidi ir pro Rio. Só que, chegando lá, a coisa apertou ainda mais. Vários amigos sendo presos, cada dia pior. Aí resolvi sair do Brasil. Em 1970 fui para a Europa, como muita gente teve que fazer nessa época, o Júlio [Bressane], o Rogério [Sganzerla], a Maria Gladys, o Caetano [Veloso], o [Gilberto] Gil. A maioria foi pra Londres, mas eu fui pra Suécia. Tinha um grupo de jovens militantes da esquerda lá, que ia me ajudar com um emprego. Mas não deu muito certo... ainda mais que o pessoal me ligava de Londres, falando de shows de rock, de muita coisa rolando. E, por isso, fui pra lá também, fiquei um ano ou dois. Passei por Paris também. Voltei no final de 1972 ao Brasil, começo de 1973... Não aguentava mais, eu gosto mesmo é do Brasil. Quando cheguei fiz um filme, que não terminei, chamado *Inside*, introdução à sacanagem interna e democrática. Com o Paulo Villaça. Já brigando com o governo em plena ditadura, ainda no pior momento.

FA: Voltando um pouco no tempo, algo a comentar do contexto de cassação do mandato do teu pai e desse contexto de 1968? Como era a relação dele com o cinema – e com o teu cinema, em especial? Sentia uma diferença geracional?

JSBF: Meu pai médico-político queria que o filho seguisse o seu caminho. Mas ele tinha outros brinquedinhos. Era radioamador, gostava de fotografia e quando eu tinha uns nove anos, apareceu com um projetor 16mm em casa e passamos a ver os filmes americanos que ele gostava, *bang-bang* principalmente. Quando eu desisti de fazer medicina e disse a ele que queria fazer cinema ele me respondeu: “Cinema?!, meu filho. Cinema é salário de fome em negócio de débil-mental”. Quando meu filme *Um Filme 100% Brasileiro* foi convidado para o Festival Berlim e eu, feliz, fui comunicá-lo... Ele me respondeu secamente: “Grande merda!” (sic). Fora isso, comigo era um amigo grande (sic) e um carismático homem.

FA: Como foi esse retorno do exílio? E sua família?

JSBF: Não conseguia ficar distante do Brasil. Meu pai cassado, salário reduzido, não poderia me sustentar em uma viagem internacional, mas o destino quis que eu fosse contratado por uma empresa do Paraná para realizar uns filmes de propaganda, assim saí com dinheiro suficiente para comprar um carro quando cheguei em Paris e depois uma câmera 16mm. Fiz um filme de viagem, não finalizado, que intitulei de *Misterius*, com o grande Guará Rodrigues e, como comentei, quando

aqui cheguei filmei o *Inside*, com o grande Paulo Villaça (filme também não finalizado), todos dois estavam na Cinemateca do MAM esperando um dia que eu tivesse alguma produção, o que não aconteceu. Fui para a Bahia e rodei o curta em 16mm *Cidade da Bahia*. Depois vendi a *Beaulieu* e ganhei de um espanhol amigo (Yeyo Lagostera) um equipamento completo de 35mm *Arriflex*, e um gravador *Nagra* para som direto profissional. *Misterius* e *Inside* são partes de uma trilogia que fechava com *Bandalheira Infernal*. Exílio, Prisão e Ação.

FA: O projeto do *Bandalheira* começou a ser gestado em que ano? Quando as filmagens se iniciam? E como se deu a censura ao filme? Em que momento? Já tinha exibido em algum lugar? Houve alguma margem para tentar a liberação do filme?

JSBF: Começou em 1974, logo após terminar a filmagem de *Inside*. Filmei em 1975, quando reuni um grupo de pessoas que toparia fazer. Sem dinheiro, porque não tinha produção nenhuma. Uma coisa meio aventureira (sic). Eu tinha na minha cabeça essa coisa, de partir daquilo que seria uma perfeição infindável de um militar, interpretado pelo [Paulo César] Peréio, aquele sujeito mal, canalha, e um outro personagem, com um braço meio aleijado, ferido, representando a esquerda, um perseguido. Não tinha roteiro, não tinha porra (sic) nenhuma, eu criava climas e íamos filmando. Foi uma experiência espetacular, todo mundo participava de tudo. Só consegui finalizar com o apoio de um amigo espanhol e da equipe de amigos na filmagem. Filme pronto (1976) eu não consegui que a Embrafilme, sob o comando do Gustavo Dahl, se interessasse. A censura também não. Mesmo assim, contra tudo e contra todos, exibi algumas vezes em São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Em uma sessão pública no Museu da Imagem e do Som (MIS), com a sala cheia, eu estava já sentado na sala quando vieram me avisar que tinham dois sujeitos que queriam falar comigo, da polícia. Fiquei em pânico, achei que fosse sair preso dali. Levantei despistadamente (sic), fui até o hall e lá estavam os dois, bem cara de policial... Foi um clima terrível. O filme foi censurado, uma tragédia completa, não pude exibir em lugar nenhum.

FA: Bom, tem uma questão que sempre me intrigou: aquela cartela inicial “O que terá acontecido ao meu amigo Adriano?”¹²...

¹² Nascido na cidade mineira de Ponte Nova (mesmo local e nascimento do realizador), Adriano Fonseca Filho foi estudante e militante do PC do B e, após tempo na clandestinidade, foi morto durante sua participação na Guerrilha do Araguaia (em novembro de 1973). Seu nome constava como desaparecido ao longo dos anos 1970 (como informado em Desaparecidos Políticos, 1979, organizado para o Comitê Brasileiro pela Anistia por Ronaldo Lapa e Reinaldo Cabral) e só anos mais tarde teve seu atestado de óbito expedido oficialmente.

JSBF: O Adriano Fonseca era um amigo, nascido em Ponte Nova, onde eu também nasci. Reencontrei com ele no Rio [de Janeiro] quando ele estava fazendo produção em uma peça com Antonio Bivar, meu amigo também. *Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã*¹³. A peça foi para Belo Horizonte, a Maria Gladys estava no elenco também. Fiquei muito ligado a ele, falávamos muito da política estudantil. Quando fui ficando (sic) mais pelo Rio [de Janeiro], estava com o Adriano o tempo todo. E ele me convencendo de que eu deveria ir pra luta armada. Fiquei dizendo pra ele, “porra (sic) Adriano, você é um poeta. Vai fazer o quê? Não vai conseguir matar ninguém”. Fiquei nessa, com ele me dizendo que ia lutar pelo povo. Só que eu nunca entrei numa dessas, ia morrer igual uma barata no Araguaia. No caso dele, num instante que foi encher de água os cantis dos companheiros de jornada revolucionária, um capitão do mato, dessas figuras contratadas do exército, um matador, deu-lhe um tiro e o matou em um igarapé. Quando eu fui fazer esse filme, ninguém sabia direito do que tinha acontecido com ele. Por isso a pergunta: “O que terá acontecido ao meu amigo Adriano?”. Para mim, Adriano é aquele com quem eu iria para o Araguaia e não fui. A cartela deveria ser ‘Este filme é uma homenagem ao meu amigo Adriano Fonseca, morto na guerrilha do Araguaia. Um poeta que não matava nem passarinho e que foi mais corajoso do que eu’.

FA: Mas você não tinha notícias exatas sobre sua morte naquele momento, certo? Foi mencionado como um desaparecido político...

JSBF: Sim, como desaparecido. Mas não se tinha informação nenhuma. Era uma homenagem provocativa. “O que terá acontecido ao meu amigo Adriano?”. A frase em si foi pra provocar essa pergunta, quem seria esse Adriano. Anos depois prestei uma homenagem para ele em Ponte Nova, nossa cidade, junto com vários amigos.

FA: Há aqui uma postura deliberada de enfrentamento nessa “homenagem provocativa” de começar o filme com uma cartela como essa, a qual ao mesmo tempo em que abre caminho para essa questão, sobre quem seria aquele Adriano, tem um aspecto de subversão.

JSBF: Sim, até porque os personagens do *Bandalheira* não tem nome. Eles passam pelo filme. Aquele que durante todo o filme corre, seguido pela repressão, representa todos aqueles perseguidos pela Ditadura Militar. Eu quis representar isso com essa figura, o tempo todo seguida. Não tem um nome, de propósito. Fulano ou sicrano. Eu queria falar do todo, do que estávamos vivendo, porque todos

¹³ Escrita em 1968, estreou em São Paulo, com direção de Fauzi Arapi. No ano seguinte, foi encenada no Rio de Janeiro, no Teatro Gláucio Gil, com direção de Emílio di Biasi e, no elenco, Célia Biar, Maria Gladys, Roberto Bonfim e Rosita Tomás Lopes.

nós que participávamos do filme estávamos vivendo essa coisa, da repressão. Eu ingenuamente achei que ia conseguir exibir esse filme no cinema. Mas não me arrependo, de maneira nenhuma, embora isso tenha me dado esse estigma do marginal. Ainda mais pelo caso de ser um filme sem recurso, sem nada. E todo mundo gosta.

FA: *Bandalheira* traz toda essa atmosfera de sufocamento total, essa falta de perspectivas, ainda que seja um filme totalmente livre. Há um paralelo muito direto com os rumos do país no contexto de 1975 e as perspectivas no horizonte político, ainda que sem apontar nenhuma saída.

JSBF: Sufoco era pouco para entender o que vivíamos no país há 11 anos. Eu com meus 27 anos e todos nós, jovens rebeldes, que tínhamos alguma lucidez política, procurávamos através da criação artística, e no meu caso o cinema, tentar contribuir para a redemocratização do país. Queria escancarar meu pensamento político e mostrar poeticamente todo contexto de perseguição que vivíamos.

FA: E, neste sentido, você traz esta questão, do lugar do cinema. Em especial na menção ao “Cine Belair¹⁴” na cena inicial. Metacinema. E que evoca diretamente um diálogo com um modo de pensar o cinema, de um contexto, um pouco anterior, de 1970, mas que diz muito sobre o teu processo.

JSBF: Situo [Rogério] Sganzerla e [Júlio] Bressane no mesmo patamar criativo de Glauber e Joaquim Pedro, os dois que mais gosto do Cinema Novo. Belair (nunca gostei do nome dado a este raro momento de produção independente) fomentou a possibilidade de se fazer cinema de arte sem grandes recursos de produção. Quanto à projeção dividida, metacinema, observada por mim com uma luneta - *viro-me de costa e contemplo o espetáculo...* - é uma injunção do criador (nu) com o que está sendo observado. Era uma homenagem. Ao cinema. Não um só, mas, vários cineastas que muito admiro: Orson Welles, Eisenstein, Dziga Vertov, Fritz Lang, Murnau, L'Herbier e aqui Mario Peixoto, Humberto Mauro, Lulu de Barros... Lulu é o primeiro “metteur-en-scène” do cinema brasileiro.

FA: Em outra cena, na montanha, há o seguinte diálogo: “os escravos negros e brancos que são perseguidos pelos fascistas, encontram aqui, nas montanhas, a paz que precisam”. Entre esse

¹⁴ Referência à Belair, produtora cinematográfica fundada por Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez, no Rio de Janeiro, onde realizaram mais de meia dúzia de projetos em poucos meses: seis longas (três deles de Bressane, *A Família do Barulho*, *Cuidado Madame e Barão Olavo*, *o Horrível* e três de Sganzerla, *Copacabana Mon Amour*, *Sem Essa Aranha* e o incompleto *Carnaval na Lama*) e um Super-8 (*A Miss* e *o Dinossauro*, também não finalizado na época por Helena Ignez).

quilombo/ Sierra Maestra/ lugar mitológico das matrizes afro-brasileiras, seria o momento do filme que se vislumbra de forma mais clara saídas para o momento político do país?

JSBF: O cinema cria e profetiza sonhos. A morte é um sonho dentro de um sonho dentro de outro sonho. Essa frase de Joyce dizia, sem eu saber na época da realização do filme *Bandalheira*, que todo o meu cinema é feito de visões, de sonhos, não é um cinema de citações cognitivas, clichês disto ou daquilo. Os textos do filme foram criados nas filmagens, eu escrevia a mão e entregava para o ator em cena, um único plano e o som direto. Não é um filme datado, nem panfletário, não quer achar saídas, mas cruzar caminhos. Pensar, sonhar, não só ver, mas ter visões.

FA: Entre inúmeras menções ao cinema, ao gesto do cineasta com a câmera na mão, que expõe o fazer, há alguns diálogos que me parecem contar sua percepção sobre os rumos da produção audiovisual no país, em especial da Embrafilme, mas também das comédias eróticas (“eu não gosto de fazer filmes pornográficos”, “arte não existe, cinema é uma diversão para impotentes como você”).

JSBF: Sim, na época a Embrafilme passou a produzir um monte de filmetes (sic) com a função de ganhar o mercado. Comédias eróticas que nada rendiam, com raríssimas exceções como os filmes populares de adaptações do romance *Dona Flor e seus Dois Maridos*¹⁵ de Jorge Amado e do conto *A Dama do Lotação*¹⁶ do Nelson Rodrigues, dois filmes criativos e aceitáveis que renderam uma pequena fortuna. Sei que o cinema faz parte de uma indústria pungente no processo mercadológico capitalista. Mas nunca me interessei por isso, faço cinema para me agradar, para me libertar, para me transformar em algo melhor.

FA: Voltando ao *Bandalheira*, queria te perguntar daquele personagem da Maria Gladys, essa...

JSBF: A Gladys em todos os meus filmes interpretou personagens que eu quero pontuar aquela loucura, usando esse tipo de personagem bem popular. E tem uma certa postura ingênua, no bom sentido, que também está no povo. Ela não é uma atriz clássica, é uma grande atriz popular. De toda uma história, da comédia. Uma mulher que tem representatividade em relação ao povo, ao trabalhador, uma personagem brasileira. Acredito que no *Bandalheira* eu tenha feito o mesmo, acho que a Gladys é esse personagem, uma revolta doce. A revolta do povo brasileiro é sempre doce,

¹⁵ Referência ao filme dirigido por Bruno Barreto, lançado em 1976.

¹⁶ Menção ao filme de Neville de Almeida, de 1978.

não pode ser amarga. Em todos os filmes que trabalhei com ela, seus personagens têm essa característica. E é uma coisa que ela faz também no filme do Rogério [Sganzerla], no *Sem Essa Aranha* [de 1970], dançando com a Helena Ignez naquela boate – a Helena é uma explosão e o grande personagem da Gladys é a representação máxima do povo brasileiro, a mulher trabalhadora. Da mulher sofrida do povo. A Gladys representa muito bem isso.

FA: E isso está muito presente no *Bandalheira*. Um filme tão sufocante, mas tão livre. Nada avança, não há caminhos. “Eu preciso ver meu corpo inteiro como está, por isso baby eu não posso falar”.

JSBF: Exatamente, essa coisa de querer falar as coisas que estavam acontecendo na época, mas não podia. Quem canta esse verso é o Sérgio Bandeira, que já morreu. Não dá nem pra imaginar hoje, as coisas que se passavam nesses anos da ditadura, o estado das coisas. Não dá nem pra ter ideia, não poderia estar assim conversando dessas coisas. Gente sendo torturada, massacrada, desaparecendo, como foi o caso do [Vladimir] Herzog, que foi morto naquele momento em que estávamos envolvidos com o *Bandalheira*. Acho que o bacana do filme é expor uma valentia, uma rebeldia, de fazer alguma coisa assim. Ainda mais essa coisa (sic) da bomba no final do filme. Do [Paulo César] Peréio.

FA: E depois na Abertura veríamos tanto (sic) essa questão de militares linha-dura armando atentados a bomba...

JSBF: O Peréio representava o que era esses torturadores. Um Ulstra, agora tão falado pelo governo Bolsonaro, homenageado sem parar. Esse cara violento, machista escroto, bate na mão da moça que vai servi-lo, com um relógio sempre fora do tempo. Isso que impressiona ver hoje. No meu caso, faz tempo que não revejo, acho que porque eu vi tanto... trabalhando, editando. Mas tenho tudo muito vivo na memória. E esse era meu objetivo, uma busca. Do saber cinematográfico, dos personagens brasileiros... A busca de uma memória perdida. Esse tipo de coisas que me dediquei. [Oswaldo] Goeldi¹⁷, [Camargo] Guarnieri¹⁸, Augusto dos Anjos¹⁹, Murilo Mendes²⁰, pensar a identidade nacional. E essa briga que tive com vários governantes. Eu viajei com o [Leonel] Brizola e o Darcy Ribeiro pelo interior na campanha do Brizola e sempre dizia: vocês fizeram os CIEPS²¹,

¹⁷ Em *Um Sorriso Por Favor – O Mundo Gráfico de Goeldi* (1981).

¹⁸ Em *Camargo Guarnieri - Encantamento* (1990/1998).

¹⁹ Em *Eu e os Anjos* (2001).

²⁰ Em *A Janela do Caos* (2000).

²¹ Centros Integrados de Educação Pública implementados nas gestões de Brizola no governo do estado do Rio de Janeiro.

fundamental. Mas não colocaram dentro do CIEPS a cultura, para que as pessoas pudessem pensar, refletir a identidade brasileira. A identidade do povo é fundamental. E o cinema é fundamental pra isso. Também tem outros cinemas, aquele que retrata o dia a dia do brasileiro... Que não é a minha, mas tem grandes filmes que foram por aí. O cinema brasileiro é espetacular. Uma pena não ter as oportunidades que ele merecia ter.

FA: E uma coisa que chama muita atenção no filme é a atmosfera gritada, do grotesco. Estes disfarces, narizes... Os óculos escuros que o [Paulo César] Peréio usa e essa analogia com a figura do torturador. Fiquei pensando nessa analogia com teu curta a partir do universo do Goeldi, *Um Sorriso Por Favor* (1981), também com essas máscaras, essa atmosfera meio expressionista.

JSBF: Um cinema que muito me influenciou, que eu amava e amo até hoje, é o expressionismo. Tanto alemão quanto o francês. L'Herbier. O Fritz Lang também. Quando fui em 1970 para a Europa passei semanas na Cinemateca francesa vendo todos esses filmes. A cinemateca do MAM tinha uma coleção riquíssima também. Não sei onde foi parar e se ainda está preservado (sic). O que acontece no Brasil... Dos meus filmes, eu tenho guardado muitas cópias, que coloquei no Youtube. Faltam alguns que não digitalizei ainda. Eu tenho um prazer enorme de mostrar, um material de tanta luta.

FA: Bom, outra questão que me intriga no *Bandalheira* é a escolha daquela imagem em que o agradecimento aparece inscrito? Um cartão postal da esquadrilha da fumaça – e que parece ironizar as instâncias de poder.

JSBF: A esquadrilha da fumaça é o nome que se dava aos jovens rebeldes fumadores de maconha. É uma lembrança dos amigos nestes anos tempestuosos que vivíamos.

FA: A fotografia do Toni Nogueira, que é um colaborador frequente, também é bastante única: as lentes, o uso da grande angular, a exploração das distorções...

JSBF: *Bandalheira* foi o primeiro trabalho do Toni Nogueira. Ele nunca tinha fotografado. Eu já tinha tido mais contato, sempre fui muito ligado à fotografia. Uma câmera 35mm. Nós dois, muito envolvidos, malucos. Gosto muito daquele plano do Peréio correndo atrás do cara com uma grande angular. Uma cena muito boa, muito moderna.

FA: Nos créditos, a montagem é atribuída a Reis de Minas - mesma menção que aparece em

Liberdade [lançado em 2005] para se referir à captação de som. Quem seria?

JSBF: Às vezes nos meus filmes eu exerço várias funções por falta de produção e, não querendo assinar todas as coisas que faço, optei por criar um codinome para também não desvalorizar tanto a riqueza dos valores da criação. Reis de Minas sou eu.

FA: Na segunda metade dos anos 1970, você dirige o longa-metragem *Casa das Minas* [1977], mas fiquei interessado em saber mais informações sobre alguns outros projetos teus, de curtas-metragens, feitos naquele contexto, que achei pouca informação sobre, caso do filme *Cidade da Bahia* [1974], *Natureza Torta* [1977], *Naturalista Krajcberg* [1977], *Natureza e Escultura* [1977]. Esses curtas ainda existem? Foram digitalizados?

JSBF: As afirmações são corretas, os filmes e curtas existem em cópias 35mm espalhadas pelas cinematecas. Estes, citados, não foram ainda digitalizados.

FA: Como se deu tal colaboração com o [Rogério] Sganzerla? Vocês se aproximaram em que momento? Li da sua participação no *Umbanda no Brasil*²² [1977-1986] – e, claro, da participação dele na montagem do curta a partir do imaginário do Goeldi [*Um Sorriso por Favor*, 1981].

JSBF: Já havia dez anos que conhecia Rogério [Sganzerla], morava nesta época no Alto da Boa Vista, RJ, no meio da mata e ele apareceu lá com uma *Beaulieu* 16mm e 100 minutos de negativo. Queria fazer um filme sobre um terreiro de Umbanda em Itacuruçá, RJ, com o Matta e Silva²³, caboclo Yapakani, autor de vários livros sobre o tema. Quando vi meu amigo senti que ele estava precisando criar e descarregar aquelas energias que lhe faziam tanto mal. Assim o convidei para dirigir esse meu projeto. Chamei o Toni Nogueira para fotografar e rodamos *Umbanda do Brasil*, título do livro do próprio Matta e Silva. Também não vi o filme pronto. Quando voltei a morar em Minas [Gerais] filmei em BH o *Goeldi – Um Sorriso Por Favor*, sobre o genial gravador. Editei no Rio [de Janeiro] em Copacabana na Moviola do John Howard Szerman, onde também Glauber Rocha montava seu filme *A Idade da Terra...* Pura coincidência.

FA: E, como diretor de fotografia, participa de mais um curta-metragem do [Rogério] Sganzerla, o

²² Também referido como *Ritos Populares – Umbanda no Brasil*.

²³ Woodrow Wilson da Matta e Silva (Mestre Yapacani, 1916-1988), fundador da Tenda de Umbanda Oriental, inicialmente no bairro da Pavuna na cidade do Rio de Janeiro e, no momento de realizado do curta, na sua sede definitiva, na cidade de Itacuruçá (RJ), em uma corrente conhecida como Umbanda Esotérica.

Irani [1983] sobre o Contestado e do, também no início dos anos de 1980, do *Cinema Inocente* [1980] do Júlio Bressane. Como reflete suas experiências como fotógrafo?

JSBF: Bom, o *Irani* fiz um dia em uma viagem com o Rogério [Sganzerla] à sua terra natal Joaçaba, em Santa Catarina, e de lá fomos ao Contestado e ele me pediu para fazer umas tomadas do lugar, filmamos umas duas horas em 16mm, mas confesso que nunca vi o resultado. Quanto ao Júlio [Bressane], um dia ele me convidou para fotografar um longa, em 16mm, com o sugestivo título de *Cinema Inocente*. Foram experiências inesquecíveis.

FA: No início dos anos 1980, com a Abertura já consolidada, você começa o projeto do *Liberdade* [finalizado somente em 2005]. Seria originalmente um longa? Poderia comentar um pouco mais do seu olhar na época sobre os horizontes da redemocratização?

JSBF: *Liberdade* nasceu na Abertura Política de 1982 a partir do ponto de vista de Minas Gerais. O filme versa sobre a figura de Tancredo Neves, ministro de Getúlio Vargas²⁴, amigo de João Goulart e inimigo político do banqueiro [José de] Magalhães Pinto, governador de Minas [Gerais]²⁵ que foi patrocinador do golpe militar de 64. Filmamos em vídeo, 16mm e 35mm. Grande parte dos negativos sumiu na cinemateca e nos laboratórios dispersos por onde eles passaram, não havia dinheiro, não sei lhe dizer... Um dia, um amigo me disse ter achado todo material de vídeo do filme. Fui buscar e editei com liberdade. Transformei o velho Tancredo [Neves] num ator contracenando com o ator Ronaldo Brandão. Acho isso um grande momento do filme e nos mostra que figura genial do futuro governador e presidente consolidando assim o estado democrático de direito a tão querida LIBERDADE.

FA: Naquele contexto, você dirige seu segundo longa, *Um Filme 100% Brasileiro* (1985). Por que a escolha do universo de Blaise Cendrars neste momento, de redemocratização?

JSBF: Talvez por querer me distanciar para poder entender melhor a realidade do meu país. O filme tem a ver (sic) com o movimento modernista de 22. Um debate literário entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Machado de Assis. O Blaise chegou ao Rio [de Janeiro] em pleno Carnaval e

²⁴ Tancredo Neves por um breve período, entre 1953 e 1954, assumiu o Ministério da Justiça e de Negócios Interiores, onde permaneceu até a morte de Getúlio Vargas.

²⁵ Governador entre 1961 (quando usou o slogan *Minas Trabalha em Silêncio*) e 1966, em uma gestão marcada pelo Massacre de Ipatinga (em 1963). Em 1967 assume o Ministério das Relações Exteriores, cargo que ocupa até 1969, pouco antes do AI-5, por ele apoiado. Além disso, foi senador entre 1971 e 1979, ocupando por dois anos a presidência do Senado.

descobriu que aqui (os modernistas) sabiam muito mais do que ele poderia imaginar. O filme é uma salada oculta de tudo isso. O que é e o que foi o Brasil em sua época de explosão Modernista. Volto ao tema no filme sobre Pedro Nava, *Labirinto de Pedra* [2003], onde coloco em cena toda a sua convivência com todos os modernistas. Não vejo sinceramente este sentido político panfletário no filme. Posso estar enganado ou envolvido demasiadamente...

FA: Em uma das cenas, é mencionado diretamente, em uma pichação, o poema do Oswald [de Andrade], “América do sal, América do sol, América do sul”²⁶. Como vê este gesto da citação enquanto um procedimento recorrente no teu cinema. Em *Quebranto* [2016], por exemplo, a cartela inicial e as referências a Joyce, Shakespeare, D'Annunzio e Oswald, novamente...

JSBF: Primeiro porque eu adoro esse *haicai*, por sua concisão cinematográfica, plano; sequência; movimento. No muro, em vez de uma panfletagem política, um poema modernista de Oswald [de Andrade]. As citações no meu cinema são montadas em um diálogo poético onde tudo é possível de entendimento, posso chamar isso de sincronismo dialético.

FA: Você tem colaboradores bastante frequentes na sua trajetória, tanto na equipe técnica, como o Toni Nogueira (*Bandalheira*; *Quebranto*), assim como no elenco, caso do Peréio (*Bandalheira*, *Um Filme 100% Brazileiro*), Vera Barreto Leite e Otávio Terceiro (*Amazon*²⁷; *Quebranto*), a Maria Gladys (*Bandalheira*; *Quebranto*). Por que esta escolha?

JSBF: Eram os melhores amigos. O meu cinema não existiria sem eles.

FA: A noção de experimental te agrada? Ou acha a noção de cinema de Invenção mais precisa? Teve alguma proximidade com o Jairo Ferreira?

JSBF: O meu cinema é de constante invenção poética. Conheci o Jairo em um encontro de Cinema e Arte que aconteceu em Belo Horizonte. Não éramos amigos. Depois estive com ele em São Paulo.

²⁶ Do poema *Hip! Hop! Over* (1928, Oswald de Andrade), pichada em menção a um encontro do personagem do filme com os modernistas da geração de 1922. O nome faz referência, com tom satírico, à visita do presidente norte-americano Herbert Hoover ao Brasil em 1928 (já eleito, ele assumiria de fato em 1929), primeiro a vir ao país, quando desfilou em carro aberto e, diferentemente de outros países latino-americanos que visitou, foi aplaudido, o que é ironizado por Oswald.

²⁷ Realizado em 2009.