



Paulo Sacramento. Crédito: Kimie Koike

## Entrevista: Paulo Sacramento

Ivonete Pinto<sup>1</sup>

Docente nos curso de Cinema da UFPel  
Vice-pres. da Abraccine (Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema)  
Co-editora da revista Teorema

Paulo Sacramento, 42 anos, estudou na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 1989, é diretor dos curtas *Ave* (1992) e *Juvenile* (1994) e dos longas, o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003) e *Riocorrente* (2013)<sup>2</sup>. Montou 22 filmes, entre eles *Amarelo Manga* (2002) e *Encarnação do Demônio* (2008).

A revista Orson conversou com ele durante o 46º Festival de Brasília sobre sua história como estudante (rebelde) da USP, sobre montagem, sobre seus filmes, sobre distribuição, sobre sua concepção de cinema.

**ORSON** - Você é uma referência na disciplina de História do Documentário da UFPel, como alguém que inovou o gênero em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Ao mesmo tempo, como professora, faço questão de informar que você estudou cinema (na Escola de Comunicação e Artes da USP). Mas tenho curiosidade em saber se você foi um aluno dedicado ou não?

**Sacramento** - Tinha uma visão diferente do que era cinema... Era meio hippie... Enfim, eu entrei muito novo...

**ORSON** - Com que idade?

---

<sup>1</sup> Ivonetepinto02@gmail.com

<sup>2</sup> Até o fechamento desta edição, no portal Filme B, *Riocorrente* não tinha data de lançamento marcada. Sobre o filme, ler artigo nesta edição "O fogo na distopia: Leblon em Chamas e Riocorrente".

**Sacramento** – Entrei com 17 anos e fiz os primeiros filmes com 19 anos. Na época o curso se chamava Comunicação Social com habilitação em Cinema. Não era cinema ainda, não. Então eu tive um básico de dois anos, de comunicação, e daí dois anos específicos de cinema. E nesse básico, a gente só tinha aula de História do Cinema, daí a parte prática toda foi no terceiro e quarto ano...

**ORSON** – E o que significava ter um peso maior para a prática?

**Sacramento** – Você tinha que cumprir aquela parte da Comunicação, que era bem séria. Mas eu acabei ficando muito tempo na ECA, fiquei dez anos, porque eu comecei a trabalhar muito novo também. Eu virei assistente do Sérgio Bianchi no *A Causa Secreta*. Antes de eu ir montar os filmes dele, de começar, fui assistente de direção dele. Eu trabalhei sete meses nesse filme e era uma coisa imperdível, porque era a época do Collor e não havia produção alguma. Naquele ano foram feitos dois filmes: *Mil e Uma*, da Susana Moraes, e o *A Causa Secreta*, do Bianchi. Em São Paulo era o único filme que existia, e daí eu fui lá, bati na porta, queria trabalhar... E pra trabalhar, claro que isso prejudicou um pouco o andamento ali do curso e tal, e eu perdi uma matéria que era pré-requisito pra outras matérias. Então quando chegou no meu terceiro ano, não podia me matricular em nenhuma daquelas matérias. Só que, eu não me lembro como foi feita essa negociação, mas me falaram “Paulo, fica na classe, faz o curso normalmente, depois você vai se matriculando, e a gente vai arrumando”. A ideia parecia muito boa. Dois professores meus morreram no meio do tempo, Wilson Barros e o Chico Botelho.

**ORSON** – Em algum lugar foi publicado que você não era um estudante padrão, de classe média. Isso confere?

**Sacramento** – Não... Eu era só de uma família de classe média normal, estudei sempre em colégio particular, normal. Mas eu não tinha relação nenhuma com o cinema. Aliás, eu acho que ninguém da minha classe. Hoje em dia sim, tem o filho do Fernando Meirelles, do Paulo Morelli... Na minha época ninguém tinha ligação alguma com cinema, e era uma boa oportunidade de você começar a ter alguma relação, entrar numa faculdade e conhecer professores que trabalhavam, então, eu olhava e falava: “pô, o Chico Botelho

dá aula aqui”. Tinha acabado de ver um ano antes ou dois o *Cidade Oculta*, do Chico. Na verdade, o novo cinema paulista estava inteiro na época ali. Então pra gente era muito importante.

**ORSON** – Godard dizia para os jovens fugirem dos cursos de cinema. Ter feito uma graduação, no teu caso, não foi ruim então?

**Sacramento** – Não, foi ótimo. Teve uma universidade dentro da sala e uma universidade do lado de fora da sala, não é...

**ORSON** – Qual você aproveitou mais?

**Sacramento** – Acho que aproveitei bem as duas. A de dentro da sala tem esse lado mais acadêmico que eu não me identificava tanto, a proximidade, o acesso aos equipamentos, que na época não tinha essas câmeras digitais, nem nada que você poderia exercitar em casa. Você tinha que ir lá...

**ORSON** – Até mesmo para ver os filmes, não é?

**Sacramento** – Bom, isso eu fazia muito, era um dos problemas mesmo ali como aluno. Eu era muito chato, não perdia um segundo do meu tempo, tinha um metabolismo muito acelerado. E quando eu descobri que tinha uma sala de projeção que eu poderia pedir que projetasse qualquer coisa, e uma filмотeca... Eu passava os dias vendo os filmes. Primeiro fui ver os filmes dos meus professores, depois os filmes das pessoas que eu conhecia e tinham passado pela ECA, sei lá, tipo o André (Krotzel), que eu via “ah, fez três curtas na ECA, um documentário sobre o Corinthians”... Eu ia lá ver o documentário sobre o Corinthians que ele tinha feito. Susana Amaral, nossa, tanta gente.

**ORSON** – E a produção de filmes de vocês era em película?

**Sacramento** – Em película. Não peguei o vídeo. Nada, nada, nada, nada, nada. Só película, 16 mm.

**ORSON** – Nem o VHS?

**Sacramento** – Pegamos muito, mas não era usado muito... Tinha

uma matéria que se chamava Expressão em Cinema e Vídeo, que era muito incipiente, vídeo não era considerado cinema. Era uma coisa muito primária. Eu fiz um único, que era meio de protesto sobre um outro filme foi cancelado porque não chegaram os negativos. A gente pegou aquela câmera e fez, editou, mas era um filme que não era curricular.

**ORSON** – Mas e os negativos não eram muito complicados, porque muito caros?

**Sacramento** – Muito caro. Funcionava assim: no terceiro ano davam dez latas de negativo 16 mm para filmar dez projetos, desses dez, só finalizariam três. Que foi como eu filmei o *Ave*.

**ORSON** – E *Juvenile*, como foi?

**Sacramento** – Este já foi em 35mm. Uma animação montada com fotos.

**ORSON** – Você pegou grandes professores como Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, Eduardo Leone. Essa tua história como montador, surgiu ali? O Leon, como professor de montagem, influenciou de alguma maneira?

**Sacramento** – Não, olha, essa parte da montagem é bem curiosa, porque eu não queria ser montador...

**ORSON** – Queria ser diretor de cinema, como todo estudante de cinema!?

**Sacramento** – Diretor, como todo mundo, e queria ser fotógrafo. Fotografei dois curtas da ECA. Fui descobrir a montagem fazendo. Porque eu descobri que os equipamentos estavam à disposição e que a gente podia requisitar câmera e fazer projetos extracurriculares. Montei uma produtora e a gente fez treze curtas em três anos, todos com equipamento da ECA, que estava ocioso lá. A gente descobriu que tinha as câmeras 35 mm que ninguém usava, e que a gente podia pegar as sobras de negativos, filmar com muito pouco negativo, porque a gente fazia tudo um pra um, não é. A gente parou de filmar em 16 mm e começou a filmar em 35 mm porque a

gente podia pegar a câmera e ficar um mês com ela. Então a gente fez projetos que eram totalmente inviáveis economicamente.

**ORSON** – E onde está esse material hoje?

**Sacramento** – Tem cópia, a ECA mandou as cópias para a Cinemateca. A produtora foi bem importante na época. Chamava-se Paraísos Artificiais. Tínhamos uma produção grande, mandávamos os filmes para festivais. Para se ter uma ideia, a gente tinha um dia, praticamente, no Festival de Curtas, que era o dia da Paraíso Artificiais. Todo ano, durante três anos, a gente pensava “ah, qual é o dia da Paraísos?”. Não passava só os nossos, mas sempre tinha três filmes nossos, ou quatro, daí entrava mais um ou dois de outras produtoras...

**ORSON** – E os teus dois curtas, é possível vê-los na internet?

**Sacramento** – O *Juvenile* colocaram na internet. Mas depois tiraram, porque a trilha era uma música do Pink Floyd, que não tem direitos, daí ficou anos e o YouTube tirou agora. Parece que tem o filme sem som. O *Ave* não tem em lugar nenhum. Talvez eu lance esses dois filmes junto com o *Riocorrente*, quando sair em DVD.

**ORSON** – Fale um pouco do *Ave*.

**Sacramento** – A aposta era muito radical pra época, porque só se fazia filmes sobre crises existenciais dos adolescentes com os pais, com as namoradas. Todos os filmes da ECA eram sobre isso. E de repente eu quis fazer um filme que era um pouco um exercício de filme de horror, só que com um único personagem. Era um meio auto-horror. Então a história era muito simples: o cara entrava num porão, chegava, tirava de dentro da mala uma galinha, com um funil matava a galinha, e injetava o sangue da galinha na veia. E só de aparecer um roteiro desses lá, comentavam “quem é esse cara que tá querendo fazer isso?”. E o filme foi feito de uma maneira totalmente clássica. Decupagem perfeita, clássica, eixo, tudo direito, era o curta mais bem filmado da época. Não teve jeito, eles tiveram que finalizar o filme, e deu uma repercussão bem grande, passou em tudo quanto foi festival.

**ORSON** – Tudo era finalizado na ECA mesmo, inclusive revelação de filme?

**Sacramento** – Não, mandavam pra laboratório, mas finalizava-se tudo lá. A ECA tinha as câmeras, Nagra, microfone, tudo pra filmagem, e pra finalização moviola, transcrição de som.

**ORSON** – Você chegou a ter aula com o Eduardo Santos Mendes?

Sacramento - Tive, foi maravilhoso. Lembro muito mais das aulas de som do que das aulas de montagem. Porque as aulas de montagem ficaram prejudicadas por um momento, pois fizemos uma semirrevolução, nos negando a cumprir a grade curricular como estava e o Leone se recusou a dar aula pra gente. Eu devo ter tido duas ou três aulas com ele antes de ter o rompimento.

**ORSON** – Ele se recusou, mas por problemas dele com a USP?

Sacramento - Não, mas porque a gente mudou o cronograma. Os alunos se uniram e propuseram alguma coisa que fugia completamente da grade de horário. E o Leone se recusou. Todos aceitaram e o Leone durante um ano, ou seis meses, não me lembro quanto tempo foi, ia no horário da aula dele e encontrava todo mundo nos corredores, então entrava na sala de aula e ficava sozinho. Esperava 15 minutos e ia embora.

**ORSON** – E quanto tempo durou isso? Um semestre?

Sacramento - Durou um semestre inteiro. E a Dora (Mourão), que dividia a disciplina com ele, teve que nos dar nota 10 porque ele deu zero pra todo mundo. Ele quis dar aula, ninguém apareceu...

**ORSON** – Mas ele era um professor que todos sempre falavam muito bem...

**Sacramento** – Sim, como uma referência. Nessa época ele tinha acabado de terminar o *Conterrâneos de Guerra*, que foi super importante. Ele fez um trabalho enorme naquelas moviolas da ECA. Mas uma coisa que eu estava falando que não completei, é que eu descobri que as moviolas ficavam liberadas à noite, e que a gente

podia usar. Porque normalmente você tinha um projeto, você tinha que usar a moviola em horários definidos, tipo terça-feira, das 8h ao meio dia, e quinta-feira das duas às cinco.

**ORSON** – Que é o normal dos cursos de cinema.

**Sacramento** – Só que... Me desculpe, é impossível você trabalhar montagem dessa maneira. É como aprender inglês, que você vai lá e faz uma aula uma vez por semana. Desse jeito não vai aprender nunca. Pra você aprender você vai viajar, vai pra outro país, faz um curso de imersão.

**ORSON** – Vocês não podiam trabalhar à noite?

**Sacramento** – Pois é, a partir disso eu comecei a frequentar a ECA de madrugada direto...

**ORSON** – Sem orientação, sozinho?

**Sacramento** – Sem orientação. E descobri muita coisa, porque havia muita sobra de material que ficava do lado da moviola. Eu tinha um prazer enorme em abrir as latas e descobrir que tipo de coisa tinha, e a gente podia cortar à vontade.

**ORSON** – Você sente na prática uma diferença entre a geração que trabalhou em moviola e a que usa programas de computador?

**Sacramento** – É diferente. Não dá pra saber exatamente como, mas é diferente. Para os jovens o corte é mais importante do que a montagem. Pra mim a montagem não é o corte, o corte é um dos elementos da montagem, está longe de ser o único. Eu vim de outra escola muito, muito diferente.

**ORSON** – E talvez por isso você se dê bem com a Idê Lacrete, que também é de uma “geração da moviola”?

**Sacramento** – Com certeza. A Idê foi a única pessoa pra quem eu fiz assistência. Eu fiz um curta com ela como assistente, e depois já saí montando. E então as pessoas começaram a ver que eu era o cara que gostava de ficar ali, alguns alunos começaram a ganhar Prêmio

Estímulo, que era do estado de São Paulo. E então eu comecei a montar os filmes de um colega da ECA, o (José Roberto) Torero, que foi um cara que estorou - na época pós-Jorge Furtado - depois sumiu. Eu montei todos os filmes dele durante três ou quatro anos.

**ORSON** - Mudando um pouco de assunto. O *Prisioneiros...* é um filme que fez diferença na história do documentário brasileiro. Em função disso, a expectativa, dez anos depois, sobre o que seria essa tua estreia no longa de ficção era muito grande. E foi um impacto. Um impacto, talvez só comparado nos últimos tempos com *O Som ao Redor*, do Kléber Mendonça. Você aceitaria essa comparação?

**Sacramento** - Eu não tenho a menor pretensão de que esse filme seja um filme... "comercial". Mas nem só de ingressos vive o cinema. As ideias têm voltado a ser perigosas, tem coisas ali que eu acho esse meu filme pode inclusive gerar outras coisas, que não simplesmente o ingresso, acho muito reducionista isso...

**ORSON** - Mas ao mesmo tempo é uma cobrança. Às vezes a crítica fica cheia de pruridos para falar de orçamentos, tem diretor que não gosta de falar de orçamento. Mas como no Brasil a gente tem essa dependência de lei de incentivo, faz sentido falar em orçamento. O teu filme tem dinheiro público, é com edital?

**Sacramento** - De um edital de baixo orçamento da cidade de São Paulo. O filme inteiro tem que custar um milhão e trezentos no máximo. Ele dá um milhão e o resto você vai atrás de outros editais. Ainda estamos captando para o lançamento.

**ORSON** - E aí começa a cobrança com a bilheteria. Se custou um milhão, não pode fazer só mil espectadores...

**Sacramento** - Mas eu já me incomodei mais com isso. Mil ou 100 mil é tão pouco, é tão pouco...

**ORSON** - Já tem distribuidor? Sacramento - Sim, é a Califórnia Filmes, que lançou todos os nossos filmes em DVD, desde o *Amarlo Manga*, *O Prisioneiro...* e tal. É uma distribuidora que está forte, lançou inclusive os últimos três ou quatro filmes do Lars Von Trier.

**ORSON** - Então há uma aposta na carreira comercial do *Riocorrente...*

**Sacramento** - Eu acho muito importante cumprir. Eu só acho ilusório o número, independente do quanto for. Eu não vou pautar a minha vida, minha carreira ou o meu sentimento em relação a esse filme, em saber que diferença vai fazer pra mim, que é o leque que esse filme pode ter de público, uma coisa entre 5 mil e 25 mil espectadores, então é o que eu imagino que ele vá ter. De qualquer forma, depois vai passar na televisão, o *Prisioneiro* há muitos anos é exibido em vários canais. O filme existe na história da televisão, então eu acho que o cinema, ele permite uma outra vitrine para o filme, permite um público selecionado, permite esse tipo de debate que a gente tem.

**ORSON** - Numa discussão provocada pelo Jean-Claude Bernardet sobre cinema irrelevante (filmes importantes para a linguagem do cinema, mas não importantes em termos de público), *Riocorrente* seria um trabalho um tanto decodificado para um público mais amplo, portanto, irrelevante. Você se preocupa se o espectador vai entender as soluções de linguagem e de estética do teu filme?

**Sacramento** - É como querer definir que filmes devem ser salvos e que filmes não devem ser salvos. Não está dentro da capacidade de uma geração fazer esse tipo de decisão, tudo tem que ser preservado, e o que dirá da minha capacidade de dizer o que o público vai entender hoje ou daqui a algum tempo. Acho que as coisas tem que ser ditas da maneira mais clara e mais precisa dentro de um conceito do (Robert) Flaherty que eu gosto muito, que é o da precisão poética. Se vai demorar cem anos, vinte, ou ninguém nunca vai ver, se vão ver agora, isso não está no nosso alcance.

**ORSON** - O personagem Exu em *Riocorrente* pode soar indecifrável...

**Sacramento** - Eu não sei, talvez possa, um filme deve ter coisas indecifráveis, sim. Eu não vejo nenhum problema nisso. Existem mil definições de arte, cada um escolhe a sua. Pra mim, as coisas podem passar a ser arte a partir do momento em que elas não têm uma versão unívoca. Se ela tem uma versão unívoca, ela pode ser o quadro mais... Não me interessa, se não houver nenhuma ambiguidade, se não houver nenhum mistério, não me interessa. Então, se

o filme for hermético em algumas coisas, ou no seu todo, isso não me incomoda em absoluto. Até em função do meu pai ser crítico de arte, desde os seis anos de idade aprendi que você não olha para um quadro e diz se entendeu ou não entendeu. Então se alguém vier me falar que entendeu ou não um filme, pra mim é um papo de E.T.

**ORSON** - E não tem como prever se vai dar certo antes de fazer...

**Sacramento** - Essa é uma das crueldades, é muito caro fazer filmes, e você só sabe se vai ser bom depois de ter feito. Seria ótimo se um filme fosse como um conto que você vai lá escreve e fala “não vou publicar”, “não vou mostrar pra ninguém”. Filme tem que mostrar. Todos os filmes que eu fiz foram lançados em todas as janelas. Nós batalhamos muito por isso. Não paga as minhas contas, não paga nada, mas eu acho que é um trabalho que eu sou obrigado a fazer, até pra esses filmes existirem. Se o Kléber não trabalhasse tanto, talvez o filme dele não existisse. Talvez o filme tivesse passado em brancas nuvens. Não é só a qualidade do filme que importa, é a nossa responsabilidade também.

**ORSON** - A carreira nos festivais garante alguma coisa?

**Sacramento** - É muito complicado essa parte de festivais, eles parecem simples, mas o primeiro festival onde você vai passar já elimina uma leva de outros, tanto aqui quanto fora.

**ORSON** - Você optou por começar pelo Festival de Brasília, não quis o FestRio?

**Sacramento** - Devia ter ido pro Rio, mas eles não me convidaram. Eu até conversei com eles, mas disseram que não escolheriam pelo fato do filme estar inscrito em Brasília (embora aceitassem filme que ganhou em Gramado...). Para mim Brasília é o festival que faz o maior sentido, é o festival que se arrisca, que promove o debate, que existe desde sempre.