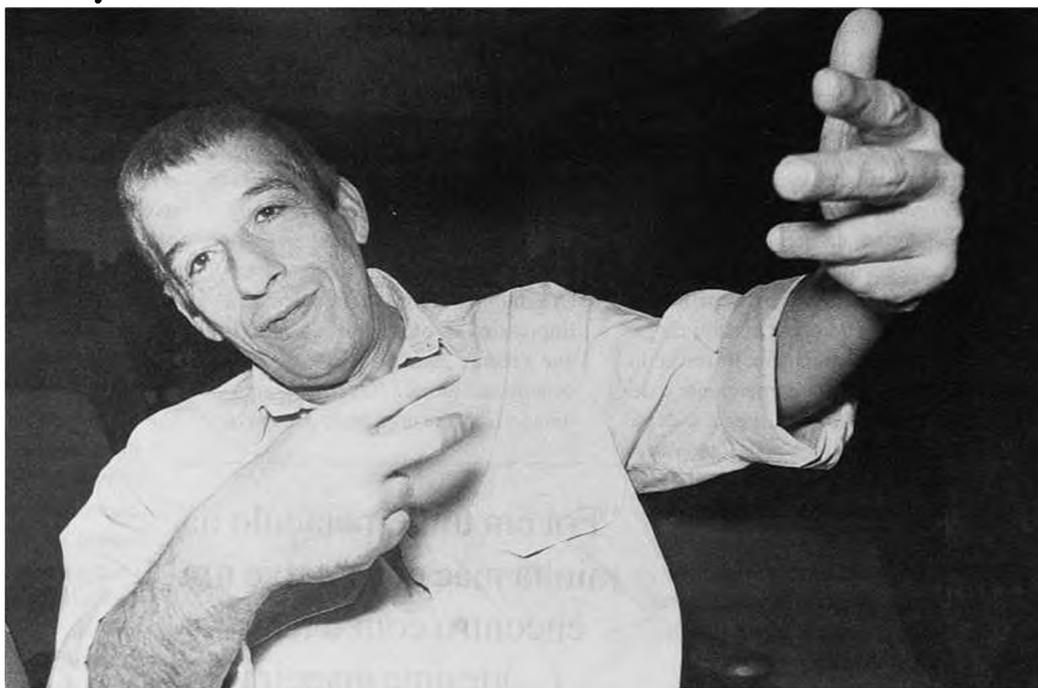


ORLANDO SENNA

Um homem que escreve a cultura ou que é apenas coadjuvante de sua vida?



Orlando Senna teve participação direta nos anos mais importantes do cinema brasileiro. Hoje, revela-se "otimista" quanto ao futuro da cinematografia nacional.

Sorte. Esta é a melhor palavra para definir Orlando Senna, um homem que teve o dom de estar nos lugares certos, nas horas certas, apresentando-se como oportuno observador e às vezes agente do tempo histórico que concerne os últimos trinta anos da cultura brasileira.

No entanto, acredito que Orlando é daquelas pessoas que ficam notórias mais pela relação com seus conhecidos famosos do que pela sua própria obra, ou pela sua própria vida. É interessante constatar que até mesmo para esta entrevista, Orlando encontrava-se como entrevistado suplente, substituindo outro alguém que viesse a ter algum problema em conceder a entrevista, o que foi o caso.

Os famosos, em questão, vão desde Gal Costa, passando Gláuber Rocha até Gilberto Gil, para ficar só na letra g. Estes, cada um por sua vez tiveram a maior importância na vida de Orlando, o qual como aliado ideológico, esteve presente em seus maiores momentos de glória.

Já que como agente cultural ele nunca foi realmente o grande realizador da obra, até mesmo em seu trabalho mais famoso *Iracema, uma transa amazônica*, ele não responde pela direção geral, ficando como diretor de atores e roteiro. Ele parece ter se descoberto como divulgador da cultura por outra forma, o ensino.

Ao ser chamado para participar e depois dirigir

a Escuela de Cine y Television de Santo Antonio de los Baños, fundada em 1986 e desde então uma das mais respeitadas e conceituadas instituições de ensino de cinema em todo o mundo, foi que Orlando parece encontrar sua verdadeira vocação. Foram anos que o fizeram ser reconhecido por estas terras alencarinhas, aonde atuou como Diretor do Centro de Dramaturgia do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, obra portentosa do governo do Ceará.

Orlando também aparenta ser daqueles que não se importam muito com o que os outros pensam, há uma confirmada arrogância em seu olhar, prolongada durante todo o seu ser e é estendida para suas palavras como pode ser observado nesta entrevista, aonde infelizmente preponderou um servilismo infantil de fã entusiasmado por parte de um e um desinteresse latente na vida deste homem, por alguns outros, durante as quase duas horas e meias de palavras que se desgarravam de todas as bocas. De algumas bem mais do que de outras.

Algo de muito importante há que ser dito, não há como sair incólume da presença de Orlando Senna, ele tem a capacidade de despertar sentimentos alheios ao cotidiano das pessoas, do inconformismo à fascinação, da aspereza à sagacidade.

Para quem se sentir pronto está aí um grandioso exercício de paciência que não conseguiu unir a fome com a vontade de comer, mas mesmo assim tem muito o que dizer, sobre quem seja, Orlando, eu ou você.

Entrevista com Orlando Senna, dia 21/07/99.

Produção, redação, edição e texto final:

Gildicelli Alencar, Gustavo Melo e Ricardo Sabóia.

Texto de abertura:

Ricardo Castro.

Participação:

Amarílis Lage, Carolina Soares, Gildicelli Alencar, Igor Câmara, Patrícia Sales, Ricardo Castro, Ricardo Sabóia e Viviane Lima.

Foto: Igor Câmara.



A entrevista com Orlando Senna durou 2 horas e 37 minutos, a mais longa das seis entrevistas desta edição. Ele a concedeu em seu apartamento, no bairro da Varjota, em Fortaleza.

Gustavo - Orlando, durante o período de produção, a gente conseguiu captar algumas informações e descobrimos que a sua mãe tinha uma veia artística. Eu queria saber a influência dos seus pais diretamente nessa opção pela carreira artística.

Orlando - Eu venho de uma família garimpeira por parte de pai, garimpeira de diamante. Um pessoal que veio da Itália, há muito tempo já. Eles, os Senna, vieram de Florença, onde eles moravam, já como caçadores de pedras preciosas. Eles vieram pra isso, vieram para Minas (Gerais) e depois para a Chapada Diamantina, na Bahia. Essa é minha ascendência paterna. Meu pai tinha treze irmãos e irmãs e ele foi, na verdade, o único que se afastou do garimpo, da garimpagem. Muito cedo, inclusive, ele era comerciante e depois se interessou pelo negócio degado. Era uma pessoa mais ligada a esse tipo de trabalho, de terra, de comércio, do que realmente de garimpagem. Mas nunca deixou de ter o seu garimpozinho, mesmo para brincar. Ele dizia que era para brincar. Ou seja, era uma família garimpeira.

Minha mãe veio de uma família de funcionários públicos. Meu avô era escrivão. E esse meu avô, Samuel Sales, desde muito jovem fazia teatro amador em Macaúbas, na Bahia. Minha mãe também se interessou por isso. Ela era professora, era diretora de uma escola de Lençóis (Bahia), e fazia espetáculos de teatro regularmente. Fins de ano, comemorações cívicas e religiosas. A primeira coisa que eu fiz em teatro, que eu me lembro, eu devia ter uns quatro, cinco anos, fiz um papel que não sei até hoje que peça é essa, "Joel, O Amiguinho de Jesus". Engraçado que o Jesus da peça quem fez foi uma menina, não foi um homem, porque não se encontrou lá em Lençóis, minha mãe não encontrou, nenhum garoto que fosse bonito e tivesse cabelos louros e longos. Então se escolheu uma menina, ela se chamava Gláucia, para fazer Cristo. Era a única que estava na concepção do tipo de Cristo que ela queria (pausa). Além disso, ela (a mãe) pintava, pinta até hoje. Realmente eu acho que tem uma veia artística nela, como você disse.

Foi em um espetáculo mesmo da minha mãe, eu até já escrevi sobre isso, que eu tive um encontro com o teatro, com a dramaturgia, de uma maneira muito curiosa. Eu tinha de quatro para cinco anos de idade, eu

sei disso porque foi o fim da Segunda Guerra Mundial (conflito bélico entre dois blocos de países: França, Inglaterra, União Soviética, Estados Unidos e mais 22 países, conhecido como o bloco dos Aliados, e Alemanha, Itália e Japão, que formavam o Eixo. Teve início em 1939 e fim em 1945). Ela fez um grande espetáculo na praça pública em Lençóis, chamava-se "Guerra e Paz", e o palco foi armado bem embaixo do sobrado onde morava o meu avô. E eu vi esse espetáculo da sacada do sobrado, quer dizer, eu tava vendo os camarins (gesticula, como se descrevesse o local), essa coisa dos atores mudarem as roupas, o palco, e lá adiante, na praça, o público. Fiquei vendo de cima. Impressionou-me muito um fato. É que a menina que fazia a "Paz", evidentemente loura, a "Guerra" era morena (risos), era uma peste. Chegava

“Foi em um espetáculo da minha mãe que eu tive um encontro com o teatro (...) de uma maneira muito curiosa. Eu tinha de quatro para cinco anos de idade.”

lá na frente, fazia aquelas coisas da "Paz", suave, maravilhosa. E, quando voltava, enchia o saco dos outros, beliscava, bulia, ficava correndo nos camarins. Enquanto que a "Guerra", que quando chegava no palco, tonitroava, era a maldade, quando se recolhia no camarim, ficava esperando o novo momento dela entrar, ela ficava quietinha, bem concentrada, às vezes até lendo o papel dela, eu acho. Enquanto que a "Paz" era um horror, até fumou. Eu fiquei horrorizado quando a vi fumando. Para mim fumar, naquela época, era uma coisa horrível e ainda é, né? (falou irônico por estar fumando e provocou risos da turma).

Carolina - Orlando, enquanto você observava o lado artístico da sua mãe, você chegou a trabalhar com o seu pai também?

Orlando - Não. Com exceção de um fato que é também interessante para a minha formação. Devia ter uns dez anos, nove, dez anos. Meu pai tinha uma loja e ele mandou que eu ficasse lá à tarde, aprendendo. E

eu, da escola, almoçava e dava um tempo na loja, trabalhando como vendedor, dando troco etc. Ele queria que eu me interessasse pela política, eu fui criado para ser político. Meu pai era político, foi chefe político da região durante bom tempo. Foi prefeito duas vezes, elegeu deputado, esse tipo de coisa. E eu fui praticamente educado para, com vinte anos, me candidatar, ser "candidatado" (ironizando) e eleito a deputado estadual, e depois seguir uma carreira política. Mas quando eu tinha vinte anos, eu já estava muito interessado em outras coisas, meu pai não conseguiu me convencer disso. Mas não perdeu as esperanças, e (só) perdemos todas as esperanças, ele e eu, em 64, com o golpe militar. Ele teve de ir embora de Lençóis, foi morar em Salvador. E aí acabou essa liderança política dele, em 64. Quer dizer, as pessoas iam na casa dele em Salvador para perguntar quem deveria ser o candidato, mas aí eu já estava fora e isso foi esquecido, que eu deveria ser político. Aliás, eu nunca pensei em ser.

Igor - E como foi sua saída de Lençóis?

Orlando - Eu saí de Lençóis aos onze anos para estudar interno no Colégio Marista (colégio tradicional, dirigido pela ordem mariana) de Salvador da Bahia. Até os dezoito, eu estava em Salvador, estudava na capital, como vários de nós de Lençóis, e passava as férias em Lençóis. Eu me lembro que até os dezoito, dezenove anos, eu tive muita relação com a minha cidade do interior. Depois, e a partir de 1959, eu tive um afastamento total, era aquela coisa, aquele verso do Drummond (Carlos Drummond de Andrade, poeta mineiro nascido em Itabira do Mato Dentro. Um dos autores brasileiros mais importantes da segunda fase do modernismo brasileiro, falecido em 1987), "Itabira é uma fotografia desbotada na parede" (O verso "Itabira é apenas uma fotografia na parede" pertence ao poema "Confidência do itabirano"). Lençóis era uma fotografia desbotada na parede. Só voltei nos anos 70.

Igor - Havia uma necessidade de você sair de Lençóis?

Orlando - Havia. Nesse momento, era 1952... Estava-se inaugurando o primeiro colégio em Lençóis, o primeiro colégio que tinha curso ginasial. E, evidentemente, eu estava sendo encaminhado pra fazer o exame de admissão desse colégio. Foi

A pré-entrevista aconteceu no Museu da Imagem e do Som, onde funciona o Curso de Dramaturgia do qual Orlando Senna era diretor. Inicialmente marcada para as 19 horas, houve um atraso de 20 minutos.

um drama pra mim, porque eu não queria ficar em Lençóis. Eu já sabia o que era o charme, o encanto do pessoal que estudava na capital e voltava para passar férias em Lençóis. Eram os “reis do pedaço” (*risos*). Af o que eu queria era isso, era sair dali e estudar em Salvador com alguns lá da cidadezinha para ser igual a eles. E também eu queria conhecer o mundo, né? E aí foi um drama, porque eu fui fazer o tal exame de admissão do colégio que ia abrir. Fiz o exame, passei bem, mas com aquela angústia horrorosa: “Eu vou perder meu caminho, eu vou ficar aqui pra sempre estudando, não vou ser estudante da capital nunca.”

Por sorte, o Ministério da Educação não autorizou o colégio a funcionar naquele ano. Aí eu convenci a meus pais que eu não poderia perder um ano de estudos. Em janeiro, eu acho, de 52, me levaram para Salvador, eu fiz outro exame de admissão no Colégio Marista e fiquei interno por uns quatro anos, e depois externo, morando em pensionato de estudantes. E foi uma vida maravilhosa de estudante. Foi uma sorte no meu destino. Não sei o que teria acontecido se aquele ginásio do colégio de Lençóis tivesse sido autorizado naquele ano pra funcionar.

Carolina – E Orlando, aí o teu contato direto com o cinema começa em Salvador?

Orlando – Não, começa em Lençóis.

Igor – Havia o Cine Rex.

Orlando – Quando eu nasci, não era uma coisa muito comum, eu acho, cinema no interior da Bahia. Mas quando eu nasci, já tinha cinema em Lençóis, o Cine Rex, exatamente. O primeiro filme que eu vi foi *Bambi* (*desenho animado clássico do americano Walt Disney, filmado em 1942, conta a história de um filhote de veado órfão de mãe e que vive perigos em uma floresta*). Devia ter uns quatro, cinco anos de idade.

Patrícia – Quais eram seus filmes preferidos?

Orlando – Eu me lembro que o meu segundo filme, depois de *Bambi*, foi um filme adulto. Foi *O Ébrio* (*um dos maiores sucessos de bilheteria no Brasil*), da Gilda de Abreu, com Vicente Celestino.

Carolina – Com quantos anos, mais ou menos?

Orlando – Cinco, seis anos, porque... o Cine Rex era de um primo meu e ele tinha um tal camarote da família, que ele fez, claro, não para toda a família, pra família dele, ele, a

mulher e os filhos. De vez em quando outros parentes eram convidados, então, nesse camarote não tinha problema de idade. A gente entrava e via, então eu vi esse filme adulto de cara. Eu vi outro também, um dia numa sessão pra homens, só podia entrar homens, que era um filme pornô da época, chamava *Mocidade Louca*. Eu não me lembro bem do filme. Não tinha mulher nua. Não me lembro quais eram meus filmes preferidos não. Era nessa época da minha infância, bem na infância, o *bang-bang*, né? A gente brincava de *bang-bang* o tempo todo. Lençóis é cheio de... serra, rios, escorregadeira, trilhas, a gente brincava de mocinho e bandido, na verdade a gente chamava “artista e bandido” (*risos*). Era engraçado, porque os heróis do *bang-bang*, a gente os chamava de uma maneira muito interessante. O Charles

“A gente tinha uma linguagem em inglês própria, que a gente não sabia o que é que era, mas ouvia muito: ‘Come on, boy’. (...) A gente pensava que era ‘mãos ao alto.’”

Starrett (*ator americano, foi um dos mais populares “cowboys” da história do cinema*) era “Chastarret” (*risos*). A gente tinha uma linguagem em inglês própria, que a gente não sabia o que é que era, mas ouvia muito: “Come on, boy”. era “mãos ao alto”. É porque nos filmes, aqueles *cowboys* meio sofisticados, posudos, não diziam “mãos ao alto”, diziam “Come on, boy” (*risos*). A gente pensava que era “mãos ao alto”.

Ricardo Castro – Mas o cinema era sua diversão preferida, não?

Orlando – Não me lembro, mas eu acho que, nessa época de infância em Lençóis, empatava com o futebol. Eu era obcecado por futebol. Aliás, fui durante trinta anos da minha vida. Se não jogasse, não dormia bem. Tinha que jogar todo dia, aquela coisa meio de menino, que ficou até os... acho que até trinta e cinco, quarenta anos.

Viviane – Quando você estava no Colégio Marista, você mandou uma carta para a Atlântida (estúdio de cinema carioca, responsável

por algumas das maiores bilheteiras da Chanchada, como “Nem Sansão, Nem Dalila” e “O Homem do Sputnik”) com duas histórias e teve uma resposta negativa, dizendo que eles já tinham seus próprios roteiristas. Como surgiu essa vontade de mandar as duas histórias?

Orlando – Eu já vinha com essa ligação com o cinema, como eu tô dizendo, desde menino. Quando eu fui estudar em Salvador, continuei vendo muito cinema, porque, primeiro, tinha o cineclube do Colégio Marista, todo sábado à noite. Passavam filmes e se discutia, tinha um irmão Marista especialista (*em cinema*). Depois, quando eu fui para o Colégio Jesuíta, também conhecido como Colégio Antônio Vieira (*outro tradicional colégio soteropolitano*), em Salvador, tinha também um cinefórum, que passava filmes todo

sábado à noite, também com um padre especializado em cinema que discutia com a gente. Além disso, a gente podia sair sábado à tarde e domingo à tarde. E o que se fazia nessas saídas era ir pro cinema. A gente escolhia os famosos cinemas da Baixa do Sapateiro (*região de Salvador onde se localizavam alguns dos principais cines da cidade*), porque eram cinemas que passavam três filmes durante a tarde, era uma matinê. Não passava um filme e repetia, não. Passava um, dois três filmes e acabava a matinê às seis horas da tarde. Então a gente

escolhia esses cinemas, porque se podia ver, pelo mesmo preço, três filmes e não um. Eu continuei vendo muito cinema nessa época. Eu anotava num caderno os nomes dos filmes que eu via, com umas indicações que eu não me lembro. Eu acho que tinha indicações de ator, alguma coisa assim. Eu anotava todos os filmes e fazia algumas observações. Não sei o que é que me levou a escrever duas histórias e mandar pra Atlântida, devia ter uns doze anos de idade. Acho que o que eu queria... queria fazer cinema, já durante aquele tempo, mesmo que não fosse algo muito consciente, não muito organizado na minha cabeça. Mas na verdade, isso sugere uma vontade.

Igor – Mas o que é que te chamava mais atenção naquela época? Os atores?

Orlando – Não sei, era uma fascinação meio que generalizada. É claro que eu me lijava nos atores, em tudo. Eu me lembro que eu era fã de uma atriz, achava-a belíssima, Debra Paget (*atriz americana, atuou em*



A equipe de produção levou alguns exemplares da revista Entrevista para Orlando Senna. Ele disse que já conhecia a publicação e se entusiasmou com a proposta da publicação de resgatar o lado humano dos seus entrevistados.

Aos vinte e três minutos de pré-entrevista, Orlando Senna pediu desculpas por ter que se ausentar, mas tinha que ir dar aula.



A produção ouviu Conceição Senna, com quem Orlando é casado desde 1965. Durante a conversa, ela não escondeu sua admiração pelo marido. "Ele é meu grande amigo", disse.

"*Les Misérables*", em 1952), a gente chamava de Debora "Pajé" (risos). Nessa idade o que marcam são os atores e os personagens, tanto que a gente brincava de mocinho e bandido. Eu e toda a minha turma fomos imitadores de James Dean (ator americano, morto em um acidente de carro, aclamado como um mito para a juventude dos anos 50, principalmente depois do sucesso do filme "*Juventude Transviada*"). Inclusive eu gostava muito quando me chamavam de James Dean na cidade, (porque) a gente fazia corrida de carro. Quem tinha carro, isso eram uns quatro ou cinco. Eu não tinha, eu pegava o jipe do meu pai. E a gente fazia corrida na rodovia. O pessoal ia torcer e às vezes eu me lembro que me chamavam de James Dean e eu achava aquilo uma maravilha (pausa). Eu era imitador dele, queria ser como ele. Com doze, treze anos de idade.

Ricardo Sabóia - E nesse período do cineclube, quais são os filmes que você lembra que marcaram?

Orlando - Antes disso, cadê Gil? (dirige-se ao aluno *Gildicelli Alencar*). Quem é Gil aqui? Ah, o Gil é você. E aquela é Gal (referindo-se à aluna *Galciani Neves*). É... nessa época do Colégio Marista, lembro que estudávamos eu e o Gilberto Gil (compositor, cantor e músico baiano, destacou-se na cena artística brasileira a partir dos anos 60, juntamente com outros artistas baianos) e o que me chamava atenção no Gil, a mim e às outras pessoas, é que ele sempre tinha dinheiro, mais que a gente (risos). Não sei se ele tinha uma mesada maior, ou se ele era um economista (em tom de chacota). Depois ele foi estudar exatamente Administração. Mas ele sempre tinha dinheiro, quando chegava o fim do mês, tava todo mundo a zero, apelava pra Gil (rindo).

Esse cineclube da Bahia é uma coisa histórica (Orlando confunde os cineclubes dos colégio Marista e Jesuíta com o ciclo de cinema do crítico baiano *Walter da Silveira*). Inclusive (quando) a gente pega os livros que falam daquela época, se menciona muito isso. Toda a minha geração tem uma gratidão enorme ao *Walter da Silveira* que foi o cara que organizou isso, era um crítico de cinema, um ensaísta também. Era 68, por aí. Aí se exibiu tudo que existia (enfático), tudo que devia ser visto para quem se interessasse pelo bom

cinema. Me marcou muito o expressionismo (movimento estético do cinema alemão das décadas de 1910 e 1920, caracterizado sobretudo pela valorização de efeitos dramáticos obtidos através dos movimentos e enquadramentos de câmera. Dentre os filmes desse período, destacam-se "*Metropolis*", de *Fritz Lang*, e "*O Gabinete do doutor Galigari*", de *Robert Wiene*) evidentemente. O *Walter* fez uma mostra geral de não sei quantos filmes expressionistas. Me marcou muito o neo-realismo (italiano, movimento cinematográfico que se caracterizava pela exploração de temáticas sociais. É desse período "*Roma Cidade Aberta*", de *Roberto Rossellini*, e "*Ladrões de Bicicleta*", de *Vittorio De Sica*), evidentemente, que era o forte desse cineclube. Mas também uma coisa interessante, ele fazia essas mostras e

“(...) eu me lembro que me chamavam James Dean e eu achava aquilo uma maravilha. Eu era imitador dele, queria ser como ele. Isso com doze, treze anos de idade.”

trazia também os filmes da época que não chegavam no circuito comercial, só chegariam um ou dois anos depois.

Eu me lembro do cinema americano independente, que eram os filmes em preto e branco. Era muito comum filme em preto e branco na época, mas o cinema americano já estava entrando com sua produção em cor. Eram os filmes que, pela primeira vez, não tinham glamour (pausa). Eu tenho um bom exemplo, mas esse eu vi um pouco depois, um filme chamado *Marte*, que é sobre o amor de um açougueiro com uma empregada. Eram atores que não eram bonitos. Era um pessoal que, depois eu estudando, revendo esses filmes, eram jovens roteiristas da televisão americana, que no final de 50, início dos 60, foram captados por *Hollywood* e fizeram esse movimento. Eu não sabia direito o que é que era, embora o doutor *Walter* falasse. Mas eu sentia uma coisa diferente. É... *João Cassavetes* (refere-se a *John Cassavetes*, ator e diretor americano,

falecido em 1989, um dos pioneiros do cinema americano independente), com *Shadows* (filme dirigido por *Cassavetes* em 1959 e vencedor do Prêmio da Crítica do Festival de Cannes no mesmo ano), *Faces* (outro filme dirigido por *Cassavetes*, sucesso de crítica e público em 1968). Aí eu comecei a me interessar por roteiros, histórias de gente comum, de varredor de rua, açougueiro apaixonado por empregada cozinheira, esse tipo de coisa, que não existia no cinema americano. Nessa época, isso me chamou muito a atenção.

Gildicelli - Foi no cineclube (do ciclo *Walter da Silveira*) que você aprendeu tudo sobre cinema?

Orlando - Ninguém aprende tudo sobre cinema. Foi aí que eu tive minha formação cinematográfica. Eu e todo mundo da minha geração, o *Gláuber Rocha* (diretor, roteirista e produtor baiano, dirigiu alguns dos principais clássicos do cinema brasileiro, como "*Deus e o Diabo na Terra do Sol*" e "*Terra em Transe*"). Faleceu em 1981) veio daí, o *Geraldo Sarno* (diretor de "*Viramundo*", filme que tem como temática a migração nordestina) veio daí, todos os atores baianos dessa época. *Antônio Pitanga*, *Othon Bastos*, *Geraldo Del Rey*, todo mundo veio desse cineclube. As atrizes também, a *Helena Inês* (atriz que foi casada com *Gláuber Rocha*). Toda uma geração de críticos muito fortes da Bahia nessa época também

vem daí. É na verdade o que depois se chamou "os críticos do Cinema Novo" (movimento cinematográfico brasileiro caracterizado pela vanguarda nas técnicas de filmagens associada a uma crítica política e social da realidade brasileira. Teve em *Gláuber Rocha* o seu principal representante) que ficaram exigindo um tipo de cinema, um tipo de filme que ainda não existia nas suas críticas. E eu fazia parte dessa crítica também. A gente demonstrava a nossa insatisfação com o cinema brasileiro que tava sendo feito, porque a gente fazia parte do grupo também dos jovens cineastas, era a mesma coisa. A gente nas críticas já traçava um pouco as diretivas do Cinema Novo. No Rio (de Janeiro) também existiu esse grupo de críticos. Essas frases iniciais do Cinema Novo aparecem aí, "queremos ouvir a voz do homem", coisas ainda dos críticos que ainda não estavam filmando. Toda essa geração baiana que foi muito forte teve sua formação cinematográfica com o *Walter da*

Conceição disse que foi o marido quem a levou para "o mundo mágico das artes". Ela considera Orlando seu diretor preferido. "Ele é muito tranquilo".

Silveira e o seu cineclube.

Carolina – *E Orlando, como é que foi o encontro com o Gláuber Rocha?*

Orlando – Ah, interesses por teatro. Foi por aí, 53, 54, tinha treze, quatorze anos. A primeira vez que eu vi Gláuber, eu me impressionei muito. A gente tava numa assembléia da ABES, Associação Baiana dos Estudantes Secundaristas. E um dia, eu cheguei atrasado para essa assembléia e quando eu cheguei já tinha um cara falando. A gente sempre fazia essas reuniões num grande salão que a Secretaria da Educação nos cedia. Então era aquela coisa vetusta, com um púlpito. Com um púlpito não, com uma tribuna, onde a pessoa fala. Quando eu entrei, tava aquele cara falando muito ardentemente, meio descabelado e com uma capa de gabardini, porque também era moda, era a capa dos *gangsters*, era a capa de Humphrey Bogart (*ator, um dos mais conhecidos galãs do cinema americano, estrelou o filme "Casablanca"*) no cinema. Ele fazendo um discurso inacreditável, dizendo que tudo bem, que se fizesse política, mas que não seria a política, nem os políticos que iriam, digamos, orientar a humanidade, nem organizar o mundo. Isso só podia ser feito através da arte. Esse era o discurso dele, o primeiro que eu ouvi. Me impressionaram as duas coisas. Primeiro, esse tipo de colocação. A gente lá, fazendo a maior política. Todo mundo começando a ser de esquerda. Começando, porque todos nós dessa geração viemos da direita. Colégios católicos, colégios cristãos, o Gláuber estudava em frente ao meu Colégio Jesuíta, em um colégio protestante, o Dois de Julho, ou seja, a gente começou nossa ação política estudantil em conjunto com a direita, porque os veteranos estudantes de direita queriam nos cooptar, já que a gente estudava em colégios cristãos, digamos. Nessa época, a gente tava começando a virada pra esquerda e aquele cara chega e diz: "Não adianta fazer política, tem que fazer arte!".

Aí nesse mesmo dia a gente se conheceu, foi tomar café e a gente se ligou porque se apresentou a mim como ator e eu me apresentei como ator, porque fazíamos teatro como atores nos nossos colégios. "Mas que que você é? O que você tá fazendo?" Eu disse: "Sou ator". Ele: "Eu também". Aí começamos a conversar. Não me lembro qual foi essa conversa, mas possivelmente foi sobre tea-

tro ou sobre essa coisa da política e da arte, do projeto cultural antecedendo o projeto político, umas coisas que a nossa própria geração desenvolveu muito filosoficamente até. Por aí, uns quatorze anos. Logo depois ele fez a *Jogralesca*.

Patrícia – *Orlando, a gente tá falando da Jogralesca e Marcos Uzel (jornalista do jornal Correio da Bahia) define a Jogralesca como "uma manifestação de alunos interessados em divulgar para o público jovem a literatura contemporânea e a moderna poesia brasileira". Pra você, o que foi a Jogralesca?*

Orlando – Num sentido de intenção, foi exatamente isso. A *Jogralesca* gerou impacto em Salvador, que era uma sociedade provinciana, mas de qualquer maneira com uma tradição de cultura muito forte, como tem até hoje. E também da cultura erudita

"Foi aí que eu tive minha formação cinematográfica (...). Toda a geração baiana (...). teve sua formação cinematográfica com o Walter da Silveira e o seu Cineclube."

muito forte e de uma cultura tradicional também muito forte. Em Salvador, nessa época, apesar de sua cultura erudita, as pessoas declamavam ainda os poemas como os velhos atores do século passado. Era uma coisa pomposa, era uma coisa solene, era uma coisa de gestos largos e volume de voz. E a *Jogralesca* fez uma coisa tipo jogral, que vocês devem conhecer, né? Só um pouco mais cuidado, mais criativo do que o jogral, mas tinha esse desenho. Com alunos do Colégio da Bahia, onde o Gláuber passou a estudar, depois que saiu do Dois de Julho, e que dizia os poemas modernos, da *Semana de Arte (de 1922, que aconteceu em São Paulo e é considerado um marco nas artes brasileiras, ao fazer emergir uma cultura voltada para a nacionalidade)*, do modernismo brasileiro. De uma maneira que ninguém nunca tinha visto ou ouvido, falando baixo, muito mais interpretando num sentido *standardiniano*, ou seja, sentindo o poema por dentro, passando a emoção através de gestos lentos, de

voz bem colocada, de uma dramaturgia muito mais de introjção, do que de composição de berros e gritos. Era uma coisa muito bonita visualmente. Poesia brasileira. Raul Bopp (*autor modernista, escreveu "Cobra Norato"*), Manuel Bandeira (*poeta pernambucano, falecido em 1968, é um dos expoentes da moderna poesia brasileira. Escreveu "Cinza das Horas" e "Estrela da Vida Inteira"*), Carlos Drummond de Andrade, alguns poetas baianos também. E foi um impacto muito grande, pra mim e pra todo mundo, eu me lembro do meu impacto. Talvez a mim e a algumas pessoas que já tavam mais junto desse movimento não tenha sido um impacto tão forte como foi pro resto das pessoas. Porque se apresentou num dia, tinha outra apresentação no fim da semana. E no fim da semana já estava o teatrinho lá do Colégio

da Bahia sem lugar pra tanto público... porque os jornais deram, a sociedade culta de Salvador, da Bahia, se interessou, foi pra lá, coisa e tal... Uma semana depois era o tema da cidade, nos jornais, nas rádios, nas reuniões, nos bares, era a *Jogralesca*.

Igor – *Mas existia uma reação até forte em repesália.*

Orlando – Na Bahia, todas as coisas que aconteciam tinham sempre uma oposição forte. Até hoje. O único lugar em que Caetano (*Veloso, cantore e compositor baiano, foi um dos líderes do movimento tropicalista. Dentre as suas canções mais famosas, destacam-se "Alegria, Alegria", "Proibido Proibir" e "Tropicália"*) foi realmente preso, foi na Bahia, por exemplo. E naquela prisão histórica também de dez anos atrás. Você sempre tem uma oposição muito forte, na Bahia, às coisas da Bahia. O que eu acho que é um estímulo também bem interessante. Você não encontrar o território vazio te dá mais força, te dá mais um empurrão. Quando apareceu essa geração, digamos, a "geração Gláuber", da qual faço parte, paralelamente a esse deslumbre que a maioria das pessoas teve com a geração, teve também uma reação crítica muito forte, dizendo que era maluquice, que éramos loucos, que estávamos a fim de desvirtuar, de esculhambar com o pensamento dos velhos artistas baianos. Tivemos brigas horrosas, mas, ao mesmo tempo, a gente respondia também à altura. Não respeitava ninguém. Eu briguei com Walter da Silveira, meu mestre. Só pra aparecer. Só pra me colocar, só pra que as



Conceição disse que Orlando Senna é uma pessoa metódica e organizada. Segundo ela, Orlando consegue se concentrar no trabalho, mesmo quando há muitas pessoas por perto.

Sobre o seu primeiro filme, *A Segunda-Feira Gorda da Ribeira*, Orlando disse que a única coisa importante foi ter enquadrado uma menina que ele estava procurando. Era Conceição Senna.



Inicialmente marcada para acontecer no MIS, a entrevista foi concedida no apartamento de Orlando Senna, porque, segundo ele, no MIS a entrevista seria interrompida várias vezes.

peças prestassem atenção em mim. Não foi só por isso. Briguei porque, geralmente, filho briga com pai. E a outra coisa é que também, depois da Jogralesca, depois que as coisas começaram a acontecer de uma maneira mais forte, fomos pros jornais, começamos a fazer teatro e já se começou a fazer cinema, houve uma disputa político-ideológica muito grande por essa nova geração que estava aparecendo na Bahia. Exatamente da esquerda e da direita que na época era uma coisa bem marcante, não era como hoje. Mas era muito, muito marcante. Éramos... recebíamos... chama "acesso sexual", é?

Igor – Assédio.

Orlando – Assédio. Éramos assediados de uma maneira muito violenta, por uma coisa chamada CEPA, que era Centro não sei quê de Estudos, devia ser Centro de Estudos Pátrios, não sei como era. Que era ligado ao movimento integralista, que por sua vez era inspirado no Nazismo (*regime político de extrema direita na Alemanha, marcado pela ascensão do Partido Nacionalista Socialista Alemão, de extrema direita, liderado pelo ditador Adolf Hitler, que chegou ao poder como primeiro-ministro em 1932*). Um dos grandes professores da nossa geração e também de algumas outras pessoas no Brasil, do José Celso Martinez Corrêa (*diretor de teatro, fundador do Grupo Oficina, dirigiu na década de 60 o espetáculo "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade*) por exemplo, professor Hélio Rocha, era um cara de direita, e depois também caminhou pra esquerda. E do outro lado tinha todos os nossos amigos jornalistas, poetas, escritores de esquerda que vinham do Partido Comunista (*Brasileiro, fundado em 1922*), o pessoal do Jorge Amado (*escritor baiano, autor de livros que retratam o universo da cultura baiana e brasileira. Dentre as suas obras, traduzidas para diversos países, estão "Gabriela, Cravo e Canela" e "Dona Flor e Seus Dois Maridos"*) Então esse pessoal, esse, digamos, "grupo Jorge Amado", que lá na Bahia é conhecido como "grupo do jornal Sete Dias", nos apoiou depois de alguns desentendimentos iniciais, "esses meninos bestas, querendo mais do que a gente". Enquanto que, por outro lado, o pessoal de direita, tocou pau.

Igor – Orlando, por que você escolheu fazer o curso de Direito?

Orlando – Era muito normal as

peças menos relacionadas com as ciências naturais, as pessoas mais interessadas nas Humanidades, escolherem Direito, que era um curso mais tranquilo. Quem não tinha muita vocação acadêmica ia pra Direito. Para a Faculdade de Direito, foram quase todas essas pessoas que eu mencionei aqui. Pra você ver, Gláuber foi pra Direito, Geraldo Sarno, pra Direito, eu fui pra Direito, João Ubaldo Ribeiro (*escritor baiano, que tem, entre suas obras, "Viva o Povo Brasileiro"*) foi pra Direito. Nem todos terminaram. Eu deixei no segundo ano, Gláuber também deixou no segundo ano. Quer dizer, deixei porque já não me interessava e não podia seguir as três coisas que eu tava fazendo, que era o Direito, Escola de Teatro e jornalismo. Não estudando jornalismo, fazendo jornalismo.

Igor – Mas sua primeira experi-

"(...) a minha reação à crítica (...) é muito tranqüila. A maioria delas eu não acredito muito. As que eu sinto que possam me dar alguma contribuição, eu aceito."

ência foi como repórter de polícia.

Orlando - (*interrompendo*) A primeira experiência real, profissional, foi no Jornal da Bahia, que tava sendo fundado por um homem de esquerda, chamado João Falcão, embora fosse rico, milionário. Durante um mês ou dois a gente teve um treinamento interno no jornal, a gente fazia jornal semanário, colaborava, então já fazíamos críticas de cinema ou crítica de teatro, mas isso não era redação de jornal ainda, a gente chegava lá escrevia e ia embora. Então o trabalho de "cozinha" do jornal começou aí na fundação do Jornal da Bahia, que durante não sei quanto tempo - eu disse dois meses, mas não sei se foi tanto - funcionava normal, como jornal, fazia reportagem, se imprimia, mas não saía pro público. Era como um grande curso de jornalismo durante uns dois meses. A gente fazia o jornal que era impresso meia-noite e a gente lia e analisava o que a gente tinha feito, mas não era pra ser vendido ainda.

Viviane – Orlando, você também

trabalhou como crítico, nessa fase de jornalista, numa coluna chamada "Show Business".

Orlando – Tive várias colunas: "Show Business", "Espetáculos"...

Viviane – Como era fazer crítica e depois, como roteirista, receber crítica? Como você vê o trabalho dos críticos hoje?

Orlando – Primeiro, eu acho que a atividade crítica no Brasil perdeu qualidade, não só a crítica de cinema. Não porque um dia eu tenha sido crítico, nunca foi minha atividade principal ser crítico, inclusive, era uma maneira de atuar. Enquanto eu fazia crítica, eu comecei a filmar documentário. Se fizer uma crítica geral, nesse sentido, eu acho que a qualidade crítica brasileira baixou muito nos últimos vinte anos. Em todos os aspectos. Em todas as categorias: cinema, teatro, artes plásticas. Tem ainda alguns "dinossauros" das artes plásticas, mesmo assim, não escrevem bem. Mas a minha reação à crítica que me fazem é muito tranqüila. A maioria delas eu não acredito muito. As que eu sinto que possam me dar alguma contribuição, eu aceito perfeitamente.

Igor – Mas quando você fazia as críticas, onde é que você queria chegar?

Orlando – Eu era um crítico muito cruel, eu acho. Porque fui crítico numa época em que minha personalidade foi mais agressiva, em todos os meus quase sessenta anos de idade. Nessas colunas que você tá mencionando e outras, inclusive, eu assinava com pseudônimo porque me expunha tanto que os próprios diretores dos jornais diziam: "Assina essa coluna com pseudônimo."

Igor – Mas cruel do ponto de vista estético ou ideológico?

Orlando – Não, cruel até com as pessoas, às vezes. Eu brincava muito com as pessoas, com os artistas, às vezes eram algumas brincadeiras que as pessoas não gostavam, achavam que eram agressivas, de mau gosto. E, em alguns aspectos, a minha crítica de cinema também refletia essa minha fase, digamos, mais agressiva. Se eu pegar hoje críticas minhas sobre *O Pagador de Promessas* (filme dirigido por Anselmo Duarte, premiado com a Palma de Ouro em Cannes, em 1962, adaptação da obra homônima de Dias Gomes), por exemplo, eu acho que estava exagerando.

Gildicelli – A que você atribui essa agressividade?

Orlando – À necessidade de for-

Orlando Senna foi convidado, por Darcy Ribeiro, para montar uma escola de cinema em Campos, no Rio de Janeiro, na Universidade do Norte Fluminense, mas, devido a problemas políticos, o projeto não vingou.

çar o aparecimento de um cinema que nos agradasse, o cinema que a gente queria, que era o Cinema Novo. Hoje eu considero *O Pagador de Promessas* dentro do movimento do Cinema Novo, de maneira meio inconsciente por parte do Anselmo Duarte, mas bate perfeitamente dentro dos paradigmas "cinemanovistas". Mas na época, não, pra mim aquilo era pouco. Embora fosse Dias Gomes (*autor teatral, falecido em um acidente de carro, escreveu grandes sucessos, como "O Bem Amado"*), Anselmo Duarte, filmado na Bahia, tudo do Cinema Novo, mesmo assim a gente achava pouco. Porque achava um filme meio convencional, como linguagem. E evidentemente, o que se pensava é que não se podia fazer um cinema revolucionário com uma linguagem convencional. E um cinema revolucionário, que era um cinema que a gente pregava e não tinha aparecido ainda. Gláuber ainda não tinha feito "*Deus e o Diabo*" (*Deus e o Diabo na Terra do Sol, de 1964*), embora ele tivesse feito *Aruanda, Barravento, A Grande Feira* (filme de Roberto Pires, produzido por Gláuber Rocha), mas ainda não tinha sido, não tinha "coalhado" ainda. A gente continuava dizendo: "Não, '*O Pagador de Promessas*' tem uma linguagem convencional, uma linguagem convencional não nos levará a um cinema revolucionário, esse revolucionário tem de ser conteúdo e forma revolucionários". Era nesse sentido, no que se refere à crítica, a minha agressividade, a minha e de muita gente. Era uma agressividade política também.

Patrícia - Orlando, já disseram que você pode ser considerado o "pai da Tropicália" (movimento artístico-cultural da década de 60, que revelou uma série de artistas, dentre eles, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e Maria Bethânia), que você colocou os artistas em contato uns com os outros. Isso é verdade?

Orlando - O Tom Zé (músico baiano, um dos principais artistas do movimento tropicalista) disse que eu sou o que escala, como é? O treinador. Eu era colega do Gilberto Gil, de escola, no ginásio. Eu já tinha sido colega do Gilberto Gil. Tive também uma relação direta com o Tom Zé. Um dia eu tava vindo na TV Itapuã (canal de TV de Salvador), que era toda ao vivo e vejo, naqueles programas lá da tarde, uma pessoa estranhíssima, muito bem vestido com

óculos escuros e um monte de trapo, de roupa suja, esfarrapada. Fez o seu número relacionando aquela roupa com não sei o quê, aqueles óculos escuros com o fato da cegueira brasileira, e cantou uma música incrível. Aí no outro dia eu escrevi um comentário sobre isso. "Ontem eu vi na TV Itapuã uma coisa sensacional", e publiquei. No outro dia o Tom Zé apareceu na redação. Eu era basicamente jornalista nessa época. Ele apareceu e disse: "Poxa, você escreveu uma coisa legal". Ele era primo de uns amigos meus, basicamente de Roberto Santana, que é produtor de música até hoje. E Caetano eu conheci garoto, chegando de (município) Santo Amaro (da Purificação). Ele se apresentou dizendo que era crítico de cinema e eu o convidei para fazer crítica numa página dominical que eu tinha, que eram várias críticas na

"A Bahia não era como hoje (...) a Bahia sempre foi muito musical, mas não era essa fábrica de música de hoje. Era uma coisa mais calma, mas era tudo muito entrosado."

mesma página. Caetano foi fazer crítica nesse grupo. Então quando esse pessoal começou a se reunir, eu tava metido com eles. Na verdade, começamos a nos reunir na casa de Maria, não sei se vocês sabem o que é isso...

Gustavo - Maria da Conceição Muniz (atriz)

Orlando - É.. Foi lá que apareceu a Tropicália, na verdade.

Gildicelli - Como eram aquelas reuniões?

Orlando - Eram reuniões no sábado. A gente chegava oito horas da noite e saía oito horas da manhã. Ficava a noite inteira cantando, tocando, tinha uma sopa às três horas da manhã. A gente bebia, não tinha drogas, além do álcool, e mesmo assim a gente não bebia tanto. A maconha não tava aparecendo ainda, maconha era uma coisa de marginal. Era uma coisa bem juvenil esses encontros. E tava também o Roberto Santana, primo de Tom Zé, meu amigo. Eu era colega dos irmãos dele, era uma coisa de província, todos nós

chegando de alguma cidade do interior. O Caetano, de Santo Amaro, Gil, de Vitória da Conquista, eu, de Lençóis, Tom Zé, de Irará. Era tudo gente do interior. E minha relação com eles foi assim, primeiro com o Gil, depois com o Tom Zé, depois com o Caetano. Fernando Lona era outro do grupo, que também tinha uma relação comigo de outro caminho, que era o teatro, ele era ator também.

Aí eu fui uma das pessoas que disse: "Bom, gente vamos nos reunir", porque Gil ficava tocando sanfona, Caetano não aprendia violão... (risos). O Tom Zé disse que eu escalei ele, mas não por isso, não por causa dessas reuniões iniciais, mas por causa do primeiro show. Nós, por exemplo foi produzido por mim e pelo Roberto Santana, nós demos uma ligeira organizada porque era a primeira vez

que o pessoal ia fazer isso. E eu e o Roberto já tínhamos experiências, algum tipo de experiência de teatro. Foi feito esse show, foi um estouro na Bahia, foi outra Jogralesca. Estava Caetano, Gil, Bethânia, Gal, Tom Zé, Fernando Lona, que terminou não fazendo parte desse grupo posteriormente, porque ele morreu de acidente, mas ele foi parceiro de Vandrê (Geraldo Vandrê, compositor da canção "Pra não dizer que não falei das flores", que se tornou um hino de protesto da juventude brasileira no ano de 1968), naquelas músicas épicas do Vandrê. E mais quem? Alcivando Luz, um músico erudito, embora jovem também, mas era músico dos seminários de música. Perna, pianista, e Djalmá Correia, percussionista.

Esse sempre foi o grupo inicial do Tropicalismo, que fez esse show e depois fez um outro show, que a gente produziu também, chamado *Nova Bossa Velha e Velha Bossa Nova*, que era dedicado à Bossa Nova (movimento musical brasileiro que teve início no fim dos anos 50, com o lançamento do álbum "*Canção do Amor Demais*", de Eliseth Cardoso, em 1958. Tem em Tom Jobim e João Gilberto seus principais representantes) e ao cancionista brasileiro. Mas já cantados de uma maneira meio caribenha. Na verdade, o que deu o sal ao Tropicalismo, foi cantar como se tivesse cantando um pouco de bolero, de salsa. Essa é minha relação com esse pessoal, porque, na Bahia, as coisas nessa época apareceram em conjunto. Acho que teria sido impossível ter o Cinema Novo baiano se não tivesse a Escola de Teatro, se



O roteiro de *Iremos à Beirute*, de Marcos Moura, é assinado por Orlando Senna. Dele também é o roteiro de *A Ópera do Malandro*, filme de Ruy Guerra, baseado na obra homônima de Chico Buarque.

Orlando Senna disse que uma das suas características é de sempre morar em dois lugares ao mesmo tempo, desde criança, quando estudava em Salvador e passava as férias em Lençóis.



Antes de assumir a direção da Escola dos Três Mundos, Orlando Senna passava o ano entre Cuba e Brasil. Hoje, Orlando Senna mora parte do tempo no Rio de Janeiro e outra parte em Fortaleza.

não tivesse o movimento na Escola de Música, se não tivesse o cineclube, se não tivesse esse movimento musical de música popular. A Bahia não era como hoje, quer dizer, claro que a Bahia sempre foi muito musical, mas não era essa fábrica de música de hoje. Era uma coisa mais calma, mas era tudo muito entrosado. Todas essas manifestações, essas expressões artísticas da meninada, era tudo muito entrosado. Quando Gláuber estava fazendo *Barravento*, praticamente a sua sede de produção era a Escola de Teatro. Ele usava atores da Escola de Teatro no filme.

Igor - Mas quando é que você teve a criticidade sobre cinema americano? Como era ver essa contradição de ver, no cinema americano, uma linguagem que não era a de vocês?

Orlando - Na verdade, eu acho que nos anos 50 e 60, como a gente tinha acesso a outros tipos de cinema, as cinematografias, não existia o sentimento de que o cinema americano estava nos massacrando, como a gente tem hoje. Não havia essa hegemonia tão absoluta, tão... louca. Porque mesmo fora do Clube de Cinema a gente via cinema de outras procedências, nas próprias salas de cinema passava cinema japonês, passava cinema italiano... eu vi muito cinema mexicano. Em Lençóis, eu esqueci disso, eu falei *bang-bang*, filme brasileiro, e tinha ainda o melodrama mexicano. As meninas imitavam Maria Felix (*atriz mexicana, trabalhou também com os diretores europeus Luis Buñuel e Jean Renoir*), Conceição (Senna) imitava Maria Felix, que era a grande atriz, como ela se vestia, como andava. Havia ainda uma certa heterogeneidade, o cinema estava à disposição do público. O Cinema Novo, na verdade, só começou a gritar forte contra o cinema americano um pouco depois, mas no início do movimento, o que a gente queria não era nos livrar do cinema americano, a gente achava que aquela linguagem não podia revelar as nossas inquietações, entende? Quer dizer, se a gente fizesse um cinema com aquela linguagem de *Hollywood*, que primeiro, a gente não podia fazer porque era muito caro, e mesmo se pudesse, a gente não poderia, através da linguagem, exprimir nossos sentimentos. Aquela era uma linguagem que exprimia sentimento de outro tipo, de outra dimensão cultural, que era a dimensão cultural dos Estados Unidos, um país bélico,

guerreiro, militarista, que a gente queria que não fosse, não queríamos também que nosso país fosse assim. Na raiz da nossa formação, dessa geração, está, por exemplo, o cinema de John Ford (*diretor norte-americano de filmes western, dentre eles, "No Tempo das Diligências", de 1939*), evidentemente. A gente já reconhecia no cinema de John Ford não apenas o conceito, mas a mensagem que ele insiste em revelar.

Igor - Racista.

Orlando - Racista. A gente via aquilo. Dizia: "Como vamos usar essa linguagem, que pode ser bonita, pode ser muito clara, pode ser muito sedutora, mas que na verdade nos diz é que a gente deve ser como eles?". E a gente não quer ser como eles e não era. Então essa linguagem não podia nos revelar, e era um pouco a busca dessa linguagem dos críticos do me-

“ (...) nos anos 50 e 60, como a gente tinha acesso a outros tipos de cinema, não existia o sentimento de que o cinema americano estava nos massacrando (...) ”

io. A coisa do choque contra, de encontro ao cinema americano, vem um pouquinho depois, quando a gente também se dá conta que a gente tava lutando contra uma coisa gigantesca, que não era só por uma questão de linguagem, era uma questão de dominação cultural, dominação econômica e dominação bélica. Que na verdade a hegemonia americana hoje no mundo unipolar se deve ao cinema americano. Isso vai nos arrasar. Vai cair por cima com toda a força.

Igor - É o próprio sentimento de antropofagia, presente até no *Tropicalismo*, de se aproveitar.

Orlando - Claro, se aproveitar... Comer e digerir tudo. O Gláuber diz isso. Que o Cinema Novo é a digestão de Eisenstein (*Serguei Eisenstein, cineasta russo que revolucionou a montagem no cinema, diretor do filme "O Encouraçado Potemkin", de 1926*), do cinema revolucionário de Eisenstein, do cinema espetáculo-burguês do John Ford e do cinema intelectual europeu.

Amarilis - Mas analisar é uma

coisa e fazer é outra. No seu primeiro filme, quando você ainda era bem jovem, tinha dezoito anos, que foi o Segunda-Feira Gorda da Ribeira, que inovações você tentou buscar na linguagem desse documentário?

Orlando - A única que eu me lembro era a questão que a gente discutia muito nas nossas reuniões, dos planos longos, plano-seqüência, de não picotar a informação. Era um documentário, de deixar que a linguagem fluísse no mesmo ritmo da vida, isso pro documentário.

Carolina - E qual seria a análise crítica desse documentário?

Orlando - Eu acho que esse documentário nem existe, embora essas coisas estejam guardadas lá na Fundação Cultural da Bahia, me parece que esse não existe. Foi feito em filme reversível, ou seja, que se imprime diretamente no positivo. Pra fazer cópia, eu teria que fazer um internegativo e isso não foi feito. Então, acho que esse filme não existe, foi estragado. Um outro filme meu, que também não existe, é também o primeiro filme do Geraldo Sarno, *Rebelião em Novo Sol*. Não era o meu primeiro filme, mas era o primeiro filme do Geraldo. Era um documentário e depois uns *inserts* para colocar nos espetáculos de teatro.

Igor - Eram 16 milímetros, esses dois?

Orlando - Dezesesseis milímetros, reversível. E esse do Geraldo Sarno, em 64, foi destruído

pelo Exército, na minha frente, assim, o cara rasgava (*reproduzindo o som e o gesto dos militares*) e esse primeiro, o *Festa...*, não me lembro, nunca mais vi. (*Nesse momento, Orlando interrompe a entrevista para receber papéis de uma peça que está trabalhando*).

Igor - Em que você se inspirava?

Orlando - Ah, basicamente em duas coisas, que era no neo-realismo italiano e no cinema do Wajda, Andrzej Wajda (*diretor polonês, é considerado o pai do cinema moderno de seu país. Em seus filmes são explorados com frequência aspectos sociais e políticos, como "Kanal" e "Cinzas e Diamantes", onde trata dos danos causados pela Segunda Guerra, e "O Homem de Mármore" e "O Homem de Ferro", que retrata os problemas da sociedade polonesa no final dos anos 70*). Do cinema polonês da época, que tinha planos muito longos, narrativos e também tinha um tipo de cinema soviético, na época, que explorava esses planos-seqüência. Por exemplo,

Ele disse que tem um projeto de fixar residência em Lençóis, cidade que fica na Chapada Diamantina, na Bahia, região que atrai muitos turistas devido à beleza das suas serras, rios e carvenas.

Quando Voam as Cegonhas (filme do diretor soviético Mikhail Kalato-sov, vencedor da Palma de Ouro de Cannes, em 1957). Tinha planos inacreditáveis, por exemplo, uma moça descendo uma escada, vai pra rua, vai para o ponto do ônibus, aí entra no ônibus, salta, e a câmera tá acompanhando ela sem cortes. Ficava estudando também nessa época como era possível fazer esses planos. No início, o que eu me lembro, relacionado com esse filme (referindo-se ao "Segunda-Feira Gorda da Ribeira"), foi a primeira vez que eu filmei alguma coisa já pra ser editado. Me ocupava disso, de conseguir planos longos que dessem tempo, um ritmo de raciocínio, de pensamento, de reflexão aos espectadores.

Igor – Por que documentário?

Orlando – Ah, porque era mais fácil de fazer. Acho que foi isso.

Igor – Você, nessa época, já tinha escolhido essa predileção por documentário?

Orlando – Eu tenho todo um gosto por documentário, eu adoro ver documentário. Se eu estou vendo televisão e tem um filme de ficção e um bom documentário, eu fico com o documentário. Agora, então, com a TV a cabo, está uma maravilha. É um gosto pessoal, entende? Mas eu acho que, se eu tenho alguma característica marcante como cineasta, é a mistura das duas coisas. Eu acho que isso se deve muito àquele espetáculo *Guerra e Paz*, quando eu vi as coxias e o palco ao mesmo tempo. A ficção e a realidade misturadas. Uma coisa era extensão da outra, uma coisa passava dentro da outra. A realidade dos camarins, daquela menina que era boa no palco e pestinha dentro do camarim. Aquilo era uma relação que eu acho que, naquele momento, deu alguma parafusada na minha cabeça. Essas coisas não são o real e o imaginário, estão interligadas.

Patrícia – Orlando, em 64 você apareceu na televisão sendo procurado pela polícia. Sofreu tortura psicológica...

Orlando – É, pode ser considerado como tortura psicológica. Eu tinha de ir pro quartel general, tinha de chegar antes das sete horas e não sabia quando ia sair, nem se ia sair ou se ia ficar preso. Nunca sabia, porque essa era a jogada. Evidentemente, isso criava uma tensão, um estresse muito grande. Eu e mais uns cinco ou seis nessa situação de estar preso e não estar. Às vezes não acontecia nada o dia inteiro, ficava sentado num

banco, era uma chateação enorme, de sete horas da manhã até meia-noite, sem fazer nada. Às vezes tinha interrogatório o dia inteiro. Foram 36 dias de interrogatórios, só que em alguns não acontecia nada.

Foi isso o mais grave que me aconteceu, relacionado com o Exército. Na verdade eu não fui preso. Eu me entreguei ao Exército para não ser pego pela polícia, devido à pressão que estava batendo em cima da minha família. Era um telefonema a cada meia hora, durante as vinte e quatro horas do dia. Batiam o telefone, às vezes paravam um pouco os telefonemas e, depois, vinha um telefonema terrível. Por exemplo, teve um, eu não estava mais em casa, eu estava escondido em outra casa. Um cara, inclusive disse o nome e tudo, perguntou para minha mãe: "O seu filho é Orlando Senna?". E ela: "É

né? Cheguei no quartel, sentei, o cara disse: "Espere". Esperei, até que o coronel me atendeu, eu disse a ele que estava me entregando ao Exército, e confiava a minha vida ao Exército: "Porque vocês não estão em conjunto e eu não quero ser morto pela polícia. Ele riu, disse: "Amanhã, antes das sete, esteja aqui". E aí foram esses trinta e seis dias.

Amarílis – E o que é que perguntavam nos interrogatórios?

Orlando – Ah, mil coisas. Relacionado com as minhas atividades no CPC, o Centro Popular de Cultura, eu era muito atuante lá. E tinha um jornal que eu trabalhava, um semanário chamado Folha da Bahia, que tinha relações com o Partido Comunista, embora minha geração nunca tenha entrado para o Partido Comunista, assim como as gerações anteriores e as posteriores. Um ou outro entrava, mas era raridade. A gente desconfiou da eficácia do Partido Comunista desde muito cedo. Mas (*mesmo que*) a gente não (*fosse*) simpatizante, tínhamos projetos comuns. Eu trabalhava num jornal que era praticamente mantido pelo Partido Comunista, e esses dois fatos, CPC e Folha da Bahia, é que me enrolaram.

Também tem uma outra coisa, que era a "Campanha de Alfabetização Paulo Freire" (*educador pernambucano, falecido em 1997, responsável pela criação de um método inovador de alfabetização de adultos, que visava não apenas capacitá-los à leitura, mas também inseri-los na sociedade*). Na época, exatamente 64, a gente fazia uma grande campanha de alfabetização a partir dos métodos de Paulo Freire e eu assessorava isso na Bahia e em Sergipe. Isso foi considerado em 64 como um movimento altamente subversivo. Eu tinha três processos, na verdade, e os interrogatórios giravam sobre eles.

Um fato interessante desses interrogatórios é que um pouco antes do dia 1º de abril de 64 morreu um grande amigo nosso, Carlos Falker, um poeta. Ele se suicidou diante da sua amada. Uma morte incrível. Ele disse assim para ela: "Eu já tomei não sei o quê e vou morrer diante de você porque você não me quer". Ela achou que era brincadeira, ele caiu e morreu. E toda pergunta que envolvia complicar alguém, feita a mim e a mais três ou quatro que agiam juntos no CPC e que trabalhavam nesse jornal, como: "Quem te apresentou a não sei quem?" E (*como*) você não



Durante a entrevista, Orlando fumou quatro cigarros da marca francesa *Gitanes*. No início da entrevista, ele perguntou se os entrevistadores se incomodariam se ele fumasse.

“Eu tenho todo um gosto por documentário (...) Se eu estou vendo televisão e tem um filme de ficção e um bom documentário, eu fico com o documentário.”

sim”. “Ele tá com um jipe de tal cor?” “Tá”. “Ele tem uma namorada que se chama Conceição?” “Tem sim”. “É amigo do Álvaro Guimarães?” “É, por quê?” “Os três foram metralhados agora em Campinas”. Campinas era a saída da cidade. A minha mãe: pá (*gesticulando como se estivesse passando mal*), teve um desmaio. Essa pressão, que estava aumentando cada vez mais, com a fotografia na televisão, esse tipo de coisa. Estava eu e o Luís Carlos Maciel (*jornalista atuante na imprensa alternativa*) - eu me lembro do Luís Carlos Maciel porque era a fotografia dele que seguia a minha - não me lembro quem vinha antes, mas lembro daquela cara de bandido, minha e dele. Foto 3x4 ampliada na televisão vira cara de bandido, não tem para onde correr. E aí eu resolvi ir direto no quartel general, os advogados que já estavam nos protegendo disseram: “Se você quer se entregar, vai lá e procura tal coronel”. Aí eu procurei e me deram um chá de cadeira de duas horas, eu estava sendo procurado,

A entrevista foi interrompida para que ele recebesse os textos da peça que pretende montar com os alunos do Colégio de Direção Teatral do Instituto Dragão do Mar, baseada nas histórias de literatura de cordel.



Aproveitando a interrupção, Orlando Senna ofereceu refrigerantes e água aos alunos. Proposta muito bem aceita devido ao calor que todos estavam sentindo.

poderia ficar dizendo o tempo todo “não me lembro”, porque aí você iria para tortura, eu dizia: “Carlos Falker”. Qualquer coisa era Carlos Falker (risos).

Igor - Mas Orlando tem uma passagem na tua vida que eu acho que certamente deve ter marcado a tua carreira, que foi a entrevista com Roberto Pires, diretor de Redenção, primeiro longa-metragem baiano. Nessa entrevista, você confessou que o cinema era o seu destino. Ele (então) lhe convidou para participar da A Grande Feira. Eu queria que você contasse como foi a sua participação nesse segundo longa-metragem dele, em 61.

Orlando - Na verdade, em A Grande Feira, eu não fui assistente dele, eu fui estagiário. Nem aparece meu nome. Eu era crítico e jornalista. Todo esse meu envolvimento, no sentido de estar produzindo shows do pessoal do Caetano, isso tem relação com a minha atividade jornalística. Porque eu era um jornalista muito “tambor”, tinha duas ou três colunas, não sei como eu fazia aquilo. Fazia reportagens, tinha coluna em seis jornais, e eu era uma ponte de publicidade também. Eu fazia muita publicidade na província da época. E o Roberto, a gente se conhecia bem, porque eu, como jornalista interessado no movimento de cinema que estava começando, freqüentava muito as filmagens. Cheguei a ver inclusive, ligeiramente, uma filmagem de Redenção. Esse filme tem uma importância técnica incrível.

Quando ele me convidou para fazer o estágio, já tinha começado o filme A Grande Feira, e eu disse para ele que gostaria de fazer uma cobertura do filme, para fazer um trabalho de reportagem. Eu tinha lido uma reportagem que é um livro chamado *Picture* sobre a realização de um filme de John Huston (diretor, escritor e ator americano, falecido em 1987. Dirigiu “Relíquia Macabra” e “O Tesouro de Sierra Madre”. Este último lhe rendeu um Oscar) desde a idéia até quando estréia o filme. Eu estava entusiasmado com a idéia de fazer uma coisa assim com A Grande Feira. Então, ele disse: “Venha para cá, fique aqui, você é meu terceiro assistente”. Ganhei um estágio e fui trabalhar em A Grande Feira. Depois, quando eu estava na redação do jornal, ele entrou e disse assim: “Vou fazer Tocaia no Asfalto. Tem algum interesse por isso?” Foi ele que perguntou: “Tem algum

interesse por isso?” Eu disse: “Claro, eu quero trabalhar agora de verdade”. Ele disse: “Então você vai ser meu primeiro assistente”. Aí eu fiz, já era meu segundo filme com ele, mas oficialmente e profissionalmente era o primeiro. Conheci também uma pessoa muito importante, que foi meu primeiro professor técnico, Hélio Silva, fotógrafo.

Igor - Na “Grande Feira”, o que você fazia?

Orlando - Em A Grande Feira eu ficava, na verdade, a maior parte do tempo sentado, olhando. E de vez em quando eu era chamado pelo Roberto, por alguém da produção, para fazer alguma coisa para justificar o meu estágio, porque, embora eu não ganhasse nada, eu tinha todas as regalias de produção, eu tinha transporte, tinha comida, etc. E de vez em quando eu fazia alguma coi-

“(...) Jorge (Amado) um dia me disse: ‘Olha, essa meia clandestinidade é a pior coisa, ou você é guerrilheiro ou você tem de ser uma pessoa que possa (...) trabalhar (...)’”

sa, eu me lembro que uma das coisas, que não tinha nada a ver com assistência de direção, foi o Roberto me pedir para reescrever uma cena do filme. Uma cena que passava na praia, com o Geraldo Del Rey e Helena Inês, porque ele não estava gostando do que estava no roteiro. Aí na hora da filmagem ele disse: “Você não quer reescrever isso pra mim? Você que escreve bem”. A frase foi essa. Disse: “Como?” E ele: “Me reescreva, me faça essa cena aqui direito, porque eu não gosto do que está escrito”. Eu disse: “Tudo bem”. Sentamos lá na sombra, na praia, eu fiz à mão e ele filmou. Foi a primeira coisa que filmaram minha. Se eu vir a Grande Feira, eu sei qual é a cena.

Gildicelli - Orlando, em 65, você resolve se casar com a esperança de sair da ilegalidade...

Orlando - É... foi uma idéia do Jorge Amado.

Gildicelli - Então a idéia não deu certo, porque vocês tiveram que se “exilar” em São Paulo...

Orlando - Não, praticamente deu certo. Mas o “exílio” foi em 68. Teve dois golpes, né? (Orlando refere-se ao AI-5, Ato Institucional decretado pelo presidente Costa e Silva em dezembro de 1968, que fechou o Congresso Nacional, ampliou os poderes do Executivo, cerceou direitos individuais e suspendeu o direito ao habeas-corpus. É considerado o momento mais repressivo do período da ditadura militar) O casamento foi em 65, porque, com as minhas confusões, com a história do Exército, os jornais não podiam me dar emprego. Não podiam, tinham medo, porque às vezes, noutro dia, eu ia fazer um artigo e tinha que assinar meu nome. Então o Jorge (Amado) um dia me disse: “Olha, essa meia clandestinidade é a pior coisa, ou você é guerrilheiro ou você tem de ser uma pessoa que possa circular e trabalhar normalmente. Das duas uma, não pode é ficar no meio”. E não existia guerrilheiro na época. Disse, então: “O que é que a gente vai fazer?” E ele respondeu: “Um grande casamento seu e da Conceição”.

Ele organizou e disse quem devia ser convidado. Estava o Fernando Lona cantando, o que eu mencionei a pouco. Tudo bem chique, que ele e a Zélia (Gattai, esposa de Jorge Amado) organiza-ram. Ele como padrinho e a Zélia como madrinha. Foi filmado para o *cinejornal*, já que na época não era televisão.

Realmente foi uma coisa bem pública. Estava Jorge Amado, com todos os grandes artistas que ele levou, os velhos artistas da Bahia, e foi um acontecimento social na Igreja São Francisco. Imediatamente depois, a idéia do casamento funcionou. E logo em seguida eu fui falar de novo com o João Falcão, da equipe do *Jornal da Bahia*. O Jorge (Amado) ligou para ele e ele disse: “Não, você volta sua coluna ama nhã, assinada, vamos ver o que é que dá”. Até 68, a gente pôde ir tranqüilo. Também já era uma época boa, 65 a 68, parecia que a sociedade civil ia derrubar o governo militar, todos tinham essa impressão. Voltam de novo quase (enfático) todas as liberdades pessoais, com exceção de algumas pessoas. Mas se não tivesse sido Jorge (Amado) que tivesse inventado isso, possivelmente eu passaria de 64 a 68 nessa semi-clandestinidade em Salvador. Semiclandestinidade no sentido de que eu não podia me apresentar, não podia assinar coisas, dar as caras. Depois disso, fiquei normal, retomei o meu

As primeiras informações sobre o entrevistado foram repassadas à produção pelo aluno Igor Câmara, que já tinha feito cursos com Orlando Senna.

trabalho com o teatro, montei vários espetáculos, e em 69 eu fui para São Paulo, porque aí, em dezembro (de 68), tinha acontecido o AI-5 e estava muito difícil.

Amarilis – Orlando, foi uma jogada de marketing, quer dizer, um casamento tão bom, que no ano seguinte você já conseguiu assumir o Teatro Castro Alves, que tinha muito renome. Eu gostaria que você falasse sobre essa sua passagem.

Orlando – Foi em 67, 68. Quer dizer, como experiência foi uma maravilha, mas os fatos que aconteceram aí foram traumáticos. Foi outra idéia de meu padrinho Jorge Amado, que, a essa altura, já era padrinho de toda essa geração, que ele assumiu dizendo: “Temos que colaborar com eles em vez de impedir seus caminhos”. Tinha outra pessoa, que era o presidente do Conselho, o Carlos Coquejo Costa, que era um Juiz de Trabalho e músico, inclusive tem parcerias com o Vinícius (de Moraes, poeta e letrista), com o João Gilberto (músico da Bossa Nova). Ele era um artista que também era Juiz de Trabalho, era o presidente desse conselho do Teatro e eu acho que, por obra do Jorge Amado, do Walter da Silveira e dele, eu fui chamado para dirigir o Teatro.

Igor – E o atual Presidente do Senado, Antônio Carlos Magalhães (senador baiano pelo Partido da Frente Liberal, PFL), também teve uma participação...

Orlando – Ele era governador... (pausa). Foi um ano e meio, mais ou menos, foi uma coisa muito interessante, porque o Teatro Castro Alves, com todo aquele início de Tropicália, que já tava começando na Bahia... todas essas coisas que a Bahia exportou, o Cinema Novo, a Tropicália, aconteceram antes lá (na Bahia), depois foi exportado. Então, já tava aquele clima tropicalista, embora ainda não existisse ainda o Tropicalismo. Quer dizer, tava começando a existir. E o Teatro Castro Alves, por exemplo, continuava obrigatório gravata para se poder entrar. Em 67, Caetano Veloso, já tinha praticamente lançando “Alegria, Alegria”. E outros tipos de coisa nesse tom. O trabalho aí foi popularizar essa grande casa de espetáculo que tem lá, abrir para o povo. Foi aberto para shows, foi criada uma sala pra grupos pequenos, os grupos de teatro da Bahia, que passaram a ser os espetáculos prioritários do Teatro.

Mas logo antes do AI-5, quando já estava se formando essa onda de

que o Governo Militar iria reagir a liberalidade da sociedade civil, o Teatro foi cercado pelo Exército. Tinha uma manifestação estudantil enorme na cidade e o cara que era o chefe da repressão, que tinha sido o meu colega no Colégio Marista, chamava-se Rodolfo Magnavitta. Interessante esse cara, todo ano no Colégio Marista ele cantava ópera e árias de ópera. Na nossa infância no Colégio Marista, todo final de ano, ele dizia assim, se despedindo da gente: “Bom, não volto mais, eu vou fazer um estágio no *Scala* (famoso teatro italiano) de Milão” (risos). Aí voltava no outro ano e dizia: “Não, tchau, eu não volto mais, eu vou fazer o *Scala*” (mais risos).

Em 68 cercam o Teatro Castro Alves, e eu sem saber porque, o Teatro totalmente cercado, ninguém saía, ninguém entrava etc. Um tenente

“Eu estava um pouco no olho do furacão porque o Teatro Castro Alves era (...) um centro gerador de produções, de movimento, de agitação cultural.”

veio e disse: “Fique em sua sala”, aí eu fui direto para lá. De repente, a porta abriu violentamente, e quem entra? Rodolfo Magnavitta, que era um dos chefes. Coloca um revólver assim na minha mesa (gesticula) e muito grosseiramente diz que o Teatro e eu éramos como uma célula de informação para essas grandes manifestações que havia na época, que éramos uma central de organização das manifestações estudantis. Não sei porquê, não éramos, na verdade. Fazíamos alguma coisa, mas não era nenhum centro de organização de passeata. Ele me escolheu e disse que não sabia como eu ainda não estava na cadeia, que eu era um protegido de Jorge Amado (fala rindo). Me escolheu e eu calado. Até que quando ele terminou de me escolheu eu disse assim: “Sim, e o *Scala* de Milão?” (risos). Quase que dava um dismantelo (risos da turma e do entrevistado). Foi muito confusa essa minha relação com o Teatro Castro Alves. O Teatro foi acusado de corrupção, que na montagem

de uma coisa que eu tinha feito, a montagem de *O Gonzaga*, de Castro Alves, tinha sido desviado vinte mil... o que é que era na época?... cruzeiros. E toda a verba que a gente tinha para a montagem disso era dezoito mil, então eu disse: “Como é que se roubou vinte mil e se fez um espetáculo de super produção, se o que tínhamos era dezoito mil?” Não dava... E descobriram que tinha acontecido um desvio, realmente, muito maior do que isso, na Secretaria de Cultura. Eu estava um pouco no olho do furacão porque o Teatro Castro Alves era, realmente, um centro gerador de produções, de movimento, de agitação cultural. Mas aí eu saí em 68, para fazer um filme que nunca terminou. Fui para São Paulo. O filme chamava “69”.

Viviane – Quando o Braga Neto, que foi produtor desse filme, destruiu os negativos...

Orlando – Ele disse que nunca destruiu, que apenas não encontrou depois de ter escondido.

Viviane – Com medo da repressão...

Orlando – É. Na verdade, o filme foi encontrado uns seis anos atrás. Três rolos de imagem, mas de copião, na Cinemateca do Rio. Inclusive eu tenho.

Patrícia – Orlando, em uma entrevista sua ao jornal *O Povo* (tradicional jornal de Fortaleza), do dia 14 de agosto de 1993, você disse...

Orlando – 93?! (admirando-se). Eu já falava a *O Povo*?

Patrícia – ...você disse que alguns críticos acharam que a sua *Iracema*, de “*Iracema, Uma Transa Amazônica*” (filme de Jorge Bodansky e Orlando Senna. Misturando ficção e documentário, narra a história de um caminhoneiro e uma prostituta viajando pela rodovia Transamazônica), seria a *Iracema*, de José de Alencar (um dos principais escritores do Romantismo brasileiro, escreveu importantes obras da literatura brasileira do século XIX, como “O Guarani” e “Senhora”, além de “Iracema”) trezentos anos depois. Você concorda com isso?

Orlando – Concordo. Eu tinha essa idéia mesmo, que era não retomar a história, mas retomar a situação, da Índia com o conquistador. Só que na *Iracema* que a gente fez nos anos 70, o conquistador é um caminhoneiro conquistando a Amazônia, junto com outros caminhoneiros, com madeireiros. Mas ele como um cara que vai na frente, como um chefe da conquista. E a



No dia da reunião de pauta, os entrevistadores assistiram ao *Iracema, Uma Transa Amazônica*, filme do qual Orlando Senna é roteirista e co-diretor.

Nesse filme, Orlando Senna também faz uma participação especial, no papel de um piloto de avião. Conceição Senna também está no elenco do filme.



Durante a entrevista, Conceição tirou quatro fotos, de diversos ângulos, de Orlando Senna concedendo a entrevista.

menina é uma índia, que se apaixonou, não exatamente uma paixão como a de Iracema de José de Alencar, mas quem viu o filme lembra do livro. (*O entrevistado aqui interrompe e pergunta se a turma se importa se ele fumar outro cigarro. Ele diz nesse momento que, quando fala muito, ele fuma. O cigarro francês da marca Gitanes provocou a curiosidade da turma*). Quem vê o filme, vê que apesar de ser uma menina prostituta, vivendo naquele inferno, que no final, quando ela reencontra o caminhoneiro, sabe que alguma coisa aconteceu, que ela desejaria ter continuado com ele, que teria sido uma outra história para ela. Tem esse sentido, também. E um crítico, eu não me lembro quem, disse que a nossa Iracema, era a Iracema dos "grandes lábios de mel". (risos)

Gildicelli - *Você cita Iracema, (Uma transa amazônica) como o filme que trouxe algumas inovações para a linguagem cinematográfica, influenciando até mesmo a Europa. Quer saber...*

Orlando - Eu não, dizem isso.

Gildicelli - *...queria saber que elementos inovadores são esses presentes nessa obra?*

Orlando - É... basicamente isso da mistura, da mescla de ficção e não-ficção, de ficção e documentário, imaginário e realidade... que não era uma coisa exatamente nova, fiz Iracema, aliás, outros filmes já tinham tentado isso, alguns filmes no Brasil, por exemplo, o *Manhã Cinzenta*, do Olney São Paulo (*diretor de cinema, fez também "O Grito da Terra" e "O Forte"*), que é um filme básico também na nossa história. Mas Iracema deu certo, na verdade foi isso. Eu acho que por dois motivos: por esse tipo de linguagem misturada, de uma coisa entrar na outra e às vezes a gente não saber se tá no território do documentário ou no território da ficção. E o tema. Na época era um tema do mundo inteiro, todo mundo falava na Transamazônica (*umas das obras faraônicas do governo do presidente Emilio Garrastazu Medici, era aclamada como "Rodovia de Integração Nacional". A rodovia, com previsão de 5.619 km, propiciaria a ligação das regiões Norte e Nordeste*). Quando a gente filmou ainda tinha restos da Guerrilha do Araguaia (*movimento de luta armada entre guerrilheiros de esquerda, ligados ao Partido Comunista do Brasil, e o Exército brasileiro. Durou de 1972 a 1975*), a gente passou pelo meio da

guerrilha, que era também em 74, 75... 76, na verdade, foi quando apareceu mais, né? Quando a gente estava lá, em 74, eu nem sabia direito da guerrilha, que já estava no fim. Eu ouvia falar dela no Rio de Janeiro, nas redações de jornais. A gente não sabia direito o que é que era, de tão fechada que era a informação. E lá, nós nos metemos, sem saber, na região da guerrilha.

Amarilis - *Você foi pra lá já tendo a idéia da prostituição ou foi uma coisa que você constatou no próprio local?*

Orlando - Não, não foi uma coisa da pesquisa. Eu e o (Jorge) Bodanski fizemos umas duas ou três viagens de Fusca, percorrendo a Transamazônica. A história de Iracema partiu dessa pesquisa. E aparecem os dois personagens principais, um caminhoneiro e uma

(risos). A gente tinha um documento da Volkswagen. Achavam que era Globo - àquela época, já perguntavam "É da Globo?" E tinha outros que a gente filmou escondido. Bandido se filma escondido, sem problemas éticos, eu acho.

Gildicelli - *Após a realização da sua trilogia (formada pelos filmes "Iracema, Uma Transa Amazônica", "Gitirana" e "Diamante Bruto"), você ganha em 1979, no Festival Latino-Americano de Cinema de Havana e é premiado com o roteiro de Delmiro Gouveia. Eu queria saber se esse foi o seu primeiro contato com Cuba?*

Orlando - Bom, tinha um eterno contato de longe, né? Daqui a gente fazia as passeatas pra Cuba, já tinha contato com os cubanos.

Gildicelli - *Que contatos eram esses?*

Orlando - Eram contatos políticos. Minha relação com Cuba começa depois. Lá pra 82, 81, não me lembro, uns dois ou três anos depois. Logo que eu cheguei, no outro ano, me convidaram para ficar lá, mas aí eu não podia. Uns dois anos depois, como insistiam para que eu fosse, porque tem essa característica: as pessoas que estão envolvidas num filme que ganha, ou seja, diretor, ator, roteirista, fotógrafo, são convidados a fazer parte dos júris. Resultou que eu terminei sendo três ou quatro vezes jurado do Festival de Havana.

E por aí, em 83 ou 84, começa uma relação mais forte, eu vou todo ano ao Festival, começo a fazer um projeto com Santiago Alvarez (*diretor e ator cubano, nascido em 1919. Teve um importante papel no desenvolvimento do cinema cubano. Atuou em "El Caballero del Dragon" e dirigiu "Los Refugiados de la Cuerva del Muerto"*), que é o BrasCuba. A gente filma em 86, mais ou menos. E aí engancho com a Escola (*dos Três Mundos*) em 85, que começa a ser organizada nesse ano. Aí vem esse longo casamento com Cuba.

Amarilis - *E qual foi a sua primeira impressão de Cuba, você tinha aquela expectativa da época juvenil, de Cuba, socialismo?*

Orlando - Não, devido a esses meus contatos muito intensos anteriores com cubanos, eu sabia mais ou menos o que tava acontecendo. Além disso, quando eu começo essa relação física, digamos, com Cuba, aí já é início dos anos 80, é a melhor época, melhor fase de Cuba, durante todos esses quase quarenta anos de

“A menina (a personagem Iracema) é uma índia, que se apaixonou, não exatamente uma paixão como a de Iracema de José de Alencar, mas quem viu o filme lembra do livro”.

prostituta menina, porque eles eram personagens principais da estrada. Os outros, que aparecem no filme meio ao lado da estrada, digamos, é porque realmente estavam ao lado da estrada. O cara que vende madeira-de-lei e não pode vender, os comerciantes que aparecem no caminho... Eles aparecem, mas aparecem como pessoas que estão margeando a estrada. Quem tá no meio dela é o caminhoneiro e as prostitutas.

Amarilis - *Por exemplo, aquela madeira-de-lei, que é ilegal, como é que você conseguia filmar? Você dizia que era um documentário, uma ficção ou simplesmente ia filmando e depois quem quisesse que reclamasse?*

Orlando - Ali em Iracema tem vários *aproches*, várias aproximações. Às vezes a gente simplesmente ia e filmava. E muitas vezes as pessoas olhavam, não davam bola e continuavam conversando. Outros pa-ravam e diziam "o que é isso, é Globo?" A gente dizia: "Não, é um documentário pra Volkswagen"

Quase no final da entrevista, Conceição lembrou a Orlando que havia um compromisso logo mais. Ele disse que ela poderia ir na frente e depois ele iria.

Revolução. Foi quando Cuba tinha um respaldo forte da (antiga) União Soviética. O Estado tava muito bem, as pessoas estavam bem. Em 86, é quando Cuba chega a seu pináculo de sustentação. E a partir daí, se sustenta até 90 muito bem. Em 90, tem a queda total. Nessa época melhor, em 86, vivi um ano inteiro lá. Então, era a Cuba que eu tinha conhecido antes, em 83 e 84. O Socialismo tava dando certo. Claro, já tinha muitos problemas, de casa, por exemplo. O filme (*referindo-se ao filme BrasCuba*) apresenta muito isso, foi feito exatamente em 86. Pega um filme desse, feito em Cuba 86, e um feito agora, é uma diferença total. Se fosse feito em 91, era uma diferença total, porque aí ninguém tinha nem comida para comprar, nem roupa, nem nada. Em 86, era outra coisa, era um estado que parece que tava dando certo, que não tinha problemas econômicos tão graves, embora tenha, mas não era nada assim de as pessoas terem dor de cabeça com isso. Era uma economia mais ou menos controlada, porque estava entrando, se não me engano, um milhão de dólares por dia, todo santo dia de manhã cedo. (risos)

É o momento também mais brilhante da relação do governo cubano com a cultura latino-americana, o Festival de Cinema, os festivais de teatro, os festivais de dança, de artes plásticas. E vivi em Cuba de 90 a 94, exatamente no pior período de Cuba. Quer dizer, eu conheço essas duas faces de Cuba. De 90 a 94, de uma maneira mais complicada para mim, porque eu tava dirigindo a Escola Internacional de Cinema. Então, imagine ter de alimentar duzentos e tantas pessoas diariamente, você não saber se vai ter arroz para comprar. Era uma loucura esse tipo de coisa. Hoje, Cuba tá diferente, já não tá nem tão bem como nos anos 80, nem tão péssimo como de 90 a 94, tá num outro tipo de situação. Muito problemático, mas já tem comida para comprar.

Amarilis – *Muitas pessoas confundem a Escola dos Três Mundos com o governo cubano. Mas por que ela foi sediada lá, em Cuba?*

Orlando – *Porque Cuba comprou a idéia. Quando se pensou isso em 85, quando Gabriel Garcia Márquez (escritor colombiano e amigo de Orlando, premiado com o Prêmio Nobel de Literatura, escreveu "Cem Anos de Solidão") entrou na onda de cineastas, na época já era um co-*

mitê de cineastas latino-americanos, que eram cineastas de todos os países da América Latina e que tinham uma atuação política, na verdade, política cultural. Tanto o Comitê como todos nós tínhamos essa idéia. De fazer uma escola de cinema nos moldes... Era um pouco ainda resquícios do Cinema Novo. Eu não era do Comitê, no caso. Como teve Cinema Novo no Brasil, teve um Nuevo Cine na Bolívia, no México, um pouco na Argentina. Essa turma do Cinema Novo no continente tinha a idéia de fazer uma escola, mas não uma escola careta. E o Gabriel Garcia Márquez se envolveu com isso, achou uma maravilha e a entrada dele foi capital. A idéia dele logo é dizer: "A gente pode fazer isso na Colômbia, meu país, eu não aconselho, eu conseguiria os meios no meu país, mas não aconselho porque

"Aí eu sugeri a ele (Paulo Linhares) um centro de dramaturgia, ele se entusiasmou, organizou o Centro de Dramaturgia. Antes de ser inaugurado, já tinha crescido a idéia."

os guerrilheiros, os narcotraficantes podem acabar isso tudo. Na Venezuela, porque o governo também vai se interessar por isso, ou em Cuba". De cara, o Fidel Castro comprou a idéia. Ele disse: "Faz aqui." Isso só existiu também porque o Fidel Castro disse que durante dez anos o governo cubano vai dar para a Escola gasolina, comida e algum tipo de infraestrutura de pessoal. "E o resto, vocês consigam". O Gabriel Garcia Márquez deu um milhão de dólares, o seu Prêmio Nobel (prêmio concedido pela Fundação Nobel, da Suécia, em diversas atividades, dentre elas a literatura). Ele disse: "Dou um milhão" (risos). Fidel disse "dou cinco e você?" "Eu dou um" (risos). E logo em seguida a gente procurou os contatos de doações, basicamente França, Alemanha e Espanha, que até hoje dá cem mil dólares todo ano pra Escola e alguns outros países.

Ricardo Sabóia – *Foi a partir do convite da Secretaria (de Cultura) que você veio pra cá pro Ceará?*

Orlando – Não, aqui começou não foi com a Secretaria exatamente, foi com a Casa Amarela (*refere-se à Casa Amarela Eusélio Oliveira, entidade ligada à Universidade Federal do Ceará, que desenvolve projetos na área de cinema e vídeo, durante muitos anos, cujo nome foi dado em homenagem ao seu ex-coordenador e cineasta cearense. já falecido*) num programa chamado "Luz, Câmera, Imaginação". E aí nesse projeto já tava a Secretaria. Houve o contato com Paulo Linhares (*secretário de cultura à época, no governo Ciro Gomes. Hoje é deputado estadual pelo PSDB*), primeiro nos aproximamos, ele se dizendo interessado, foi aí que me contou que havia um plano já antigo aqui no Ceará de se montar um pólo de cinema, um centro de produção cinematográfica e já tinha sido tentado pelo Tasso Jereissati (*governador do Ceará, está exercendo o terceiro mandato. Eleito em 1986, retornou ao cargo em 1994, tendo sido reeleito em 1998*) no primeiro governo. Não tinha dado certo, o Tasso tinha entregue a idéia para produtores. Em poucos dias, eles já tinham gasto não sei quanto. E que agora ele, Paulo, estava pensando em remontar isso, por sugestão do Tasso, mas não com produtores e, sim, com cineastas, com criadores.

Aí começou esse tipo de relação. Aí eu sugeri a ele um centro de dramaturgia, ele se entusiasmou, organizou o Centro de Dramaturgia. Antes de ser inaugurado, já tinha crescido a idéia. Primeiro, se inaugura o Centro de Dramaturgia, mas quando ele disse "inaugura", já tinha a idéia do centro básico, do Centro de Design etc. Foi através de Cuba, Casa Amarela e esse contato com o Paulo Linhares, que já veio com a idéia, disse assim: "Olha, vamos fazer isso, não sei ainda como, porque não deu certo a primeira vez. Tem de ser uma coisa de dramaturgia e não de produção, basear na dramaturgia e não na produção". Aí eu disse: "Vamos fazer um centro de dramaturgia". E aí a idéia foi crescendo, a partir dele mesmo, do Paulo, se convocou o Maurício Capovilla (*diretor-executivo do Instituto Dragão do Mar na época. O Instituto foi criado em 1996 pela Secretaria de Cultura e Desporto, com o objetivo de formar mão-de-obra qualificada na área cultural*) para organizar melhor o centro básico. Foi esse caminho.



Durante a pré-entrevista, Orlando Senna disse que gosta mais de fazer roteiros porque tem preguiça de dirigir os filmes.

Dois de seus filmes se perderam: *Rebelião em Novo Sol*, co-dirigido com Geraldo Sarno, e *69, A Construção da Morte*, quando o produtor Braga Neto sumiu com os negativos, temeroso pela reação dos militares à obra.



Em 1979, o filme *Delmiro Gouveia*, cujo roteiro é de Orlando Senna, ganhou o primeiro prêmio do Festival de Havana, o que lhe rendeu muitos contatos com cineastas de várias partes do mundo.

Carolina – E, Orlando, com toda a sua experiência com cinema em Salvador e Cuba, você acha que hoje, no Ceará, há um pólo cinematográfico?

Orlando – Há um pequeno pólo. A possibilidade disso depende muito da ação de dois segmentos da sociedade. Primeiro, que o Governo siga garantindo essa prioridade para a indústria cultural, que é uma coisa bastante inédita, isso no continente inteiro. Agora, eu tive uma reunião no México, uma reunião internacional com deputados e cineastas, que se chama “Nós que Não Somos Hollywood”. (risos) Já aconteceu no México, na Argentina, agora aconteceu na Colômbia. Lá apareceu a idéia de fazermos a próxima reunião em Hollywood (risos). E tava nessa reunião todo mundo e eu mencionei isso do Ceará e todo mundo, como sempre, fica assombrado: “O Governo adotando como prioridade o cinema!” Primeiro isso, se continue esse interesse do Governo do Estado pra que o Ceará seja realmente um pólo, não de indústria cinematográfica só, porque isso não adiantaria, mas de indústria cultural, de produtor de bens culturais, pra consumo interno e exportação. Segundo, se aparecer realmente uma geração de cineastas forte. Isso depende do Instituto Dragão do Mar. Mas depende também dos fados, do destino, do momento, da geração que tá aqui. Isso é ponderável. Mas eu tenho muita confiança. Eu sou otimista. Embora meu avô baiano dissesse que o otimista é o pessimista sem experiência.

Igor – Mas otimista com relação ao governo ou ao jovens?

Orlando – Aos jovens. Ao governo, eu sei que tem mais três anos, pelo menos isso, né? Espero que não desande. Tem uma garantia de tempo, pelo menos isso. Vai ser o mesmo governo. É difícil o governo mudar de idéia no meio, uma coisa que tá dando certo. Tá dando uma volta muito boa para o governo, em publicidade nacional etc.

Igor – Mas a lógica da Lei Jereissati (Lei de Incentivo à Cultura do Estado do Ceará, propicia aos empresários a dedução de até 2% do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços, ICMS, para serem investidos na área cultural) de estar transformando a maioria das produções, que tiveram maiores orçamentos pela Lei Jereissati, como *Villa Lobos* (filme de Zelito

Viana), *Bela Donna* (filme de Fábio Barreto, de 1998) e tantos outros filmes rodados aqui, tem uma questão ideológica questionável, a de estar usando o Ceará só como uma grande locação.

Orlando – Mas isso tá dentro do projeto. Pra se poder produzir as primeiras obras, primeiros filmes para os cineastas locais, tem que ser um pólo, porque se fosse só pra produzir as coisas locais, primeiro o Governo teria que botar dinheiro “dinheiro”. Ele jamais vai botar. Ele não bota dinheiro direto. E, além disso, os cineastas locais não têm poder de fogo pra conseguir o dinheiro que (Luís Carlos) Barreto (produtor de cinema, produziu uma série de filmes, dentre eles “*Dona Flor e seus Dois Maridos*”, “*Menino do Rio*”, além de “*Bela Donna*”). É cearense e pai dos diretores Fábio e Bruno

“Você não deve esperar dos governos uma abertura total para o sentido ideológico do fazer cinematográfico (...) quem se interessa pelo ideológico é a gente.”

Barreto), (Renato) Aragão ou Zelito (Viana) conseguem. O item produção do grande projeto, que é formação, produção e difusão, se pensou como na experiência da Bahia dos anos 60. Como grandes produções que vêm de fora e que usam aqui não só como cenário. A Ostra e o Vento (filme do diretor Walter Lima Jr, de 1997) é uma história cearense. O péssimo filme aí do Barreto, como é o nome aí?

Igor – *Bela Donna*.

Orlando – *Bela Donna* é de um produtor cearense, tem que ter uma ligação com o Ceará, tem que empregar gente no Ceará. A de fazer as duas linhas, ou seja, a linha da grande produção, que vem de fora, ou mesmo a linha dos filmes dos realizadores locais. Pra conseguir isso, tem que ter o outro. Tem de mover, tem de agir, o Ceará tem que aparecer, quer dizer, tem que conquistar recursos de fora também pra isso, se não, não faz.

Igor – Mas você acha que tá formando mão-de-obra especiali-

zada?

Orlando – Isso quem tem que formar é o Dragão do Mar. Espero que sim.

Igor – E a questão da produção em curta-metragem, você acha que tá sendo privilegiada?

Orlando – Não, eu acho que é muito pouco.

Igor – Isso é uma questão ideológica, digamos assim, porque primeiro, muitas pessoas não querem nem fazer (curta).

Orlando – Eu sei. Veja os dois aspectos de um pólo de produção - a gente não gosta da palavra pólo - do pólo de cinema no Ceará. O interesse do governo é que o cinema seja uma “cabeça de fontes”, puxando para o estado atenção, interesse, capitais, dinheiro etc. Curta-metragem não dá isso. O curta-metragem é um esforço dos intelectuais, dos artistas que tão formulando o projeto. Não é interesse do Estado. O interesse do Estado aqui, na Bahia, em Los Angeles, em Nova Iorque, em qualquer lugar, é fazer longametragens de grande repercussão. Quando a gente consegue fazer curta metragem aqui é por esforço nosso, porque o projeto está sendo feito por cineastas, eles participam um pouco da decisão disso. Porque nenhum estado está interessado em fazer curta metragem. Nenhum estado, nenhum governo, nada.

Longa sim, porque longa tem uma volta forte. Você faz um longa aqui, mesmo que não seja um grande filme, como o que a gente mencionou há pouco, no mundo inteiro se falará do Ceará e outros mil produtores vão ver o filme e vão dizer: “puxa, esse filme é péssimo, mas olha esse cenário, vou pra lá fazer”. É nesse sentido. Você não deve esperar dos governos uma abertura total, absoluta, para o sentido ideológico do fazer cinematográfico. O governo se interessa pelo sentido utilitário do fazer cinematográfico, quem se interessa pelo ideológico é a gente. Então quer dizer, o fato de ainda se conseguir fazer curtas aqui, mais do que na Bahia, mais do que em Pernambuco, por exemplo, agora, é uma coisa de base.

Igor – Mas com relação ao discurso que se faz aqui...

Orlando – Discurso é discurso político. Discurso político é um discurso de sedução. Não é um discurso da realidade, é um discurso da sedução. Jamais um governo vai deixar de dizer que não apóia os jovens.

Em 1959, Orlando Senna entrou para a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, que ele considera “uma escola extraordinária, de alta excelência, referência nas Américas.”

Pode não apoiar, mas deixar de dizer, não. Por sorte no Ceará diz e se faz algo, né? Alguns não fazem nada. Só dizem.

Amarilis—Orlando, você acabou de dizer que o governo tá interessado no modo de produção dos filmes e quem tá preocupado com o ideológico somos nós. Mas também não tem outro lado? Porque você falou em entrevista a O Povo (em 14 de agosto de 1993) que os países latino-americanos, de uma maneira geral, não tem noção da importância do cinema na construção de uma identidade cultural. E isso é ideológico. E você também fala que o cinema é uma indústria, ou seja, nessa época de neoliberalismo, em que se pede que o Estado saia o máximo possível, por que ele vai apoiar uma coisa que é indústria? Não era pra se esperar mais iniciativas privadas que dessem apoio, e, aí sim, o Estado colocar sua ideologia, através dos filmes?

Orlando — Primeiro, eu duvido muito que o Estado queira meter ideologia nos filmes. Ele quer que os filmes lhe devolvam em dinheiro, em propaganda, o que ele emprega em dinheiro. Só isso. A razão por que o Estado do Ceará criou essa coisa de prioridade pras indústrias culturais, de favorecer a criação, a montagem de um pólo cinematográfico aqui, é uma questão social, eu acho. A razão do governador em dizer: "Vamos fazer isso", é uma questão de empregabilidade, porque as indústrias tradicionais que têm aqui, que estão chegando e que ele mesmo trouxe, não geram muitos empregos. Enquanto que as indústrias culturais, não só de cinema, as indústrias culturais em geral, neste momento e a partir de agora, gerarão cada vez mais empregos, devido a estarem inter-relacionadas com os serviços. A empregabilidade no mundo hoje está baseada nos serviços e não na fabricação de coisas. Quem fabrica é robô. As fábricas que estão aqui já estão automatizadas. Aqui, no Ceará, já empregam cada vez menos gente, enquanto que o cinema, o teatro, a dança, a música, a discografia, isso gera emprego, isso gera serviços, que por si já geram novos empregos. Então a razão básica pro governo do Ceará pra fazer essa onda é uma questão social. Não é uma questão artística. É isso o que eu estou dizendo a você, o artístico tem que ser com a gente. Porque o governo diz: "Olha, me interessa que se faça cinema, teatro, dança, música, porque

isso tem um retorno social pra gente. Agora, o que vocês vão fazer com a música, com o cinema, essa é com vocês".

Patrícia— Você disse também, nessa mesma entrevista, que um povo sem tradição cinematográfica é um povo sem rosto e sem voz. Como você definiria o rosto do Brasil hoje, "cinematograficamente" falando?

Orlando — Parece com o seu. (risos). Parece com o seu, sim.

Ricardo Sabóia — E como você definiria o rosto dela? (risos)

Orlando — Seria como redondo, risonho, com alguma tristeza no fundo, que é o rosto do Brasil. O Brasil é um rosto carnavalesco, um rosto bonito, é um rosto cheio. Um rosto de lua cheia. Inclusive, essa nossa cara, esse nosso comportamento, essa coisa nossa de dançar,

"...a cara do Brasil é (...)
um exterior alegre,
sedutor, estimulante, mas
com uma tristezinha lá no
fundo, porque nós ainda
não estamos resolvidos
como povo (...)"

de jogar futebol, cantar, isso é a nossa imagem para o mundo que o cinema levou, mas também a música levou, basicamente a música e o cinema. E também alguma literatura, Jorge Amado, por exemplo. Ele é um dos caras mais lidos no mundo inteiro até hoje. Jorge Amado apresenta essa cara do Brasil, que é exatamente isso, um exterior alegre, sedutor, estimulante, mas com uma tristezinha lá no fundo, porque nós ainda não estamos resolvidos como povo, não estamos resolvidos como economia, não estamos resolvido - dizem - nem como identidade cultural. Eu acho que é esse o rosto, um rosto muito alegre, muito sedutor, muito estimulante, mas também nos deixa transparecer essa tristeza de que não resolvemos ainda os nossos problemas cruciais.

Carolina — Orlando, e nessa atual conjuntura cinematográfica brasileira, e aqui do Ceará, como você vê o Cine Ceará (festival de cinema anual, realizado no Ceará desde 1991, promovido pela Casa A-

marelá Eusélio Oliveira, pela Secretaria de Cultura e Desporto do Governo do Estado e pela Universidade Federal do Ceará)?

Orlando — Uma vitrine necessária (pausa) Porque, se não tivesse o Cine Ceará, a propaganda do cinema cearense, do que se faz aqui, seria bem menor. O festival existe pra isso, pra ser uma vitrine da produção no Ceará e ao mesmo tempo da cultura cinematográfica em geral.

Carolina — Qual o retorno que seria para o próprio cinema daqui, fora dar contribuição ao governo?

Orlando — Não, mas não beneficia só o governo. É uma vitrine e precisa de vitrine mesmo. Qual é a contribuição da vitrine para uma loja? É a mesma coisa. A relação e a contribuição de uma vitrine pra loja, pros negócios da loja, é chamar a atenção. O festival é para chamar a atenção pro Ceará, não é nem para chamar atenção para o governo. Se chamar a atenção para o governo ele vai ficar muito feliz, mas não é pra isso, evidentemente. É para chamar atenção para o movimento cultural. Porque entre as mazelas da nossa atualidade, como o neoliberalismo, existem outras coisas que não são tão mazelas, mas são necessidades. "Quem não tá na televisão não existe", isso é um exagero, mas é uma frase já dita. Se o Ceará não tá na televisão, não tá nas manchetes, pode fazer o que fizer, a gente não vai ter nenhuma repercussão, nenhum retorno, nós vamos ficar aqui "enguetados", falando pra gente mesmo. E há muito tempo, muito antes da globalização, ninguém quer falar pra si mesmo, nem o Ceará. Tem de ser as duas coisas, tem que ser pra dentro e pra fora o tempo todo, este é um movimento humano, um movimento da sociedade, esse movimento da cultura, pra dentro e pra fora do mundo todo.

Igor — Você acredita que pode haver, a curto prazo, um cinema patrocinado pela iniciativa privada, no Ceará e no Brasil inteiro?

Orlando — A resposta é difícil. Porque nós não temos mercado e o empresário investe pra retorno, investe pra ter lucro. Se a gente tem dois por cento do nosso mercado disputado por quarenta ou trinta filmes por ano, é um mercado muito pouco lucrativo, evidentemente. Então eu acho difícil que empresários de outras áreas se interessem tão diretamente em produzir cinema. Quer dizer, se interessam até aí, produzir um filme para aparecer seu



O nome de Orlando Senna era o primeiro de uma lista de suplentes. Um dos entrevistados escolhidos anteriormente teve problemas de saúde e foi substituído por Senna, praticamente às vésperas da entrevista.

Após a entrevista, a equipe de produção agradeceu a Orlando pela sua disponibilidade. Ele disse: "pensei que vocês fossem perguntar coisas mais pessoais".



Na entrevista para captar informações sobre Orlando Senna, Conceição, usava uma camiseta com uma propaganda da cidade de Lençóis, na Bahia, onde Orlando Senna nasceu.

nome, a vaidade. Mas como negócio, tem que ser empresário de cinema, como o Luís Carlos Barreto, que é um empresário de cinema. Os outros, eu duvido muito. Por isso que o governo, apesar do neo-liberalismo, tem que segurar ainda bastante, até que eles mesmos, os governos dos estados do mundo, tenham peito, coragem, cacife pra dizer aos Estados Unidos: "Não, vocês só vão ter direito aqui a tantos por cento do nosso mercado". Ninguém faz isso, porque se fizesse isso, os Estados Unidos cortam as importações. O Brasil tentou, com o governo (Ernesto) Geisel (presidente militar no período de 1974 a 1978), aumentar as taxas sobre as cópias dos filmes estrangeiros que entram e abrir mais a cota interna para o cinema brasileiro. O senhor Jacques Valente (presidente da Motion Pictures) conversou com os ministros da área econômica e disse: "Ok, vocês têm todo o direito de colocar o nosso mercado cinematográfico na mesa de negociações, já que o nosso mercado depende de seu país. Mas então a gente tem o direito também de baixar a zero a importação de soja, calçados e café". O presidente Geisel nem quis ouvir mais falar no assunto. Era arrebentar com a economia brasileira.

Gildicelli – *A que se propõe o Ceará? A fazer filme ou a fazer cinema?*

Orlando – Tem que fazer as duas coisas. Se você não fizer cinema, você não faz filmes. Se você não tiver uma infra-estrutura, uma base industrial, que é o cinema, você pode fazer um filme na vida. E se a indústria de cinema quiser se sustentar, tem que ter a arte dos filmes, tem que ter bons filmes. Principalmente nós, que não temos a marca de distribuição dos Estados Unidos, que nos obriga a ver os filmes. A gente não pode obrigar ninguém, os Estados Unidos podem nos obrigar a ver seus filmes. Pra isso, usa seu poder material, físico de ser o dono da casa de espetáculos, de ser o dono do controle remoto do que a gente usa, uma coisa material, física. É a propriedade americana. A gente não tem isso. Nós temos que fazer bons filmes, boa arte pra sonhar com uma indústria nossa de cinema.

Amarílis – *Orlando, você participou do Cinema Novo, aquela coisa "uma câmera na mão, uma idéia na cabeça"* (referência à célebre frase de Gláuber Rocha), e hoje você é um roteirista que concorda com a frase de que cinema é uma indústria. Eu

quero saber como se deu essa transformação na sua relação com o cinema?

Orlando – Não, não tem nenhuma discordância com o Cinema Novo. O Cinema Novo sempre soube que o cinema era uma indústria. O negócio era agir dentro dessa indústria de uma maneira diferente. No Tropicalismo. Caetano Veloso disse: "Temos de entrar em todas as estruturas, modificá-las sem sair delas, mas não deixar de entrar nelas". Se você não entrar na indústria de cinema, você vai fazer um filme na vida, um curta. Com o dinheiro do seu pai ou seu. Não é novidade que eu como todo mundo, veja que cinema é indústria. Isso não é da nossa geração. Isso é uma coisa muito anterior. Você pode ser contra ou não. Mas isso é uma realidade. Os poetas se referem a isso de uma maneira

"Claro que o Brasil
sabe fazer cinema, já
provou e comprovou isso
(...) E otimista que sou,
(...) acho que o ano 2000
pode nos tirar desse
pequeno atoleiro."

muito profunda. Tem o verso do (poeta russo Vladimir) Maiakóvski falando de cinema, exatamente para dizer que o cinema devia ser outra coisa, devia ser, não sei, uma arte desvinculada dessa grande economia, mas que isso não aconteceu e o seguinte: "jogaram ouro em pó nos olhos do cinema". Então eles jogaram ouro em pó nos olhos do cinema e descobriram: "isto aqui é fruto de dinheiro e, sobretudo, de poder". Então o cinema ficou meio cego. Realmente o filme é arte e o cinema é indústria.

Amarílis – *E outra coisa: naquela época você ressaltou que tinha muita preocupação em fugir da linguagem padronizada. Eu gostaria que você falasse da produção nacional de cinema agora, se ela tá numa linguagem convencional ou se ela traz ainda traços do Cinema Novo.*

Orlando – Muito pouco, o cinema brasileiro que se faz hoje em 1999, pode ter exceções, evidentemente, é um cinema de linguagem

absolutamente convencional. Na verdade, nesses dois últimos anos, com as exceções que vocês podem admitir e conhecer, o cinema brasileiro não tá tão bom. Isso inclusive é uma coisa bastante complicada pras pessoas que pensam em montar uma indústria aqui. Mas isso não quer dizer nada, são fases, o cinema brasileiro é muito forte, tem muita energia, já foi ruim, já foi bom, já foi ótimo, já foi péssimo, já foi maravilhoso. Nós estamos vivendo num momento agora de baixa pedância de criação, num ritmo muito baixo no que se refere à criatividade. Eu tenho um amigo, o Gilberto Spinoza, cubano, que ele diz uma coisa muito interessante: "Nós temos que ter o direito de fazer filmes ruins". Não podemos ficar sob esse peso da obrigação, o Brasil, a Argentina, nos outros países, de fazer sempre filme

bom. Todos os filmes têm que ser bons. Os Estados Unidos fazem noventa e nove filmes ruins pra um bom. Todo mundo aceita. A França faz oito filmes péssimos pra dois bons e ninguém diz nada. Mas se o Brasil faz um filme ruim: "Olha, o cinema não presta mesmo, o brasileiro não sabe fazer cinema". Como diz a Veja (revista semanal do Grupo Abril, a de maior tiragem no país): "Brasileiro não sabe fazer cinema", que, além de ser uma campanha orquestrada, é um absurdo. Claro que o Brasil sabe fazer cinema, já provou e comprovou isso. Mas eu acho que nesse nosso finalzinho de século tá numa baixa. E otimista que sou, esperançoso que sou, acho que o ano 2000 pode nos tirar desse pequeno atoleiro.

Gustavo – *Quais são os seus planos para o futuro? Em que setores da arte nós vamos ver você atuando?*

Orlando – Imediatamente, o que eu estou fazendo é escrevendo dois livros, na verdade. Coisa maluca, escrever dois livros ao mesmo tempo. Minha atividade agora, quer dizer, possivelmente com um resultado daqui a um ano, muito envolvido até acima da boca com o Instituto Dragão do Mar, que é um compromisso que eu tenho com o Ceará, durante mais algum tempo. Eu tenho que levar isso pra frente, se possível deixar alguma aqui coisa que possa estar funcionando e isso envolve muito, e os meus trabalhos de sempre, que são assessorias. Agora eu tô assessorando o Canal 1, de Bogotá. Dei um curso no

Entre a pré-entrevista e a entrevista, Orlando Senna foi à Colômbia tratar de projetos na área de cinema naquele país, o que causou o adiamento da entrevista por mais alguns dias.

Centro de Capacitação Cinematográfica no México, são as coisas que eu sempre faço pra poder me sustentar.

(Durante a edição dessa en-

trevista Orlando Senna foi demitido do cargo de diretor do Curso de Dramaturgia do Instituto Dragão do Mar. Senna foi demitido juntamente com os outros diretores que

estavam à frente do Instituto, como Maurice Capovilla, diretor-executivo do Centro Cultural Dragão do Mar. Foi um caso de grande repercussão no cenário político-cultural.)



Apesar de ser a última entrevista e da turma estar praticamente de férias, quase todos os alunos da disciplina compareceram à entrevista, mesmo os que já haviam participado das outras.