

2

Um roteiro para o mundo

Logo após a meia-noite no século XX, a década de 1950 era a marca da bipolaridade e o rastilho de otimismo que incendiaria as décadas seguintes. No contexto do pós-guerra, as disputas entre os dois grandes blocos socialista e capitalista causavam instabilidade e insegurança, e, constrangido entre um ocidente capitalista em áurea econômica e o bloco soviético nas mãos de Stálin, o Brasil bambeava e se desenvolvia. Mas, como afirma a historiadora Ângela de Castro Gomes, “a década de 1950, como o fizera a de 1920, recoloca, de maneira enfática, para a política, para a economia, para a cultura e para a sociedade em geral as questões da construção de um Estado moderno no Brasil” (GOMES, 2004: 64).

O país renasce em esperança. Os eletrodomésticos tornam-se os grandes heróis da vida moderna, o consumo é impulsionado, o carro diminui as distâncias, e o entretenimento doméstico é a ordem do dia. Os antigos bairros, os antigos hábitos de consumo e de vida se modificam, e tudo isto redefine os espaços públicos, a cultura, o pensamento do homem urbano e a imagem que se passa a ter do mundo. No Brasil, toma conta de todos os setores da sociedade uma onda avassaladora de otimismo, calcada no desenvolvimentismo como chave para a superação do atraso econômico e esperança (não tão generalizada assim) de solução dos problemas sociais. Este “trem a vapor” de um Brasil novo já não combinava mais com a “carroça” política representada pelo regime totalitário da figura e do governo de Getúlio Vargas. Parecia faltar muito pouco, um estalar de dedos, um piscar de olhos, para sermos uma “Nação Moderna”.

O restabelecimento do processo democrático sob o governo de Juscelino Kubitschek a partir de 1956 traz o novo direcionamento. É a era do império do novo: novo cinema, nova capital da República, nova música, novos hábitos, nova estética e velhos impasses sociais. Mas o Brasil entra na segunda metade do século bêbado de confiança. Foi a década de expectativa de superação e “recuperação do tempo perdido” na marcha para o progresso.

Nessa atmosfera de tensão e esperança, ameaça de destruição e desenvolvimento galopante, nasce no Rio, no dia 12 de março de 1950, Silvio

Tendler, segundo filho de uma família de judeus, pai advogado e incorporador de imóveis, mãe médica e professora de música. Os três filhos foram criados com a certeza de que, quando outra migração fosse necessária, teriam que se adaptar em outro lugar, e, pra isso, dois diplomas, duas profissões e fácil incorporação social eram aconselhados para a melhor adaptação. Neto de judeus ucranianos por parte de pai, de judeus da Bessarábia por parte de mãe, Silvio é criado em um ambiente liberal na Tijuca. Os avós eram aquilo que os judeus chamam, em ídiche, “*clienteltique*” (vendedores de porta-em-porta), e seus pais, primeira geração dos Tendler no Brasil, Adolpho e Sara, chegaram à universidade. Mas, como aconteceu com frequência, o passado teve que ser parcialmente apagado. “Meus pais são filhos de judeus russos, meu pai, depois eu vim saber, era migrante ele mesmo. Eles sempre mentiram pra mim dizendo que ele tinha nascido no Brasil...”, conta Tendler em entrevista a este trabalho ¹. Formada em música pela Escola Nacional, Sara economiza dinheiro ensinando piano e ingressa no curso de medicina, área em que atua até o fim da vida, mas se gradua também psicóloga.

Silvio foi criado na Tijuca, estudou no colégio Elza Campos, entre árvores de todas as frutas na casa dos avós, e entre judeus e não-judeus. Como incorporador de imóveis, seu pai ascende socialmente na década de 1960, com o *boom* das construções em Copacabana. Já dispondo de um certo grau de acumulação financeira, a família Tendler muda-se da Tijuca para a Rua Raymundo Correa, em Copacabana, e, posteriormente, para a Rua Anita Garibaldi. Mas a instabilidade econômica não garante prolongada vida de elite. Como lembra Silvio,

O problema foi que meu pai foi à falência. Eu nunca entendi muito bem essa fase da minha vida, mas meu pai ganhava muita grana. A gente se mudou da Tijuca pra Copacabana, pra um apartamento alugado, mas bom, [...], meu pai tinha um puta carro, grandão, bonitão. Tinha um motorista, o Sebastião. Tinha um padrão de vida legal...aí, ele foi construindo, comprou um apartamento na Anita Garibaldi, de 700 m2, um puta apartamento, numa puta rua, duplex e tal. Nós nos mudamos pra lá no final de 1960. No começo de 1961 meu pai quebrou. Foi uma festa que durou seis, sete meses. A gente foi rico sete meses da vida. [...]. Eu nunca entendi direito. Só sei que o sócio dele quebrou, muitas dívidas, se suicidou e meu pai ficou com toda a dívida. A gente foi realmente rico seis, sete meses. Nunca entendi muito bem o que aconteceu. Só sei que, na sexta-feira, nós éramos ricos, e, na segunda-feira, éramos pobres. (*risos*). Me lembro da notícia de que o sócio dele tinha se suicidado. Veio na sexta-feira, porque meu pai, toda sexta-feira, pegava filmes. Ele tinha uma conta numa companhia chamada *Citera*.

¹ Esta entrevista realizada para este trabalho.

Eles mandavam filmes 16mm pra nós. A gente se preparava pra assistir filmes numa sexta-feira quando chegou essa notícia do suicídio.

Como judeus brasileiros, os Tendler lutam por incorporação à sociedade. “Frequentei clubes e escolas judaicas, mas não vivíamos de costas para o Brasil”, afirmou Silvio em memorial redigido recentemente ². Seus pais votavam em centro-esquerda num ambiente francamente direitista da classe média de Copacabana. Apoiaram Getúlio Vargas em 1950 e Juscelino Kubitschek em 1955. Em 1959, Fidel Castro e seus jovens seguidores revolucionários tomam o poder em Cuba e caminham para o socialismo. Silvio, aos nove anos de idade, lembra do medo que sentiu quando estudantes e intelectuais marxistas comemoraram nas ruas a vitória da emancipação político-econômica de Cuba. Nas últimas eleições antes do Golpe de 64, seus pais votaram no Marechal Henrique Lott em 1960 contra UDN-Jânio Quadros. Em 1961, torceram pela posse de Jango das janelas de Copacabana.

Meus pais são, por tradição, esquerdistas, mas nunca foram muito esquerdistas, eram da esquerda judaica. Os amigos deles eram ligados à esquerda judaica. Meu pai nunca foi militante, não acreditava nisso, mas tinha essa coisa de esquerda. (...) E minha mãe era médica do IAPM, então, tinha relações. Além desse afeto com a esquerda, tinha ligações trabalhistas, máquina de administração pública de pensão...aí, em 1960, claro...torceram contra o Jânio. Fizeram campanha. Eu me lembro de, com 10 anos de idade, usando a espadinha de *bottom* do Lott. Eu usava a espadinha.³

Na Campanha da Legalidade, o aparelho de rádio Zenith Transoceanic os sintonizou às movimentações do governador Leonel Brizola no Rio Grande do Sul. Em 1964, posicionaram-se contra o Golpe Militar. Mas, como judeus temerosos de novas perseguições, evitaram envolvimento apaixonado. “A gente sentiu o Golpe, mas tinha aquela coisa de classe média também, de se preservar, de não se expor”, lembra ele (Entrevista 1). Silvio, Sidney e Sérgio foram criados sob a ameaça de que, de repente, teriam que partir novamente para outro país e,

² Este memorial foi entregue à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em julho de 2006.

³ Entrevista Op Cit.

em função disso, não fincar raízes, mas a memória judaica constantemente negociava com os conflitos do dia-dia.

A consciência de ser judeu não me foi dada apenas em casa pela transmissão de ritos, costumes e memória, mas também vinha da convivência na rua. Estudava na Escola Israelita Brasileira Eliezer Steinberg. O ônibus que me transportava de casa para a escola e de volta para casa era marrom, com o nome da escola escrito na lateral, e se diferenciava dos tradicionais ônibus azuis de transporte escolar. Circulava a bordo deste ônibus pelas ruas da zona sul do Rio de Janeiro que ia recolhendo e entregando crianças a caminho da escola ou de volta para casa. Eram freqüentes as agressões verbais que sofriamos: “Lá vai o galinheiro de judeuzinhos”, gritavam, deixando-nos intimidados e envergonhados. Na rua, éramos todos amigos, mas, na primeira discussão entre meninos por qualquer bobagem, sacavam o clássico xingamento: “judeu”. As memórias dos *pogroms* na Rússia e a dos campos de extermínio na Europa eram cicatrizes delicadas. Israel recentemente conquistara independência e representava a utopia para os judeus da diáspora. (...) Fomos criados assim: era preciso que fossemos profissionais liberais judeus dispostos a viver num país que prometia ser um dos países do futuro.⁴

Nas metrópoles brasileiras, o movimento operário prosseguia suas lutas, que vinham desde o início da década de 1950, impulsionadas pelo inchaço dos centros urbanos advindo das estiagens no Nordeste. No campo, o movimento das Ligas Camponesas, mesmo retalhado e estilhaçado, mantinha-se alcançando repercussão no velho debate da Reforma Agrária. A classe média urbana, mesmo dividida entre o temor da “subversão” e o da instabilidade econômica, se manifestava publicamente, e a União Nacional dos Estudantes transitava livremente entre a cultura e as instâncias de poder, marcando a forte tradição de contestação aos obstáculos à democracia aliada à viva produção artística entre jovens da esquerda. Dentro dela, o Teatro Arena e o Oficina, o Cinema Novo, a MPB, a Tropicália e as artes plásticas nascem, se desenvolvem, se expandem e ganham o país em busca de uma cultura autenticamente “popular, nacional e democrática”⁵.

Mas, num brusco golpe no tempo, na euforia renovadora e contestadora que se levantava na década de 1960, aos 14 anos, Silvio assiste da sacada do prédio as manifestações de apoio da burguesia carioca ao assalto ao governo Jango. Das poucas lembranças da época, Silvio lembra hoje com mágoa:

⁴ Memorial, Op. Cit.

⁵ Para um estudo completo da atuação da UNE, ver RIDENTI, 2000.

Em 64 eu já estou politizado, o país já está dividido, a gente já é francamente pró-Jango. Na minha rua, a Raymundo Correa, 90% das pessoas que moravam lá eram UDN. No dia do Comício da Central, a maior parte dos apartamentos colocou panos pretos nas janelas, velas em luto, aplaudindo quando houve a Marcha da Família com Deus pela Liberdade...Então, era um tempo conturbado. Na rua, tínhamos três ou quatro famílias que eram a favor de Jango, o resto era tudo da direita braba. E o dia do Golpe me marcou muito, porque eu tinha ido ao cinema e, na porta da minha rua, havia três ou quatro cinemas: tinha o Metro, que era o melhor, o Arte Palácio e o Copacabana. E tava aquele clima de comoção em 1º de abril. E minha mãe disse “qualquer coisa que acontecer, volta pra casa, não fica na rua não”. Aí, começou uma gritaria na rua, carros buzinando, pessoas gritando, histéricos dizendo que o Jango tinha saído do Rio, portanto, que o Golpe tinha sido consagrado, e eu fui pra casa. Aí, percebi a coisa da luta de classes. Toda a rua festejando a saída do Jango e os porteiros dos prédios de cabeça baixa, supertristes. Aí, eu comecei a perceber de qual lado da História eu estava. E isso aos 14 anos. Aí, depois começou a resistência ao Golpe, e o Golpe foi acelerando minha politização.⁶

Aos 14 anos, a luta de classes se reflete na tensão do golpe que se propunha a “pôr nos eixos” o processo de modernização efetuado pela “esquerdização”. No embate catastrófico entre progressismo e segurança nacional, pouco restou da vitalidade do período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial nos países do capitalismo periférico. Lembrando dos dias que sucederam a tomada do poder em março de 1964, ele afirmou: “guardo deste momento uma imagem mais de tristeza que de revolta”⁷. Diante do inevitável choque, a família Tendler segue dividida entre a incorporação nas sociedades ocidentais e o desejo de manutenção das raízes, da memória judaica e da emancipação dos judeus. Mas esse impulso não se torna necessariamente aliado do movimento sionista.

Para descendentes de judeus da Europa oriental, e como Isaac Deutscher lembra no livro *O judeu não-judeu* (1970), o sionismo foi frequentemente visto como construção fundada no anti-semitismo. O “fora os judeus” e o “vamos judeus” entrelaçados num movimento de retorno à Palestina com base numa camuflada expulsão anti-semítica. Muitas famílias preferiam a incorporação gradativa do povo da diáspora às sociedades ocidentais e orientais, mais que a pura incorporação de suas práticas econômicas, ao invés de uma nova retirada e concentração na utopia judaica no Oriente Médio. Segundo Deutscher, ao

⁶ Entrevista, Op. Cit.

⁷ Memorial, Op. Cit.

contrário do que ocorre na Europa ocidental pós-Revolução Francesa, os judeus da Europa oriental continuam perseguidos e massacrados nos *pogroms*. A busca dos judeus por legalidade e direitos foi, na Europa oriental, um processo difícil e postergado pelo anti-semitismo stalinista.

Na dúvida entre apoiar a construção de Israel e vincular-se ao processo democrático e desenvolvimentista brasileiro, a família Tandler adota uma postura centralizada. Sem esquecer a história de perseguições aos judeus, mas sem demonstrá-la, sem deixar de buscar raízes no Brasil, mas sem exagerá-las, encaminham os filhos a ver o Brasil sem deixar de pensar em judaísmo, a serem judeus em casa e cidadãos brasileiros da porta pra fora.

Meu pai fica meio de saco cheio de eu não me dar com judeus, ficar só aquela vidinha de Raymundo Correa, futebol e tal...aí, ele fica de saco cheio dessa minha vidinha de 'goy', e impõe que eu comece a freqüentar judeus. Começo a freqüentar o movimento sionista, primeiro o de direita: vou à ARI, que era meio surrealista. A gente dançava, sonhava com Israel e o sistema comunista em *kibbutzim*. Aí, na porta, era aquele monte de judeus alemães em Mercedes Benz, motorista...e eu era classe média. Aquilo me chocou um pouco. Aí, começo a procurar um movimento sionista mais à esquerda.⁸

1967 deflagra um novo frio no estômago dos judeus distribuídos pelo mundo, além do frio que congela a esquerda no mundo com a captura e morte de Ernesto “Che” Guevara na Bolívia. A guerra árabe-israelense, que dura seis dias, deixa claro que o perigo da extinção ainda existe. As células do movimento sionista envolvem a comunidade judaica do sonho de defesa do Estado no coração de terra palestina. Judeus pelo mundo, divididos entre o Ocidente e o desejo de segurança, adquirem o território israelense em 1949, mas sem atentar para a radicação voluntária e natural de muitos deles às economias e aos estados nacionais. A guerra apenas retoma o impulso de semear o sonho de defender Israel e proteger judeus. Silvio decide pegar em armas por Israel. Seus pais negam.

Eu estava no primeiro ano clássico no Colégio Andrews. No pátio do colégio, muitos alunos de origem judaica, ansiosos e preocupados com o que acontecia em Israel em guerra com seus vizinhos. Ficou conhecida como a Guerra dos Seis Dias. Na escola Havaí, um clima de tensão entre judeus e não judeus. A guerra

⁸ Entrevista, Op Cit.

era vivida entre adolescentes e suas provocações. Naquele momento, senti vontade de imigrar e defender o que era meu, minha identidade principal: o Estado de Israel. Comecei a frequentar o movimento sionista e a semear o desejo de viver o socialismo num *kibbutz*. Meus pais proibiram. Causou-me revolta e decepção⁹.

E, em entrevista a este trabalho, ele disse:

Nós, judeus, ficamos loucos com a guerra, com a possibilidade de Israel sair do mapa, todo mundo se mobiliza. A gente se une pra defender o patrimônio judaico, cemitério, sinagoga e tal. Eu digo pro meu pai que quero ir pra Israel e vem meu primeiro choque. Meu pai diz que não vou ser “bucha de canhão”. Eu começo a não entender mais nada do sionismo dele. (Entrevista 1)

Com a decepção com o sionismo de direita, com a negativa dos pais e com a contradição dentro da comunidade judaica, Silvio vai em busca de um sionismo de esquerda mais universalista. Enquanto isso, o cinema invade o imaginário e sinaliza: “Os cineastas faziam filmes políticos. O sonho de fazer filmes começava a borbulhar em minha cabeça”¹⁰. Do clássico no colégio Andrews, ingressa em um curso supletivo para tentar saltar etapas até o vestibular. O pai queria que seguisse pela advocacia, mas o cinema e a política o atraíam já.

Apesar do aborto à esquerda, o Cinema Novo se mantinha. O discurso político é abafado, mas permanece em sopros. O campo intelectual dispõe-se, diante do fracasso da resistência ao Golpe, a agir como foco de confronto na produção cultural ao projeto de modernização dependente que se começa a instalar mais fortemente (e com a exclusão da liberdade de pensamento político) no país. Saída da Segunda Guerra com posição terrivelmente abalada, a Itália ganhara um novo olhar: para dentro e de dentro para fora, proporcionando sua renovação no que conferia à imagem do país no mundo. O neo-realismo cinematográfico italiano, em cujas bases essenciais residia o compromisso social da arte, a possibilidade de fazer cinema com poucos recursos técnicos e financeiros e grandes atuações de reflexão crítica, encanta o mundo e produz um modelo invejável de participação política. Com a inspiração do cinema neo-

⁹ Memorial, Op. Cit.

¹⁰ Memorial, Op. Cit.

realista italiano, artistas brasileiros se engajam numa possibilidade claramente possível e fervidamente sedutora.

Surge, entre 1953 e 1955, um novo tipo de cinema. *Agulha no palheiro* (1953), do crítico de cinema Alex Viany, e *Rio 40º* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, apresentam uma nova forma de representação, essencialmente influenciada pelo neo-realismo italiano, e inicia um movimento de reflexão sobre as questões sociais do Brasil. No filme de Nelson Pereira, o cotidiano da população carioca é retratado através de vendedores de amendoim espalhados pela cidade. *Rio Zona Norte*, de 1957, trata ainda do drama de um compositor de samba. Impelidos pelo debate político nacionalista, estes filmes dão início ao processo de formação do Cinema Novo, tendo como referencial importante o questionamento do artista enquanto agente capaz de devolver à população as armas dentro de um processo democrático para alcançar a revolução, para solapar a desigualdade social promovida pela persistência do latifúndio e do imperialismo norte-americano. A temática social urbana chega ao cinema. E o cinema volta-se à realidade brasileira, e quer modificá-la.

Crescia entre setores da juventude o desejo e a possibilidade de fazer cinema. Os exemplos do neo-realismo italiano, da *Nouvelle Vague* francesa e do Cinema Novo enchiam os olhos para um cinema barato, viável, feito nas ruas, com pouco equipamento e muita reflexão sobre as questões nacionais. O “cinema de autor”, como cunhado e exportado por Alexandre Astruc, banhava os imaginários criativos e críticos da juventude, uma arte que se fizesse inscrever de modo crítico no processo cultural brasileiro.

A cinemateca do MAM, reduto dos intelectuais e estudantes interessados em cinema e em conhecer a produção que vinha do bloco soviético, proporcionava ar puro no Rio atravessado por tanques do Exército. Cosme Alves Netto, seu diretor, organizava exhibições semanais dos clássicos proibidos. Silvio freqüentava as seções e lembra-se de algumas obras:

Na sala da cinemateca do MAM, víamos Murnau, Dreyer, Griffith, os filmes de vanguarda do canadense MacLaren, desenhos romenos de Íon Popescu e do tcheco Jiri Trnka. Assistíamos ao *underground* norte americano e, clandestinamente, graças à ousadia do diretor da cinemateca, Cosme Alves Netto, aos clássicos soviéticos de Eisenstein, Dovjenko e Pudovkin. Nas sessões da meia-noite do cinema Paissandú, também programados pela Cinemateca, víamos os filmes “cabeça” que estavam sendo lançados. Era uma festa ver os últimos

Truffaut, Bresson, Godard ou Richard Lester num ambiente de fascínio e sedução. Num cineminha do posto 6, o Alvorada, curti Bergman e outros autores “cabeça”.¹¹

Silvio frequenta o IV *Festival JB-Mesbla de cinema*, em que estudantes e cineastas amadores apresentam, discutem e assistem filmes. A nova estética herética e barata da *Nouvelle Vague* e do Neo-realismo italiano nutrem Silvio de esperança de poder fazer cinema. Como ele recorda, nesses círculos,

Pintam filmes do Glauber, do Godard...o modelo do intelectual é o modelo godardiano, aquela coisa paletó frouxo, meio bagunçado...eu adoto esse modelo, até por uma feiúra minha mesmo. Começo a frequentar o Paissandu, o festival JB me estimula, porque me fez pensar que eu, um dia, poderia fazer cinema. Começo a frequentar cinema cabeça, cinema de arte e a politização continua.¹²

No movimento cineclubista, desenvolve a paixão pela imagem, por discutir arte e política, política na arte, arte na política. O espaço de circulação dos filmes em 16mm reduzia-se, muitas vezes, ao circuito dos cineclubes, mas os consulados no Rio disponibilizavam filmes e Cosme Alves Netto promovia as famosas seções do MAM. A geração de jovens cinéfilos, organizada nos anos 50 e potencializada no início dos anos 60, que se batia contra a questão da arte revolucionária e esteticamente nacional, desembocou no que se tornaram os protagonistas de um vigoroso movimento cinematográfico no país e no mundo: o Cinema Novo. Seguindo o exemplo dos “irmãos” mais velhos, Silvio e alguns amigos fundam, em 1967, o cineclubes *4C Charles Chaplin*. Logo se torna presidente da Federação de cineclubistas.

A gente tinha que fazer política com cinema. ‘Na Itália, estão fazendo a revolução pelo cinema, saíram do cinema dispostos a quebrar tudo’, então, pensamos, ‘temos que fazer isso aqui também’. (...) Começa essa vivência política cineclubista, já não é mais fazer cinema, mas fazer cinema pra mudar a vida, pra mudar o mundo. Aí, começo a entrar mais nessa coisa. Aí, resolvo ficar por aqui mesmo, fazer cinema revolucionário.¹³

¹¹ Memorial, Op. Cit.

¹² Entrevista, Op Cit.

¹³ Entrevista, Op Cit.

Base intelectual de discussões e aprendizado, o cineclube consegue obras nos consulados e com amigos, e cria-se na idéia de itinerância. As reuniões e exposições nas casas de amigos se tornam, graças a Olmar Oliveira, instrumento de panfletagem política. Subiam favelas e projetavam filmes onde e como houvesse possibilidade.

Confessando-se herdeiros da razão libertária e apostando no engajamento no processo revolucionário brasileiro, os intelectuais orgânicos da década de 1960 (vinculados ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e/ou ao Partido Comunista) pretendiam desvendar a realidade social objetivamente e, no âmbito artístico, através da busca pelo nacional-popular, esclarecendo a tentativa de colaboração para a “desalienação das consciências”, buscando a diluição da distância entre o artista/intelectual e a vida ¹⁴. Trabalhando o contato direto com as massas (operariado urbano e camponeses), os CPCs e os intelectuais de esquerda delas extraíam seu interesse e vigor, ensaiando peças em locais públicos e portas de fábricas, projetando filmes, discutindo decisões políticas, ações de protesto e tomada do poder, publicando livros e revistas didáticos a baixos preços, agindo e falando para eles na esperança de que chegasse o momento de agir e falar com eles quando se ultrapassasse a fase do movimento cultural didático-conscientizador.

2.1 - “Atordado eu permaneço atento” ¹⁵

A contestação ao regime militar no Brasil crescia no rastro da intensa movimentação na economia, na política, na cultura e no cotidiano que antecedeu o Golpe. Os artistas e os intelectuais se engajavam na luta pelo retorno ao processo revolucionário: músicas, filmes e espetáculos de protesto banhavam o Rio de Janeiro entre 1964 e 1968. Os estudantes discutem e ocupam as ruas. No Brasil, a efervescência revolucionária se mantinha na arte e nos protestos, mas o sentimento incômodo da precariedade da resistência logo após o Golpe se sustentava pela certeza de que a intervenção militar seria apenas uma lição

¹⁴ Desejo que remete às vanguardas históricas da década de 1920 na Europa.

¹⁵ Trecho retirado da música *Cálice*, de Chico Buarque, em disco de 1978.

passageira. Mas esta mesma geração seria posteriormente lembrada como aquela “abortada pelo Golpe de 1964”. Como afirmam Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves em *Cultura e participação nos anos 60*,

O fato de que os acontecimentos de março tenham surpreendido expressivos setores da intelectualidade e experimentado por parte das bases sociais que sustentavam o governo João Goulart uma frágil capacidade de resistência, constitui um sintoma importante para a avaliação de certos aspectos da vida política e cultural brasileira nos últimos anos. Afinal, a intervenção militar iria mostrar-se algo mais sério do que um episódio aleatório e passageiro. A insuspeitada vocação à permanência do novo regime logo deixaria entrever a natureza profunda de suas determinações. (HOLLANDA e GONÇALVES, 1982: 15)

A França e os Estados Unidos viviam o clímax da contestação jovem. Maio de 1968 se aproximava, trazendo a arrebatadora onda de questionamentos de toda espécie à cultura, ao ensino, ao poder e aos padrões morais, aquele levante que Edgar Morin chamou de “êxtase da História”, como nota Zuenir Ventura (1988). No contexto de Guerra Fria e polarização de imaginários, o Brasil vivia a hora do advento do Terceiro Mundo, fundindo uma conjuntura de incrível imaginário contestador atrelado às circunstâncias históricas e ao esmaecimento das promessas do tempo áureo do capitalismo pós-guerra, em meio às rupturas da esquerda operadas entre os paradigmas cubano, soviético e chinês. A forte crença no poder de mobilização da história levou os intelectuais da década de 1960 a tomar como base para a implantação da nova era o camponês e as massas populares urbanas, em cuja luta a intelectualidade de esquerda estaria organicamente envolvida.

Na trajetória de Tendler, a conscientização popular é consequência do envolvimento com o cinema. Ele diz:

O cine-clubismo conciliava a possibilidade de fazer arte e política. Subíamos favelas com um pesado projetor dezesseis milímetros e uma caixa de papelão que abrigava três ou quatro rolos de filme para, através da projeção de filmes, formar a consciência política de gente que seguramente prescindia da nossa presença e dos filmes que projetávamos para conhecer o drama da vida. Mas agíamos como missionários que levam a consciência ao povo. E projetamos até deixar em frangalhos a cópia do filme. Nosso preferido neste trabalho de “conscientização” era o italiano *Os Companheiros*, de Mario Monicelli, que contava a história da primeira greve operária, com Marcelo Mastroiani. [aspas do autor].¹⁶

¹⁶ Memorial, Op. Cit.

Contudo, desta mesma experiência, Silvio admite, em entrevista a este trabalho, que aquela atitude não era condizente com o próprio povo, do qual a esquerda pensava ser educadora, e lembra das situações a que estiveram expostos nessa missão:

Recebemos filmes do Vietnam e passamos aqui, do [cineasta cubano] Santiago Alvarez também. A gente fazia isso via Federação dos Cineclubes, que tinha ponte com o Partido Comunista e tal. E aí, o Olmar, que era da odontologia, um cara mais velho...a gente pegava um fusca, um projetor, e ia projetar por aí. Passamos *Os companheiros* na Escola de Samba de Padre Miguel, sábado à noite, toda a comunidade querendo sambar e a gente passando *Os companheiros*.

(...)

O povo esperando a gente sair pra poder sambar. (*risos*)

Marcia – Tem disso uma decepção, a revolta de o povo não embarcar com a intelectualidade no processo revolucionário?

Silvio – Não. Tive uma lição.¹⁷

Entre os 16 e os 17 anos de idade, Silvio dava mais atenção ao cinema que à escola, respirando influências européias no estilo das roupas, no modelo de cineasta francês de Godard, nas idéias libertárias dentro do cinema e nos sonhos. Em 1968, livro de Zuenir Ventura, um depoimento de Dina Sfat faz entender a febre de cinema. Ela disse: “Antes, os rapazes vinham da solidão com poemas no bolso; hoje, trazem uma câmera na mão” (VENTURA, 1988: 53). Como lembra Silvio,

(...) transpirávamos cinema. Discutíamos, líamos e, sobretudo, sonhávamos com a possibilidade de fazer filmes. Tentava imitar meus modelos de cineastas: Godard e Glauber. Imitava-os no trajar, no falar e no andar. Usava camisas de marinheiro e japonas compradas na *Casa Rumo ao Mar*, calças *Lee* e calçava *Topa Tudo*, um tênis tipo botinha de lona verde. Trajava o uniforme de época para um jovem ‘engajado’.¹⁸

Contudo, enquanto fronteira que dividia a arte e a política, estes jovens de classe média carioca viviam melhor na primavera da vida que nos outonos das filiações político-partidárias. O Partido Comunista oferecia, ainda na legalidade, um programa “fechado”. Ideologia a atacado, militância estrita a varejo. Em

¹⁷ Entrevista, Op Cit.

¹⁸ Memorial, Op. Cit.

grande parte dos quadros do PCB, de modo geral, triunfava um reacionarismo diante da revolução sexual e dos costumes que as décadas assistiam ¹⁹. Silvio e aqueles da “geração Paissandu”, das batidas no Centro da cidade e dos cineclubes, foram cunhados, por aqueles que mais explicitamente se envolviam na conscientização popular, como a “esquerda festiva” ²⁰.

Éramos os mais “porra-loucas” do movimento estudantil, porque éramos ligados à arte... Me dá orgulho de saber que a gente era da esquerda festiva. Nos vestíamos mal, andávamos sujos, as mulheres não raspavam braço, usávamos o sapato Topa-Tudo ou aqueles chinelos com os dedões sujos imensos...as mulheres não depilavam as pernas. Éramos meio comunistas e *hippies* ao mesmo tempo. Existencialistas, no fundo. Tinha um encontro meio surrealista, porque o pessoal ligado à luta armada era careta, sobretudo a juventude maoísta, com regras de vida restritas. Tudo cheio de regras, doutrinas etc. Tinha os *hippies* malucos, que não queriam nada. E tinha a gente, que era um ponto de encontro entre os malucos e os ortodoxos. A gente tomava batida no Tangará, na Cinelândia, ficava no MAM discutindo arte, cultura, revolução, política. Foi aí que eu conheci o Neruda, foi aí que eu vi os grandes filmes da minha vida. Foi um momento muito rico. ²¹

Glauber Rocha com *Deus e o Diabo na terra do Sol*, Leon Hirszman com *Maioria absoluta*, Joaquim Pedro de Andrade com *Couro de Gato*, *Garrincha, alegria do povo*, Roberto Santos com *A hora e a vez de Augusto Matraga* e Jean Luc Godard com o transgressor *Acossado* e com *A chinesa*, Mario Monicelli, Fellini, Rossellini, Joris Ivens, Chris Marker etc., mesmo que ainda apenas nomes voando na tempestade de informações e influências, povoaram o imaginário dos aspirantes a cineastas e contribuíram para o sonho de fazer filmes e promover mudanças. O teatro Oficina e Zé Celso Martinez Corrêa lotavam salas de teatro – com jovens da classe média, podemos ressaltar sem injustiças – e faziam o mundo ser poético e doce, mágico e nacional, contestador e profano na estética de agressão com encenações de *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, e *Roda Viva*, de Chico Buarque. Em entrevista a este trabalho, Silvio diz com graça: “Eu gostava é disso...ingênuo, ingênuo” ²².

¹⁹ Em seu livro sobre os artistas ligados ao CPC da UNE, Marcelo Ridenti aponta para esta questão e, em entrevistas, recolhe preciosos depoimentos sobre afastamentos, adesões e problemas entre intelectuais de esquerda e o “fechamento” de algumas correntes e organizações da esquerda.

²⁰ A expressão é atribuída ao colunista Carlos Leonam em 1963. Zuenir Ventura e Marcelo Ridenti creditam a expressão ao colunista. Em VENTURA, 1988; p. 47.

²¹ Entrevista, Op Cit.

²² Entrevista, Op Cit.

Leituras básicas, como a obra de Graciliano Ramos, passeavam sob os braços, entre uma manifestação pública e outra, nos intervalos de uma passeata como a dos Cem Mil. Silvio liga-se ao existencialismo sartreano e aos livros mais humanistas de Graciliano, como *Memórias do cárcere*. Assim, o marxismo era filtrado pelo existencialismo do intelectual francês e pela revolta diante do sofrimento do escritor brasileiro. No momento em que tem seu nome envolvido no seqüestro de um avião da FAB pelo amigo e companheiro de panfletagem cinematográfica Olmar Oliveira, Silvio diz que lia *Memórias do cárcere*. “(...) e pensei: ‘porra, isso aqui dá um puta filme’”²³. A influência marxista se dá por intermédio de amigos, trocas em bares, diálogos com outros autores. Tratados filosóficos, encaminhamentos políticos, grandes teses econômicas, *O capital* e o próprio *Velho Testamento* foram preteridos à vivência cotidiana da sociedade.

É preciso lembrar que editoras e publicações, como a *Revista da Civilização Brasileira*, sob as mãos de Ênio da Silveira, se dedicaram, durante a década de 1960, à publicação dos *Cadernos do Povo* ou de manuais e livretos que traduziam as idéias de Marcuse, Mao, Marx, Althusser e outros a uma linguagem simples, objetivando o consumo do proletariado urbano. Silvio lembra que os consumia na época, apesar de as leituras canônicas dos marxistas não terem sido realizadas. Isto implica em pensarmos, de modo pouco ortodoxo, que a influência existiu, mas não diretamente da fonte. Mas negá-la ou julgar este distanciamento não é do âmbito deste trabalho. Silvio se lembra dessa aproximação irreverente: “Não era muito política militante ortodoxa (...). Era uma coisa solta, de rejeitar o que tava aí. Nada da grande militância, colocar bomba etc.”²⁴. Os *Festivais da Canção* e as discussões sobre cinema confluíam ambos para uma mesma bifurcação: arte ou política? Tomava-se partido entre as expressões artísticas de protesto e engajamento *versus* a vanguarda artística, a arte pura, descomprometida politicamente.

Com o crescente fechamento da ditadura militar e perseguições políticas, o Brasil via-se já à beira do abismo da barbárie. O ano de 1968 trouxe grandes conquistas em diversos países na África e na Europa, a contestação ao racismo nos Estados Unidos e marcos na produção cultural, mas o Brasil pagava suas dívidas com o questionamento político, a ousadia das Reformas de Base, a

²³ Entrevista, Op Cit.

²⁴ Entrevista, Op Cit.

rebeldia jovem, o processo revolucionário. O “ano que não terminou”, nas palavras de Zuenir, abre a porta da violência, do irracionalismo, da radicalização mútua, das torturas, dos assassinatos e dos desaparecimentos. Silvio cursava Direito na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e lia sobre sionismo, campos de concentração, cinema e história. Nelson Werneck Sodré, um marco em sua vida naquele momento, é lembrado por ele na entrevista:

Nelson Werneck Sodré...li primeiro um livro dele, fiquei chocado. Ele chamava tudo aquilo, os marechais, generais...chamava tudo de ladrão, cavalo...*Risos. História da imprensa*...li vários livros dele. Mas do que me lembro mais foi *História militar*. E caiu na minha mão a história do João Cândido. Soube que poderia entrevistar o João Cândido. E fui contactar.²⁵

Em 1969, lendo sobre a Revolta da Chibata, insurreição dos marinheiros da Armada Brasileira em 1910, em livro do jornalista Edmar Morel²⁶, decide descobrir o paradeiro de João Cândido (o “Almirante negro”), comandante da revolta. Silvio fica encantado com a história da luta contra o uso da chibata a bordo dos navios e contra as más condições de trabalho e, dominando seus oficiais e apontando os canhões para o Palácio do Catete, os marinheiros ameaçaram bombardear a sede do Governo. Com a promessa de fim do uso da violência a bordo e de legalidade, eles se rendem. São presos, torturados, humilhados e deportados para o Acre. João Cândido, após perder todas as honras e os benefícios, e ser proibido de reembarcar, passa o resto dos dias na Praça XV. Através do contato estabelecido com o diretor do Museu da Imagem e do Som, Ricardo Cravo Albim, Silvio encontra João Cândido ou, nas palavras de Silvio, o “gigante da história do Brasil”²⁷, ainda vivo em uma casa em São João de Meriti, onde morreria pouco depois. Ele lhe concede uma entrevista. Começa ali uma trajetória.

Mas Olmar Oliveira, seu amigo de cinema e de engajamento, seqüestra um avião e vai para Cuba. Antes da realização, promove uma reunião de despedida em Copacabana. Silvio é convidado. Receoso de haver espiões entre os amigos, Olmar afirma que se despede para que possa viajar a Minas Gerais ver a família. No corredor do prédio, pergunta a Silvio se quer também ir para Cuba. Ele diz que

²⁵ Entrevista, Op Cit.

²⁶ MOREL, Edmar. *A Revolta da Chibata*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

²⁷ Entrevista, Op Cit.

sim e marcam o estabelecimento de contato posterior. Uma semana depois, com a notícia do seqüestro do avião, a polícia chega ao nome de Silvio. Ao ser procurado em seu apartamento, Sara Tendler refere-se a Silvio como Sérgio (irmão mais velho) e despistam os investigadores. Quando Sérgio chega ao prédio, o porteiro chama-lhe pelo nome, revelando aos investigadores a farsa. Como lembra Silvio, “corri Copacabana inteira. Atravessei o bairro e sumi”²⁸. Graças a amigos da Dra. Sara Tendler, Silvio tem a promessa de que não será preso, mas também o conselho de que desapareça. O material do filme sobre João Cândido, entregue a uma amiga sem vínculos com militância política, fora queimado por medo da polícia do DOI-CODI. “Foi um golpe tão duro quanto os meses que passei clandestino escapando da fúria militar por atos que não cometi”, disse ele no memorial²⁹.

Tranca a matrícula na PUC e refugia-se por dois meses em São Paulo, na casa de um primo. A dois quarteirões dali, será assassinado numa emboscada o ex-deputado constituinte e combatente da guerrilha Carlos Marighella.

2.2 - Entre viver e narrar

Que belo material humano estamos jogando fora.
Na clandestinidade. É com essa matéria-prima
que se faz uma nação.
(José Carlos Oliveira, em VENTURA, 1988: 48)

A guerra contra o Vietnã eclode e arrasta consigo a contestação na Europa, nos Estados Unidos e na América do Sul. O movimento de contracultura nos EUA, os panteras negras, o mito de Che Guevara, as lutas latino-americanas, os exemplos do socialismo no leste europeu, em Cuba e a Revolução Cultural na China catalisam o processo de radicalização política no mundo. Enquanto em Paris, jovens, militantes do PCF e intelectuais de esquerda se uniam ao *élan* de Maio na luta abstrata contra a sociedade do espetáculo e da opulência, contra a obediência servil de alunos a mestres, contra todas as formas de dominação que se mantinham até 1968, no Brasil, as barricadas incendiavam as ruas por conta da

²⁸ Entrevista, Op Cit.

²⁹ Memorial, Op. Cit.

luta pela legalidade e pela liberdade sob a ditadura brasileira. Elas tomavam corpo à medida que as acompanhava o fortalecimento dos aparelhos de repressão. A exportação da crítica à unidimensionalidade da sociedade burguesa, em cuja expressão máxima Herbert Marcuse desenvolveu seu papel decisivo, coube no Brasil como ideais de segundo patamar a partir da já instaurada ditadura. O Ato Institucional Número 5, de 13 de dezembro de 1968, violento instrumento sobre todas as esferas da vida pública, com cassações, afastamentos, e a tortura nos quartéis encaram frontalmente o pensamento ousado. As alternativas dentro da ação política legalizada são ceifadas a duros golpes. Partido Comunista novamente cassado, UNE lacrada, principais militantes presos ou mortos, restavam poucas saídas para a liberdade. A fronteira com a luta armada é evidentemente transpassada.

Os Partidos Comunistas ocidentais, diante do fracasso do processo revolucionário por via pacífica, são cindidos. De um lado, a legalidade, a resistência às ditaduras e a consciência de que o papel do militante marxista deve ser o da educação, não o de pegar em armas contra a opressão. De outro, aqueles que se lançam à defesa dos direitos democráticos com suas próprias vidas e baseiam suas missões nos ideais de Ernesto Guevara da internacionalização comunista a embrenhar-se pelas matas e cordilheiras, e o de revolução em focos de Regis Debray, e contra a ortodoxia partidária. Vê-se uma divisão na esquerda: entre uma linha mais à esquerda, que propunha o enfrentamento armado e aquela do Partido Comunista, pregando o acúmulo de forças para o enfrentamento pacífico. Surgem as principais dissidências ao Partido e em resistência à ditadura. O PCB é posto novamente na ilegalidade e, na clandestinidade dos que se envolveram na luta armada, muitos desaparecem, são torturados ou mortos quando capturados.

Da proximidade de amigos envolvidos, Silvio recua. Entre engolir a ditadura e dar a vida ao sacrifício em nome de todos, Silvio e muitos outros não vêem saídas.

Eu tava aqui ferrado, imprensado entre isso de radicalização, eu era ligado à turma da luta armada...mas não tava disposto a morrer daquela maneira. Meus amigos estavam abandonando, desbundando...tavam todos morrendo de overdose, os outros tomando “teco”. Eu não queria nem um nem outro. E eu não tive paciência de perceber que havia uma terceira via por aqui mesmo, que eu podia sobreviver. Eu não conseguia entender. Era como você. Radicalizei nesse

momento. Ou era luta armada ou era o desbunde. Não me imaginei me formando em Comunicação, Direito, tendo uma família...tava completamente emparedado dentro de mim mesmo (...) ³⁰.

O depoimento de Tandler reflete o caráter de radicalismo da época. A impossibilidade de conciliação, acordo e diálogo entre o que se queria e o que não se queria, presente numa geração marcada pelo tudo ou nada. Ele responde na Aeronáutica pelo processo do seqüestro do avião e é inocentado. Confuso, perdido e amedrontado, por não gostar de prisão nem amar a morte, decide sair do país. “Resisti até meados de 1970, mas o processo político e o beco sem saída que a ditadura militar encurralou a mim e a parte de minha geração apontou a saída para a porta do exterior”, confessa Silvio ³¹.

Ainda do contato com o movimento cineclubista e nas seções do MAM, Silvio descobre o cineasta holandês Joris Ivens, conhecido *globetrotter* com câmera, filmando as revoluções por todo o mundo, realizador de uma vasta obra de militância comunista no cinema. Um panfleto que recebeu descrevia a obra militante de Ivens, e no qual se podia ler “onde houver fogo, lá eu estou para filmar”.

Conheci antes [de conhecer sua obra na Europa] por várias razões. Primeiro, essa do panfleto. Segundo, porque tenho um amigo, que morreu essa semana, o Olmar Oliveira, que foi o cara que seqüestrou o primeiro avião brasileiro. O Olmar tinha ido à Bulgária em 68 no Festival da Juventude da Paz. Ele levou os filmes brasileiros pra exibir lá fora, teve uma exibição em Paris e ele ligou pro Joris Ivens. E o Joris Ivens foi o primeiro a chegar no cinema. Assim, o Joris já era alguém porque tinha lido um panfleto de que ele existia, e o Olmar chega no Brasil contando que o Joris Ivens tinha ido ao cinema ver os filmes brasileiros, e ele era o grande herói do cinema no Uruguai. Me apaixonei por ele sem ter visto os filmes. ³²

A perspectiva da obra de Ivens faz nascer em Tandler uma nova maneira de inserção. Entre fazer parte do processo revolucionário dando a vida ou o “desbunde” apolítico, Silvio vê na câmera, na produção de imagens, uma outra saída. Entre viver e morrer, narrar com câmera parece mais produtivo. Em entrevista que concedeu a este trabalho, ele diz, diante das opções que o

³⁰ Entrevista, Op Cit

³¹ Memorial, Op. Cit.

³² Entrevista, Op Cit.

enfrentavam, que a luta armada era próxima, mas a sobrevivência para contar a história falou mais alto. “Eu não topo ser mártir, mas topo ser o narrador disso” ³³. A leitura dos livros de Nelson Werneck Sodré mostrava o caminho da história, de “o quanto de histórias da história do Brasil poderiam ser contadas pelo cinema” ³⁴. Unindo este direcionamento com a paixão pelo cinema e com o exemplo de Joris Ivens, surge o projeto que passou a trilhar por toda a vida: fazer cinema e história, narrar a história, posicionar-se politicamente e fazer cinema.

Vi um filme do Chris Marker no Brasil, o *A sexta face do pentágono*, e caem nas minhas mãos os livros do Nelson Werneck Sodré...e eu ligo tudo. Começo a fazer política, história, cinema documentário. E aí eu faço minha primeira opção. ³⁵

Em conflito consigo e com a realidade sócio-política brasileira, a saída é o exterior. “Quando tive que optar entre a clandestinidade da ação política e seguir minha formação como futuro cineasta, não tive dúvidas: optei por uma vida legal”

³⁶.

Eu, com 19 anos, fui colocado numa encruzilhada [**seqüestro do avião**], que nem é verdade. Meu nome foi publicado como envolvido, mas não é verdade, porque nunca tive envolvimento nenhum, eu poderia posar de herói hoje, mas não é verdade. Não tive importância nenhuma nessa história. E fui colocado no dilema de sair do Brasil ou ir para a clandestinidade, e eu optei por sair do Brasil, porque eu não me via na luta armada, e depois eu formulei isso melhor, visualizei de uma forma mais clara, da seguinte maneira: não existe guerrilheiro sem narrador, e eu preferi ser o narrador. E aí foi uma opção minha, fazer um cinema nessas circunstâncias, um cinema político, com um aporte meu, a revolução e a transformação. (...) Pensei isso aos 19 anos, quando fui fazer o filme sobre João Candido, sobre a Revolta da Chibata. Sabia que queria fazer um cinema que fosse uma arma de transformação social, foi minha primeira intuição cinematográfica. Comecei a ler os livros do Nelson Werneck e algo tava me dizendo que eu tinha que ter uma vida engajada como artista. Naquela época, as duas coisas se afunilavam, o artista era engajado, um ser que não só produzia uma obra política (Zé Celso, Glauber, Boal, você vai para cada área e vai ver que é um momento de engajamento muito forte), e aí eu to dentro desse movimento. Meus modelos eram modelos de artistas engajados. ³⁷

³³ Entrevista, Op Cit.

³⁴ Entrevista, Op Cit.

³⁵ Entrevista, Op Cit.

³⁶ Memorial, Op. Cit.

³⁷ Entrevista, Op Cit.

A eleição, em 4 de setembro de 1970, da coalizão socialista e comunista Unidade Popular no Chile, liderada por Salvador Allende, pareceu representar uma das muitas experiências promissoras do desenvolvimento de socialismo democrático para o continente. Numa América já deflagrada por ditaduras civis-militares, Chile representava fonte de ar puro, com esperanças renovadas, participação popular e liberdade para um jovem imprensado. Apesar do contragosto dos pais, embarca logo após a posse de Allende.

Minha lembrança do Chile é maravilhosa. (...) houve as eleições em 4 de setembro de 70, me entusiasmei, bati o dedo no mapa e fui pra lá. Esperei a posse no dia 4 de novembro e, no dia 10, fui pro Chile. Pensão da dona Adriana. Os exilados todos lá. Cheguei lá, todo mundo na frente da televisão, vendo o Allende assinar o acordo de estabelecimento de relações diplomáticas com Cuba...maravilhoso.³⁸

Na pensão da Dona Adriana conhece exilados políticos. Logo na primeira tarde, sai para um passeio. Era inaugurada naquele dia uma exposição sobre Havana em Santiago do Chile. Para um jovem brasileiro de 20 anos a quem as informações e imagens de Cuba eram de restrito acesso, a exposição a céu aberto demonstrava a atmosfera que se respiraria nos dois anos em que viveu no Chile de Allende. Andando pela exposição, conhece uma moça. Puxa conversa. Tornam-se amigos. Ela era membro do Comitê de Arte Infantil da República, casada com um dos principais dirigentes. Ela o apresenta ao marido e “eles se afeiçoam a mim e resolvem me adotar”, simplifica ele na entrevista, “virei Papai Noel da presidência. Fomos distribuir presentes de Natal com a primeira dama”³⁹.

De Papai Noel da Presidência, eles o apresentam a Hugo Araya, cineasta chileno que filmava o processo revolucionário do país e propagava conhecimento nas células dos movimentos. “Eles eram ligados à Secretaria de Desenvolvimento Social, que tinha a *Operación Saltamontes* fazendo periodismo popular. Tinha um cinegrafista documentando esse movimento”, lembra ele⁴⁰. Do contato com Araya, nasce a idéia de fazer um filme sobre manifestações de arte popular no Chile e a marcha por conscientização do “povo”. Além deste projeto no cinema, Silvio panfletava a Revolução e contribuía para a produção cultural através da

³⁸ Entrevista, Op Cit.

³⁹ Entrevista, Op Cit.

⁴⁰ Entrevista, Op Cit.

Operación Saltamontes: nas comunidades de base, ensinava a fazer jornais. Segundo ele, passava-se cerca de 21 dias em comunidades carentes criando células de produção cultural: escrever, produzir e mimeografar jornais populares, ensinar teatro, música e lições de folclore regional. A operação é finalizada em 1972 e, sem ocupação no país, Silvio volta-se novamente para o cinema e para a história. Na França, poderia ter liberdade e aprofundar sua experiência.

(...) aí comecei a querer aprender mais, descobrir mais. Essa minha formiga disse: ‘vai pra França, estudar na França porque essa é a tua’. E aí eu fui pra França em 72, bem nos rescaldos de 68. E aí foi genial, porque ainda se vivia a revolução quatro anos depois, as pessoas ainda eram solidárias, amigas, a França vivia um período de efervescência ainda, revolução, e eu sempre posicionado numa extrema esquerda alternativa ⁴¹.

Tendler embarca para a França em 1972. De navio, leva 27 dias para chegar à Europa, e nele entra em contato com pessoas que o encaminham.

Comigo foi um pintor surrealista Fernand Tessié, ligado ao PC, e nos conhecemos no navio. E esse cara me apresentou a um crítico de cinema francês, o Philippe Odicoeur, que me disse...quando comecei a conversar com ele, era um cara muito legal, me chamava de “compañero”, tinha morado na Hungria, era um cara muito antenado nesse mundo. Ele me disse: “a tua não é procurar a produtora do Partido Comunista”. O partido comunista tinha uma produtora também. Então, ele me apresentou a uma menina que trabalhava na produtora do partido, eles tinham um trabalho. E era uma coisa absolutamente careta, os caras trabalhavam na tv também. E me apresentou a esse crítico de cine, a que era mais uma pessoa libertária, um comunista libertário, tinha um puta cartaz enorme do *O salmo vermelho* com uma frase do Bakhunin genial. E ele me disse: “a tua não é o PC não, tô percebendo que você tem uma cabeça mais libertária. Vou te botar em contato com o Grupo Slon”, que era o grupo do Chris Marker. Mas eu não tinha associado ainda que esse era o cara de quem eu tinha visto um filme no Brasil. Não tinha associado que o cara que fez *A sexta face do pentágono* era o cara que eu conheceria logo depois. O cara que eu forcei a barra pra conhecer, que eu já conhecia de nome era o Joris Ivens. O Chris era um cara durão. E aí, eu fui procurar o Slon, com o contato desse cara, e cheguei lá. Fui muito bem recebido pelas pessoas, o Chris tava viajando, as pessoas falavam do Chris como um deus, eu falava muito mal francês, e espanhol também. Aí, falaram: “deixa um recado pra ele”. E eu deixei. Escrevi: “Ola, Chris. Yo soy Brasileño, Estoy aqui, quero conocer-te”. Fui pra um hotel espelunca, o hotel Stella, toca o telefone, não tinha telefone no quarto, eu morava no quinto andar e tive que descer para o segundo andar para atender ao telefone, e ouço: “Ici Chris Marker”. E eu não acreditei. Até porque, eu não tinha dimensão de quem ele era. Então, marcamos um encontro, eu fui, nos conhecemos, ficamos amigos e aí ele me convidou para trabalhar no Slon, isso em 72. ⁴²

⁴¹ Entrevista, Op Cit.

⁴² Entrevista, Op Cit.

Em 1973, Tandler vai para o Chile de férias e leva uma câmera emprestada por Chris Marker. O país dividia-se: direita e esquerda digladiam-se. MIR *versus* PC, Chile dividido entre as duas extremidades. Os confrontos se acirram gradativamente. Após a viagem, vem a queda no Chile. Menos de três anos foram suficientes para que o governo Allende caísse por terra. Patrício Guzman, documentarista chileno que filmava o desenvolvimento socialista e democrático do Chile, produz, por fim, um documentário sobre o Golpe em setembro de 1973. As ruas são tomadas por tanques do Exército, fruto do promíscuo envolvimento entre forças nacionais reacionárias das elites rural e urbana, Exército e capital norte-americano. Allende é deposto e assassinado, a sede do poder é incendiada e inicia-se um dos mais sangrentos capítulos do autoritarismo no século XX.

Após este contato, Marker o convida, então, a participar de um filme coletivo sobre o processo de deposição de Allende. *La Spirale* começa a ganhar colaboradores: primeiramente, Regis Debray, Tandler e Marker.

Ele montou uma equipe pra fazer o *La Spirale*, que na origem era eu, ele e o Regis Debray, fomos os três levantar grana. E aí entrou o Mattelart, que tinha um ego maior que não sei o que, não queria conviver com o Debray, e o Debray generosamente cedeu espaço, mesmo porque ele tinha saltos mais altos, e disse “tudo bem, fica você no filme, e tal”.⁴³

La Spirale se concentra no conjunto de forças que se articulam para depor Allende. A estrutura “em espiral” do filme descreve as sucessivas fases de reação da direita contra a Unidade Popular. Entre elas, Mattelart insiste em destacar a influência da esquerda católica.

O Mattelart guiou o filme, e virou o filme mais sectário do mundo. O *La Spirale*, que era pra fazer uma análise política, mostrar a ditadura fascista no Chile, resolveu acertar contas tardiamente com a democracia cristã, que naquele momento começava a se tornar o aliado principal da esquerda pra isolar a ditadura. Foi de uma burrice atroz. (...) Nós todos éramos pessoas politicamente bem intencionadas, e ele chegou como o guru, o cara que é da linha política. E resolveu bater em frei, bater na democracia cristã, dizia que o MIR tinha razão. Quer dizer: sectário. A ultra-esquerda adorou, os comunistas boicotaram, o PS ignorou. Uma bobagem. *La Spirale* eu nem coloco no meu currículo porque,

⁴³ Entrevista, Op Cit.

primeiro, não é um filme meu, é um filme coletivo, e segundo porque é um filme burro. Não tem nada a ver. (...) ⁴⁴

Apesar dos problemas com a produção do filme, Marker toma a frente da direção e defende o filme. Como lembra Tendler,

Ele apóia o filme (...) até o fim, e quem dá a costura final é ele, mas ele não se mete politicamente no filme. Mantém o compromisso dele até o fim, e ainda convida um puta artista gráfico pro filme, o Jean Marie Folon, que era famoso na França, e eu dancei. Eu era do comitê organizador do filme. Mas o Mattelart chega, vai tomando posse, aí o Chris convida a Jacqueline Meppiel e a Valérie Mayoux, que eram duas montadoras, pra trabalharem com a gente. Mas é bom que se diga também que eu não tinha nem conhecimento nem maturidade pra encarar esse filme. Não entendo o golpe de estado do Mattelart, mas entendo também que eu tive uma atitude imatura, fui ficando afastado, e fui sendo descartado. Aí, na hora dos créditos, o Mattelart assumiu. O filme é assinado pelo Armand Mattelart, Valérie Mayoux, Jacqueline Meppiel e Folon. E aí, na segunda cartela, aparece: E também, Chris Marker, Silvio Tendler e outros. Quer dizer, ele faz esse tipo de coisa, entendeu? ⁴⁵

Os coletivos de cinema, característicos da década de 1970, colocam em xeque o conceito de cinema de autor lançando filmes “explosivos”, com baixo custo de produção, forte impulso à inovação formal e estética, polêmicos e antinaturalistas, sobre a descolonização africana, o Terceiro Mundo e as ditaduras em curso no período. Entre outros, foram determinantes daquele período os coletivos Dziga Vertov, de Godard e Gorin, SLON, ISKRA e outros. Os membros não foram fixos, podendo participar em produções de outros coletivos, que se desfizeram, e outros se mantiveram por mais tempo.

Do contato com ISKRA e SLON, Tendler conhece diretores como Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Orson Welles, Margerite Duras e outros. Cursando especialização em Cinema aplicado às Ciências Sociais, no Musée Guimet entre 1972 e 1973, tem aulas com Jean Rouch, antropólogo documentarista que viria a fundar um dos marcos do gênero, com filmes como *Crônica de um verão* (1959), *Os mestres loucos* (1955) e *Eu, um negro* (1958). No curso de História na Paris VII, toma contato com os principais membros da *Nouvelle Histoire* francesa: Marc Ferro e Jacques Le Goff. Na especialização,

⁴⁴ Entrevista, Op Cit.

⁴⁵ Entrevista, Op Cit.

escreve monografia sobre a relação entre cinema e história na obra cinematográfica de Joris Ivens.

Na verdade, eu descobri com uns 17 anos que eu queria fazer cinema. Descobri logo em seguida que eu queria ser documentarista, mas eu nunca acreditei que eu devesse fazer um curso técnico, até porque eu não me achava competente o suficiente pra frequentar um IDHEC, por exemplo, que era o grande curso na França. Então, eu sempre fui entrando pelas beiradas. Aí, em 72, na França, eu tinha que me matricular numa universidade, até porque eu precisava da minha carta de permanência lá, e não sei porque, por intuição, tinha que fazer um curso qualquer, e eu me matriculei em história. Tinha um amigo meu que morava lá que se matriculou em história em Jeucieux, então eu fui com ele, porque aí fui descobrindo minha grande vocação, quer dizer...amarrou algumas paixões que eu tinha, porque eu sempre tive paixão pela história, e no ano de 68, por exemplo, eu pensei em fazer filmes históricos baseados nos livros do Nelson Werneck Sodré, e tal. E ali eu descobri essa paixão pela história, que foi o q me levou a me matricular em história e, logo em seguida, fazer um curso do Marc Ferro de cinema e história. E aí, eu fechei toda a minha formação: fazer cinema voltado para a história, e fazer documentário.⁴⁶

2.3 - Caminho da distensão

Toda esta formação se funde em 1976 e, decidido a deixar a Europa, Tandler retorna ao Brasil.

E eu sempre quis voltar. Tanto é que, quando eu cheguei lá, rolou a possibilidade de ficar de vez. Eu tinha que preencher uma papelada, e eu fui empurrando com a barriga. Não queria ficar. E aí, um grande amigo meu me dá uma viagem de navio de volta pro Brasil. Aliás, é preciso falar dele também. Eu não existiria como cineasta se não fosse por esse amigo, amigo de juventude, de vida mesmo, que me ajudou a fazer tudo. O Antonio Ferraz e o irmão dele, o Helio. O Antonio era filho de empresário de navegação e me deu uma passagem de volta num navio cargueiro. E eu voltei graças a ele. E, quando chego, vou procurar o Helio Ferraz, que topa financiar o *Os anos JK*. Devo muito a eles.⁴⁷

Na viagem de volta, uma conversa lança um idéia. Como lembra o cineasta:

No navio, os marinheiros não falavam com a gente. Não diziam uma palavra. Mas quase chegando, um deles encosta ao meu lado e diz: “É. Morreu Jango. Ainda há pouco morreu ‘Seu Juscelino’. Estão morrendo todos os homens que

⁴⁶ Entrevista, Op Cit.

⁴⁷ Entrevista, Op Cit.

cuidaram do povo”. E eu fico com aquilo na cabeça. Chego pro Hélio e peço ajuda pra fazer um filme. A gente senta, discute e tal. E ele diz “porque você não faz um filme, então, sobre o Juscelino?” Mas ele disse também: “faz, mas não faz esses negócios papo cabeça. Quero filme pra público”. Ele me respeitou como autor e eu respeitei a vontade dele, claro. E fiz um filme de público.

Marcia: E o Juscelino tinha morrido há pouco tempo...

Silvio: Três meses antes, mais ou menos. E me impressiona que as pessoas tenham ido às ruas para o enterro dele, quer dizer...ele morre e todos vão às ruas prestar homenagem. Isso estava vivo na memória das pessoas. E eu poderia ter feito um filme elegíaco e não fiz, fiz uma análise histórica.⁴⁸

Desenvolvemos superficialmente este longo percurso biográfico com a certeza de que os anos desta formação são marcados por este leque de profundas mudanças de rumo no mundo e de rupturas com projetos em andamento na América Latina, que serão determinantes na obra de Tendler.

Quando se abre o processo de recuo dos mecanismos democráticos no Brasil e a instauração das distopias violentas após 1968, o recuo histórico penetra em cada trajetória envolvida com os levantes libertários e contestatórios. A perspectiva esperançosa e utópica é violentamente substituída pela nostalgia ou pelo derrotismo pragmático que até hoje nos arrasta e que, de certa forma, nos consola. Na vida de Silvio Tendler, o período que se seguiu a 1968 servirá de força motriz para o resgate histórico que opera.

O que poderia ter sido se tudo não acontecesse como foi? Esta pergunta, feita por muitos, não parece preocupar Tendler. Envolvido na reconstrução do passado coletivo, parece se configurar mais assertivamente a idéia de que nada do que 1968 ceifou precisa ter ficado para trás. O tom de um sentido no curso da história está presente em cada um de seus filmes. O que fazer diante da derrota? Silvio diz: lembrar, narrar e tornar possível que o esquecimento não varra tudo para debaixo do tapete histórico. Mas, mais que isso, reitera a idéia, como coloca em *Fragmentos do exílio*, de que uma semente foi plantada.

Todas estas questões estão intimamente relacionadas à identidade. E, para além da conhecida relação entre o judaísmo e a visão social de mundo produzida pelo materialismo histórico, por exemplo, interessa-nos aqui apenas lembrar a confluência destes fatores para a formação de um olhar que Tendler lança sobre a história e sobre os personagens públicos. Tal visão histórica e prática

⁴⁸ Entrevista, Op Cit.

cinematográfica são permeadas por um sentido de dever memorialístico unido à história de resistências políticas do Brasil.

O aparato conceitual e crítico adquirido no período vivido no Brasil, no Chile e na França constituirá uma visão particular, formando as bases para a maneira como Silvio Tendler olha e narra o passado, acontecimentos históricos e personagens, e gerando fundamentação em um olhar característico de sua formação. O desejo de participação nas transformações sociais toma grande importância em sua obra. Como Tendler define: “para mim, a vida é muito mais importante que a arte. (...) Acho que é por isso que eu sempre quis ser documentarista. Eu quero estar presente nas coisas, quero vivenciar as coisas, e o cinema que eu faço é uma extensão dessa vivência”⁴⁹.

⁴⁹ Entrevista, Op Cit.