

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS**  
**CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE**  
**HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC)**

Proibida a publicação no todo ou em parte; permitida a citação. A citação deve ser textual, com indicação de fonte conforme abaixo.

CARVALHO, Vladimir. *Vladimir Carvalho (depoimento, 2015)*. Rio de Janeiro, RJ. 33 pp.

**VLADIMIR CARVALHO**  
**(depoimento, 2015)**

Rio de Janeiro

2016

**Nome do entrevistado:** Vladimir Carvalho

**Local da entrevista:** Rio de Janeiro – RJ – Brasil

**Data da entrevista:** 29 de setembro de 2015

**Nome do Projeto:** Memória do cinema documentário brasileiro: Histórias de Vida

**Entrevistadores:** Adelina Maria Alves Novaes e Cruz e Thais Blank

**Câmera:** Isabella Jannotti e Ninna Carneiro

**Transcrição:** Gabriela Franco Duarte

**Data da Transcrição:** 15 de outubro de 2015

\*\* O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por Vladimir Carvalho em 29/09/2015. A consulta à gravação integral da entrevista pode ser feita na sala de consulta do CPDOC.

[INÍCIO DO ARQUIVO I]

V.S. – É, a minha primeira relação com o cinema como expectador, - claro que a gente começa por ser expectador, - foi em uma cidade do interior da Paraíba, Itabaiana, onde eu nasci. E por conta de meu pai ser um cinéfilo inveterado. Geralmente não tínhamos muitos filmes disponíveis, porque em uma cidade do interior o cinema acontecia e ficava passando aquele filme vários dias e tal, até então vir outro filme, que chegava pelo trem, que é uma coisa que está muito ligada a mim. Essa história do trem. Eu nasci em uma cidade em que ela era limitada pelo trem e pelo rio. Essa cidade tinha uma... Era uma espécie de língua urbana entre uma coisa e outra. Então, geralmente, eu me lembro muito bem disso. O meu pai dizia assim: “Vê se vai ter cinema hoje.” Porque quando ia ter o filme, ter cinema, tocavam uma campainha. De onde a gente morava, a gente ouvia. O único cinema da cidade, então a gente ouvia uma campainha tocando. “Ta, ta, ta, ta, ta.” “Chegou o trem e trouxe o filme. Hoje vai ter filme.” E aí a gente ia regularmente, principalmente quando... Às vezes via o mesmo filme duas, três vezes e éramos, assim, contumazes no cinema. Eu, minha mãe e minha irmã. Depois é que vem Valter, meu irmão. Isso estabeleceu... Claro, como todo mundo do século passado para cá, pagou uma entrada de cinema. E o cinema foi uma coisa muito presente em nossas vidas o tempo todo. Ainda mais meu pai, que ele tinha veleidades, escrevia em jornal.

Era um homem dos sete instrumentos. Fazia muitas coisas, entre elas escrevia no jornal. Era um artista, um belo designer de móveis de estilo. Tinha uma fábrica de móveis e tal. E era um estimulador desse tipo de coisa. Então o cinema fez parte da nossa vida desde cedo, desde menino.

A.C. – Qual era o seu gênero favorito? Ou você não tinha? Você assistia, mas você tinha alguma preferência?

V.S. – Eu me lembro dos primeiros filmes. O primeiro filme que eu assisti, que está na minha memória, foi uma *Paixão de Cristo*. Aquelas *Paixão de Cristo* que eram filmadas acho que em 16 quadros, 21 quadros, sei lá, e ficava aquela coisa meio depressa demais. O Cristo com um bigode. Eu me lembro que o bigode do Cristo balançava, porque era uma coisa meio amadora ainda e tudo. Eu me lembro de filmes com Grande Otelo, das primeiras comédias brasileiras, daquela fase de... Porque eu sou um cara de 80 anos. Não pode esquecer isso. Nos anos 1930... Eu me lembro do Carnaval de 1939, gente. Eu me lembro de ter andado nos ombros de um primo já adulto vendo o Carnaval acontecer. E a gente já associava, dali para frente... A gente associava muito a essa coisa das comédias, do início de tudo. Grande Otelo, Oscarito, aquela coisa. Isso foi como expectador. Eu estou respondendo, talvez, de uma forma muito longa, mas... Daí para frente, o cinema fez parte da minha vida de uma forma cada vez mais intensa.

A.C. – E por que o seu apelido de Vladimir Vorochenko?

V.S. – Isso já é na década de 1960, fim da década de 1950, 1960, que eu, como cineclubista, eu tinha um... Como outras pessoas naquela época, um viés, primeiro, político-ideológico, um negócio de comunismo, de socialismo e tal; e por causa dos grandes diretores russos, eu ficava falando: “Olha, hoje tem um filme russo.” Passava aqueles filmes e tinha um desses filmes que tinha um personagem chamado Vorochenko. E um amigo, um colega meu, começou a me chamar de Vorochenko por causa disso. Algumas pessoas, quando eu vou a João Pessoa ainda hoje, ainda me chamam de Vorochenko. [riso] Vorochenko, qualquer coisa assim. Ivan Vorochenko.

T.B. – E Vladimir, ainda como expectador, mas aí já mais adulto, mais maduro, tem esse registro de que *O homem de Aran*, o filme, foi o primeiro filme que te causou um impacto. Se puder falar um pouquinho.

V.S. – Isso foi a chama, ou melhor, uma espécie de revelação para mim, que definiu a minha ida para o cinema chamado documental. Porque eu não conhecia. Naquela época, o meu pai gostava muito do que eles chamavam de naturais. Eram filmes que não eram filmes de ficção e que passavam um pouquinho antes do filme principal. Passava aquele filme, um curta. Era um *short*, na verdade, mas que as pessoas chamavam natural. Meu pai dizia: “Olha, diz que a natural de hoje é muito boa.” Trazia aquelas atualidades, aquelas... Matéria de moda, esporte, arte, uma pequena reportagem. Eu conhecia, mais ou menos, aquilo como um complemento, que chamava. Um complemento ao filme. E, uma ou outra vez, sabia da existência de filme de curta-metragem, documentários. Mas uma coisa um tanto quanto remota. No final dos anos 1950 um crítico aqui do Rio de Janeiro, que se chama... Ele assinava as matérias dele [Jonald]<sup>1</sup>. Eu não sei o nome civil dele, mas ele assinava no jornal [Jonald]<sup>2</sup>. Ele saiu pelo Brasil levando uma antologia de filmes, oito ou 10 filmes, e fazendo palestras. Onde ele parava com aquilo, ele se hospedava e fazia contatos na cidade. No Recife ele fez essa apresentação desses 10 filmes. Tinham filmes russos. Todos filmes antológicos, filmes de história do cinema mesmo, que fazia parte da história do cinema. Filmes russos, filmes franceses, inglês, americano e, no meio desses filmes, veio *Outubro*, do Eisenstein e veio *Les Enfants du Paradis* com aquele grande ator. Daqui a pouco eu me lembro o nome dele. O francês, que era do teatro, inclusive. E nessa coletânea, veio um filme, um longa-metragem documentário e que eu nunca tinha visto. Um filme de longa metragem, documentário de longa metragem nunca tinha visto. Fui ver esse filme e fiquei siderado. Eu já estava mais ou menos me preparando, já estava acho que terminando o curso clássico para fazer vestibular. Já tinha algum interesse no cinema, mas assim como expectador. Mas quando eu vi, era o *Homem de Aran*, de Robert Flaherty, que era um filme sem enredo. Claro, era um documentário. Primeiro que eu vi realmente de longa metragem. Não tinha atores profissionais, não tinha praticamente... Não era nenhuma grande produção e, no entanto, aquilo tomou conta da platéia. Todo mundo assistiu aquele filme com um interesse fora do comum. Era a história de pescadores nos mares do Norte, no arquipélago de Aran, aquelas senhoras que ficavam em uma ilha enquanto os maridos iam para a pesca no mar e ficavam lá semanas. E elas ficavam todas de preto, aquela coisa quase que... Um costume do lugar. Essas ilhas eram habitadas por pescadores e elas ficaram rezando para que os maridos voltassem com vida e tudo. E era a pesca do

---

<sup>1</sup> O mais próximo do que foi possível ouvir.

<sup>2</sup> O mais próximo do que foi possível ouvir.

tubarão e da baleia, dessa coisa. Mas um troço extraordinariamente... Tinha uma tensão aquilo, aquele mar e aqueles homens em uma pequena canoa com arpão, para arpoar um tubarão, uma baleia, uma coisa assim. Uma coisa épica, não é? Idílica também. Eu me apaixonei por esse filme. E aí eu fiquei pensando, um dia, se eu fosse um dia fazer alguma coisa no cinema, eu gostaria de fazer daquela forma. Isso foi o que aconteceu. Pouco tempo depois, eu já na faculdade, eu fui convidado pelo Linduarte Noronha para fazer com ele e o João Ramiro Mello um projeto do filme *Aruanda*. O documentário *Aruanda*.

T.B. – O *Aruanda* você estava na faculdade na Bahia? É isso?

V.S. – Depois eu fui para a Bahia. O meu curso eu terminei na Bahia, mas eu comecei lá, junto com eles.

T.B. – Que era curso de que?

V.S. – Filosofia.

A.C. - Mas era em Recife, ou em...

V.S. – Em João Pessoa. Depois fui para Salvador.

T.B. – Nesse curso em João Pessoa você conheceu o Linduarte de Noronha e fez o *Aruanda*, não é?

V.S. – É. Ele convidou a mim e um outro. A gente já estava escrevendo no jornal. Eu tinha um programa de rádio sobre cinema e o Linduarte se identificou muito com a gente. O Linduarte foi o meu professor de geografia no ginásio. Ele já me conhecia. Nos identificávamos depois, quando eu estava na faculdade, a gente ficou muito amigo e ele me chamou com o João Ramiro Mello, que já não está mais entre nós, para fazer o projeto de *Aruanda*, o roteiro e tudo o mais. E foi ótimo, porque abriu uma porta. Eu caí dentro do cinema e nunca mais saí.

T.B. – E essa transferência para Salvador? Como é que foi? Por que você tomou essa decisão?

V.S. – Olha, aconteceu que a gente achava que João Pessoa, Paraíba, não tinha condições de a gente fazer mais filmes ali. Fez-se o *Aruanda*, Linduarte ainda fez um

segundo filme, chamado *O Cajueiro Nordestino*, por conta de uns contatos aqui no antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo, com Beto Mauro, com... Depois a gente com o Tambellini. A gente fez *Os romeiros da guia*. Mas não dava para permanecer. Se a gente realmente queria se destinar a fazer cinema, tinha que procurar o sul do país. São Paulo e Rio, porque não tinha condição. Ali não tinha futuro. A gente fez esses dois filmes quase que por uma coisa da sorte, entendeu? Porque havia cineclube, essa coisa e no cineclube a gente ficou imaginando que pudesse fazer esses filmes. Fizemos esses dois filmes. O Linduarte fez o *Aruanda* e o *Cajueiro nordestino* e nós fizemos, eu e Ramiro, *Os romeiros da guia*. E aí resolvemos ganhar os [inaudível] do Sul. Eu fui inicialmente para a Bahia. Meio precavido, eu não vim logo para o Rio, não. Fiquei na Bahia. E João Ramiro veio aqui para o Rio. Dentro em pouco ele já tinha feito alguns filmes como montador. Naquela época se chamava montador, hoje todo mundo chama editor. Mas era montador. Aprendemos isso, eu e ele, aqui na Praça da República, quando a gente trouxe o material do *Os romeiros da guia*, o pessoal do instituto nos ensinou alguns rudimentos, mostraram a moviola e Ramiro assumiu a montagem do filme. Aprendeu assim. Naturalmente, alguém ficou com ele uns dois dias, aí ele pegou o domínio da moviola, que é uma mesa de montagem e passou a fazer a montagem dos filmes. Se tornou até um montador muito conhecido do cinema brasileiro, o Ramiro.

A.C. – E lá na Bahia, essa atividade de cineclubismo você manteve, ou você abandonou, foi mais dedicado à faculdade?

V.S. – Não, a Bahia também me atraiu pelo seguinte: eu fui para a Bahia não só porque a gente tinha que sair de lá, porque não tinha meios na Paraíba de a gente continuar a fazer filmes e a Bahia tinha exatamente... Havia como que inaugurado um ciclo de cinema. E o Glauber já estava pintando na parada, não é? Era Glauber, o Paulo Gil Soares, especialmente o Roberto Pires, que foi básico para todos eles na Bahia, porque o pai tinha uma ótica e o Roberto se dedicou muito à questão das lentes. Tem uma lenda até que diz que ele fez uma... Ele deu conta de fazer uma lente, polir uma lente. Era uma coisa extraordinária. O Roberto era como se fosse uma pessoa que tinha vocação para invenção. Então tinha um ciclo da Bahia estourando já. Eu fui para lá exatamente por isso. Aí não tinha mais cineclube. As nossas cabeças foram feitas pelos cineclubes. Cineclubes dos padres, inclusive. Eu sou meio dividido. Eu me lembro muito bem que eu de manhã ficava reunido com os comunistas lá no centro da cidade vendo e ouvindo aquelas conversas. Fui tomado por isso imediatamente. O Brasil dos anos 1950, 1960,

estava... Todo mundo era esquerda, não tinha ninguém que estivesse frequentando universidade, que fosse universitário, que não fosse de esquerda. E de noite eu ia para o cineclube dos padres, então era uma... [riso] Ainda hoje eu sou meio dividido. Ainda hoje eu faço santo, inclusive. Faço pequenas esculturas. Faço muito santinho por conta disso. Então na Bahia já era o cinema. Já era o ciclo da Bahia com o Glauber, com Rex Schindler, que era um grande produtor lá na Bahia. Depois o Alex foi fazer o... Como é que chama aquele... O grande filme do Alex, que eu esqueci agora o nome. A gente fez na Bahia.

T.B. – *A agulha no palheiro?*

V.S. – Não. Depois da *A agulha no palheiro*. Oh, meu Deus. É um filme que se passa na feira de Água de Meninos. Esqueci agora o nome do filme. É um filme muito conhecido do Alex, Alex Viana. E aí a Bahia tomou um impulso muito grande naquele momento e a gente ficou lá um tempo. Eu, pelo menos, fiquei muito tempo na Bahia. E da Bahia eu tinha encontrado antes, um ou dois anos antes, o Coutinho com a UNE volante, que foi pelo Brasil afora e eu conheci o Coutinho lá em João Pessoa. Fui eu que apresentei a dona Elizabeth Teixeira para ele. Porque o Coutinho chegou lá para filmar um pouco a... Porque era o seguinte: a UNE volante era o CPC da Une pelo país, andando, fazendo aqueles autos populares na praça pública. Os estudantes da UNE, o pessoal da UNE vinha, fazia aquele... Era até uns textos do Jabour. O auto dos 100%. Coisas, reivindicação de estudante, da política estudantil. E aquilo foi, de uma forma tal, tomando conta dos setores estudantis, que a UNE resolveu sair daqui, daqui da Praia do Flamengo, inclusive, e fez a UNE volante, levando o pessoal do teatro, pessoal de música, pessoal de cinema. E o pessoal de cinema estava praticamente reduzido ao Coutinho com uma câmera de 16 mm para filmar as manifestações, que ele achava que já podia fazer essa pesquisa e depois, como de fato fez, os filmes sobre as ligas camponesas. Foi lá que ele procurou a dona Elizabeth, que já era viúva de João Pedro Teixeira. O cabra marcado para morrer. O cara que foi fuzilado pelos latifundiários.

T.B. – E você fez parte dessa primeira equipe do *Cabra* que foi interrompida...

V.S. – É. Quando o Coutinho resolve fazer... Quando ele resolve fazer não. Quando ele conseguiu as condições de produção, aí ele me chamou da Bahia e eu fui para o Recife, porque não podia fazer na Paraíba, porque a Paraíba estava muito, vamos dizer assim,

ainda muito recente aquela tragédia do João Pedro Teixeira. Em Pernambuco, ao contrário, já havia um engenho que tinha sido desapropriado e os camponeses eram donos praticamente daquelas terras. Durante o governo Arraes. Então era uma situação que podia tranquilamente acolher uma equipe para fazer um filme sobre o caso do cabra marcado para morrer, do João Pedro Teixeira. Então fomos para lá e eu fui trabalhar como assistente do Coutinho.

A.C – E com o golpe, como é que vocês... A gente conhece a história do Coutinho, como é que o golpe chega. Quando o golpe se instala, como que você conseguiu sair daí daquele momento delicado?

V.S. – Não, veja, nós fomos ficar em uma cidade próxima do Engenho Galileia, onde as coisas... Era o cenário do filme e, como era um engenho desapropriado, que os camponeses dominavam lá a situação, a gente se concentrou em fazer toda a filmagem lá. E ficamos, vamos dizer assim, hospedados em uma casa em Vitória de Santo Antão, que ficava menos de meia hora do Engenho Galileia. Em uma casa toda a equipe. Uns 15 homens aí. A gente ficava tanto a equipe técnica, equipe de direção, como equipe técnica com material de luz e todo o material e equipamento, as câmeras e tudo, em uma casa que alugamos para isso. Íamos ao engenho todo dia filmar e voltávamos para dormir em Vitória de Santo Antão. Do dia 31 para o dia primeiro de abril, 31 de março para o primeiro de abril, quando estourou o golpe, a gente tinha, nessa madrugada, filmado noturnas e quando você filma noturnas você vai dormir três, 4h da manhã, aí a gente voltava para a cidade, para dormir, descansar, para voltar no outro dia de tarde e novamente fazer filmagem noturna. Então o que aconteceu? Voltamos do 31 para o dia primeiro, estávamos praticamente dormindo às 9h da manhã, quando foram bater à nossa porta. Alguém falou: “Vamos acordar.” Veja o equívoco. “Vamos acordar os cubanos da filmagem.” Porque as pessoas em Vitória de Santo Antão tinham a gente como cubanos, porque estava todo mundo com barba grande. Já estava há mais de meses lá. Eu não, porque não tenho quase barba. Sou meio índio, meio imberbe. Mas Coutinho com a barba, Marco Faria com barba, Cécil Thiré, Antônio Carlos Fontoura, todo mundo com aquela barba. Então aquilo foi imediatamente associado pelas pessoas da cidade. “Ah, os cubanos.” Eles sabiam que não eram cubanos, mas chamavam de os cubanos da filmagem. Então foi lá alguém, bateu na porta. “Olha, a revolução está na rua.” Pensando eles que era uma coisa a favor do Jango, por exemplo. Tinha um movimento que podia sair uma coisa, nesse sentido, para garantir o governo do Jango



definitivamente. Mas não era. Era o golpe militar. E aí a gente foi para o Engenho Galileia. No primeiro momento, a gente não tinha ainda a certeza do que estava acontecendo. A gente foi ouvindo rádio ainda, para ver o que estava acontecendo. E resolvemos ir organizar os camponeses para entrar na luta. Veja que maluquice. Mas foi um lance interessante, porque quando a gente chegou lá, chamamos os camponeses, o Marco, os outros lá, o Coutinho. O Coutinho menos, porque o Coutinho nunca teve essa iniciativa de organização, imagine. Ele queria era fazer o filme dele. E aí, para nossa surpresa, a liderança camponesa, especialmente um deles, que foi quem levantou essa questão... Chamava-se Brás. Me lembro muito bem que ele era cego de um olho. Parecia um Camões, assim, ele. Mas uma inteligência, uma percepção. Ele falou: “Veja, eu não acho que seja dessa forma, não. Nós estamos aqui, nós somos a parte fraca. E é melhor os senhores tirarem esses carros e essas coisas daqui, porque quando eles chegarem aqui, quem vai pagar o pato somos nós.” Foi o discurso que esse cara fez. Aí a gente... “É, de fato.” Mas ainda eles não tinham chegado. Os militares, as patrulhas do Exército não tinham chegado ainda no engenho. Porque eles foram lá. E aí a gente ainda ficou com certas dúvidas, mas resolvemos, quando foi ficando à tarde, à tardinha, nós fomos com o camponês e guardamos uma parte do equipamento. Eu fui com o seu Daniel guardar lá em um grotão lá e escolhemos um lugar para ficar à noite. Para pernoitar para no outro dia se mandar para o Recife. Então ainda pernoitamos aí, todos nós. Por sinal, tinha uma senhora, esposa do assistente de câmera do Fernando Duarte, do Mário Rocha, que também se chamava Elizabeth. Nessa hora a gente tinha duas Elizabeth com a gente. Dormimos embaixo de um aro, um silêncio absoluto. Tão em silêncio que somente nós lá... Eu, Cécil, o Coutinho, o Marcos, o Marco Faria, o Mário Rocha, dona Elizabeth e dona Elizabeth Rocha. A gente estava em um regime tão silencioso e com medo de ser flagrado pelo pessoal que chegou do engenho, que um camponês, quando eles fizeram a revista neles, na casa, na sede dos camponeses e foram embora, veio um camponês e falou com a gente. “Seu Coutinho, seu Marco.” E a gente não respondeu. Com medo, que podia ser alguma coisa como uma cilada, coisa assim. Só no outro dia de manhã, quando o dia amanheceu, foi que a gente... Aí eles vieram, nós vimos que eram os camponeses conhecidos, aí fomos para lá. Aí todo mundo rapidamente pôs as barbas de molho, nos raspamos todos e nos dividimos em grupos de dois, três, tomamos caminho no meio dos canaviais para alcançar a rodovia para o Recife e, de lá, cada qual se mandar e desaparecer. Eu me lembro que eu fui eu, Coutinho e dona Elizabeth, como se fosse uma pequena família. O Coutinho com as

pernas da calça arregaçadas, aquelas pernas brancas. [riso] Não tinha nada de camponês. Com um Chapéu de palha. Eu passo fácil, porque sou nordestino, com esse sotaque. Fácil, não é? Então me virei e dona Elizabeth também, que era uma senhora camponesa. Fomos os três, tomamos um ônibus para o Recife. De hora em hora saíam dois, três e tomavam o caminho do Recife. Ia até a rodovia e pegava o ônibus para lá. E a gente foi com muito medo, porque estava um clima muito difícil, não é? Fomos para o Recife. O Coutinho me encarregou de tomar conta de dona Elizabeth e foi para uma casa de uma pessoa conhecida em Olinda. Eu fui para casa. Fui procurar uma prima minha, que morava perto de Jaboatão, para ficar lá, esconder dona Elizabeth. Só que tinha o seguinte clima no Recife: passou-se dois dias e aí as televisões, os jornais e as rádios não falavam de outra coisa. A revolução, o golpe estava na rua e que havia uma equipe da UNE, da União Nacional de Estudantes, que não era uma equipe propriamente de filmagem. Isso dito nos jornais, a imprensa. E mostrava os equipamentos que a gente tinha deixado lá na casa. Eles pegavam tudo e mostravam. Filmaram isso e mostrava na televisão como se fosse equipamento de guerrilha. Porque, por exemplo, eu servi o Exército, eu sei. Uma metralhadora [inaudível], ela tem um tripé, tipo um tripé de câmera. Assim como esse aí, entendeu? E eles mostravam aquilo como se a gente estivesse fazendo um complô e dizia lá: “Nós íamos liquidar com 20 delegados de polícia para facilitar a ação da subversão no campo.” Tomar as terras. Criou-se um clima terrível. A foto de dona Elizabeth estampada nos jornais. Bom, eu fui para a casa dessa minha prima lá em Jaboatão. No terceiro dia, o marido dela, que não tinha nada a ver com essas histórias... Pelo contrário, era uma pessoa que devia ser uma pessoa bastante reacionária, me chamou à parte e disse: “Olha, me tire essa senhora daqui pelo amor de Deus. Não me fica nem mais 24 horas aqui.” Aí eu fiquei sem saber o que fazer. Mas a dona Elizabeth tinha um endereço. Elizabeth Teixeira, a viúva do camponês. Tinha um endereço de um senhor que tinha sido companheiro de João Pedro Teixeira em um sindicato quando João Pedro foi trabalhar em uma pedreira no Recife. Então ela disse: “Olha, eu tenho esse José Serafim, que mora aqui em Cavaleiro. Aqui no subúrbio de Recife. Tenho certeza de que se você me levar para lá, ele vai... Agora, primeiro tem que ir lá avisar ele.” Aí eu fui com aquele endereço. Cheguei lá, o homem me recebeu da forma mais acolhedora possível e solidária. Disse assim: “Traga a Elizabeth.” Ele e a mulher dele. “Que é como se fosse minha irmã. Traga ela, que ela fica conosco. Ninguém vai achar ela aqui.” Aí eu voltei para casa junto com a minha mulher, naquela época, Maria do Socorro. Oxigenamos o cabelo da dona Elizabeth,

comprei um óculos, um óculos meio [inaudível], batom *rouge*, compramos, fez-se um vestido, um chitão bem vistoso, que ela ficou parecendo uma mulher alegre. Mas o que ia fazer? É uma pessoa do maior respeito. Ainda hoje... Deus me livre, como aquilo foi difícil. E aí, com ela vestida desse jeito, eu também não era conhecido, mas ela tinha que ser disfarçada, porque as fotos dela estavam no jornal. Aí fui em Cavaleiro, lá em... Não era muito longe de Jaboatão, mas era mais distante do centro de Recife ainda mais. Aí fui lá e deixei ela com o Serafim e a mulher dele, que acolheram ela da forma mais fraternal possível. Voltei e fui... Aí sim, tomei meu destino, fui a João Pessoa. A João Pessoa não. Fui a Sapé, na casa da dona Elizabeth Teixeira, no interior lá, avisar ao filho dela, com endereço e tudo, onde eu tinha deixado a mãe dele. Abraão. Vocês sabem, não é? O João Pedro Teixeira, ele tinha um... Naquele momento, ele era um ativista, um cara que pertencia ao Partido Comunista. E os filhos mais novos chamavam-se Carlos, por causa de Karl Marx, por causa de Carlos Prestes; Ana, Anita, sei lá. Tudo tinha nome de comuna. Os mais novos. E os mais velhos, como ele tinha sido... Como é que chamava antigamente no nordeste? “O cara é bíblia.” É bíblia, é protestante. Era Abraão, Isaque, Jacó, os mais velhos. Então o mais velho deles era Abraão. Aí eu fui lá e entreguei o endereço direitinho para o Abraão, para ele ir encontrar a mãe no Recife. E aí caí eu na clandestinidade. Um parente meu conseguiu uma... Ele trabalhava no Ministério da Aeronáutica e ele conseguiu uma cédula de identidade. Tiraram o retrato do camarada e colocaram, maquiaram com o meu retrato. E eu virei José Pereira dos Santos e fiquei escondido em uma fazenda lá perto de Campina Grande uns seis meses. [riso] Fazendo santo de madeira. Se eu fosse lá, se eu chegasse depois que aconteceu esse serviço, se eu fosse lá o pessoal me conhecia por seu Zé dos Santos. Porque eu fazia aqueles santos e dava de presente para eles. Aí depois disso eu peguei um ônibus e vim embora para o Rio. Não aguentei ficar naquele mundo. Fazer o que? Aí o Coutinho me pôs aqui no Rio. Ele estava começando uma produção com o Arnaldo Jabor e aí comecei a fazer assistência para o Jabor em um filme chamado *Rio capital do cinema*. Era um festival de cinema que tinha aqui chamado FIF, Festiva Internacional do Filme. E aí retornei ao cinema fazendo uma grande curva. Essas histórias também são meio...

T.B. – E aí já como Vladimir? Volta como Vladimir.

V.S. – É, depois eu pus em circulação minha identidade.

A.C. – Reassumiu a identidade.

T.B. - Depois não foi mais perseguido, Vladimir? Aí você conseguiu viver...

V.S. – Não. Eu fiquei no Rio e depois eu comecei a circular com a minha identidade. Nunca fui molestado, não.

T.B. – Bom, então no Rio a gente também tem aqui uma informação de que você foi também jornalista do *Diário de notícias*.

V.S. – É, aqui no Rio não tinha como sobreviver. Não era conhecido em coisa de cinema e não havia muita condição. O mercado era pequeno. E aí eu fui trabalhar como repórter de jornal. Trabalhei muito tempo aqui no *Diário de notícias*, até que fiz um filme, voltei ao Nordeste ainda, fiz dois filmes lá. Um deles chamava *A bolandeira*, era um curta-metragem. Eu escrevi no festival de Brasília, em 1969. Eu fui a primeira vez à Brasília e lá esse meu filme passou, que até ganhou um prêmio. Chama *A bolandeira*. E lá reencontrei o fotógrafo, diretor de fotografia do *O cabra marcado para morrer*, Fernando Duarte. E aí ele me disse: “Como é que está a vida?” Eu disse: “Bom, eu estou lá. Eu estou fazendo jornalismo. Tem um jornal lá.” Ele disse: “E dá para sobreviver?” Eu disse: “A duras penas.” Ele disse: “Então venha ficar aqui comigo, que você fica aqui comigo dois meses para fazer um centro de produção de documentário da universidade.” Eu achei naquele... Olhei para Brasília, eu não achei muita graça, não. Era uma cidade de apenas 500 mil habitantes. Aquele traçado... Achei um pouco frio aquela arquitetura, aquela coisa. Eu achei bonita, belíssima, genial obra do Oscar. Mas eu fiquei com dúvida. Aí eu vim embora para o Rio. Não fiquei, não. Mas ele insistiu, passou a insistir, aí eu fiz minhas contas. Eu ganhava um salário de fome no jornal e me mandaram um salário lá em cima, umas 10 vezes o que eu ganhava aqui. Aí eu digo: “Vou fazer essa experiência de dois meses.” Aí fui para lá. Em vez de dois meses já estou há 45 anos em Brasília. Virei professor.

A.C. – Brasília entrou na sua vida.

T.B. – E como é que foi esse primeiro momento? Ali, na verdade, é a criação do curso de cinema da UNB.

V.S. – O que havia é o seguinte: o curso... Brasília inaugurou curso profissional de cinema no Brasil. Paulo Emílio Sales Gomes, o Nelson Pereira dos Santos, Jean Claude Bernardet, junto com outros, tinham feito, até 1965, quando os professores, não

aguentando o peso da perseguição... Essa coisa da universidade não tinha muita chance de prosperar com o regime militar. Então os professores resolveram reagir às perseguições e pediram demissão voluntariamente. Duzentos e vinte e cinco professores. Isso atingiu, inclusive, o curso de cinema. Paulo Emilio saiu, o Jean Claude foi embora também, o Nelson Pereira. E aí ficou um hiato, um vazio. Quando eu fui para lá, em 1970, depois do Festival de Brasília de 1969, aí a gente repropôs à universidade a reinstalação de um curso de cinema. E conseguimos fazer isso durante quase três anos, tempo em que o reitor também não se... O reitor era um militar. José Carlos Azevedo e, novamente, ele deu o golpe no curso de cinema, sendo ele obrigado, inclusive, porque os alunos estavam para se formarem, foram ao Ministério da Educação e o ministro da educação tomou as dores deles. O José Carlos Azevedo era um almirante da Marinha, então não se bicavam esses aí. Então a Universidade de Brasília patrocinou o fecho do curso, o término do curso, para o pessoal que estava na bica para se formar. Faltava acho que um semestre. E eles vieram todos aqui para a UFF. Cinco ou seis alunos. Quando eles se formaram aqui, praticamente mais da metade deles se tornaram professores da UFF.

T.B. – Quem são,,?

V.S. – Tizuka Yamazaki, por exemplo. Nuno César Abreu, José Nobre Porto, que já faleceu. Professores da UFF eles. E Miguel Freire, que está ainda, professor. Professor de fotografia, inclusive. Diretor de fotografia. E teve ainda o Carlos Augusto Júnior, que chegou a fazer o seu primeiro longa. Ele faleceu também, o Júnior.

T.B. – Não tem uma história famosa de uma filmagem da invasão da UnB, que acho que você teria feito? Da invasão dos militares na UnB.

V.S. – O Hermano Penna, junto com o Miguelito, – que a gente chamava de Miguelito –, o Miguel Freire e outros, em 1968, quando a universidade foi invadida, eles conseguiram filmar às escondidas, as tropas do Exército e da polícia dentro da campus da universidade. Mas isso ficou, vamos dizer assim, nos arquivos. Nunca foi transformado em um filme propriamente dito. Quando eu cheguei em 1970, uns meses depois, os alunos me trouxeram um rolinho de filme com essa filmagem. Aí eu fiquei... Guardei aquilo por algum tempo e depois resolvi fazer e fiz um filme. Aliás, está até o cartaz ali. O *Bar 68*, que se transformou em um filme de longa metragem, com aquele

rolo de filme, que comprovava a invasão por tropas militares, eu transformei, com várias entrevistas, inclusive com Darcy Ribeiro. E as pessoas que tinham sido presas em um campo de basquete. Mais de 400 alunos ficaram presos no campo de basquete para serem triados e porque estavam procurando os líderes do movimento estudantil. E aí, de posse desse material, foi feito esse meu filme, o *Bar 68*.

T.B. – E nesse período todo como professor você manteve também a sua produção de cinema. Não precisou parar em nenhum momento?

V.S. – Não. Pelo contrário. Eu fiquei muito ativo, porque eu tinha dedicação exclusiva, tempo integral, então muitos dos meus alunos viraram meus assistentes, fotógrafos, etc. Foi uma experiência que eu reputo da maior importância na minha vida profissional, foi o período que eu fiquei na Universidade de Brasília. Convivendo com o pessoal, com os alunos, com os professores também. Tanto tempo fiquei na UnB e tanto tempo com esses jovens todos, que a gente terminou... Hoje em dia somos colegas, profissionais. Muitos deles entraram para o cinema. Fundamos associações de classe, fundamos... Transformei a minha casa em um pequeno memorial do cinema brasileiro até hoje. Chama-se Fundação Cine Memória. Tudo por conta dessa experiência dentro da universidade. Para mim foi extraordinária. Me identifiquei com Brasília. Inclusive, na verdade, Brasília passou a ser... O motivo de ficar lá foi eu ter elegido ela como um tema do meu trabalho. Então eu tenho praticamente uma trilogia. Fora os curtas-metragem que eu fiz em Brasília, eu tenho uma trilogia que praticamente se debruça sobre a história, a vida da cidade. Primeiro eu filmei, vamos dizer assim, a etapa da construção. Eu não estava na construção, mas eu consegui material e fiz um filme, que chama-se *Conterrâneos velhos de guerra*, que conta toda a saga da construção de Brasília vista pelas pessoas que foram para lá trabalhar como pedreiro, como servente de pedreiro... Meteram a mão na massa. Não a epopeia de Juscelino, que foi extraordinária, que foi um estadista incrível, que realmente levou a capital do país para o centro do país. Mas eu fiz do ponto de vista do trabalhador esse filme e o filme denuncia uma matança, uma chacina de trabalhadores durante a construção de Brasília. Esse foi um, vamos dizer, o primeiro filme de longa metragem que eu fiz em Brasília focando exatamente a história de Brasília. E depois, eu já referi aqui, eu fiz o filme, também um longa metragem, contando as agressões sofridas pela UnB, que é um lugar sagrado, um lugar do saber e que a ditadura conspirou, agrediu daquela forma. E, por fim, eu me voltei para o processo cultural, porque como eu demorei todo esse tempo em

Brasília, eu assisti o surgimento praticamente das primeiras manifestações que afirmavam uma cultura local. Não só porque a gente fazia os filmes, mas o teatro, a música, a dança, e eu elegi a parte musical. E a parte musical ficou representada, de uma forma bastante evidente, que era o rock. O pessoal que fez o Rock Brasília, como Renato Russo, que fez o Legião Urbana, o pessoal do Capital Inicial, que eram os filhos também de professores lá da Universidade de Brasília e a Plebe Rude, que era também o pessoal jovem de Brasília, que morou nos Estados Unidos. Voltaram para morar em Brasília, já trazendo sua cultura musical, que era a cultura do rock. Então Brasília podia ser, como ela é, um lugar de confluência cultural, veio gente do Norte, do Sul, do Centro-Oeste, de toda parte. Podia ser, digamos, o samba. Podia ter sido o fulcro principal da projeção musical de Brasília. Podia ter sido o frevo, maracatu, sei lá o que, que representasse o baião, sei lá. Alguma coisa do tipo, cultura nordestina. Mas não. Foi o rock. Porque eles tinham muito mais, vamos dizer assim... Eles tiveram um papel, uma dinâmica... Porque foram com os pais. Por exemplo, aqueles que eram filhos de diplomatas, como foi o caso do Felipe Seabra, que o pai trabalhou nos Estados Unidos, o pai era português, mas trabalhou para os Kennedy e o Felipe nasceu lá. Os filhos do Briquet, por exemplo, que é do Capital Inicial, o Fe e o Flávio, eles moraram na Inglaterra justamente quando o movimento rockeiro inglês estava surgindo. Eles assistiram isso. Então quando eles voltaram para o Brasil... Renato Russo. Renato Russo o pai foi morar em Nova York e o que ele viu lá foi o rock. Quando eles voltaram, então, já vinham com esse viés. Já trazendo os seus instrumentos, bateria e guitarras, etc. e tal. Foram eles que deram essa projeção, um movimento musical que teve repercussão fora de Brasília. Maior visibilidade na mídia e tudo o mais. E, curiosamente feito, eles surgem justamente na transição da ditadura, do regime militar, para o Estado de direito. Quando eles surgem, eles já surgem com aquelas canções... Ainda canções de protesto. Um rock bastante, vamos dizer assim, politizado, não é? E que fez a cabeça de todo mundo. Depois, o seguinte: um gênio como Renato Russo, um rapaz superdotado, que sabia soneto de Shakespeare de cor e salteado, que fez esse nome Russo. Ele era Manfredini, não é? Renato Manfredini. Russo é uma confluência, uma soma que ele fez de Jean Jacques Rousseau, o grande filósofo, do pintor Rousseau, de Bertrand Russel. Ele juntou tudo e fez o nome dele a partir dessas figuras, porque ele lia todas essas coisas. Lia e sabia todas essas teorias e sonetos de Shakespeare e essa coisa toda. Um superdotado.



A.C. – Para o Rock Brasília você gravou durante um longo tempo com o Renato Russo, não é? Você tem momentos diferentes de filmagens com ele.

V.S. – Exatamente. Porque é o seguinte: quando eles surgiram, as minhas salas, as minhas classes de documentário na universidade, eu dava primeiro a linguagem do cinema para os alunos. Ficava repetindo aquilo e cobrava deles exercício com a linguagem. Os planos, movimentos de câmera, toda essa coisa. A linguagem do cinema, enfim. E depois a gente dava noções da técnica cinematográfica, da fotografia, e pedíamos que os alunos fizessem roteiros sobre coisas que estavam acontecendo na cidade, ou perfil cultural da cidade, o esporte, o trânsito, a vida cotidiana, a política, a arquitetura. E os alunos começaram a trazer roteiros sobre as bandas de rock. Eu disse: “Olha, isso aí é uma coisa interessante.” E aí eles não tinham condição de filmar, fazer um filme, mas começamos a fazer pequenos registros. Então o movimento já estava formado, as bandas já estavam começando a voltar para Brasília com mídia, no Rio, em São Paulo e tudo mais. Aí eu fiz uma entrevista com o Renato. Nessa época fiz uma entrevista com o Renato Russo, fiz entrevista com o Capital Inicial em um café da manhã na casa deles. Foi muito interessante. Fiz entrevista com o Felipe Seabra e com aquele menino, Andre Muller, que era o baixista dele. Isso ficou guardado durante um tempo, porque eu estava fazendo outros filmes, inclusive *O conterrâneo*, *Bar 68* e tudo. Eu fiz durante esse tempo. Vinte e cinco anos depois, agora em 2009, eu fui dar uma olhada nesse material e estava intacto. Aí novamente eu saí em campo, fiz novamente uma série de entrevistas com eles já. Aliás, o Renato já tinha até falecido quando eu cheguei. A entrevista que eu tenho é uma entrevista anterior do Renato. E aí resolvi fazer o filme. Então eu tinha material de 25 anos atrás. Fiz só uma espécie de reciclagem, entrevistando eles de novo. Ele até fisicamente já com outro aspecto, assim mais... Vinte e cinco anos depois.

A.C. – A gente já está lá na frente, mas eu queria voltar para *O país de São Saruê*. Porque é um filme que você faz, um longa, e que sofre uma intervenção forte da censura da época dos militares. Então de uma Brasília não tão harmoniosa, de um período bem difícil. Ele ganha um prêmio. Contasse um pouquinho a história de *O país de São Saruê*.

V.S. – É, *O país de São Saruê*... Eu terminei *O país de São Saruê* levando material já daqui do Rio. Quando eu fui para a Universidade de Brasília, eu já tinha o filme



iniciado. Tanto é que eu aproveitei férias como professor na Universidade de Brasília, voltei ao nordeste e completei o material do São Saruê. Em 1970 eu aprontei, concluí *O país de São Saruê* e entrei com o pedido na censura. Porque às vezes a gente perde a noção. Existia uma censura. Todo e qualquer filme teria que passar pelo crivo da censura e aí daquele que tivesse alguma coisa que, sei lá, destoasse do regime... Ou se fosse coisa de violência, ou aspecto político, ou de sexo, qualquer coisa desse tipo, a censura não deixava passar. Quando meu filme foi inscrito na censura, para receber o liberatório, para poder passar no cinema, como todo mundo, ele foi interditado. Porque muitas vezes tinha filmes que tinham uma sequência, uma tomada que chamava atenção e o censor ia ali e prescrevia aquilo. “Não pode, esse trecho do filme sai fora.” Aí o cara levava o filme, tirava aquilo, voltava sem a... Sei lá, uma cena de sexo, uma cena um sujeito dando um tiro no primeiro plano. Essa coisa que a gente hoje não tem mais, essa censura. E aí a pessoa voltava lá e consertava. Se fosse o caso, o filme ficava meio assim, mas passava. O meu filme não. Eles acharam que era interditado inteiramente. Mas em 1971 eu resolvi escrever o filme no Festival de Brasília, mesmo sabendo que ele estava interditado. Aí criou-se uma confusão. O filme foi selecionado para o festival e, dois dias antes do festival começar, a censura foi lá e arrancou o filme de volta, que não podia. Então houve uma celeuma, houve um bafafá no cinema, porque retiraram o meu filme e, por uma coincidência totalmente infeliz, a iniciativa, tiraram meu filme e colocaram um filme chamado *Brasil bom de bola* no lugar. Filme selecionado. A comissão de seleção se demitiu com uma nota no jornal protestando contra aquela violência e houve um bafafá. No dia que passou esse filme, os alunos da universidade, o pessoal todo que estava a favor que o meu filme passasse, foi para o cinema, deram vaia nas autoridades. Foi um [inaudível], foi um troço terrível. Tanto é que depois disso, nesse ano, o festival foi suspenso por três anos. Ele só volta em 1974, compreendeu? Para que não houvesse mais esse tipo de manifestação, porque era ditadura. Então houve esse bafafá. Só em 1979 é que o meu filme é liberado. Quase nove anos ficou na censura e eu levando manifesto para lá, manifesto para cá. E com medo de ser até preso. Eu ia nesses festivais por aí afora e ficava com um manifesto para liberar o meu filme.

T.B. – Ele passava fora, não é? Cannes...

V.S. – É, exato. Até que um dia, com a anistia e com a queda da censura, que se transformou... Era Conselho Superior de Censura, transformou-se em Conselho de Liberdade de Expressão. Uma coisa que foi uma campanha feita pelo Pompeu de Souza

e outros... Ricardo [inaudível], que fez parte desse conselho e eles transformaram... O Pompeu, o Ricardo [inaudível], um professor da Universidade de Brasília, chamado Geraldo Sobral Rocha, eles fizeram a mudança totalmente, diametralmente oposta aos objetivos da censura propriamente dita. Seria o Conselho de Liberdade de Expressão. Hoje não tem mais, praticamente não tem mais censura. Você apenas notifica o Ministério da Justiça que você fez um filme. É só um protocolo. Mas naquela época era...

A.C. - Mas o *São Saruê* não chegou... Ele recebeu o convite de Cannes, mas ele não...

V.S. – Ficou. Teve um convite de Cannes, mas eu não pude sair do país com o filme. Não podia, não tinha como.

T.B. – E o que você repara? Quer trocar a fita?

## [INICIO DO ARQUIVO II]

*Entrevista: 29.09.2015*

T.B. – Eu tenho uma pergunta. Você quer fazer alguma pergunta? Eu tenho uma pergunta mais geral. Se pudesse falar, Vladimir, a partir da sua trajetória, um pouco desse lugar, do ofício do documentarista no Brasil. Como que é viver de documentário no Brasil? Bom, no seu caso, você é professor universitário também, então tem uma independência, assim. Mas ao longo desses anos, você começou lá nos anos 1960, 1970, 1980. A gente teve vários contextos políticos. A Embrafilme, fechamento da Embrafilme, Collor, produção cinematográfica ainda zero, depois a Ancine, florescimento. E como é que fica essa figura do documentarista?

V.S. – Olha, o documentarista, ele foi muito marginalizado no transcurso, na trajetória do cinema brasileiro de um modo geral. Porque, na verdade, ele não é um filme que tem um caráter comercial escrachado como todo filme. É um filme que ganhou o seu status e ganhou o seu lugar nesse ranking aí da coisa, mas isso a poder de muita luta, poder de muita, vamos dizer assim, insistência com que a gente fez esse tipo de filme. Depois a gente começou a notar que a melhora do documentário, ela deveu-se talvez à ascensão

de um determinado público. Os cursos de cinema, as cinematecas, os cineclubes, a própria literatura cinematográfica. O fato de o Brasil ter, vamos dizer assim, crescido, do ponto de vista educacional também. Isso pôs a gente na linha de frente dessa coisa, porque o documentário, ele tem um vínculo muito forte com a cultura e, ao mesmo tempo, reflete a realidade do país. Isso provocou uma espécie de curiosidade muito grande. Depois, com a ascensão de determinados filmes, a aceitação em festivais internacionais e tudo, terminou por... O documentário de longa metragem pôde disputar um pouco um lugar no mercado cinematográfico, no mercado exibidor. Isso é inegável. Eu costumo dizer que quem melhorou não foi o documentário brasileiro. Ele sempre foi muito bom. Quem melhorou foi o público. Ele chegou em um ponto de exigir que tivesse mais filme documentário. Isso é interessante. A ponto de muitos festivais terem feito, algumas vezes, dois grandes prêmios. O Festival de Gramado já aconteceu, o Festival de Brasília também já teve esse tipo. Seis filmes documentário e seis filmes de ficção. Quando não misturam os filmes, sendo de ficção e documentário. Como se fosse... Tudo, afinal de contas, é cinema. Tudo é cinema. Tanto ficção como documentário. E o documentarista, apesar de ser difícil ainda a colocação dos filmes do mercado exibidor, a gente tem uma presença muito forte até hoje. Principalmente depois da ascensão dos filmes do Eduardo Coutinho, do João Moreira Salles, do Silvio Tendler, do Geraldo Sarno, do João Batista de Andrade. É uma gente que fez filmes que são testemunho do transcurso da realidade brasileira toda. Isso foi muito importante.

T.B. – E você participou, inclusive, lá na década de 1970, eu acho que você falou disso rapidamente, da criação da ABD, Associação Brasileira...

V.S. – ABD eu levei para Brasília. Eu fui encarregado de instalar a seção de Brasília. E hoje, em Brasília, depois da ABD, a ABD se transformou em ABCV, que é Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo e tem hoje uma nova associação. Hoje são duas ou três. Aprocine, que é Associação de Produtores de Longa Metragem em Brasília. Quer dizer, hoje existe um cinema brasiliense, por conta de a gente ter insistido. Criou-se por conta de a gente ter reivindicado um pólo de cinema em Brasília. O governo resolveu, o governo local, fez uma entidade chamada Pólo de Cinema e Vídeo, que existe, com estúdio, com toda essa coisa. E criou-se também um sistema de financiamento aos filmes.

T.B. – Estadual?

V.S. – É do governo do Distrito Federal. Quer dizer, está encapsulado. A parte do cinema fica dentro do negócio chamado Fundo de Apoio à Cultura, FAC, que tem concursos anuais, que supre o cinema local e curso para fazer os filmes. Isso tudo por força da presença dessas associações de classe lá em Brasília. Tudo nasceu na... Inclusive, o Festival de Cinema de Brasília nasceu também na universidade. No tempo de Paulo Emílio Sales Gomes foi criada uma semana do cinema brasileiro. Primeira Semana do Cinema Brasileiro, em 1964, 1965, que depois foi adotada pela Fundação Cultural, que depois se transformou em Secretaria de Cultura e foi o Festival de Brasília, que hoje já vai na 48ª, 49ª. Tem até um material que estava ali em cima. Acho que é 48ª, ou 49ª edição.

T.B. – Eu não sabia que essa primeira... Primeira Retrospectiva do Cinema Brasileiro, não é? O nome da mostra que o Paulo Emílio organizou.

V.S. – Primeiro Semana do Cinema Brasileiro. É uma ideia do Paulo Emílio junto com os alunos de cinema da universidade naquela época, 1964, 1965. E aí a Fundação Cultural, que foi transformada depois, muito depois, mais recentemente, em Secretaria de Cultura, adotou como festival. Em Brasília era para existir, fazia parte do plano para cultura de Brasília, vários festivais. Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Festival de Brasília da Dança Brasileira, Festival de Brasília do Teatro Brasileiro, Festival de Brasília da Música Brasileira. Mas, você sabe, veio o golpe militar, ditadura, aquela coisa, restou, desses festivais, desse conjunto de festivais, só restou o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que está aí até hoje, que é o festival mais antigo e mais importante do Brasil. Por quê? Eu digo com relação ao cinema brasileiro. Porque o Festival do Rio é um festival internacional, o Festival de São Paulo é um festival internacional e o Festival de Brasília é o pai e mãe de todos que surgiram pelo Brasil afora. Hoje já são mais de 200, quase 300 festivais. Mas foi o primeiro a gerar essa mentalidade, por conta das ideias, por conta da atuação de Paulo Emílio, de Nelson Pereira dos Santos, de Jean Claude Bernadet, que ficaram uma temporada em Brasília e fundaram essa mentalidade. Você vê hoje, o público de Brasília é um público super exigente, capaz de vaiar e capaz também de discutir com os diretores, com os cineastas e tudo. Um público muito consciente, muito por dentro do cinema.

T.B. – Tem uma pergunta lá do início, que a gente não fez, que eu queria voltar.

A.C. – É um recorte em todas as nossas entrevistas, a questão do cinema novo. Como é que você via isso? Como movimento, se você se relacionava com as pessoas envolvidas com o cinema novo. Como é que você reconhece o cinema novo como um marco e como é que você se relacionou?

V.S. – Eu tive muita sorte na vida pelo seguinte: porque há três filmes na minha história pessoal. O primeiro é o *Aruanda*, documentário de curta metragem, tem cerca de 20min, que é considerado, hoje em dia, juntamente com *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni... *Aruanda* é de Linduarte Noronha. Eu fiz roteiro e fui assistente desse filme. Com isso, eu me vinculei a um movimento, porque o *Aruanda* é considerado uma espécie de um dos fulcros, um dos fundadores, um dos veios que fundou o chamado cinema novo. Porque o *Aruanda* é de 1960. Depois, por conta de ter trabalhado com o Coutinho no *O cabra marcado para morrer*, que exatamente era uma pessoa que estava justamente surgindo dentro, no bojo do cinema novo, eu me inteirei, cada vez mais. Depois vim trabalhar no Rio. Trabalhei com Arnaldo Jabor em dois filmes. Trabalhei em um filme chamado *Rio capital do cinema* e no *Opinião pública*, que é o primeiro longa metragem do Jabor. Então eu convivi com esse pessoal todo. Vivi aqui no Rio, fiquei amigo do Joaquim Pedro de Andrade, do Leon Hirszman. Desde a Bahia que já conhecia o Glauber, Paulo Gil Soares. Então eu tive uma intimidade, digamos assim, com esse movimento. E reputo ter sido alguma coisa, posso dizer, no cinema é semelhante a uma semana de arte moderna o que aconteceu. Nós fundamos ou refundamos o cinema no Brasil com esse movimento no cinema novo. E é uma coisa que, às vezes, há uma reverberação. Você vê, às vezes você assiste alguns filmes da atualidade que devem muito aquela posição. Aquela posição de projetar a sociedade brasileira, de projetar os problemas nacionais. De sentir a alma do povo brasileiro não mais como uma atitude de produzir só entretenimento, mas identificar as nossas raízes e projetá-las no cinema. Isso aconteceu de ser uma coisa que o cinema novo teve a felicidade de conseguir. Se não foi um movimento vitorioso, do ponto de vista econômico-financeiro, não foi por falta de ideias. Agora, teve o problema da censura, por exemplo, que em seguida ao golpe militar, não deixou que isso prosperasse.

A.C. – Aí nós temos aqui pela cronologia, que em 1982 você lança o seu segundo longa e a gente gostaria de saber... Nós somos burrinhas. Aqui todo mundo... Ninguém é jornalista. A gente só faz pergunta para você falar. [riso] Estou brincando. Não pensa

que a gente não sabe o que está perguntando. Aí eu queria que você falasse um pouco sobre esse segundo longa, o título...

V.S - Segundo título, meu Deus.

A.C. - *O homem de Areia*.

V.S. – *O homem de Areia*.

A.C. – Em 1982. José Américo.

V.S. – É. Eu fui criado, vamos dizer assim... Meu pai, eu já disse aqui, era um leitor contumaz, voraz. E uma das coisas que ele venerava era José Américo de Almeida. Primeiro porque José Américo de Almeida foi o escritor brasileiro que abriu caminho para o romance social de 1930. Ele escreveu, inicialmente, *A bagaceira*, que foi a abertura para que outros escritores como... Vieram depois dele por conta dele ter sido um inaugurador desse ciclo. Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, tido e havido talvez como o maior romancista brasileiro, juntamente com Guimarães Rosa. Então foi José Américo que inaugurou essa coisa. E o Zé Américo jogou um papel muito importante na política brasileira, porque ele fez a revolução de 1930. Ele foi considerado o vice-rei do Nordeste nessa coisa. Então ele esteve nesse movimento que destronou Washington Luís e avultou o Getúlio como presidente da República, justamente por conta da revolução de 1930. Então José Américo nos fascinava. A nós paraibanos especialmente. Mas ele foi ministro de Getúlio duas vezes, tanto no primeiro governo como depois no segundo governo, depois que o Getúlio ficou no exílio, depois voltou. Zé Américo pela segunda vez foi ministro dele. E era endeusado pelos paraibanos. Eu tive um episódio pessoal com Zé Américo, porque eu trabalhava em um jornal, entre uma fase e outra, na Paraíba, e um dia fui destacado para ir fazer uma entrevista com o velho Zé Américo. Tremi nas bases, porque era uma figura assim... Ele já recolhido, ele já fora da política, lá em Tambaú, no casarão dele e tal. Aí fui. Fui lá fazer a entrevista com ele. Ele me recebeu. Ele tinha aquela coisa formal, de paletó e tal. Sentou aí e aí eu fiz a entrevista, tomei nota e tal. Quando eu já estava para me despedir, me dando por satisfeito, aí ele disse: “Leia algo que você escreveu aí.” Eu fiquei pasmo, não é? Mas como eu tinha feito a coisa até muito bem feita... Isso naquela época que você não tinha gravador. Era [inaudível] e caneta. Aí eu fui e li. Um pouco nervoso, mas li para ele a papelada que eu tinha escrito,

ditando. Aí ele me pediu. “Me passe aqui.” Foi e pôs a rubrica dele página por página. Uma coisa que eu não me perdôo foi de não ter pego na redação esse material e ficar com ele para mim. Não sei onde foi parar. Porque ele disse: “Entregue para o seu redator chefe.” Tudo bem. E eu saí feliz da vida. Quer dizer, ele corroborou o que eu li, as declarações que ele tinha me dado. Então, daquele dia em diante, eu fiquei pensando em fazer um filme sobre o velho. Ele já retirado. Isso foi em 1967. Por volta de 1967. Em 1981 eu reuni as condições. Voltei à Paraíba e fiz *O homem de Areia*. Por que homem de areia? Porque ele nasceu na cidade de Areia. Muita gente interpretou como se fosse um... Porque [inaudível] um homem de areia se desfaz, não é? E esse filme me deu algum trabalho à parte, porque quando eu ainda estava filmando e ainda estava com *O país de São Saruê* preso na censura, o filho do José Américo, general Reinaldo de Almeida, mandou um emissário ao Instituto Nacional do Cinema, que era presidido, naquela época, por Roberto Farias, no sentido de apanhar o projeto do filme, o roteiro, etc., porque eles queriam examinar. Você sabe o que aconteceu? O Roberto, muito astutamente, disse que não tinha ordens, não podia entregar documentos da repartição do Instituto Nacional do Cinema, que só o Ministério da Educação e Cultura, ao qual ele era subordinado, poderia fazer. Então o sujeito do DOPS, da polícia, sei lá, que foi lá no gabinete do Roberto, ficou irritadíssimo e saiu batendo porta. O Roberto ligou para o ministro em Brasília e contou isso. Ele disse: “É isso mesmo. Diga a eles que se voltarem aí, para se entender com o ministério, que a gente resolve a parada.” Foi um negócio muito sério, foi uma coisa muito séria. Eu ainda tive muito temor, mas eu fui... Filme pronto, eu fui, filme pronto, eu fui e levei para uma pré-estreia, [inaudível] João Pessoa e com a presença do ministro José Américo de Almeida foi exibido, aplaudido e consagrado, etc. Mas eu tomei um... Foi um susto muito grande. Porque naquela época ainda existia censura e o filho queria ter a certeza de que eu não estava fazendo uma coisa que pudesse afetar a honra, ou sei lá, colocar o pai dele em maus lençóis.

A.C. – Mas quando você pensou no título você não pensou em associar, de alguma maneira, de fazer uma brincadeira com *O homem de Aran*. *O homem de areia* e *O homem de Aran*.

V.S. – O Carlos Augusto Calil que disse que foi de caso pensado. *O homem de Areia*, *O homem de Aran*. Isso foi uma ideia que o Calil chamou atenção. Inconscientemente, *O homem de Areia*, *Homem de Aran*.

T.B. – E logo dois anos depois você já faz o terceiro longa metragem, que é *O evangelho segundo Teotônio*.

V.S. – É. Isso foi outra aventura brasiliense. Porque toda vez que me sobrava um tempo do meu expediente na universidade, eu corria para o congresso para assistir as sessões. Naquele tempo ainda tinha Ulisses Guimarães, Tancredo Neves, Teotônio Vilela e outros. Ótimos oradores e aquilo sempre me fascinou. Ficava lá horas vendo aquilo. E me apaixonei pela figura do Teotônio. Anos depois, poucos anos depois, o Teotônio sofreu aquela... Foi atacado, teve um câncer. Já não era mais senador. Mas ele tomou para si uma tarefa hercúlea. Já era o fim da ditadura e ele rompeu com o partido dele, que ele era da Arena. Passou-se para o MDB naquela época. E resolveu fazer uma cruzada pelo país libertando ou tentando liberar os últimos presos políticos. Eu fiquei empolgadíssimo com aquilo e fui ao gabinete dele. Ele frequentava o gabinete do Ulisses e eu fui lá no gabinete de Ulisses e propus a ele, a Teotônio Vilela, acompanhá-lo nessa jornada. E assim foi. Ele topou. Ele falou: “Olha, esse moço aqui [inaudível] maluco. Ele diz que vai me transformar em um artista de cinema.” E eu fui com ele. Levei ele à usina dele em Alagoas e andamos por aí. Transformei isso em um filme chamado *O evangelho segundo Teotônio*. Tive problemas também com a censura, porque o Teotônio resolveu fazer um ataque a Delfim Neto e àquele [Lamone]<sup>3</sup>. E aí não deu outra. Ainda era ministro aquele Abi Ackel. Ainda tinha censura. Eram os últimos anos da censura. E aí o Abi Ackel não tolerava o Teotônio, e aí o filme pagou caro. Esse meu filme sofreu um corte severo nele. Filme que podia ter sido lançado inteiro, foi lançado faltando um pedaço e não foi bem na bilheteria. Sofri muito com isso. Depois entrei novamente na censura, mas aí o filme já tinha se queimado. Já tinha feito um estrago.

A.C. – E esse corte nunca foi reintegrado ao filme?

V.S. – Eu reintegrei, mas já não tinha mais condição de relançar o filme.

T.B. – Ainda na década de 1980, você teve uma homenagem no Uruguai, uma retrospectiva da sua obra.

V.S. – A Cinemateca uruguaia fez um... Fiquei uma semana lá no Uruguai. Passou todos os meus filmes. Até aquela data que tinha. Até o *Teotônio* e todos os curtas. Foi

---

<sup>3</sup> O mais próximo do que foi possível ouvir.



muito bom. Manolo, o diretor da... Manoel Jimenez. Me convidou e me levou para Montevidéu. Fiquei lá uma semana discutindo com o público. Foi muito bom.

A.C. - Você já nos falou lá atrás sobre *Os conterrâneos*. Mas agora tem um momento de retomada dos *Conterrâneos* em mil novecentos e oitenta e... Porque é um filme que também... Foi o Rock Brasília que você falou que foi [inaudível]... O *Conterrâneos* também.

V.S. – O *Conterrâneos* eu fiquei 19 anos fazendo. Enquanto fazia outros filmes, que eram talvez menos censuráveis, digamos, eu fiquei 19 anos juntando material sobre a construção de Brasília, o que tinha acontecido. Mas as pessoas não queriam falar da chacina, porque tinham muito medo, porque havia uma ditadura e eles confundiam. Porque na verdade a chacina aconteceu durante o governo Juscelino Kubistchek, mas eles tinham medo de falar daquilo, porque havia ditadura e tinha gente presa, gente perseguida, gente sendo torturada. Então eu esperei até que a ditadura foi... Vencemos essa etapa, caiu a ditadura e nós reinstalamos o Estado de direito e aí que foi possível terminar o filme, o *Conterrâneos*. Eu peguei todo esse material, tinha mais de 70 horas filmadas em película e fiz o *Conterrâneos*. Se tivesse censura, também não teria passado. Mas ele conseguiu ser exibido no circuito comercial em uma boa. Ganhou vários prêmios. Talvez tenha sido o meu filme mais premiado, *Conterrâneos*.

A.C. – Inclusive, no Festival de Brasília, não é?

V.S. – Inclusive no Festival de Brasília. Foi também um festival de Havana, Cuba.

A.C. – Você falou que fundou em... Em 1994 você cria a Fundação Cine Memória e esse acervo é seu, pessoal? Você recolheu o acervo para...

V.S. – É, eu fiquei... Eu estou somando 45 anos em Brasília. Primeiro 23 anos como professor, depois fiquei lá como cineasta, como profissional, trabalhando. E muito ligado a essas associações de classe. E no transcurso desse tempo, eu tenho uma espécie de... Tenho mania de guarda coisas. Nem bilhete de loteria premiada eu jogo fora. [riso] Não jogo nada fora. Essa casa aqui, em pouco tempo eu já estou tomando conta... Então lá em Brasília, minha casa, ela foi sendo de tal forma tomada pelo material de cinema, que eu morava em apartamento e não tinha mais condição. Até nos quartos de dormir tinha lata de filme. Lata de filme, de determinado momento em diante, ela começa a

cheirar mal e tal. Então eu mudei para uma casa de dois pisos e nós últimos... Já faz 20 anos. Só cresceu esse acervo. Tem câmera, tem material de luz, tem moviola, tem uma exposição permanente fotográfica, tem coisa de 2000 documentos, entre recortes de jornal, documentos propriamente ditos. Excede, essa minha casa... Deixou de ser casa, porque eu tenho lá um pequeno, vamos dizer assim, um tugulho, um lugar onde pode uma pessoa dormir só. Porque é um vigia para tomar conta. Mas a casa em si, ela virou um pequeno memorial de cinema. Tanto do cinema de Brasília como do cinema brasileiro também. Tem uma exposição permanente, dois pisos, tem um pequeno auditório, que dá 30 pessoas, onde a gente passa filmes às vezes e discute. E eu resolvi, como já estou com 80 anos de idade, fazer... A casa é minha, é propriedade minha. A casa em si. Com todo esse material dentro, é uma exposição permanente. Eu não tenho um corpo de funcionários ainda, mas eu fiz a seguinte coisa: eu doei tudo. Quando eu fizer a derradeira viagem, já pertence, desde já, à Universidade de Brasília. Eu doei com todo esse acervo. Com 5000 livros, muitos dos quais, um terço dos quais são livros de cinema. E está tudo lá. Chama-se Fundação Cine Memória.

T.B. – E é aberto para consulta pública? As pessoas podem ir visitar?

V.S. – É, conforme agendar. A pessoa agenda e pode ir lá consultar.

A.C. – Porque você não tem equipe, não é?

V.S. – Não tenho equipe. Mas nós estamos já trabalhando com a universidade no sentido de criar esse serviço para atender ao público.

A.C. – É, que pode ser até uma coisa com estágio, uma coisa com a universidade, com estudantes.

V.S. – É. Com estudantes, essa coisa.

T.B. – É, o Rock Brasília a gente já falou...

A.C. – Já falamos do Engenho do José Lins, que eu acho que você aí associou três coisas. O cinema, Zé Lins e o Flamengo.

V.S. – E o Flamengo. Três paixões da vida. Três paixões...

A.C. – Então. Fala um pouquinho desse filme maravilhoso.

V.S. – „, Inarredáveis da minha vida, não é? Eu fui criado ouvindo conversas sobre José Lins do Rego. Meu pai, às vezes, em casa, ele abria um livro de Zé Lins e lia trechos para a gente. Do *Doidinho*, do *Menino de engenho*, tudo. E o meu pai era... Ele fabulava um pouco, para não dizer que ele era mentiroso. Era delicioso ouvi-lo, porque ele tinha uma imaginação fértil. Então ele tinha estudado no mesmo colégio que Zé Lins do Rego, na cidade de Itabaiana, onde José Lins estudou, nas primeiras letras, etc. e tal. E ele contava histórias como se ele tivesse sido contemporâneo do Zé Lins. Ele era mais novo do que Zé Lins uns 10 ou 12 anos, portanto ele não tinha visto Zé Lins, mas ele contava. Por exemplo, no *Menino de engenho*... Aliás, no *Doidinho* tem um episódio que o Zé Lins foge do colégio e volta para o engenho do avô. E ele contava como se ele tivesse visto isso. Eu ficava fascinado por aquela história, porque aquele menino, um menino da minha idade, com oito, nove anos de idade, fugir do colégio e voltar para a casa do avô no engenho, longe, pegar o trem sozinho. Eu, menino do interior também. E eu me identificava com aquele menino e tudo o mais. Então a minha vida toda... Eu comecei a ler... A minha alfabetização, na verdade, o meu pai lia os suplementos literários, os jornais todos do Recife naquele tempo e via, tinha uma história em quadrinhos. Brick Bradford. Eu lia. Eu lia não, eu tentava entender. Porque o quadrinho, ele tem muito disso. A gente vê a figura e procura... Quando está aprendendo a ler, você tenta ler aquelas legendas. E, ao mesmo tempo, acabei aprendendo a ler lendo um pouco do *Menino de engenho*. Nos dois romances, *Menino de engenho* e *Doidinho*, porque *Doidinho* se passa em Itabaiana, nesse colégio de onde ele fugiu. Então a minha alfabetização passa por José Lins do Rego, como passa também pela história em quadrinhos. Isso decantou, ficou dentro de mim muito tempo e tal, essa história do meu pai. Essa coisa de leitura, que ele gostava muito. Quando eu me entendi de fazer cinema, eu falei: “Vou fazer José Lins do Rego.” Fazer um filme sobre ele. Não pegar uma obra e fazer. E aí consegui. Tem uma história impressionante. Esse apartamento aqui é o 511. Eu vim morar nesse apartamento para poder completar a pesquisa sobre José Lins do Rego, porque ele viveu no Rio, foi colunista do *O globo*, viveu, foi membro da Academia Brasileira de Letras. Ficar em Brasília? Tinha que vir para cá. Fim, tomei essa parte, fiquei, vim morar aqui nesse apartamento. Uma semana depois que eu estava aqui, assuntando ainda, fui à Biblioteca Nacional, uns livros, material. Estou aqui em um sábado, toca a campainha da área de serviço. Eu vou atender. Abro a porta, um senhor. Um senhor moço, ainda jovem, mas totalmente grisalho. Muito simpático. Falou: “Vizinho, é o seguinte: eu tenho um problema sério com a... Uma

infiltração no meu banheiro. Você poderia... Eu queria ver com você se parte daqui do seu apartamento.” Eu falei: “Vamos entrar.” Eu abri a porta. “Vamos entrar para ver.” Ele foi, examinou, nós dois juntos entramos ali e fomos ver se era do meu banheiro, ou não era. Essa coisa. Bem doméstico. Aí ele disse: “Você podia descer para ver a situação que está lá embaixo.” Eu disse: “Ah, está bom. Então eu vou até lá.” Ele desceu, eu estava de bermuda, vim aqui, botei a roupa e descii. Toquei a campainha do apartamento dele, 411. Ele já me recebeu a casa dele. Quando ele abriu a porta, que eu entrei, em frente tinha uma parede como essa aqui. Uma foto que eu identifiquei logo. José Lins do Rego com um menino. Aí eu falei: “Mas esse aí não é José Lins do Rego?” Ele falou: “É, meu avô.” Aí minha perna... Eu senti a perna tremer tal aquele... Sabe? Aquela coisa. Eu pedi para sentar. Aí somos amigos até hoje, claro. E foi uma hipótese incrível. Ele é pintor, mora aí embaixo. José do Rego Veras. José Lins do Rego Veras. Ele tem o nome do avô, inclusive. Era ele que o José Lins estava segurando. Ele nasceu na Grécia, porque a mãe era casada com um diplomata, morou na Grécia e ele nasceu lá. José, meu amigo até hoje. O DVD desse filme tem um extra que eu conto essa história. Filmamos aqui, depois descii com a equipe e mostrei, fiz uma espécie de simulação. Ele abre a porta como se fosse [inaudível]. Então, naquele dia, eu disse: “Esse filme tem que ser feito, seja como for.” Eu nem tinha muito recurso nem nada, mas dali para a frente abriram-se as portas e eu terminei fazendo com *O engenho de Zé Lins*.

A.C. – E aí quase que o comunista virou espírita, não é?

V.S. – [riso] Acreditou. Comunista que faz santo. Um esquerdista, um metido a marxista, que faz santo. E agora, para arrematar esses filmes, essa preocupação com os escritores modernistas, porque Zé Américo foi uma projeção do modernismo no Brasil. Porque ele abriu portas para que houvesse, como eu disse, o romance modernista dos anos 1930. Eu fiquei muito fixado nesse... Eu leio muito sobre modernismo, Mário de Andrade, leio todos os livros e estudo muito isso. E sou muito fixado também nas artes plásticas. Desde garoto que eu tenho uma admiração muito grande pelo Cícero Dias. Então agora eu estou fazendo um filme sobre Cícero Dias. São duas trilógicas. Uma de Brasília e outra posso dizer que é uma trilogia do modernismo. Mas um modernismo muito localizado. José Américo de Almeida e José Lins do Rego e agora em Cícero Dias. Estou terminando, estou trabalhando na edição do Cícero, que foi um modernista que viveu no Brasil até 1937, depois foi para a França. Lá passou a fazer parte da chamada Escola de Paris, tornou-se até amicíssimo de Picasso, a ponto de ser compadre

de Picasso. A filha dele é afilhada do Picasso. Novamente, por conta de Zé Lins... Muito curiosa essa história. Em 2005, ano da França-Brasil, aquela coisa, que era o ano da França no Brasil e ano do Brasil na França. Eu sei que a gente foi, um grupo de cineastas, a Rio Filme nos mandou para Paris com os filmes. Eu fui com o *Bar 68* e *Conterrâneos velhos de guerra*, etc. E nesse exato momento eu estava realizando a edição do Zé Lins. A bordo eu pego a revista de bordo da Air France, era uma dessas, e vejo que tinha uma exposição do Cícero em Paris. E nessa matéria dizia que tinha uma frase do Zé Lins na exposição. O jornalista se referiu a uma frase do Zé Lins na exposição lá em Paris, na Casa da América Latina. Aí quando eu cheguei em Paris, um dia que não tinha muito o que fazer, a moça perguntou, me chamou de professor. “Professor, não tem nenhuma atividade. Não tem filme hoje. O que o senhor quer ver?” Eu falei: “Eu quero ver essa retrospectiva do Cícero Dias.” Aí ela falou: “Então eu vou conseguir.” Aí foi lá dentro e veio já dizendo: “Olha, já conseguimos os ingressos.” Aí me deu aquele estalo, falei assim: “Será que a gente não podia filmar essa coisa?” Aí ela falou assim: “Eu não sei professor, mas vamos amanhã ver isso.” Eu digo: “Está certo.” No outro dia ela veio e disse: “Olha, consegui a câmera e vamos filmar com o senhor.” Aí eu fui na retrospectiva. Chego lá, claro, o meu interesse era filmar a frase do Zé Lins para pôr nesse filme aqui. Chego lá tem uma retrospectiva, a retrospectiva completa do Cícero. Estava lá a família. A viúva, a filha e o Jean Boghici, que me conhecia aqui do Rio. E o Jean Boghici me apresentou à viúva. E a viúva viu que eu estava tão interessado em filmar aquilo. “Eu notei que o senhor está muito interessado no Cícero. Você não quer filmar o ateliê em casa?” Aí eu falei: “Olha...” [riso] “Vamos lá.” No outro dia fui lá, filmei, fiz uma entrevista com ela, fiz uma entrevista com a afilhada de Picasso e voltei com esse material. Fui cuidar do filme aqui. Falei: “Puxa vida! Que coisa interessante, não é?” Porque eu filmei mais da conta. Não filmei só a frase do Zé Lins. Filmei toda, praticamente os quadros que me foram dados lá na retrospectiva. Aí conversando com o Valter, meu irmão, eu falei assim: “Valter, lá em Paris, cara, aconteceu um negócio engraçado. Eu entrei lá, tinha uma frase de José Lins na retrospectiva do Cícero Dias e eu terminei filmando até o ateliê dele.” Aí Valter falou assim: “Quem? Cícero Dias? Pois eu filmei com o João Moreira Salles ele, Cícero Dias, nesse ateliê que você filmou.” Mais uma vez as coisas... Só que, até hoje, a gente não deu conta de encontrar no arquivo, no acervo da Vídeo Filmes esse material. Se perdeu. Eu consegui outras entrevistas do Cícero, que estão no filme, mas essa não consegui. Não é engraçado? Foi só um...

A.C. – E você já está editando o filme?

V.S. - Já. Já estou fechando. Mas eu tenho a entrevista do Cícero. Outras. Mas essa seria incrível, não é? Uma coincidência. Valter e o João Moreira Salles, Valtinho, meu irmão, filmaram o Cícero nesse mesmo ateliê.

A.C. – E ficou com o João, não ficou com o Valter?

V.S. – É, porque não era do Valter. O Valter era só fotógrafo. O João é o titular da Vídeo Filmes. Mas se tem procurado lá essa coisa, mas não se achou. Então virou uma trilogia. Mais três filmes que têm alguma coisa em comum, que é o modernismo. Como Brasília tem três filmes em comum, que são de Brasília.

A.C. – A gente deixou de perguntar alguma coisa que você gostaria de ter falado e que a gente escapou?

V.S. – Falei tanta coisa que não devia já. [risos] Deve ter ido junto.

A.C. – E a paixão pela Paraíba permanece. Você vai lá? Você volta lá?

V.S. – Eu propus um filme coletivo à Paraíba recentemente. Mas do coletivo só apareceu um. De um coletivo... Eu fiz um desafio. Eu sou fixado, desde que começaram a falar em transposição do Rio São Francisco... Não é de hoje, não é da obra agora. Desde que se falou nisso, que eu ouvi falar, que eu sonhava. Porque eu fiz *O país de São Saruê*, é o sertão seco, o polígono das secas, aquela coisa trágica, terrível, aquele problema nacional, que é a seca do nordeste. Então senti aquele *País de São Saruê* um dia irrigado, com seus rios perenes. No nordeste tem o maior rio seco do mundo, que é o rio Jaguari. Isso já era um símbolo. Então eu gostaria de... Quer dizer, gostaria. Todo nordeste sonha com água. Agora mesmo começa uma papelada de reportagem na televisão mostrando as pessoas indo buscar um pote de água, uma lata de água, a três léguas de distancia. Porque o São Francisco é desviado em Alagoas. Ele corre para o mar, porque tem uma barreira, uma muralha de pedra, uma serra e que leva ele a se desviar para o mar. Do outro lado da serra está a seca. Então eu fico sonhando. Eu estou esquematizando, na verdade. É quase que uma esquematização, uma redução da coisa. Mas é isso. Então eu sonhava que um dia podia acontecer de se efetivar a transposição, do rio São Francisco jorrar também os rios secos do nordeste. Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, por aí afora. São esses os estados secos. Então eu, uns

dois anos atrás, eu fiz esse desafio. Fiz uma carta para um jornal da Paraíba e eles transformaram isso em uma matéria de capa. Eu chamando todos os cineastas paraibanos para se juntarem em equipes em diversos pontos da cidade, do estado e do próprio nordeste, filmar as obras da transposição. Sobrou um cara que topou. Está lá fazendo. Esteve em Brasília. A gente fez, outro dia fizemos uma entrevista com um camarada ligado à questão da transposição. E ele está filmando lá as obras. Vai sair esse filme um dia. Um filme sobre a transposição. Já pensou se isso acontece um dia? Eu tenho com ele um diálogo que é o seguinte: não vamos ter pressa. Não somos a favor nem contra. Se não acontecer, não aconteceu e tem filme também porque não aconteceu. Se acontecer, será extraordinário. Nós vamos fazer várias inaugurações e a água vai borbulhar e nós teremos um filme belíssimo. Água naquele mundo de sequidão, miséria e fome.

A.C. – Estou preocupada agora com a cabeceira do rio São Francisco, para que ele próprio não venha a secar.

V.S. – Pois é, esse que é o grande problema, não é? Porque uma das teses é que para que o rio possa ter essa potência, ter essa possibilidade de ser transposto, ele tem que ser recuperado. Recuperação do próprio rio São Francisco, que está em alguns pontos...

A.C. – É, a gente sabe o quando já está em um nível bem baixo, não é?

V.S. – Bem baixo e em muitos pontos com a vazão prejudicada.

T.B. – É isso. Obrigada, Vladimir. Muito obrigada pela segunda entrevista.

A.C. – Quer dizer, quantas você deu para o pessoal? Foi uma só? Não, não é? Foi mais de uma, não foi? Para o pessoal do CPDOC. Não foi? Para aquela coisa dos 50 anos de Brasília com a Helena Bomeny. Ou foi uma só?

V.S. – Foi uma só. Eu acho que eu fui exibir o Rock Brasília lá e fizemos. Ainda tinha... O Bernardo ainda estava aí. Ele agora está em São Paulo, não é?

A.C. – Está em São Paulo.

V.S. – Eu estava lá. A gente conversou nesse dia.

A.C. – Querido, muito obrigada. A gente queria...

[FINAL DO DEPOIMENTO]