

O imprevisto e a forma vazia

Carlos Augusto Calil: Agradeço a presença de todos. É para mim particularmente um prazer, antes de mais nada, e depois uma honra, poder estar nesta mesa a convite de Amir Labaki. Eu não estou aqui como uma prerrogativa de diretor da Casa que eu acabei de assumir, não posso nem me considerar ainda atuante, mas como uma pessoa que procurou a carreira do cinema e pertencente a uma geração que foi profundamente afetada e influenciada pelo movimento desencadeado pela chamada Caravana Farkas, que produziu documentários notáveis durante uma década ininterrupta. De seus militantes havia ainda um outro que está aqui presente, Sidnei Paiva Lopes, a quem eu não queria deixar de mencionar. Para os jovens do final década de 60, para quem era jovem na década de 60, o cinema, como vocês podem bem imaginar, era um horizonte de participação política e estética. Os paulistas, eu posso dizer à vontade porque eu sou paulistano, são muito ignorantes do Brasil, os paulistas mal se interessam por aquilo que ocorre além de Queluz, freqüentemente. Isso se prova quando um político paulista assume um mandato da República, a gente nitidamente sente o que significa essa ignorância do Brasil, esse desprezo pelo Brasil que vem de São Paulo, por uma questão talvez histórica, que não vale a pena aqui, nesse momento, relembrar. Mas então, falando de mim e de minha geração, foi para nós uma enorme revelação de cinema mas sobretudo de Brasil, poder freqüentar os documentários que foram feitos por esse grupo aqui presente, por Geraldo Sarno em particular, que se destacava nesse grupo pela produção, pela qualidade da produção que ele nos brindava. Viramundo, um filme de 1965, foi decisivo na nossa geração. E o Geraldo tem uma peculiaridade curiosa, que através da leitura de sua obra é possível acompanhar a história do documentário brasileiro da segunda metade do século, certamente, porque ele passa pelos vários registros, do sociológico ao antropológico, depois, digamos, ao mais pessoal, mais liberado, até chegar a um registro bastante pessoal, bastante autoral, digamos, com uma carreira modelar, com uma carreira digamos paradigmática do que foi o documentário brasileiro na segunda metade do século. A minha geração foi muito influenciada por esse cinema e muitos de nós percorremos os mesmos itinerários mostrados nos filmes do Geraldo, ou do Sérgio, também aqui presente. Eu particularmente, a primeira viagem que fui fazer na vida foi para o Nordeste, e fui visitar os lugares dos filmes que eu tinha visto. Não vou esquecer jamais a emoção de estar em Juazeiro e poder me lembrar da cena de Viva Cariri! em que a multidão anda para trás. Ou seja, a importância que esse cinema teve para nós foi decisiva e eu espero que essa retrospectiva que está sendo feita aqui tenha demonstrado para vocês que esse papel da descoberta do Brasil ainda não está superado. Eu tenho a impressão que ainda há muito que ver e muito o que aprender com os filmes do Geraldo Sarno e dessa geração brilhante da qual ele faz parte. Então não vou dizer mais nada. Eu nem vim aqui para falar. Vou passar a palavra para o Thomaz inicialmente, depois para o Sérgio e, finalmente, para o Geraldo e em seguida para a platéia.

Thomaz Farkas: Está difícil porque a minha memória é um disquete que já acabou, eu não tenho boa memória, mas a cabeça ainda lembra coisas fantásticas. Por que a gente entrou nessa? Por que a gente fez isso? Vocês podem se lembrar que a geração nossa pensava politicamente o tempo inteiro, era um pensamento político constante. A política nos unia, daí nasceu o meu interesse em fazer certo tipo de filmes, encontrar certo tipo de pessoas que se casassem comigo do ponto de vista das idéias. Eu já era fotógrafo, eu descendo de uma família de fotografia. Eu estava até pensando: nós somos cinco gerações de fotografia; meu avô, meu pai, eu, meu filho, que é fotógrafo de cinema, e a minha neta agora. Então a gente pensa em termos de imagem. Na época a gente se interessou muito pelos movimentos que haviam no Brasil sobre a conscientização das idéias: o Julião que estava no Nordeste, o movimento que havia aqui em baixo... E apareceram pessoas fantásticas aqui para se juntar. Veio o Geraldo, veio o Paulo Gil, Glauber apareceu, veio o pessoal da Argentina, pessoal fantástico, Fernando Birri, Edgardo Pallero, e esse grupo começou a se juntar. Aqui estavam o Sérgio, o Wladimir Herzog e outros que foram se juntando e formou um amálgama. “E o que é que nós vamos fazer?” “Vamos fazer o filme do Julião! Vamos ver o que o Julião está fazendo!” Mas aí a repressão era muito grande. O Coutinho já estava metido nisso, ele já estava sofrendo, se eu não me engano, e aí nós resolvemos fazer uma coisa um pouco diferente, e a gente se propôs a tentar mostrar o Brasil aos brasileiros, que seria tão revolucionário porque ninguém conhecia o Brasil. É como disse o Calil: ele ia até Queluz, o pessoal ia até Queluz. E nós achávamos que essa demonstração de um Brasil para o outro Brasil seria uma coisa tão

revolucionária que certamente provocaria reações interessantes. Aí fizemos uma série de filmes, são trinta e tantos filmes. E aí as coisas começaram. A minha amizade com Geraldo é muito interessante. O Geraldo não é sempre bem humorado não. De vez em quando ele fica mal humorado [risos]. A gente conseguia fazer as coisas e sempre dava certo. É uma coisa maravilhosa você conhecer uma pessoa que é de um outro mundo que não o seu. Não sei se vocês lembram, eu nasci na Hungria, eu não tenho nada a ver com o Brasil...

Geraldo Sarno: E eu na Bahia [risos].

Thomaz Farkas:... E este na Bahia... Então, eu vim para cá com cinco anos. Hoje estou com setenta e seis. É muito tempo! A minha brasilianice começou no fim da Politécnica que eu cursei. O conhecimento do Geraldo e da turma dele me injetaram uma porção de conhecimentos, de práticas e de idéias, e até hoje de fato me orientam. Não é orientam... Mas eu me lembro sempre do nosso encontro... “Você quando falar com ele tem que dizer bom dia, boa tarde, tem que cumprimentar antes de perguntar qualquer coisa”. Não pode chegar e já perguntar. Mil coisas que Geraldo passou para mim. Paulo Gil passou, Sérgio passou. Então esse amálgama deu esse resultado fantástico que foram os filmes que nós fizemos. Mais tarde eu quero comentar o que está acontecendo hoje, para a gente trocar um pouco de idéias, o que sobrou disso, o que vem vindo, o que se faz de novo, e qual é o futuro disso tudo. Eu tenho certeza que cada um de nós aqui tem uma idéia do que vai ser o futuro do documentário. O que está sendo o documentário? Qual o caminho do documentário? O que é o documentário? Há uma definição para o documentário? Então a gente vai tentar trabalhar um pouco essa idéias.

Sérgio Muniz: Eu conheci o Geraldo quando a produção que o Farkas estava começando a realizar já estava mais ou menos encaminhada, e eu tive a oportunidade de me encaixar na equipe dele porque o Wladimir Herzog tinha decidido ir para a Inglaterra e precisavam de um diretor de produção. Foi aí que eu entrei e foi aí que eu me aproximei do Geraldo e somos hoje velhos amigos e amigos velhos. Foi um encontro curioso e interessante porque o Geraldo vinha com experiência que eu ainda não tinha: era já ter passado algum tempo fora do país aprendendo uma certa prática de cinema no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos. Tinha uma experiência na política, a minha era muito menor, mas foi um encontro de uma generosidade muito grande, porque inclusive ele me ajuda no primeiro curta-metragem que eu faço, ele pelo menos deu alguns palpites no roteiro de Roda e outras histórias. É um filme baseado em cinco canções de Gilberto Gil, que ninguém conhecia ainda, e que vai cantar a canção do Viramundo, letra do Capinan e música do Caetano Veloso. Muito bem. Os filmes produzidos a partir de 1965 têm uma certa repercussão internacional a partir principalmente do Festival Internacional do Filme, o primeiro FIF, que aconteceu no Rio de Janeiro, e a partir daí o resto é história. Devido a essa repercussão internacional esses filmes tiveram participação em diversos festivais. Alguns eu pude assistir, outros Thomaz Farkas e o Geraldo foram. Eu pessoalmente cheguei a fazer mais de sessenta apresentações em São Paulo, de casa em casa, de sindicato em sindicato, quando era possível. Enfim, foi um momento de grande importância na conformação do que a gente queria fazer, que era cinema. E também um momento que a gente não sabia direito o que ia acontecer com o país. Tinha havido o golpe em 1964 - esse Festival foi em 65 - muita gente achava que aquela coisa ia durar pouco tempo, acabou durando o que durou. Eu me lembro perfeitamente, na praia, em Copacabana, com Louis Mar-corelles, no meio de uma conversa a frase que me ficou, ele disse: “Eu faço cinema porque não posso fazer política”. Depois aconteceram os filmes. Geraldo filmou alguns filmes que acho interessantíssimos, já com uma outra percepção da realidade, certas aproximações, a Teologia da Libertação, a Nicarágua, outros lugares, as religiões de origem africana, certos rituais, etc., enfim, têm a abrangência da participação do Geraldo no documentário brasileiro, acho importante. E ultimamente acho importante principalmente através desse esforço, que eu não sei como até hoje sobrevive, que é a revista Cinemais, da qual ele é um dos editores. Para que essa revista tenha conseguido ter vida e ter continuidade... Então, essa é mais ou menos a nossa história e talvez seja melhor o Geraldo contar um pouco, e talvez explicar essa frase que eu soltei no meio do caminho mais como uma provocação, para ele poder ter um gancho para poder conversar um pouco mais com a gente.

Geraldo Sarno: Bom, quantos minutos nós temos aqui? Temos uma hora? [risos]. Não, porque às vezes sou falastrão. Em primeiro lugar eu quero agradecer ao Amir, sinceramente, essa oportunidade que me deu de poder apresentar, talvez menos os filmes da retrospectiva, no meu

entender, e mais, mesmo, os vídeos sobre linguagem do cinema. É um trabalho ao qual estou dedicado há dois anos; pensando, há mais de dois anos, mas em realização há dois anos. Portanto agradeço muito ao Festival e ao Amir porque ele nos deu uma janela, uma forma pela qual podemos enfim dizer da presença dessa série sobre a linguagem do cinema, que eu julgo bastante importante, não talvez pelo valor dos vídeos em si, mas porque eles se propõem como um complemento da questão didática, do ensino do cinema, um auxiliar para poder tratar de uma outra maneira a questão do ensino de cinema. Tem todo um pensamento, tem toda uma reflexão atrás dessa série que a gente está fazendo, evidentemente com a participação de todos os diretores. Eles foram de uma generosidade extraordinária os dez diretores que estão presentes e refletindo nessa série. E, na verdade, são co-autores. Eu sou tão autor quanto cada um deles, não tenho a menor dúvida disto. Na verdade eu me pus a serviço de cada um deles e acho que eles são tão autores quanto eu. Não posso dizer que só eles são os autores porque seria muito exagerado. Portanto, como acho importantes as questões de ensino de cinema, e o Amir e o Festival nos deram essa possibilidade de apresentar os vídeos da série A linguagem do cinema, eu tenho primeiro que agradecer. Em seguida a gente vai conversar um pouco sobre os documentários, sobre o que o Calil colocou, o Sérgio e o Thomaz. Bom, o Paulo Rufino me telefonou há poucos dias. Ele estava em Mato Grosso fazendo um documentário. Eu disse: “Olha, a gente vai ter um encontro em São Paulo e eu adoraria que você estivesse.” E foi aí, nesse telefonema, que eu me lembrei de uma viagem que nós fizemos ao Nordeste, se não me engano um ano antes do que foi a Caravana Farkas, o Thomaz, o Paulo Rufino e eu. Os três.

Thomaz Farkas: Em um jeep.

Geraldo Sarno: Não, em uma Rural Willis. Eu quero contar um pouquinho dessa viagem porque essa viagem marcou toda a minha pauta cinematográfica por pelo menos quinze anos. E queria lembrar essa viagem em homenagem ao Thomaz. Acho que o que quero hoje aqui é homenagear o Thomaz Farkas. Quero contar um pouco do que foi essa viagem, e o que eu devo ao Thomaz, sobretudo por essa viagem. Antes de nós fazermos o Viramundo, as minhas referências, as que me levam ao meu trabalho no cinema, e as pessoas que me conhecem sabem disso, são: em primeiro lugar Lina Bardi... Do tempo em que ela esteve na Bahia e criou o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Popular da Bahia... Toda vez que eu penso, que os anos passam, vejo a enormidade do que foi a revelação de Lina para mim. O itinerário, digamos assim, do que eu pude vir a fazer no cinema e na atividade cultural, eu devo a Lina. E eu acho que toda minha geração na Bahia deve a Lina Bardi. Em certo sentido a Lina Bardi desasnou, desprovincianizou a Bahia. De certa maneira a Bahia deixou de ser província, pelo menos para alguns de uma certa geração. A Lina foi a pessoa que me revelou, através do Museu de Arte Popular da Bahia, que junto à miséria, à pobreza econômica que havia no sertão nordestino, havia uma riqueza cultural absolutamente extraordinária. Talvez ela tenha sido uma das primeiras pessoas a levantar isto, a trazer isto para o conhecimento do universo cultural brasileiro através desse Museu. E mais do que o Museu, quando chega o golpe de 64 ela já tinha formulado, e já estava em execução, uma Universidade de Arte Popular, no Unhão, onde ela já havia montado as oficinas de cerâmica, de madeira e de metais. Ela me havia convidado para trabalhar com ela quando, com o golpe, Lina é expulsa da Bahia. Então a primeira referência é a Lina, no sentido do que a gente vai depois tentar fazer em termos de cultura popular. A segunda é Linduarte Noronha. Aruanda, sem dúvida nenhuma. Quando foi projetado na Bahia, em uma série de projeções, levado pelo Paulo Emílio, naquela convenção de cinema, eu vi Aruanda. Foi uma revelação total. Tornou possível, no meu universo de então, eu projetar a possibilidade de fazer cinema. Não havia essa possibilidade antes. Eu lia muito, gostava de ler, de escrever, achava que um dia poderia vir a ser, talvez, um escritor. A arte me atraía... O teatro. Mas nunca tinha pensado em cinema, o cinema estava longe, embora algumas das pessoas que eu conhecia e freqüentava já estivessem começando a fazer cinema eu não tentei me aproximar. Tinha uma atividade política estudantil e literária, digamos. A mania de fazer revistas vem desses primeiros momentos. Quer dizer, não é nenhuma novidade eu estar na Cinemais porque eu fiz publicações até no CPOR [risos], até no exército fiz publicação e fui obrigado, frente ao Coronel, em posição de sentido, a justificar o raio de uns artigos que estavam na publicação. Fiz publicações na UEE (União dos Estudantes Universitários da Bahia) e na Faculdade de Direito, que freqüentei, fui diretor da revista Ângulos... Mas nunca tinha pensado em cinema. Com Aruanda, pela primeira vez, percebi que aquele meu mundo da infância e da juventude no sertão era cinematografável, podia estar nas telas de cinema. Isso foi uma coisa que pautou minha vida até hoje. Dadas essas

duas referências, enfim, não vou me referir agora ao Viramundo, ao encontro em São Paulo em 64, a permanência de um ano em Cuba, tudo isso é uma história longa. O que eu quero agora é contar um pouco do que foi a viagem que fiz com o Thomaz e o Rufino, talvez um ano antes ou dois da programação da caravana, que aí foi um grupo enorme, quando fizemos uns quantos documentários no Nordeste. Bom, na Rural Willis saímos com a câmera, com o Nagra e com a câmera fotográfica do Thomaz, evidentemente. Eu não dirigia. Dirigiam o tempo todo o Thomaz ou o Paulo Rufino. O Thomaz evidentemente reclamando do Paulo Rufino, sempre que o Paulo assumia a direção [risos]... E fizemos uma viagem absolutamente maravilhosa, não profissional, nenhum de nós estava sob contrato profissional, nem com salário. Foi realmente uma viagem de investigação, com um caráter de passeio. Evidentemente o Thomaz assumiu todos os gastos de hotel e restaurante. Era um misto de passeio, descoberta, de investigação e de documentação. Eu anotei rapidamente algumas coisas antes de vir para cá e fiquei realmente espantado com a quantidade de coisas que fizemos e articulamos nessa viagem. Espero um dia escrever alguma coisa sobre isso e quero o compromisso do Thomaz de participar da publicação com as fotos. Ele fotografou essa viagem toda em todos os detalhes. Vou tentar rapidamente relatar. Saímos aqui de São Paulo na Rural Willis, passamos por Salvador e, pela BR 101 atravessamos o São Francisco em Penedo. Passamos por Alagoas e chegamos ao Recife. No Recife, salvo engano, no Instituto Joaquim Nabuco nós projetamos os dois filmes que tinham a ver com o Nordeste, Memória do cangaço e Viramundo. Fizemos debate e me lembro de uma sala repleta de gente e das discussões que Memória do cangaço provocou. E fomos visitar Ariano Suassuna, o mestre da cultura popular. Lembra disto?

Thomaz Farkas: Lembro.

Geraldo Sarno: Eu estava procurando referências. Aliás me esqueci de dizer algo importante: antes da viagem eu tinha assistido na USP, no Instituto de Estudos Brasileiros, durante uma semana ou duas, algumas conferências de Cavalcanti Proença sobre cultura popular oral, que era uma de suas especialidades. Ele escreveu muito sobre isso. E eu frequentei todos os dias esse curso, que era pela manhã. E depois do curso eu o acompanhava todos os dias até o hotel e ia pedindo nomes, referências, o que nós devíamos fazer para encontrar as pessoas. Ele é quem primeiro me fala, por exemplo, de mestre Noza, de Severino Pinto e Lourival Batista - sobretudo de Severino Pinto e Lourival Batista. Eu devo isto a Cavalcanti Proença, e agradeço a ele quando lhe dedico um dos filmes que nós fizemos. O filme A cantoria, exatamente com Severino Pinto e Lourival Batista, está dedicado a ele por isso... No Recife fomos ao mercado São José. Folheteiros, cantadores de coco, não me lembro se filmamos alguma coisa aí. Creio que só fizemos fotografias. Em Pernambuco ainda fomos ao Alto do Moura, Caruaru. Severino Pinto morava em Caruaru e aí fizemos o primeiro contato com ele, descobrimos o endereço dele, e existem fotos. Não me lembro se fizemos alguma filmagem...

Thomaz Farkas: Tem

Geraldo Sarno:... Mas existem fotos, me lembro. Portanto, a primeira vez que estivemos com Severino foi em Caruaru, na casinha dele, e com Severino nós combinamos uma cantoria que ele faria com Lourival Batista. Nós colocamos na rádio Caruaru uma mensagem, a gente pagava alguns “reais” aos caras que enviavam mensagens, que nós dirigimos ao Lourival Batista dizendo: “Queremos marcar encontro com você e Severino Pinto para tal lugar, sertão da Paraíba, tal dia” - lembra disso?

Thomaz Farkas: Lembro!.

Geraldo Sarno: E marcamos então um encontro para uma cantoria que foi em Pé de Serra, no sertão da Paraíba, com Severino, que já tínhamos combinado, e Lourival Batista. Depois fomos para o Alto do Moura e fizemos uma documentação inteira que vai dar, anos depois, o Vitalino/Lampião. E filmamos outros ceramistas no Alto do Moura, um núcleo de ceramistas que até hoje existe. Fizemos vários, mas nos concentramos no Vitalino e fizemos toda a documentação que resulta depois no Vitalino/Lampião. Muito bem, serei rápido. De Caruaru nós fomos a Limoeiro. Nós tínhamos ido ao chefe de gabinete do Governo do Estado, que era um sociólogo, não me lembro o nome, que, salvo engano, hoje está no Tribunal de Contas da União, e ele nos deu um cartão de apresentação para o Coronel Chico Heráclio, de Limoeiro. Lembra?

Thomaz Farkas: Lembro.

Geraldo Sarno: Com esse cartão nós fomos e nos apresentamos... Porque ele morava numa fortaleza, numa casa imensa, cercada, com grades de metal, alguns homens armados, e sempre muita gente. Com esse cartão ele nos recebeu e, salvo engano, nós passamos dois dias inteiros em Limoeiro e filmamos bastante. Filmamos bastante o Coronel Chico Heráclio, muitas fotos, uma entrevista com ele. Tem fotos, ele falando no Nagra e a gente filmando, e tal. Muito bem. Daí, se não estou enganado, não me lembro dos itinerários, porque a gente ia e voltava, salvo engano fomos a Paulo Afonso. Para que vocês vejam a importância que essa viagem teve para mim. E em Paulo Afonso descobri Delmiro Gouveia. Eu nunca tinha lido, não tinha a menor referência de quem era Delmiro Gouveia. Descobrimos indo a Paulo Afonso e vendo as ruínas. Do lado baiano da cachoeira você vê as ruínas do outro lado. E nós não sabíamos o que era aquilo. Então indagamos. E havia um retrato maravilhoso de Delmiro Gouveia que estava, hoje não existe mais, na portaria de entrada da CHESF. Lembra disto?

Thomaz Farkas: Lembro.

Geraldo Sarno: Ao lado de uma outra fotografia, inacreditável, do Dutra. Havia uma fotografia do Dutra, uma avioneta ao fundo, e ao lado do Dutra um caboclo semi-nu, desnudo da cintura para cima, fortíssimo, realmente uma fortaleza, um Hércules, ao lado de Dutra que vocês imaginam como estava: num terno de linho, amassado, sem gravata, de uma viagem numa avioneta e tal, para uma inauguração, ou não sei o quê, lá em Paulo Afonso. Muito bem... Ficamos alguns dias aí hospedados na casa da fábrica, com a família da fábrica. Fizemos várias fotografias e filmamos. Fizemos várias entrevistas com ex-operários da fábrica de Delmiro Gouveia e uma dessas é a que abre o filme que anos depois nós vamos fazer. A entrevista que abre o filme foi feita nesse momento. E me lembro de outras, de várias outras, umas três ou quatro entrevistas. Daí fomos à Paraíba. Paraíba, João Pessoa, e fomos visitar quem? Linduarte Noronha. Fomos visitar Linduarte Noronha e, se não me engano, encontramos com ele ainda na Universidade, ele ainda estava na Universidade nesse período. Na minha lembrança tenho uma imagem do Linduarte, tenho uma imagem da famosa câmara russa, que ainda estava por ali, eu me lembro de ter visto essa famosa câmara. Ele conta toda essa história num dos números da Cinemais, numa entrevista que fizemos com ele. Então, Linduarte Noronha, Paraíba. E aí a gente entra pelo sertão, pela Paraíba. Primeiro ponto, Campina Grande. Em Campina Grande a minha lembrança maior foi que na feira a gente filma as três ceguinhas que cantam. Isto tudo depois vai estar nos documentários e eu vou me referir a eles. As três ceguinhas que cantam. Posteriormente foi feito um documentário, agora, no ano passado, essas mesmas três ceguinhas, feito por um realizador...

Carlos Augusto Calil: Roberto Berliner, A pessoa é para o que nasce (1998)

Geraldo Sarno: São elas, as mesmas. Então, Campina Grande. Em Campina Grande nós fomos pela primeira vez, depois eu vou várias outras vezes, à famosa folhetaria Estrela da Poesia, onde nós filmamos. É um material documental: a composição manual com tipos, a impressão, a feitura das xilogravuras, isto tudo nós fizemos ali, em Campina Grande, nessa folhetaria. Tudo isto vai estar depois num dos documentários. Bom, que mais... Depois tem que lembrar melhor dessas coisas todas. Viajamos pelo sertão da Paraíba, fizemos Sobral, e tal, e não sei o quê ... E aí tomamos uma decisão... Nunca mais repeti essa viagem... A gente subiu a Serra do Cincorá, Rio Grande Norte, e fomos parar em Mossoró. Tá certo? Uma serra incrível, tenho umas imagens de um sertão que nunca mais vi igual àquele, uma caatinga como nunca mais vi igual. Chegamos a Mossoró e de Mossoró resolvemos ir até Fortaleza. Aí viramos à esquerda e atravessamos a chapada que separa o Rio Grande do Norte do Ceará. Se chama, salvo engano, Apodi. Chapada linda, de longe a gente vê a Chapada, eu me lembro bem, a gente sobe a Chapada, já está entardecendo, e nós nos perdemos na Chapada. Perdemos a direção da estrada na Chapada e em vez de dar em Russas para seguir para Fortaleza, caímos na praia, caímos em Messejana. Lembra disso?

Thomaz Farkas: Onde quebrou o carro.

Geraldo Sarno: Quebrou o carro aí?

Thomaz Farkas: Antes de Messejana... (risos).

Geraldo Sarno: Antes de Messejana quebrou o carro... Bom, e daí fomos para Fortaleza, onde não tivemos grande atividade. Não me lembro de uma grande atividade em Fortaleza.

Thomaz Farkas: E as cidades pequenas fechavam a entrada, a estrada, com uma corrente. De noite você não podia entrar nas cidades. Então você tinha que abrir a corrente para entrar nas cidades depois das seis, sete horas da noite.

Geraldo Sarno: De Fortaleza descemos para o Cariri, Juazeiro. E aí sim, ficamos acho que semanas no Crato e no Juazeiro. O que fizemos no Crato e Juazeiro? Conhecemos e filmamos o mestre Noza, mestre da madeira, naquela época se chamavam imaginários, fazia imagens. Fizemos entrevista com ele, fizemos a oficina dele, ele fazendo imagens do Padre Cícero. Mas fazia outras, Antônio Conselheiro... No Juazeiro conhecemos a folhetaria mais famosa de todo o sertão, a do Zé Bernardo, que ainda era vivo, o preto Zé Bernardo e a família é que tomavam conta dessa folhetaria. E conhecemos e filmamos o Valderedo... As gravuras... Fizemos todo o processo de feitura da gravura nesse momento. Não é isso?

Thomaz Farkas: Foi.

Geraldo Sarno: Detalhes da gravura que ele fez para que a gente documentasse. E conhecemos os irmãos Aniceto, que depois o Rosemberg Cariri vai fazer o documentário, dos pífanos, a orquestra cabaçal. E também o cego Oliveira, ele estava cantando no Crato, na feira do Crato, em uma esquina, e a gente tem um plano dele, cantando com a rabeça. O primeiro plano filmado do cego Oliveira, Rosemberg não me perdoa nunca isto, que está num dos documentários em preto e branco. Porque todas essas filmagens foram feitas em preto e branco e vão dar quatro documentários, e deveria ter dado o quinto, depois rapidamente contarei por que não deu. Portanto cego Oliveira, os Aniceto, a folhetaria de Zé Bernardo. Essa viagem deu quatro documentários: Vitalino/Lampião, Jornal do sertão, Os imaginários e, depois, Eu carrego um sertão dentro de mim, que é um filme feito a partir de uma das raras entrevistas de Guimarães Rosa, que ele deu ao seu tradutor para o alemão. Dessa entrevista tiramos trechos e aí há essa fala dele: “eu carrego um sertão dentro de mim”. Deu o título ao documentário e a narração é feita só com trechos dessa entrevista. Esse documentário, que é feito com material dessa viagem, com destaque e falas de Mestre Noza, de Severino Pinto e do Coronel Chico Heráclio, foi montado por Avellar e Chico Moreira. Portanto essa viagem deu quatro documentários, deveria ter dado um quinto, que deu uma trabalhadeira louca, que nós documentamos todas as oficinas que pudemos encontrar. Oficinas absolutamente medievais, lindas, maravilhosas, de ouro, de prata, de ferro, de cobre, latão. Juazeiro era, na minha cabeça, uma cidade “medieval”, porque a indústria, a forma industrial de produção realmente não tinha chegado, e era um centro de produção artesanal que abastecia grande parte do sertão. Então não era uma coisa de pequenas oficinas, de pequena produção. Em nível artesanal era uma coisa pesada, forte. Eu me lembro das oficinas com dez, quinze, vinte foles, com aqueles foles manuais de soprar e derreter o metal nos cadinhos. Era impressionante. E deu uma trabalhadeira louca, porque me lembro que nós fizemos todas. Deu uma trabalhadeira louca, porque a gente punha as poucas luzes que levávamos e detalhávamos aquilo. Deveria ter sido o quinto filme, mas infelizmente na montagem, eu chamei a Carolina para trabalhar, trabalhamos juntos, mas acabamos não fechando o filme porque a gente estragou o copião. O copião se estragou na montagem, estávamos fazendo isto no Rio de Janeiro, o copião estragou e acabamos entrando em outros projetos e no “a gente faz depois” e acabou que nunca fizemos. Então essa viagem deu como fruto imediato isso. Mas deu muito mais do que isso porque ela pautou a minha atividade em cinema até os anos 80, até fazer A terra queima pelo menos. Pautou mais de quinze anos da minha atividade cinematográfica, não é? E, de imediato, pautou o que vem a ser depois a série que viemos a fazer em outro estilo de produção, já uma produção articulada, a segunda etapa de produção, organizada, que o Thomaz faz, e que para mim é fruto dessa minha viagem, dessa experiência de ter visto, de ter contatado, de ter localizado certas coisas. Eu já viajo, a partir dessa segunda viagem com mapas, tenho guardado em casa, mal guardado mas tenho, os mapas de cada uma das feiras, mapas da feira de Campina Grande, de Caruaru, de Juazeiro e de Crato. As ruas desenhadas e o que havia em cada rua. Para, chegando, já saber onde ir, o que encontrar; onde cantava fulano, onde estava a cerâmica, qual era a rua dos objetos de barro, etc. Eu tenho isso guardado, porque fui várias vezes depois, com outras produções, Dramática popular, Segunda feira, fiz várias viagens, até 1985 estou viajando. Mas, de imediato, a série que vem em seguida, e aí rapidamente quero concluir, porque dá no Viva Cariri!, que é o tema de hoje, não é isso? Para essa segunda etapa eu me organizei - na minha cabeça - para fazer um filme. Claro fazer vários, mas eu tinha um filme na cabeça. Queria fazer um filme. Esse filme resultou no Viva Cariri! E o Sidnei, é um dos membros da equipe, está aqui presente, foi o responsável pelo som. Eu tinha na cabeça que podia fazer várias monografias,

porque o objetivo da produção do Thomaz era que se trouxesse a maior quantidade possível de documentação, de filmes documentários, então a partir disso pensei numa série de monografias, de filmes curtos. E a maioria deles foi feita em um dia. A cantoria foi feita numa noite. Numa fazenda chamada Dois irmãos, em Caruaru, com Severino Pinto e Lourival Batista. Affonso Beato fotógrafo, o Sidnei fazendo o som, acho que o Lauro Escorel já estava na assistência de câmera. Em uma noite fizemos esse. O Casa de farinha foi feito em um dia, em Juazeiro, Ceará. Ia haver uma farinhada, chegamos lá cedo, combinamos as coisas e tal, e no final da tarde estava feito o filme. O engenho, que é um engenho de cana de fabricação de cachaça, também fizemos em um dia. Quais outros, nem me lembro?... Padre Cícero foi feito com material de arquivo mais o que sobrou da montagem dos outros. O Região Cariri foi feito para o mercado do curta, também feito com sobras de montagem. Na verdade eu fiz um filme, que foi o Viva Cariri! E o que é o Viva Cariri!? Porque pensei essa estrutura? Bem, os outros filmes têm sua importância, mas eu queria fazer um único filme. Com os outros filmes eu quis ganhar condições de produção, margem de negativo, dias de filmagem para fazer um filme sobre o Nordeste. Bom, eu queria fazer uma coisa abrangente, eu queria por o sertão no filme, todo meu sentimento, mas vi logo de imediato que seria impossível, mesmo geograficamente, armar um quadro que pudesse abranger todo o universo, digamos, do sertão. Aliás Guimarães Rosa diz: “o sertão está fora e dentro da gente”... Mas eu tinha percebido, na primeira viagem, que na região do Cariri, no Juazeiro, tinha uma densidade de presença de cultura, de economia, populacional. O Cariri é uma metáfora, uma síntese metafórica de todo o sertão. Se conseguisse apreender, fazer alguma coisa ali no Juazeiro, eu percebi que dava para passar um pouco do que eu queria fazer sobre o sertão como um todo. Então, esse foi o objetivo. E também eu tinha, já de saída, uma outra idéia, que seria um filme que no plano da estrutura, da linguagem documental, seria o oposto do Viramundo. Como se fechasse um círculo, ou uma circunferência. O Viramundo é um filme que está pensado e realizado a partir de (...não encontrei outro termo para dizer, já escrevi sobre isto...) de um eu criador que está na câmera. É um olho que está na câmara. Isso só não ocorre numa seqüência. É uma seqüência em que, terminada a seqüência das religiões, a gente monta as manifestações religiosas, som e imagem, misturando todas elas. É o primeiro momento em que a gente rompe uma certa linearidade da narração. Eu disse, talvez algum dia encontre uma expressão melhor, que aqui o eu criador não está na câmara, está na imagem. Talvez algum dia encontre uma formulação melhor, porque confunde, o conceito de imagem. Mas eu tinha esse sentimento bastante claro: eu queria me libertar da câmera, e eu consegui me libertar da câmera! No Viva Cariri! eu me liberto da câmera. Eu tinha isso como proposta, como processo de criação: eu tenho que sair da câmera! No Viramundo eu estava preso à câmera, eu era a câmera. Essa seqüência do Viramundo, da mistura de religiões, feita na montagem com Silvio Renoldi, Pallero não gostava. Quando acabamos o filme que Pallero viu pela primeira vez, como bom realista, discípulo do querido mestre Birri, me disse: “No me gusta eso!”. O Viva Cariri!, como ruptura, sai dessa seqüência, mas é o outro lado do círculo, é o oposto do Viramundo. Na verdade ele para mim fecha uma etapa. Nós filmamos Viva Cariri! em 1969 mas editei em 1970, foi o último que editei, já no Rio, os outros foram editados em São Paulo. Como também os em preto e branco foram editados no Rio. O Vitalino/Lampião foi na Mapa. O Eu carrego um sertão dentro de mim anos depois, com levantamento de uma grana com o programa DAC/PAC/MEC (Ministério da Cultura), enfim, são edições posteriores. O que a gente editou aqui em São Paulo foram esses filmes da segunda viagem, que o Eduardo Escorel monta: Cantoria, Casa de farinha - essas monografias. Viva Cariri! eu levo para o Rio de Janeiro e me tranco um mês, trabalho na montagem sozinho, eu e a Rose Lacrete. Só depois que armei a imagem é que chamo o editor Amauri Alves e vamos trabalhar com as pistas. Mas a imagem eu trabalho sozinho porque eu queria fazer uma coisa que eu não sabia direito o que era: “O que é isso que está na imagem e não está na câmera?” “E eu me libertei da câmera?” Enfim, o Viva Cariri!, ele trabalha com a economia da região e a religiosidade, e na economia ele monta uma seqüência de agricultura, pequenas propriedades, sobretudo cana (não é mais, a região toda hoje é de latifúndio, tem uma grande usina de açúcar e os minifúndios nessa região que filmamos praticamente acabaram; naquela época a propriedade era de minifúndios com enormidade de pequenos engenhos, que produziam rapadura; eram impressionantes os armazéns de rapadura, a quantidade que se via nos armazéns de Barbalha e Missão Velha). As seqüências: pequenas propriedades, artesanato e a indústria. São os três pilares, os que asseguram uma certa continuidade. São os pilares que dão uma certa estrutura. No mais o filme se arma de maneira fragmentária, com imagens que nem sempre se explicam, às vezes aparecem coisas que não se explicam. Tipo um painel, um mosaico, que rompe com aquela

linearidade que tem o Viramundo, onde você segue um certo raciocínio. É uma estrutura muito mais espacial do que temporal. Quando comecei a pensar: “que documentário vou fazer sobre o sertão?...” Depois ainda tentei explicar isso, escrevendo sobre, eu tento esclarecer isto num texto: é uma forma vazia, espacial, um desenho vazio e que, sendo documentário, você vai buscar as imagens possíveis, e vai não encaixando na forma, porque na medida que você consegue captar imagens essas imagens também transformam, modificam, conformam essa forma vazia, aquela estrutura vazia, aquele desenho que você tem de saída, não é. Tem uma dialética aí entre o que você capta e o que você prevê como estrutura, que você arma como estrutura. Você tem que estar aberto ao imprevisto: por exemplo o homem que carrega a cruz que em grande parte define bem o filme, além das mulheres beatas na casa de ex-votos. O Sidnei está aqui e eu me lembro bem dessa filmagem com as beatas, o Sidnei ficou do lado de fora, na rua, dentro do carro, com o equipamento de gravação, porque o cubículo era muito pequeno; o microfone ficou comigo, o Affonso colocou uma luz na janela, só havia uma janela que abrimos ...

Sidnei: Havia duas janelas.

Geraldo Sarno:... Não, eu estive lá agora: havia uma janela, a porta e uma janela que a gente abriu e onde Affonso colocou uma luz jogada para dentro. Affonso está na frente dessa luz com a câmara que está no tripé, que não se move, desse ponto no tripé é que se faz a sequência toda.

A partir desse ponto a gravação, por defeito técnico, foi interrompida por um largo trecho. Tento aqui reproduzir, em forma de depoimento, alguns momentos da exposição.

[No Viva Cariri! as cenas da multidão que acompanha o homem da cruz caminhando para trás se deve a algumas tomadas que eu mesmo fiz, com uma segunda câmera, uma Eyemo ou uma Bell & Howell 16mm, de corda, carregada com carretéis de 100 pés. Eu tinha uma experiência no manejo de câmeras, desde o aprendizado no ICAIC, Cuba. E que venho a exercitar em alguns documentários, sobretudo no Iaô, onde todas as cenas no interior da camarinha são filmadas por mim. Iaô tem dois fotógrafos, cada um com uma câmera. João Carlos Horta é o responsável por todos os planos a cores do filme e José Carlos Avellar pelos planos em preto e branco. Pois bem, João Carlos Horta iluminou o pequeno quarto, apenas substituindo a lâmpada que se encontrava num bocal central por uma lâmpada de 500 watts. E eu cumpri algumas obrigações rituais, registradas no documentário, que permitiram presenciar e documentar as cenas... Mas... Na filmagem do homem da cruz encontrei mais comodidade em segurar a câmera de cabeça para baixo. Consultei Affonso. Ele me informou que não havia problema pois o filme virgem tinha perfuração dos dois lados. Na copiagem era só virar o filme e tudo ficaria normal. Não ficou. Lembro-me que, na montagem, devolvemos o copião ao laboratório para que recopiassem de forma tal que restabelecesse o movimento normal da multidão caminhando para a frente. Retornou do mesmo jeito. No andamento da montagem, quando a ruptura com o realismo e o naturalismo no documentário passa a ser central no filme, recuperamos as cenas, inclusive com um tratamento sonoro que acentua em extremo o anti-realismo desejado: tiroteio, gritos, etc. Mas essa estrutura fragmentária, anti-realista e anti-naturalista, não foi em nada compreendida quando fizemos a primeira projeção no Rio. O público ficou confuso e o meu sentimento foi o de que o filme não havia sido compreendido. Do ponto de vista formal Viva Cariri! e Viramundo estão profundamente ligados. Um complementa o outro. Vejo o Viva Cariri! como a complementação e o encerramento de uma espécie de busca e de experimentação da linguagem documental que, para mim, tem início com o Viramundo. Encerro uma etapa com esse filme e a partir daí vou buscar fazer um outro tipo de coisa, já não mais tão vertical. Dou início a uma tentativa, que a gente pode dizer mais horizontal, de aproximar o documentário a outras artes e formas. Pensei logo em poesia e literatura. Pensei em traduzir em linguagem documental alguns poemas de João Cabral de Melo Neto. Cheguei a filmar o cemitério de São Lourenço da Mata, o tema de um de seus poemas da série Cemitérios pernambucanos, Pedro Farkas foi o fotógrafo, mas nunca editei. Em A terra queima, na cena do enterro da criança, vamos usar um trecho de poema de João Cabral. Projetava fazer mais alguns poetas, como Augusto dos Anjos, etc. Dessas idéias resultou acabado apenas Segunda feira, com um texto-poema de José Carlos Capinan escrito especialmente para o filme. Iaô e Espaço



Sagrado também resultam desse projeto de ampliar as fronteiras da linguagem documental, no caso, em direção às ciências sociais, à antropologia. Estão de alguma forma ligados a um antigo projeto, formulado logo após a realização de Viramundo, que se chamava A cidade sagrada. Tinha imaginado uma série, que deveria cumprir esse destino de ponte, de relação, que para mim tem o documentário. E sobretudo a questão do transe, esse mistério que é o transe, o ser possuído por forças poderosas, que determinam o comportamento, o sentimento e inclusive a criatividade do ser humano. Fizemos apenas dois. Espaço sagrado é uma descrição da geografia sagrada do terreiro. Do palco onde o sagrado vai se manifestar. É quase um capítulo de As religiões africanas no Brasil, de Roger Bastide, ou talvez do seu livro específico sobre o candomblé. Termina com uma iaô em transe durante uma obrigação a Iemanjá às margens do Paraguassu, em Cachoeira, na Bahia. E o transe, o processo de iniciação para que se tornem iaôs, sacerdotizas dos orixás, é o tema do Iaô. A realização desse filme representou uma experiência fundamental para mim, e sem dúvida para todos da equipe, os já citados Avellar e João Carlos e ainda o Walter Goulart que foi responsável pelo som. Durante nossa permanência de semanas no terreiro, onde por vezes passávamos dias e noites seguidos, pude vivenciar uma experiência profunda e única, que perdura até hoje, de compreensão e relação com o outro. Essa experiência confirmou para mim um certo destino que julgo ser o do documentário. Também fez parte da equipe Arnol Conceição, eletricitista de cinema, morador de Cachoeira e pertencente na época à casa de Mãe Filhinha onde filmamos. Fiquei muito ligado a Dona Filhinha desde então, sempre que posso, quando vou à Bahia, costumo visitá-la. É ela que faz a sagração de Delmiro Gouveia na cena da dança dos vaqueiros.]

Dos filmes que estão sendo mostrados aqui também devo fazer menção a Deus é um fogo. Quando fiz A terra queima descubro a Teologia da Libertação em ação, nas comunidades de base do sertão da Bahia, e eu fiquei absolutamente surpreso com aquela mobilização, com aquela força e energia que havia ali. Eu não podia ter imaginado. Era um outro sertão, uma outra coisa: a forma de expressão das pessoas e a consciência que eles tinham de sua realidade. E foi isso que me despertou para fazer o documentário sobre a Teologia na América Latina. Filmamos Deus é um fogo em seis países. Mas já é um filme de exaustão, na minha maneira de ver. É um documentário de exaustão. Não só porque em exaustão já estava a Teologia da Libertação e os movimentos populares da América Latina. Estávamos em 1987 / 88, por aí. Mas porque eu sentia que estava em exaustão a linguagem documental, embora seja um filme longo, de 100 minutos, duas emissões de TV, feito com apoio da televisão espanhola. Ele é um filme que reflete a exaustão da linguagem. Não tem narração. Talvez seja um dos primeiros documentários feitos no Brasil sem narração. Depois virou moda. “O narrador é manipulador!” diz-se, e mais não sei o quê. Não havia nem esse papo na época. Mas não tem narrador. O narrador recita apenas quatro fragmentos de Heráclito, que separam os cinco blocos de seqüências do filme. É um filme quase que de colagem de planos, onde eu destacaria por exemplo... Leonardo Boff gosta muito da última seqüência, escreveu sobre isso, que é uma seqüência de uma indígena do Chimborazo, Equador... Mas a seqüência que hoje acho mais significativa, e que talvez fique, do ponto de vista histórico, é a da Nicarágua. São os sandinistas no poder, ainda antes da queda. São os teólogos da Libertação no poder na Nicarágua e a formulação deles, que não é nem a Teologia da Libertação; no meu entender é uma Teologia da Revolução que eles formulam. Essa formulação está bem clara no filme. Isso é um documento histórico bem interessante da Nicarágua.

Carlos Augusto Calil: Quem conhece a obra do Geraldo aproveita bastante com este depoimento apaixonado, com confidências, pelo menos para mim. É muito revelador, dá uma visão muito interessante, muito articulada até nas suas inintencionidades sobretudo.

Pergunta: Eu queria lhe perguntar sobre a responsabilidade do acervo, que a gente vive enchendo a boca que somos um país sem memória. Durante toda sua valiosa exposição o Senhor falou infinitamente de vezes “aquele material”, “aquele mapa”, “aquelas fotos que nós fizemos”. O detalhe por exemplo do cartão de visita do sociólogo para entrar na casa do coronel. Eu estou imaginando as pessoas, daqui a 50 anos, ouvindo sobre este tempo. Com a tecnologia disponível, o que pode ser feito? Se você alguma vez pensou em fazer alguma coisa de sistematização de todo

esse material. Tudo que ficou de fora, que viria a somar a todo um mundo para as gerações que ainda não nasceram, de um país que vai ser um país de fantasia? Quem que aqui há cem anos vai entender como funcionava a feira de Caruaru, em 1984? Que naquela esquina tinha um cantador, que no outro quarteirão tinha a cerâmica? Hoje o senhor em um armário da sua casa tem tudo guardado. Qual o futuro desse material? Vocês são de uma geração que vai de 60 a 70 anos. O que vocês estão achando que vão fazer com isto que está dentro do armário de vocês, e na realidade só com vocês? E não existe mais isso aí. Vocês acham que para o país, culturalmente e historicamente é fundamental todo esse material que geralmente se perde? Eu queria deixar essa provocação.

Thomaz Farkas: Existe o seguinte, estou na minha vida num momento de revisão de toda a minha história, fotográfica e cinematográfica. O material de sobras, o material fotográfico negativo e positivo é um material que está guardado. São dezenas de latas que estão no meu escritório. Eu pretendo revisar isso tudo e tentar passar para a Cinemateca, numa conservação melhor. Mais é preciso tempo e paciência da minha parte e talvez de alguém que me ajude. São fragmentos e eu nem sei como estão as cores. Mas esse material está guardado. Nada foi jogado fora. Esse material, se Deus quiser, nos próximos anos, ou nos próximos meses, eu pretendo elaborar. Fotograficamente é mais fácil porque eu manipulo na hora. Cinematograficamente é mais difícil, porque tem filmes que diminuíram de tamanho, estão ressecados. Eu descobri recentemente material de Pixinguinha, material dos Oito Batutas, que eu filmei em 1954. Eu acho que não tem som. Mas são dois rolos de 16 mm que mandei copiar agora. E vou pedir para um surdo mudo levantar o que o Almirante estava falando. E pedir para que o Zuza, um outro técnico de música, definir qual é a música, para a gente poder colocar. Não tinha gravador naquela época. Era uma Kodak especial com que filmei. Tem muito material que eu preciso elaborar. Agora haja paciência e tempo para isto. Mas eu sei que terei.

Carlos Augusto Calil: E as coisas que estão no armário do Geraldo?

Geraldo Sarno: A primeira coisa que tenho a dizer é que eu guardo as coisas, nem sempre estão bem guardadas, é verdade, mas guardo. Jogo pouco coisa fora. Agora, por outro lado, eu não me preocupo. Tenho minhas razões e minhas justificativas. No sentido de que eu estou sempre envolvido com o que vem pela frente. O que tem para trás eu guardo de uma certa maneira, mas a não ser assim provocado pelos amigos como Calil, ou Thomaz, Paulo Rufino que telefonou, ou como aqui em homenagem ao Thomaz, a gente lembra essa viagem, etc. Mas devo dizer a você que, nesse momento além da série A linguagem do cinema tenho vários outros projetos, tenho um projeto de um documentário, estou querendo escrever coisas. Descobri que posso escrever não apenas esclarecendo aquilo que fiz, isto é em torno daquele universo da prática, da ação, descobri agora que da mesma forma que no documentário Viva Cariri! eu me liberei da câmera, e neste momento me ocorreu essa relação, e fui trabalhar com a imagem sem pensar na câmera, agora, no escrever, eu me liberei de meus filmes, pela primeira vez. Nas poucas coisas que escrevi, eu sempre estou escrevendo em torno do que foi minha experiência de cinema. Agora eu me liberei disto e isto está me dando uma grande satisfação. Eu não preciso estar pensando e tentando esclarecer apenas a partir do que fiz ou do que estou fazendo. Eu posso pensar e escrever um outro mundo. Isso para mim também foi uma descoberta. Agora, quanto ao arquivo, não me ocorre, não me ocorreu ainda, embora saiba que é importante, mas devido à necessidade de trabalhar para sobreviver eu não tenho como me mobilizar para que se faça isto, nem tenho tempo para fazer. Eu guardo e arrumo o pouco que tenho, não jogo fora. Mas não me ocupo nem creio que vá me ocupar nos próximos tempos.

Pergunta: A minha questão é a seguinte: Você esteve aí trabalhando com o movimento social, documentando isso, tem essa questão memorialista e tal. Mas quais foram as principais questões? Por exemplo, o que significa esse documentarismo para a transformação? Você está formando, você está informando... Quando você estava falando do Viva Cariri! parecia, você queria se desvencilhar um pouco da responsabilidade autoral de retratar aquilo, horizontalizando ao máximo a relação com a imagem, mas isso me parece uma tarefa hercúlea de se fazer, se desvencilhar dessa responsabilidade de estar passando uma proposta de como as coisas devem acontecer. Claro, de como as coisas devem ser retratadas também, mas já está lidando com movimento social você está emitindo um olhar crítico de alguma forma. Qual é a relação da militância, não a militância em partido político, qual a relação da luta pela transformação e o documentário, nessa sua obra, que não é pouca coisa?

Geraldo Sarno: Vou começar pelo que me parece mais simples, mas nem sei o que é mais simples... Quando fizemos esses documentários nós não tínhamos um público, não tínhamos uma referência. Tínhamos a possibilidade de mostrar na Cinemateca, ou para um público especial, como estamos fazendo aqui. Não eram documentários para a televisão. Hoje o documentarista pode dizer que está fazendo um documentário para o GNT, para o Canal Brasil. Então, a GNT tem um certo formato. O documentarista hoje se organiza, sabe que tem um possível mercado em certos canais de televisão, ou ele faz em contato com algum produtor de fora. Quando Paulo Caldas faz O rap do pequeno príncipe ele faz com uma produtora, com a Clélia, eles levantam recursos e estão claramente buscando um mercado de cinema, de salas de cinema. Salvo engano, quando nós fizemos, naquela época, os primeiros documentários, mesmo os do Nordeste, essa perspectiva não existia, embora o Thomaz falasse tanto: “Vamos vender para a televisão, deixa que eu organizo, essa é a minha tarefa, eu sou comerciante e a gente vai vender”... Na verdade nós não sabíamos o que era isso. Na verdade não estávamos fazendo para ninguém. O que decorre daí? Decorre que a minha perspectiva em relação à criação está voltada para expressão, eu quero me exprimir, eu quero dizer alguma coisa, o que importa é a minha relação com algo que é um universo que vou tentar traduzir numa linguagem documental. Então o centro do meu pensamento, do meu sentimento, da minha emoção, da minha ação, é a minha expressão. Eu não estou preocupado em como isso vai funcionar com o espectador. Não posso porque não o tenho. É uma abstração. Sempre foi uma abstração. Eu nunca pude me colocar a questão de que estou fazendo para um determinado público. Isto coloca questões: questões de criação... Primeiro porque te libera muito. Imagine você que nós não tínhamos nem a duração. Cada documentário tem uma duração diferente. Hoje estou fazendo essa série sobre A linguagem do cinema e o Canal me pede: ou 26 minutos ou 50 minutos. Às vezes não chego a 50, vou até 45. 47, 48 - ou 52 minutos. Mas há uma referência, tem que chegar em torno de 50. Mas os documentários que fizemos têm 34 minutos! 43 minutos! 15! 12! 13! Nem a preocupação da duração havia. Então, a primeira questão é essa. Claro que o problema da responsabilidade social, como disse o Thomaz no início, estava na nossa geração, estava em todos nós, esses documentários têm... Mas eu nunca fiz documentário político, como chamávamos na época e ainda considero hoje o documentário político. Como na América Latina se fez em quantidade. A situação em vários países da América Latina era diferente naqueles anos da gente, eles tinham suporte do movimento social. Para dar um exemplo: Solanas fazia documentários para o movimento obreiro peronista organizado, forte, militante, com público e condições políticas para produzir, distribuir e sustentar uma produção documental. Nós nunca nos propusemos, eu pessoalmente nunca me propus, a fazer esse documentário político, de engajamento político, do discurso político, em grande parte por que você não tinha para quem. Como também não tinha um público de referência (para os filmes que efetivamente fazíamos). Então o processo de criação, para mim, sempre esteve colocado nesse confronto do realizador que quer se exprimir em relação a uma realidade documental, que é viva, que não é um objeto frio e morto, mas que reage. E aí eu tento aprofundar e responder à segunda questão que para mim é até a mais importante da sua colocação. Na verdade você está perguntando o que é cinema documentário? O cinema documentário para mim é uma criação poética, criação poética que documenta uma relação. Eu não sei nada de mim e não sei nada do outro. Tá certo? O que é que cada um sabe de si? O que é que eu sei de mim? O que é que eu sei do outro? Não sei. Também não sei do outro. Como pretender compreender o outro, compreender as coisas? Tudo é muito complicado. A gente vive na opacidade. E o que é então o documentário? O documentário é o momento em que alguma coisa se ilumina na relação minha com o outro. Eu consigo uma relação, de alguma maneira, na medida em que o outro me invade, pelo que o tema é capaz de me invadir, de me sensibilizar, quer seja a comunidade negra, quer seja o retirante em São Paulo, quer seja a questão do sertão, que é muito forte em mim. Esses temas me invadem, têm uma presença em mim, e eu, ao mesmo tempo, tento exprimi-los, tento dialogar com eles. O documentário é o momento em que algo se revela, em que cai um certo véu e, nessa relação, eu me exprimo, ou seja eu me projeto, ou seja a minha cara está no documentário. Não há como não estar, a minha imagem está no documentário, não há como não estar, e aquilo que é documentado, e que me invade também, de alguma maneira se exprime e está expresso no documentário. Então, isso é que acho que é documentário. E eu não posso fazer documentário sobre coisas que não me atingem, que não me tocam, não posso, não consigo fazer. Não consigo fazer nenhum de encomenda, porque o documentário é essa coisa vital, essa coisa da expressão. Como dizia Bach (citar o Bach agora é até um pouco exagerado, mas é uma maravilha), falando da fuga: “Na fuga... São vários instrumentos

que conversam. Falam entre si. Quando um não tem nada a dizer, se cala”. Quando não tenho nada a dizer me calo. Não posso ir a atrás de uma encomenda para fazer um documentário sobre... Não vou saber fazer. Não posso. Então tem que ter essa tensão, essa relação tem que estar no projeto, tem que me tocar e eu tenho que tentar traduzir isso. É aquele momento em que alguma coisa ali se ilumina, alguma coisa ali se esclarece, o véu ali cai e desvenda nessa relação.

Carlos Augusto Calil: Ainda bem que hoje ele tinha coisa para dizer. Imaginem se se calasse aqui [risos].