

**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.

SARNO, Geraldo. *Geraldo Sarno (depoimento, 2015)*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 2015. 36 pp.

**GERALDO SARNO**  
**(depoimento 2015)**

Rio de Janeiro

2016

**Nome do entrevistado:** Geraldo Sarno

**Local da entrevista:** Rio de Janeiro, RJ

**Data da entrevista:** 28 de agosto de 2015

**Nome do projeto:** Memórias do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida

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

**Câmeras:** Isabella Jannotti

**Transcrição:** Lucas Andrade Sá Corrêa

**Conferência de Fidelidade:** Silvia Oliveira Cardoso

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

\*\* O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por Geraldo Sarno em 28/09/2015. A consulta à gravação integral da entrevista pode ser feita na sala de consulta do CPDOC.

*Entrevista: 28 de agosto de 2015*

T.B. – Obrigada, Geraldo.

G.S. – Por favor. [risos] Começemos.

T.B. – Bom...

G.S. – Vocês disseram que é uma coisa de história de vida, está certo? Quer dizer, é o primeiro ponto que eu gostaria , enfim, de fazer um pequeno comentário.

T.B. – Claro.

G.S. – Eu acho... A minha história de vida pessoal, essa coisa de biografia – nasceu, estudou, não sei o que, não sei o que –, eu acho que não tem a menor importância de... Entendeu? Não tem significado nenhum. Quer dizer, o que pode ter algum significado, na verdade, é o trabalho que eu pude fazer e que, de alguma maneira, está muito ligado à minha vida, entendeu? Quer dizer, o meu trabalho, o que eu fiz no

cinema... Que é o que tem de..., se tem alguma coisa de significativo na minha vida, foi a pouca coisa que eu pude fazer no cinema. Tem sentido esse trabalho, tem sentido porque surgiu de uma vida que teve uma certa trajetória, que, por acaso e também por vontade, por decisão, mas uma dialética muito confusa e muito cheia de acasos, entendeu? Resultou que essa vida, esse caminho ficou muito ligado ao cinema que eu fiz. Entendeu? Então, ela tem sentido, na medida em que a gente aborde esses momentos do cinema, entendeu? Fora daí, eu realmente não... a não ser infância, porque a minha infância teve um significado grande, porque... Quer dizer, como a gente estava comentando antes, eu sou de uma cidade pequena do sudoeste da Bahia, do sertão do sudoeste da Bahia, de uma cidade chamada Poções que, hoje, tem 40 mil habitantes. Quando eu era garoto devia ter menos de 10 mil, mas era um município enorme, uma espécie de entreposto comercial que ficava na [rodovia] Rio-Bahia. Eu cheguei a ver, na verdade a... Como é que se diz? A construção da Rio-Bahia, a Rio-Bahia atravessando a cidade ou passando ao lado da cidade – hoje, está dentro da cidade, praticamente. E esse município era enorme, enorme. Um dos maiores municípios do estado da Bahia. Então, essa cidade, embora pequena assim, ela era um entreposto de um entreposto de uma região muito vasta que vinha desde a Mata Atlântica – de onde saia... de onde depois eles desmembraram e tiraram vários outros municípios, como: Iguai, Ibicuí e uma série enorme de municípios – até a Caatinga, passando por uma mata que chama Mata Seca – que é o Agreste do sudoeste. Portanto, era um município que tinha uma riqueza de hábitos, de costumes e de paisagem, maravilhosa. Até hoje, quando eu vou lá... você em 10 quilômetros, você sai de um bioma para outro. Entendeu? Então, não obstante isso, então tinha produções de... tinha uma grande produção, variada, de origem agrícola, sobretudo café e tal. E era isso que mantinha a vida.

T.B. – Seus pais eram agricultores?

G.S. – Meus pais eram... Não, eles eram comerciantes. Meu pai associado aos seus irmãos. Eles eram comerciantes na cidade. Então, eles tinham armazéns de compra e revenda de produtos agrícolas, como café, então isso... e eram também comerciantes na cidade, de venda de tecidos e tal. Eles atuavam nessa área e tinham fazendas e tal, de criação de gado.

A.C. – E eles eram de origem...?

G.S. – Italiana. Todos italianos e um grande número deles, a maioria absoluta, casados também com italianas. Então, era uma comunidade... Na cidade do sertão, tinha uma comunidade italiana. Ali, de outras famílias de italianos, também, existiam... A cidade tinha uma presença marcante de italianos, era uma comunidade italiana bastante numerosa.

T.B. – E tinha alguma...

G.S. – Então, meu hábito de... a minha infância foi falar italiano, em casa, dialeto calabrês e trequinês, Trecchina era a cidade da minha mãe, e da porta para fora, o sertão, da porta para fora, o sertão com a garotada e tal. Embora, a cidade tivesse toda essa... Digamos, essa... era uma cidade muito pobre e, como era todo o sertão, na época, sobretudo, essa cidade era de uma insalubridade, assim, absoluta e extraordinária, sobretudo, por causa da água. Não tinha água corrente e nenhuma água saudável. Era uma água que vinha de um açude. E então, a população sofria, como todos nós sofremos, garotos – isso, independente de você ser pobre, rico, classe média, o que fosse – tinha uma insalubridade imensa. Então as doenças epidêmicas corriam de uma maneira braba, e algumas perigosíssimas, e a mortalidade infantil era enorme na região. E era uma cidade pobre, mas, ao mesmo tempo, de uma riqueza, digamos, de hábitos e de costumes, e de práticas populares e de bumbas meu boi, e não sei o quê. Sabe? Embora tudo muito pobre, mas muito rica e tal. É uma região de influência mineira, entendeu? É uma influência mineira enorme, em todo esse sudoeste, creio eu. Creio eu não, tenho certeza. Só para vocês terem ideia, quando eu li nos anos... final dos anos 1950, já estudante, entrando na universidade, porque eu fiz direito, mas quando eu li Guimarães Rosa, era a minha.... era o meu escritor. Eu aderi imediatamente. É uma... “Esse cara escreve para mim”, porque aquelas formas e aquele léxico, aquela gramática, aquela maneira peculiar de escrever do Rosa era uma coisa que me parecia muito familiar, era uma expressão regional, da região, falava-se daquela maneira. Então, a influência de Minas é muito grande naquela região.

A.C. – E a sua família? Quer dizer, você tinha muitos irmãos? Tinha uma influência...

G.S. – Tinha muitos irmãos...

A.C. – Tinha uma influência católica [inaudível]?

G.S. – Muito católico. Claro, a cidade inteira a influência é católica. A minha família, sobretudo, um tio que era o que regia a comunidade da família. Ele era o cara que administrava, porque eles eram todos sócios, eles eram cinco irmãos, seis irmãos, eles eram sócios em um desses empreendimentos comerciais, e um irmão mais velho era o que administrava isso. Eles fizeram a igreja, hoje, da cidade... Tinha uma igreja antiga, pequenininha, que está conservada e a que a gente tem uma grande relação. Essa igreja é um signo muito importante para toda geração, para toda cidade, mas eles construíram uma outra igreja. Eles fizeram uma campanha popular e foi esse meu tio Corinto e minha tia Nina que promoveram... porque eram muito católicos, todos muito católicos e tal.

T.B. – E nessa cidade tinha...

G.S. – Uma grande ligação com o padre da época, padre Honorato. Era uma padre... o padre da minha infância. Você que é de família italiana entende o que eu estou falando. [risos]

T.B. – E nessa cidade já tinha algum imaginário a cerca do cinema? Tinha algum contato [inaudível]?

G.S. – Tinham umas três salas de cinema, uns três cinemas, que era uma coisa bastante interessante e, talvez, não muito comum, na época, porque a cidade era pequena para isso. E a Lúcia Rocha, dona Lúcia Rocha, mãe do Glauber, me contava – que é de [Vitória da] Conquista, que fica a 60 quilômetros da minha cidade – que ela ia, aos sábados, fazer compras na feira de Poções e levava o Glauber, porque ele pedia para ir assistir filmes na matinê das três salas de cinema. Então, ela conheceu bem a cidade, nessa época, a tia Lúcia. E esse cinema era... Esses cinemas eram a... enchiam a imaginação de nós todos, da garotada toda, sobretudo, as séries. A gente assistia as séries de Tarzan, do Batman, sei lá eu de quantos mais.

A.C. – Esperava a semana seguinte...?

G.S. – Semana... Era um capítulo por semana, um capítulo por semana. Então... e, também, a gente assistia filmes, os filmes também passavam a noite, mas havia filmes que a garotada podia assistir. Então, o cinema era, realmente, o grande imaginário. O cinema era presente. Fazíamos coleção de fotogramas, vendíamos e trocávamos esses

fotogramas. Fazíamos, como todo garoto do interior do Brasil fazia, projeções desses fotogramas em casa, em caixas de sapato que a gente iluminava com lâmpada e, aí, projetávamos, inventava histórias e tal. Fazia uns cinemas...

A.C. – Não todos. [inaudível] [risos]

G.S. – Mas nós fazíamos isso, disputávamos os... e que se comprava, um mercado de fotogramas e tal.

A.C. – Isso tem a ver com o cinema Bráz Labanca, que a gente...?

G.S. – Claro, o Bráz, um italiano que tinha uma sala de cinema. Assisti muitos filmes no Bráz Labanca, que frequentava lá em casa. Ele era o dono da rede elétrica, o motor que fornecia rede elétrica, que fornecia luz elétrica para a cidade, ou para parte da cidade, era dele, e ele tinha uma sala de cinema. Uma das salas de cinema era administrada por ele. E ele... Eu, inclusive, consegui assistir alguns filmes... como ele era italiano e quando meus pais viajavam, eu ficava com a minha avó, eu e meus irmãos com a minha avó, ela me dava lá um trocado e dizia “Vai lá e diz ao Bráz Labanca para deixar você assistir o filme”. Aí, eu ia, à noite, e assistia os filmes que normalmente um garoto não podia assistir. Ele me esperava na... Eu chegava na porta e: “Aqui que a minha avó mandou, disse para eu poder assistir o filme”, “Ela só me mandou isso?”. [risos]

T.B. – E depois dessa...

G.S. – Mas, enfim... Mas, na verdade, isso não tem a ver de uma maneira, digamos, direta com eu ter ido para a profissão de cinema. Eu nunca me preparei para ser cineasta. Inclusive, quando o cinema começa a acontecer, o Cinema Novo na Bahia, em Salvador, com Roberto Pires, com Glauber Rocha, com Paulo Gil e com todos os outros [inaudível], enfim, e uma geração mais jovem do que eles. Eu não me interessei. Eu já estudava na faculdade de direito, eu tinha umas... uma ilusão de literatura. Eu gostava, na verdade, de ler. Eu sempre gostei de ler. Ler era a coisa que realmente me atraía e eu achava que um dia podia escrever... Entendeu? Podia ser um escritor e tal, não sei o quê...

A.C. – E a....

G.S. – Diga.

A.C. – Não. E a faculdade de direito...

G.S. – Eu fiz por...

A.C. – Você saiu de Poções e foi para...

G.S. – Eu fiz, porque tinha que fazer uma universidade. E o meu pai, que era um homem maravilhoso, não tinha uma cultura maior, na verdade, era um comerciante que veio jovem da Itália e se casou em Poções com a minha mãe, também italiana, que ele conheceu lá. É... Ele dedicou a vida à educação dos filhos, a educação do ensino superior dos filhos, só não se formou quem não quis, na família. E ele não era um homem rico, era um homem que trabalhou até o final da vida, em comércio pequeno, até em Salvador ele foi comerciante de um bairro popular, uma pequena loja que ele tinha e ele educou todos os filhos – todos os que quiseram estudar – até o ensino superior, mas ele fazia questão. Ele dedicou a vida a isso. A vida dele foi dedicada à formação educacional dos filhos, e a maioria dos sete filhos, todos, praticamente, chegaram ao curso superior e se formaram, e são: médico, arquiteto, arquiteta, letras, eu fui em direito. E, na verdade, me formei em direito, porque, naquela época, não havia muita possibilidade em Salvador. A universidade era muito... o que possibilitava era muito pouco, eu não queria fazer medicina, nem engenharia, não tinha vocação para isso. Não tinha vocação para medicina, nem para engenharia. Então, direito cobria um pouco, era, na verdade, a faculdade que possibilitava... que tinha inclinação por literatura, por leitura... Entendeu? Por uma coisa mais de... era o caminho natural e eu fui por isso, não por uma vocação jurídica.

T.B. – E isso é nos anos 1950, Geraldo? Ou década de [inaudível]?

G.S. – Eu terminei, se não me engano, o curso em 1960, 1961. Por aí, eu terminei o curso de direito, de quatro anos.

T.S. – E como era a atmosfera cultural de Salvador e universitária, nesse período?

G.S. – Era de grande agitação política. O universitário vivia um momento político muito forte desses anos, não é? O JK... passagem do JK para o Jango. Esse momento ali, desde 1956, com a morte de Getúlio [Vargas], não é isso?

A.C. – É 1954.

G.S. – 1954, a morte de Getúlio...

A.C. – E tem uma influência grande, também, do Edgard Santos, não é? [inaudível]

G.S. – Muito! Enorme, enorme. Era o ministro da educação e fez uma revolução cultural na Bahia imensa, enorme. Mas... Ele trouxe a música, ele trouxe o teatro, enfim, ele trouxe muitas coisas, realmente, importantes, mas ele tinha uma... ele era um homem da... Ele era um conservador e a política dele, nacional, como ministro da educação, e mesmo local, era muito conservadora, no plano político, entendeu? Então, havia uma contradição muito grande, se nós aderíamos ou...Eu, pessoalmente, frequentava todas essas coisas de teatro e tal, porque era uma coisa que dava uma vida enorme à cidade e dava uma nova visão para aquela geração, mas, ao mesmo tempo, a gente fazia uma política... a gente tinha uma atuação contrária a ele. Tinha essa contradição imensa. Foi ele, porque ele representava e estava ligado [inaudível] tradicionais, a uma política tradicional da cidade. E nós participávamos de um movimento nacional universitário e revolucionário de transformação, de reforma, e não sei o quê, reforma agrária, reforma... Era um momento muito quente, sob uma influência ideológica muito grande do Partido Comunista. Era um partido que nucleava a formação ideológica da juventude, de um modo geral, mesmo daqueles que se consideravam independentes em uma política universitária. E logo depois, também, surge uma vertente católica, a AP<sup>1</sup>, mas havia uma hegemonia, digamos, marxista-comunista, entendeu? Mas, acredito eu, vendo aos olhos de hoje, de pouca profundidade, digamos, reflexiva, de pouca leitura, de pouca compreensão do... Entendeu? Uma coisa que... era o ar da época. Era o momento da época, pouca leitura, pouca reflexão sobre isso, sobre, realmente.... Sabe? O pensamento de Marx, realmente o que... a filosofia... Muitos anos depois, quando eu vim, realmente, a ler – bastantes anos depois –, que eu, realmente, me interessei por filosofia – e, até hoje, sigo em umas leituras de filosofia, a minha leitura há muitos anos é a filosofia – e

---

<sup>1</sup> Ação Popular



que eu pude realmente ler o Marx, é que eu realmente compreendi a importância de Marx, o filósofo. Não aquele marxismo de catecismo que a gente se manejava de uma maneira muito vulgar, muito primária, entendeu?

A.C. – Doutrinária, não é?

G.S. – É, porque era muito esquemático, muito simplificado, sabe? Muito pobre, muito pobre de pensamento. Muito pobre, pobre mesmo, eu acho, mas unificava, aquilo dava uma... unificava todas aquelas correntes que buscavam a transformação, a reforma. Aquela coisa da cidade do interior que eu acabei de dizer, que era uma... Eu me lembro de um fato de que eu garoto, que sempre fui muito curioso, assisti... Foi umas das coisas que, já muito jovem, eu estou falando de coisa de oito anos de idade, nove anos de idade, por aí... Não, um pouco mais, um pouco mais. Foi exatamente quando Café Filho era vice-presidente da república do Getúlio Vargas. E, portanto, eu estou falando, por volta dos anos 1953, 1954, por aí, e ele passa por Poções. Não sei como, não sei por quê. Em uma viagem[inaudível], ele passa por Poções. E o médico do posto local, o doutor Antônio, faz uma recepção a ele em uma praça, que era a praça da feira, onde ele constrói um palanque, ele chama a população, a pobreza... Ele, o padre – não tinha político nenhum, só tinha o doutor Antônio, me lembro disso. Ele reúne os miseráveis na cidade para mostrar a situação de saúde da cidade e eu fui. Não tinha ninguém das pessoas da cidade. Sabe? Das figuras cidadinas, não tinha ninguém, e eu fui ver aquilo e eu tomei um susto extraordinário, porque era uma miséria dantesca, e o doutor Antônio denunciando, o médico denunciando: “Essa é a situação do estado, essa é a situação de saúde na cidade...”. Então, isso é da minha infância. Me lembro, também, da primeira vez que eu fui acompanhar uma tia e a minha mãe que foram visitar a parteira da cidade, velhinha, que foi a minha parteira e a parteira de todos e tal. Tinha médico que assistiu, mas ela era a parteira da cidade. Ela morava em um subúrbio da cidade e eu a acompanhei, devia ter sete anos, seis anos, um garotinho, mas me lembro disso, pela primeira vez eu via uma casa de um pobre, chão batido, tamborete, parede de barro batido. Pobreza absoluta, eu não conhecia aquilo. Então, você vê em que pé as coisas estão. E, na verdade, aqueles movimentos estudantis, daquela época, hoje, a gente não tem essa dimensão, mas tinha como comover. Tinha como comover a juventude. Você tinha uma vivência da carência, da pobreza. Eu, agora, estou indo muito ao sertão, estou filmando o sertão, e estou indo à minha cidade. Fizemos um... Há um ano, um ano e pouco, fizemos o centro cultural na minha cidade, que tem o nome do meu avô. A partir

de um primo meu que mora lá, ele cedeu um casarão de propriedade dele, a gente fez um centro cultural e eu estou filmando lá na região. Você vê que, hoje, um quadro desse não existe mais no sertão. Não existe mais. Você vai, inclusive, na região agrária, onde você tinha casas de taipa cobertas com folhas de palmeira de Ouricuri, que é a palmeira do sertão, o chão batido, não sei o quê. Isso acabou. Isso acabou. Desde o Lula e a Dilma, isso há de se reconhecer, não tem mais isso. Todas as casas são de tijolos, onde eu passei – e eu andei bastante. As casas são de tijolos, existe energia elétrica, dentro da casa você tem a televisão, você tem o rádio, você tem a luz elétrica, tem a cisterna que capta a água pluvial ao lado, portanto, que armazena 15 mil, 20 mil litros. Às vezes, você tem cisternas, inclusive, comunitárias, que pegam até mais do que isso. Então, energia elétrica, água, escola...

A.C. – [inaudível] conexão com o mundo, não é?

G.S. – Escola, escola. Uma coisa espantosa, comovente. Você tem as vans e os ônibus de prefeituras. Isso em locais bastante isolados. Eu estou falando da minha região, da minha cidade de Poções e dos municípios vizinhos, e que vão buscar as crianças e que levam para a escola e que trazem para casa. Eu vi isso e filmei isso. Então, você tem escolas, você tem... Entendeu? Você tem projetos comunitários que eles conseguem através [inaudível]... Enfim, mudou. Existe uma realidade brutal que mudou e me parece que mudou por todo o sertão, de norte da Bahia para cima, Minas para cima. Eu acho que poucas regiões não sofreram essa transformação.

A.C. – Então, voltando para essa sua época de universidade na Bahia, em Salvador. É dessa época que você conhece Glauber? Você frequentou algum cineclube? Você conheceu o pessoal da [inaudível]?

G.S. – É. Eu fui ao cineclube...

A.C. – Você frequentava?

G.S. – Como curioso. Como... Não por fazer cinema, mas eu assistia as projeções de alguns clássicos no cineclube, do Walter da Silveira. Não tinha uma relação maior com pessoal de cinema. Na verdade, conheci o Glauber, porque como eu fui fazer direito, ele também fez o vestibular de direito. Então, durante um ano, o primeiro ano, porque, logo depois, ele saiu, mas durante um primeiro ano, ele andou

pela escola e fez, até... ele promoveu, inclusive, um – eu não sei como lhe dizer... um evento que foi bastante interessante. Eu me lembro desse evento, que foi um evento de recitação de poesia, que premiou... Ele organizou isso e tal. Alguns dos alunos concorreram, da escola de medicina, recitando poesias de Castro Alves, [Carlos] Drummond [de Andrade], poesia modernista e tal, porque o Glauber já desenvolvia essa atividade no teatro, no grupo Mapa, antes mesmo de se dedicar a cinema. E ele também organizou concursos de contos. Isso tudo no plano da universidade e da escola de cinema, nesse primeiro ano. E eu o conheci.

T.B. – E você tinha contato com ele.

G.S. – É, e eu o conheci.

T.B. – Você entrou no Centro Popular de Cultura da Bahia.

G.S. – É, muito.

T.B. – [inaudível].

G.S. – Nesses anos de universidade, a atuação cultural maior, levado por essa coisa política, foi o Centro Popular de Cultura, que tinha grande influência do Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro. Tanto que o Chico de Assis, o teatrólogo paulista, que era ligado [inaudível]... ele foi para lá e montou uma peça e deu um impulso inicial ao Centro Popular de Cultura, chamada *Mutirão em Novo Sol*. Ele montou essa peça, que é uma peça coletiva, feita aqui em São Paulo e no Rio de Janeiro.

A.C. – Em 1963? Consta, para nós, que foi em 1963 o *Mutirão em Novo Sol*, não é verdade?

G.S. – Eu fico muito confuso – mas deve ser – com questão de data...

A.C. – Aham. Nessa década de 1960...

G.S. – Não foi em 1963.

A.C. – Não?

G.S. – Porque 1963 foi o ano que eu passei em Cuba. Não foi em 1963, deve ter sido em 1962 ou 1961. Tem um grupo em São Paulo que está estudando isso. Em 1963,

eu não estava no Brasil. A minha participação no Centro Popular de Cultura não foi muito grande, porque exatamente esse ano de 1963, que foi ano mais produtivo do Centro Popular de Cultura. Foi quando o centro montou um bumba meu boi, que foi a maior realização deles, e o Tom Zé, que fazia parte do grupo, montou uma pecinha de teatro de mamulengo que eu tinha escrito junto com ele, e eu nunca vi montada, e ele musicou, também foi realizada nesse ano de 1963, que eu nunca vi. Eu não vi, não assisti e nem participei dos grandes... nas ações do ano mais importante da atuação do centro, porque eu estava em Cuba.

T.B. – Como é que se dá essa ida a Cuba?

G.S. – Porque... Então, não assisti e, quando eu voltei, já foi praticamente a véspera do golpe. Eu voltei em dezembro de 1963, em abril, já estava o golpe, já estava o clima de golpe. Mas eu fui para Cuba em dezembro de 1962, indicado pela UNE, devido à minha participação no movimento estudantil, para representar a União Nacional de Estudantes universitários, na comemoração da vitória da Revolução Cubana, que tinha sido em dezembro de 1959. Portanto, 1960, 1961, 1962, 1963. Eu chego lá como representante da UNE, em dezembro de 1963, para os eventos de comemoração da revolução. Então, viajei sozinho, enfim, consigo chegar lá e, chegando lá, o que teve de interessante, foi que também encontro lá ou chega depois, não me lembro, mas enfim, eu me encontro Dias Gomes, que está levando O Pagador de Promessas – veja como que começa... a coisa do cinema começa aí – levando O Pagador de Promessas, e os dois únicos brasileiros que estávamos lá, no mesmo hotel, e eu comecei a conviver com Dias Gomes que fazia a projeção dos filmes e era recebido por toda a grande liderança política. Eu vi Raúl Castro, eu vi não sei o quê, as projeções dos filmes e tal. E, um pouco envolvido nisso, por esse clima do filme, do cinema, um pouco pela lembrança da atuação do pessoal lá de cinema na Bahia. E eu tinha acabado de me formar, tinha feito um concurso público para a Justiça do Trabalho, tinha passado, passei em primeiro lugar, um concurso público para oficial judiciário do Tribunal Regional do Trabalho de Salvador. Já estava trabalhando há um ano lá, estava com perspectiva de fazer concurso para ser juiz do trabalho, não sei o quê, muito jovem. Olhei aquela... Sabe? Olhei o futuro e falei assim “Vou ser funcionário...”, sabe? Justiça do Trabalho, muito legal, porque eu gostava de direito do trabalho, era uma coisa de perspectiva social, mas eu olhei aquilo e, aí, decidi que ia mudar minha vida, entendeu? Mudei literalmente. Eu faço isso com frequência, adoro correr risco, me arrisco com

muita frequência e não tenho a menor... jogo tudo para cima e vou. Aí, eu pedi a Dias Gomes para conseguir uma beca, uma...

A.C. – Uma bolsa.

G.S. – Uma bolsa. “Poxa, eu estou querendo ficar aqui para estudar um pouco de cinema e tal, não sei o quê” e ele foi lá, falou com alguém – eu não sei com quem ele falou – e, aí, fui recebido em ICAIC, pelo Alfredo Guevara que era o presidente do ICAIC cubano. Presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica. Eu tive, ali, de imediato, e falei: “Não, eu estou querendo ficar um tempo”. Ele: “ Olha, não temos aula, não temos curso, não temos nada, estamos começando agora, mas eu faço um programa para você aqui na empresa...” - porque era uma empresa de produção, de distribuição, era o que regia toda a coisa do cinema no local - “E você fica um tempo aqui com a gente, o que você achar necessário, eu faço um programa. Se você quiser, tudo bem. Tem a cinemateca, você pode assistir filmes, tem uma biblioteca...”, que era muito pequena, muito reduzida ainda, estava no início, “E tudo bem, eu te ponho aqui no trabalho [inaudível]”. E eu topei. E foi assim que eu fiquei um ano, fiquei de dezembro... passei o ano de 1963 inteiro, só voltei em dezembro de 1963. Fiquei um ano, e fiz umas práticas de cinema, entendeu? Fui para o Noticiero, que era o jornal, e comecei a aprender o que eu sempre gostei disso, aprender a mexer com câmera, carregar chassi, as câmeras 35mm grandes, embora, tivesse câmeras portáteis, mais leves e tal, mas era... E, aí, eu fiz toda uma prática de cinema. Cheguei até assistência de direção de um longa-metragem, segundo assistente de direção [inaudível]. E isso me deu uma prática do cinema. E, também, aproveitei para ler, para ver filmes. E foi assim que eu entrei no cinema. Eu entrei no cinema assim, sem uma preparação, sem uma... não é vocação...

A.C. – Uma escola...

G.S. – Vocação eu encontrei depois. Depois, é que eu encontrei o cinema, entendeu? Naquele momento, eu estava encontrando uma maneira de fazer coisas, de poder fazer coisas e de sair de uma perspectiva burocrática, porque eu já tinha passado um ano como burocrata no Tribunal do Trabalho, sentado em uma sala, em uma máquina de escrever, batendo a máquina, era esse o meu trabalho. Eu ia para lá todo arrumadinho, sentava e ficava ali fazendo. Eu vi que aquilo era a morte para mim,

entendeu? Porque não me realizava, porque não era nem uma coisa de criação. Realmente, eu tinha que sair desse... talvez, como juiz, eu pudesse sair dessa coisa. Então, o que, na verdade, eu tive ali foi uma coisa prática, e abriu uma janela, mas o cinema mesmo, eu vou descobrir depois. O que é o cinema mesmo é uma longa trajetória e aí, realmente, eu acho que a minha vida, de alguma maneira, se funde com o cinema. Aí, realmente, só tem significado a partir do cinema e não tem outro, porque, aí, entrou tudo. No cinema, entrou tudo, todas as minhas leituras, toda minha visão de mundo, todo o sertão, toda a infância, está tudo lá dentro. O olhar passa a ser o olhar do cinema, e a memória e a vida interior já não é mais uma coisa pessoal e o cinema é outra, é tudo a mesma coisa, está fundido. Então, é isso.

A.C. – Eu queria só confirmar ou não. Voltando lá, ao CPC, à década de 1960, quando eu falei do *Mutirão em Novo Sol*, que foi lançado em 1963, consta para nós que você, Orlando Senna e Waldemar Lima começaram a fazer filmes...

G.S. – Não, fizemos um. Fizemos um.

A.C. – Queria que você falasse um pouquinho...

G.S. – Eu... Na verdade, foi a primeira experiência minha, sempre de curioso. Na verdade, isso foi feito por Orlando. Uma vez ele falou lá que eu tinha sido diretor, mentira dele. Ele que... Orlando que fez. Orlando era crítico de cinema. Orlando participava do pessoal de cinema, ele era mais jovem que os outros, que o Roberto Pires, acho, que o Glauber e tudo mais, e ele já escrevia. Ele escrevia, ele fazia crítica de cinema. Ele era de cinema mesmo. E ele foi para o CPC para fazer isso. E ele foi aluno de escola de teatro, ele e a Conceição. Então, ele que participou da coisa da peça teatral, do *Mutirão em Novo Sol*. Aí, surgiu a ideia de se fazer uma documentação filmada para ser abertura da peça. Essa que é a ideia. E, como a gente tinha uma atuação no recôncavo da Bahia, junto a uns grupos de camponeses que estavam tentando fazer uma mudança agrária na região, sobretudo, por ter posse de umas terras que a Petrobras tinha... Não sei como é que se diz... se apossado. A Petrobras estava pesquisando o petróleo e tirando petróleo na região. Então, ela afastou muita gente que estava ali naquelas terras, para fazer isso. E tinha um grupo de uma certa região lá do recôncavo da Bahia, tinha um grupo de camponeses que estava lutando contra a Petrobrás, e tinha um deles que era uma figura maravilhosa. Ele tinha telegramas de respostas de Getúlio

Vargas, de Juscelino Kubitschek, de João Goulart, de não sei mais quantos, que ele investia, reclamando das terras da Petrobras e os presidentes... assinado pelos presidentes, o telegrama [inaudível]. E ele era... Mili... Como era o nome dele? Militão? Oh meu deus, eu tenho isso anotado, até escrevi sobre isso. E era um camponês, sabe? Dois metros de altura, magro, paupérrimo, morava em uma cabana paupérrima, calçava umas alpargatas, tinha uma pereba enorme no pé direito, uma coisa... Tinha uma espingarda, dessa de encher pela boca e, uma vez, um boi lá – não sei de quem – entrou na roça dele, ele atirou no boi, o boi morreu na fronteira da rocinha dele, apodreceu e ficou lá. A partir disso, ele virou líder, a partir disso, ele assumiu a chefia de toda a região, todo mundo respeitava ele. E eu o vi distribuir terras, eu assisti ele distribuir terras, os caras chegando e ele: “Não, você ocupa dali até ali, você pode fazer sua casa ali, e tal, não sei o quê”, e depois ele parou assim, olhou assim e : “A revolução sou eu”, “Como assim esse camponês?”. E eu fui junto com um advogado, porque eu já era... Eu gostava dessas coisas, na verdade, eu estava envolvido com isso. E eu participei de uma reunião com a direção da Petrobras, na Bahia, em Salvador, com ele comandando um grupo de uns dois ou três camponeses, para ele discutir essa questão de terra. Ele, assim como eu estou dizendo, com perebão, com não sei o quê, com essa roupa, com chapelão e tal. E ele sentado, uns senhores da Petrobras, e eu [inaudível] de nada do lado, mas tinha um advogado, e ele ali colocando as reivindicações, que eles precisavam da terra, que a Petrobras tinha tomado, que tirassem o petróleo, mas que eles estivessem ali, que eles pudessem plantar e colher. Então, eu não sei por que eu entrei nisso, mas...

A.C. – Do filme, o *Mutirão*.

G.S. – Então, o *Mutirão em Novo Sol*, a gente decidiu fazer uma documentação dessa coisa agrária para abrir a peça teatral, foi aí que eu entrei. Mas, na verdade, o trabalho era feito por Orlando... que teve também umas cenas de ficção, que era a gente mesmo lá do pessoal do CPC, que tinha uma cena que era a população que invadia uma mercearia para ter comida, porque está com fome, não sei o quê e tal. Aquelas coisas que o Glauber filma, inclusive, nos longas que ele fez, na época, do sertão, todos tem essa cena, a fome, pobreza. Então, Orlando faz... eu me lembro do Orlando dirigindo essa cena, e fizemos uns documentários lá, entrando pelo sertão, filmamos umas coisas dessas. Mas sempre com Orlando e com Waldemar. Waldemar era fotógrafo e era um técnico. Ele revelava tudo aquilo, não tinha negativo. Já o filmado era um positivo, o filmado já saía como cópia definitiva, porque ele revelava em uma reveladora portátil.

Foi aí que eu vi, pela primeira vez, como o pessoal fazia cinema, mas não pensando em fazer, mas da mesma forma... Entendeu?

T.B. – Acompanhando.

G.S. – Acompanhando e interessado, mas foi isso. Mas isso não foi em 1963...

A.C. – Pois é...

G.S. – Eu já lhe falei, isso foi em 1962. A.C. – Isso. Não, é antes, porque em 1963 consta que o filme foi lançado e que depois ele desapareceu, quer dizer, com o golpe...

G.S. – Ah sim, é possível. Não chegou... Eu acho, se eu bem me lembro, ele não... a peça chegou a ser mostrada no teatro, na concha acústica do teatro. Foi... No dia que a gente lançou a peça foi, na verdade, um grande ensaio geral, porque muita coisa não deu certo, e tal. Até a projeção desse filme foi muito tumultuada, mas, sem dúvida, foi em 1962 que mostramos na concha acústica. [Em] 1963, como eu falei, eu não assisti nada, foi o grande ano do CPC. Eu não vi nada e, quando eu voltei, já deu o golpe, em abril, aí fui para São Paulo. E, nesse mesmo ano de 1964, já no segundo semestre, ali eu já começo a fazer o *Viramundo*, que já é uma outra coisa, já é um outro momento da coisa. Aí, eu já vou pôr em prática um saber fazer, um saber fazer... uma coisa que eu nunca tinha feito, mas que eu tinha aprendido, fragmentariamente, como operar câmera, como... mas nunca tinha feito um filme. Foi o primeiro filme. E com uma tecnologia absolutamente nova, porque o cinema feito em Cuba ainda, e que vai durar durante bastantes anos, é um cinema que não absorve a tecnologia do gravador portátil para fazer os documentários. Aí, até... Durante muitos anos, eles vão fazer com câmeras 35mm, eles vão fazer um cinema de 35mm, sem a gravação portátil, quer dizer, sem a possibilidade de colher o som e a imagem sincrônicos, sem saber disso. Eles ainda, durante muitos anos, eles vão fazer assim, com uma... mas nós, aqui, a partir da iniciativa do produtor, o Thomaz Farkas, em São Paulo, a gente... Ele tem um nagra, ele tem uma câmera... O grande problema é que isso possibilitava uma gravação portátil, mas não sincrônica com a câmera, porque ele não tinha um motor de câmera estável, o motor era instável. Então, a gravação não sincronizava com a câmera, que é uma coisa inteiramente louca, que nos deu um trabalho enorme, depois, quando fomos montar o filme para ver como é que a gente podia sincronizar som com imagem. Aí, é outra



história. Mas enfim, foi aí que a gente... Então, a gente tinha uma... Isso muda muito a linguagem do cinema, a chegada... Você poder filmar, sabendo que você está filmando som e imagem, é muito diferente de você estar colhendo cenas mudas que, depois, você vai ter que organizar e pensar um som para aquilo, entendeu? E sabendo que não pode contar com o som daquele momento da filmagem, que você não terá aquele som. Então, muda muito. Todo seu pensamento sobre cinema muda bastante. Então esse filme foi um... foi um primeiro desafio para fazer uma outra coisa, e eu percebi, creio, naquele momento, que aquela prática de cinema, aquela coisa de você saber mexer com aquela coisa toda era um suporte, mas não era tudo e que, provavelmente, não era nem o principal, porque o principal, na verdade, do cinema é uma outra coisa. Uma outra coisa que está muito ligada a sua formação pessoal e intelectual, que é isso que importa. Quer dizer, o que você sabe do mundo, o que você leu, qual é a sua sensibilidade estética, qual é a sua sensibilidade para formas, qual a sua sensibilidade para construir formas em um plano abstrato. Porque ali, você está operando e você vai ter que colocar de forma concreta, em matéria concreta, algo visual. Ali, é que eu começo a perceber, de longe, que tem uma outra coisa... que o cinema, na verdade, não é, em absoluto, essa operacionalidade de que hoje você tem a facilidade imensa que é essa câmera que faz tudo... e durante o tempo que você quiser. Não, o que é importante é o que você tem na mente, o que é importante é o que você tem no interior, o teu olhar interior. Isso é que é importante e isso é uma busca que, na verdade, você leva a vida inteira. E eu acho que, quando você detona isso, você não chega nunca a lugar nenhum, porque não tem parada, não tem onde chegar. Eu, hoje – aos 76, quase 80 anos de idade –, eu tenho a mesma atitude quanto tinha naquela época, eu não sei. Eu faço os filmes, eu não sei o que eu vou fazer com os filmes. Todo filme é um desafio, é um desafio que eu parto de questões que são sempre – digamos – candentes, são sempre... E que é um desafio que me custa um esforço enorme e, ao mesmo tempo, um prazer gigantesco, imenso, quando eu logro encontrar algo que corresponda ao desafio que é permanente, que é a questão da linguagem, que é uma questão que evolui com você. Ela não é parada, ela evolui com você. Você... A linguagem é sua vida, a linguagem é você. Você é isso, porque os seus filmes são essa indagação e essa busca de uma resposta em relação à vida, em relação ao mundo, porque está lá, e a você mesmo. Entendeu? Então, você fundir isso e tentar responder, através do cinema essas questões, é um desafio que não tem resposta, mas, ao mesmo tempo, é a vida, não é outra coisa. É a vida. Então, na verdade, você não faz uma obra. Eu não faço obra. Eu não tenho obra, eu não estou “Agora vou fazer...”, não

faço obra. Os filmes resultam de um processo e que nem sou eu que determino o momento que eu posso estar fazendo o filme, é, às vezes, um acaso, se uma possibilidade saiu. Então, naquele momento eu estou aqui. Eu foco nessa trajetória, eu foco nessa trajetória pessoal. Eu estou sempre fazendo filme e não estou fazendo filme. Eu estou sempre com filmes na cabeça, quer dizer, pensando o cinema. Sempre. Eu, hoje, já trabalhei desde as quatro da manhã, sempre em torno disso, esteja ou não fazendo filme. Se em um determinado momento ocorre a possibilidade, de alguma maneira, “Ah, vamos fazer um filme”, aquele filme é testemunha, mais ou menos, daquele momento que você está dessa trajetória. Ele vai testemunhar aquele momento ali, mas não é uma obra, no sentido de que você armou para chegar naquela obra e, agora, você zerou e vai a uma outra obra. Entendeu? Além do mais, porque não tem mercado para isso. Eu não penso... Não tem indústria, nem mercado, nem comércio, nem nada, porque meu objetivo é outro. Então, são outros... Enfim, eu já falei demais.

T.B. – Não. Falou demais...

A.C. – Não. A gente ainda não entrou no golpe. [risos]

G.S. – Que golpe? [risos] Isso não tem a menor importância.

#### [FINAL DO ARQUIVO I]

G.S. – Em 1964, o golpe de Estado, eu saí com a minha mulher, que era médica, a mãe da minha filha, a Elzeni, e a gente foi parar em São Paulo por causa do golpe. Porque como eu tinha estado em Cuba, quer dizer, começaram a me procurar, saía minha fotografia nos jornais, na televisão. E aí eu tive que sair da Bahia, como muita gente. E aí fiquei umas semanas lá por São Paulo, sem aparecer. E aí acabou que tinham umas pessoas conhecidas e eu acabei fazendo contato com o pessoal da universidade, com o professor Octávio Ianni, que ele tinha passado por Salvador e tinha feito uma visita ao CPC, estava passeando pela cidade, viu a gente fazer umas coisas lá de teatro, entrou, conversou e eu fiquei conhecendo ele. Ele se apresentou, a gente conversou e tal, não sei o quê. E acabou que eu consegui fazer contato, encontrar com esse pessoal da universidade, com o Octávio Ianni, sobretudo, e também com o Farkas, que, naquele

momento, pretendia fazer cinema, não tinha feito cinema ainda. E, com ele e através dele, com o pessoal de cinema, pessoal jovem de cinema, a nova geração que estava ali, o Maurice Capovilla, que já tinha feito um filme, o Vladimir Herzog, enfim, toda uma geração de cineastas, o Roberto Santos – que já era um mestre, já estava em outro momento da vida dele – mas que era um guruzão. Mais o pessoal da cinemateca, o Paulo Emílio. Enfim, todo o pessoal de cinema. E aí foi que surgiu... Eu vou simplificar isso, porque se não isso não tem fim, isso é uma história imensa. E aí fizemos... Eu acabei participando do grupo que o Thomaz estava organizando, e eu fiz o primeiro filme, que foi o Viramundo, o primeiro filme meu. Está certo? Bom, o Viramundo tem uma importância enorme na minha vida de cineasta, porque na verdade ele foi a possibilidade de... de uma certa maneira eu me encontrar já em um primeiro trabalho. Um primeiro trabalho em que várias... Em que eu me encontro nesse trabalho. Quer dizer, não é uma coisa secundária, é uma coisa fundamental e forte, é uma coisa que jogou muito a sorte, o acaso. De eu ter podido trabalhar esse tema. Primeiro, porque esse tema da migração é um tema a qual eu, pessoalmente, sou muito sensível. Não só por causa da minha família, que é uma família de imigrantes, como eu também sou um cara de fronteira, eu sou muito de fronteira. Entendeu? Eu sou de uma família italiana, mas que vive no sertão, então da porta da minha casa para fora é um mundo que não é o mundo da minha casa. Quer dizer, a gente vivia... no interior da minha casa a gente vivia como se estivesse na Itália, comia da maneira de um italiano, a gente se vestia, tudo, a fala, os costumes, os hábitos, o falar, tudo era como se estivesse na Calábria. E da porta para fora você está no sertão. Você anda um pouco mais você está na caatinga, você está no agreste, está no sertão. Então isso já é... E quando eu saio e que vou, por exemplo, estudar em Salvador, estou em uma cidade negra. Não tenho nada a ver com Salvador, não tinha nada a ver com Salvador. Não sabia o que era aquilo, uma cidade totalmente negra, uma cidade negra, de costumes negros, de hábitos negros. Tanto tipo de comportamento, quanto maneira de ser. É um outro homem, outra maneira... Então isso tudo foi delimitando, na vida pessoal, fronteiras. E eu era em São Paulo também um migrante. Eu estou em uma cidade enorme, grande daquela, ali também meio perdido, “o que eu vou fazer da minha vida?”, “o que vai acontecer aqui?”, “o que é isso aí?”. Eu nunca tinha planejado aquilo. Estou ali e com um novo trabalho, no cinema, dessa vez. Tudo muito... Então, na verdade, esse filme é isso. Esse filme é a resposta de você... Como é que você responde àquele momento? Então, naquele momento eu estava tentando, de maneira confusa, nunca tenho muita clareza, sobretudo

naquele momento ali. Eu estou no início de alguma coisa... Ele responde a muitas coisas, na verdade, o filme. Me responde a uma vida que, em grande parte, ficou em uma atividade política. Ele responde a essa política dessa vida de jovem. Ele responde a isso, entendeu? Ele responde a muitas leituras e a muitas inquietações de ordem estética, porque tem uma estrutura formal, que é circular, que começa como termina, começa com o imigrante que chega e termina com o imigrante que vai embora e depois ainda uma leva que chega. Então, ele fecha um círculo. Então, essa estrutura circular era uma coisa que eu já pensava. Quer dizer, eu não pensava só no... Eu pensava na forma do filme, comecei a pensar na forma já nisso aí. Era já um pensar na forma, um pensar na forma a partir de leituras, também de cinema, além de literatura e um pouquinho de filosofia que eu sempre lia. Enfim, tem já a partida de questões, às quais eu vou me dedicar e me dedico até hoje, em relação ao cinema, entendeu? Estão ali, ele marca uma partida em que as questões em relação às quais eu estou me debatendo até hoje, eu tento responder até hoje, em um tempo, que é o tempo contínuo. Que é uma coisa que, quer dizer, não exatamente... Ele é... É dali que projeta, é dali que parte, as coisas estão ali. Então, esse é o primeiro. Agora, logo em seguida, eu faço mais algumas coisas, mas logo em seguida, eu vou pensar o Nordeste. Entendeu? Porque quando eu penso ali o Viramundo, eu estou pensando é o Nordeste, só que é o Nordeste em São Paulo, não é? Mas eu estou já pensando o Sertão. O que está me interessando ali é o Sertão. É muito importante eu falar na Lina Bardi, da italiana, casada com Pietro Bardi, arquiteta, que eu conheci em Salvador, e que fez todo um trabalho em torno da cultura popular nordestina, e que me convidou para trabalhar com ela, e que foi o golpe de Estado de 1964 que impediu que ela fizesse a... que ela conseguisse realizar, no Unhão, a Universidade Popular, que ela chegou a preparar tudo em Unhão para isso. E eu vi isso tudo preparado, as oficinas que ela tinha preparado lá para ser a Universidade Popular, inclusive onde seria as vendas dos produtos, que iria naqueles arcos que tem em cima do Unhão, você sabe, na Avenida do Contorno. Ela tinha tudo preparado ali, ela tinha me convidado para trabalhar com ela. Então... Ela é uma das... Além de todo o clima cultural da época ...Porque o clima político cultural da época era que na cultura do povo, no povo é que você vai encontrar a solução da identidade brasileira, digamos. Eu estou simplificando enormemente, mas não há como, se não a gente vai ficar fazendo discurso aqui durante horas e dias. Então, nós todos – e o CPC não é outra coisa senão isso, inclusive com o Bumba meu Boi – a gente buscava compreender as formas da cultura popular para ver como isso podia... Incentivar. É mais que incentivar...

A.C. – Alavancar?

G.S. – É.

A.C. – Impulsionar?

G.S. – É. Em termos genéticos, uma estética, uma arte brasileira. Entendeu? E a Nina... no fundo, no fundo, a Nina estava atrás disso também. Ela estava atrás de como encontrar nas formas populares, formas que pudessem plasmar uma imagem brasileira, uma estética brasileira, uma estética desse novo momento que o país estava vivendo, desenvolvimento econômico, industrial, o escambau. E, na verdade, eu penso que ela estava nisso e, de um modo geral, o país estava nisso. Então, eu... Quando faço uma primeira... Isso tudo está no livro... Vocês conhecem o livro Cadernos do Sertão? Vocês têm o Cadernos do Sertão?

T.B. – Não, a gente conhece trechos.

G.S. – Ah! Eu vou dar para vocês o livro.

A.C. – Ah, ótimo!

G.S. – Eu tenho um aí... Não esqueçam não. Eu conto isso em detalhes no livro. Porque isso é... Então, na verdade, tem toda uma história, a gente prepara...

T.B. – [inaudível] Melhor assim.

G.S. – Eu pisei aqui.<sup>2</sup>

G.S. – A gente prepara um... Eu escrevo um texto que está publicado nesse livro, que eu não me lembro como chama... Nordeste, acho que chama Nordeste. Eu escrevo um texto, eu proponho ao Thomaz, Thomaz topa. A gente fazer uma viagem, vamos com o Paulo Rufino, eu, Thomaz e o Paulo Rufino. Mas antes eu deixo um texto no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, esse é que é o parceiro. Que tinha um professor, Aderaldo Castelo, que era cearense, professor de literatura e foi ele que patrocinou todo o projeto. Patrocinou no sentido de deu cobertura cultural, recebeu e tentou produzir o projeto. Aderaldo Castelo para mim foi fundamental nisso tudo. E antes dessa viagem, ele tinha organizado no IEB um seminário sobre sertão,

---

sobre o Nordeste. E esse seminário foi fundamental para mim, porque foi nesse seminário que eu pude... foi a partir desse seminário que eu não só fiz entrevista com vários professores, como professor Antonio Candido, como Maria Izaura Pereira de Queiroz, como estive com vários professores que estudavam... Como eu pude assistir as aulas de Cavalcante Proença, o literato, o escritor, o crítico, assisti todo o seminário dele sobre cultura popular nordestina. Embora, estou fazendo aqui... Estou cometendo aqui uma inconfidência. Embora ele no seminário tivesse reduzido o número de informações que ele ia dar, porque estava no seminário um pesquisador francês, um escritor francês, que agora me escapou o nome dele, que ele temia que o cara ia chupar as informações dele para publicar na França. E eu vi ele comunicar isso ao Aderaldo Castelo, eu assisti esse momento [inaudível]... “Não posso...” e o Aderaldo, “Mas não pode...” [inaudível]. Entendeu? Cantel, é o nome do francês. Um pesquisador francês chamado, não sei o que Cantel. E ele estava presente. E ele temia que o cara: “Esse cara vai chupar tudo o que eu estou dizendo aqui, não sei o quê, então não quero...”. Mas foi um seminário, para mim, muito importante. E quando ele terminava o seminário que era na Maria Antonia e ia para o hotel dele, eu o acompanhava, eu ia caminhando ao lado dele, e ele teve a gentileza de... E eu dizendo para ele: “Eu estou indo, eu vou viajar, eu vou para o sertão”. E ele começou a me dar informações, ele me dava [inaudível] pessoais, que eu queria, conversava, me dizia coisas... Tanto que talvez o filmezinho mais... dos mais interessantes que eu fiz, nesse sertão, que se chama Cantoria, com dois cantadores de improviso, o Severino Pinto e o Dorival Batista, eu dedico a ele. Está dedicado ao Cavalcante Proença, porque, na verdade, ele foi uma pessoa importante para mim, como foi a Nina Bardi, não é? Como foi a Nina Bardi. Então, na verdade, eu formatei o projeto. Eu escrevi um projeto, eu fiz essa primeira viagem junto com o Thomaz e com o Paulo Rufino, filmamos algumas coisas que depois no decorrer do tempo deram em quatro documentários. Que são: o Vitalino-Lampião, Os Imaginários, o Jornal do Sertão, e um material que está em outro documentário que eu vou fazer nos anos 1980, que se chama Eu carrego um sertão dentro de mim, homenagem a Guimarães Rosa. Portanto, esse material está em quatro documentários, em preto e branco. E que não foram editados de imediato, só foram editados aos poucos, nos anos seguintes, porque não tinha dinheiro. Essa primeira viagem ninguém foi assalariado do Thomaz, o Thomaz não foi o produtor. Eu gastei dinheiro, eu tenho as contas de tudo isso, eu divulguei tudo isso em um livrinho. Agora eu estou organizando, a menina está organizando o acervo. [inaudível] Vou ter um acervo com tudo isso arrumado, mas já

está em grande parte publicado no livro que eu vou dar para vocês. Então, na volta dessa viagem, antes de editar esses filmes, eu então escrevo um projeto de dez documentários, que está publicado no livro. E este projeto de dez documentários eu apresento ao IEB. E eu tenho toda a documentação do IEB, publiquei toda a documentação oficial do IEB, o IEB recebe, o IEB se assume como produtor, o Aderaldo Castelo, leva às reuniões do executivo do IEB, do Instituto de Estudos Brasileiros, com todos eles, com Antonio Candido, todo mundo... Paulo Emílio Sales Gomes faz parte disso, criou uma sessão de documentário dentro do IEB. Então, eu formato um projeto e o Aderaldo Castelo durante o ano de mil novecentos... Essa viagem foi em sessenta...

T.B. – Sessenta e sete? É a segunda fase da caravana, não é isso?

G.S. – Não, a segunda fase da caravana vai ser 1969. Mas esse ano aí é o ano de 1966. As datas estão todas lá no livro, Agora se você me pedir data eu me perco. Eu acho que a viagem nós fizemos em 1966. E a gente passou um ano inteiro, o Aderaldo Castelo passou o ano inteiro tentando a produção. Procura a associação da produção dentro da própria universidade. Eu publico todas as cartas, as cartas dele em papel timbrado do IEB ao reitor, ao Instituto Nacional de Cinema, que tinha o... Acho que era o Tambellini que estava na direção, aqui no Rio de Janeiro, propondo co-produção. Ele tenta tudo, não consegue. E aí eu faço um projeto menor, ao invés de dez filmes, eu faço para quatro filmes. Ele tenta essa produção de quatro ao invés de dez, não consegue, não consegue essa produção. E eu acabo fazendo um filme com ele. Um filme que ele consegue produzir. O Aderaldo era uma pessoa maravilhosa, ele conseguiu produzir um. Que eu chamei de Dramática Popular, eu concentrei em torno de um Bumba meu Boi do mestre Paizinho, de Alagoas, e esse filme existe, negativo e cópia só no CTAV<sup>3</sup> do Rio de Janeiro, em 35 mm. Esse foi que... De todo esse projeto junto com o IEB só conseguimos chegar a isso. E esse filme é um filme feito de uma maneira muito atribulada, mas ele tem uma introdução em que eu tento fazer um apanhado geral da arte popular. E depois eu me dedico a dez minutos ou 15 minutos do Bumba meu Boi, dos mais incríveis Bumba meu Boi, que a gente filma noturno, na noite com muito pouco recurso, mas em 35 mm, desse mestre Paizinho, que eu publico nesse livro, Cadernos do Sertão, o texto completo do Bumba, do mestre Paizinho. Vocês vão ver lá, tem muita...

---

<sup>3</sup> Centro Técnico Audiovisual

Muito bem. Então, o que eu quero dizer com isso? Eu quero dizer com isso que... Em 1969, o Farkas decide fazer uma produção no Nordeste, aí ele chama umas três ou quatro pessoas, para ele produzir e fazer no Nordeste. Aí eu meto meu projeto dentro. Só que eu não posso fazer todo o projeto. Porque o meu projeto significava eu filmar em todo o Nordeste. Porque o projeto de dez filmes e de quatro filmes é uma visão... era uma enciclopédia. Era inspirado em Câmara Cascudo. Era uma espécie de enciclopédia da arte popular. Eu só filmei arte, eu só queria fazer as coisas que me interessavam, era arte popular. Então, mas era muito vasto, todo o Nordeste. E como ele estava produzindo com vários diretores eu tinha que escolher uma região. Eu não podia... Se eu fosse viajar pelo Nordeste inteiro para filmar aquilo tudo, eu açambarcava o projeto inteiro, entendeu? Não tinha sentido, então eu tinha que fazer em uma região. Então, eu escolhi fazer no Cariri, e no Cariri eu tive que reduzir o número... Na verdade, a gente foi para fazer cada um, um filme, mas como eu fui na frente, eu voltei do Cariri com uns quatro ou cinco filmes. Porque, na verdade, qual era a minha estratégia de produção. Eu faço um filme, e eu levanto para dentro desse filme, três, quatro ou cinco temas que eu posso filmar em um dia, entendeu? Então, na verdade eu faço um filme, mas eu trago uma cantoria que eu faço em uma noite, entendeu? Uma casa de farinha que eu filmo em um dia, que é só um dia. Eu faço os filmes... Eu faço um engenho de açúcar, que eu filmo em um dia. E todos eles participam do documentário, mas saem como subprodutos e são uma espécie de verbetes de um dicionário audiovisual da cultura popular, que é o dicionário do folclore do Câmara Cascudo, eu queria fazer verbetes. São verbetes na verdade, não são filmes. São o meu aprendizado com eles, a maneira de como eu podia apreender o que a arte popular, o que a maneira de improvisação dos versos dos cantadores podem me ajudar naquele processo interior de pensar o cinema. O que traz para o meu olhar culto, o que eu posso... como eu posso juntar isso, trazer isso, para encarnar não apenas de maneira pessoal, mas de maneira coletiva, entendeu? O povo brasileiro, da nação brasileira, como eu posso encarnar essas coisas do sertão dentro do cinema. Esse que era na verdade o objetivo. Eu estou aprendendo de uma certa maneira a como operar o cinema no nível prático ou pôr em prática o que eu sabia e manejar isso com mais fluidez, e de um outro lado, aprender nesse nível, que é o que mais me interessava, que era o que eu percebia, era o que eu percebia. Então, esse projeto do sertão, ele tem uma identidade, ele tem uma unidade, ele tem um olhar. Ele é a busca de um olhar. Ele tem uma identidade. É a busca de um olhar. Então, quando eu vejo hoje o pessoal da crítica e na divulgação que fazem das coisas, desmembrarem os



meus filmes e colocarem de maneira desorganizada. A “Caravana Farkas!”, aí junta entendeu? A “religiosidade”, aí bota “a religiosidade não sei o que” [inaudível]... Um outro filme que outro diretor fez sobre religião, Paulo Gil fez sobre Frei Damião , o outro fez não sei o que... E mistura com o que eu fiz sobre o Padre Cícero, eu acho que é um erro. E aí, eu acho que é um erro... Porque tem um olhar, tem uma visão, tem uma autoria, tem uma autoria do olhar. Tem uma busca procurada, desejada, trabalhada, pesquisada, vivida, dessa coisa. Então, você não pode desmembrar. Então, é isso. E as vezes as pessoas confundem, porque eu tento explicar isso e as pessoas ou não querem entender ou não entendem mesmo, tem que acreditar na boa fé. Mas é isso, é só isso. Eu nunca reivindiquei autoria: “Eu sou o produtor!”. Não, o produtor é o Thomaz, eu sou só coprodutor nos filmes em preto e branco, e consta no letreiro, Saruê Filmes que é minha empresinha é coprodutora, está lá. [inaudível] Nos outros eu não sou nada, não sou produtor, o produtor é o Thomaz. Não conseguimos, porque ele era sócio do IEB, nós estávamos juntos no IEB, o IEB não conseguiu produzir a série que eu ia fazer. Tudo bem, ele produziu a série, ele é o produtor, não tem nenhuma dúvida. Agora, não acho que seja correto de um ponto de vista cultural...

A.C. – De análise.

G.S. – De análise cultural, você misturar... Porque ali tem uma identidade, ali tem uma autoria nos meus filmes. E uma autoria desde o início, desde o projeto, foi feito um projeto, foi escrito. E tem um olhar, tem uma busca que eu continuo até hoje. Então, essa é a questão da série de filmes no Nordeste, que se chamava A Condição Brasileira.

T.B. – Que são feitos durante os anos 1960, 1970...

G.S. – 1969! Não.

T.B. – 1969.

G.S. – 1969 terminou.

A.C. – 1969 [inaudível]

T.B. – Porque o Herança do Nordeste já não faz mais parte então de 1972, que é o longa metragem?

G.S. – Não. São divulgados depois, mas os filmes já estão prontos. Eu, infelizmente, só filmei com o Thomaz, pessoalmente, eu e ele, em preto e branco. Eu só filmei com o Thomaz até 1967, eu e ele juntos fizemos o Viramundo, mas junto com outro fotógrafo, porque ele filmou parte do Viramundo, o Armando, Armandinho, filmou parte... Foi fotógrafo das cenas por exemplo pentecostais na praça, foi o Armando que fez, as cenas de praia, de candomblé.

A.N. – Armando Barreto?

G.S. – Armando Barreto. Armandinho foi que fez a fotografia comigo, daquilo que o Thomaz ainda não queria fazer, câmera na mão, achava que era uma coisa mais difícil, e o Armandinho era tudo câmera na mão, tudo com muita movimentação. E parte dos candomblés é feita pelo Armando. Só tem o Thomaz no tripé. E depois os filmes em preto e branco no sertão. Os filmes coloridos eu não filmo mais com o Thomaz, eu filmei com o Affonso Beato... Que ele produziu, o fotógrafo é o Affonso Beato.

T.B. – Tem uma pergunta, Geraldo, que a gente sempre faz porque a gente tem esse recorte do Cinema Novo, que é importante assim para a gente: você se sentia parte? Qual a sua relação com o movimento? Se você se sentia parte de um movimento, se você via que existia um movimento Cinema Novo, se você identificava dessa forma, se isso era uma coisa que...?

G.S. – Não. Veja, eu cheguei muito depois, na verdade, não é? Eu chego...

T.B. – Você chega o Deus e o Diabo já foi lançado, não é? Quando você volta...

G.S. – Já, já...

T.B. – Porque o Deus e o Diabo é lançado antes do golpe.

G.S. – E, depois, não é bem assim. Quer dizer, eu acho. Eu me sentia parte de um movimento do cinema brasileiro, mas dizer que eu sou... me sentia parte de um projeto de Cinema Novo e que frequentava e não sei o quê, não. Nunca fui. Fui amigo de muitos dos cineastas do Cinema Novo. E também nem sei se existiu realmente essa... [Fui] muito amigo do [inaudível], muito amigo do Joaquim Pedro, amigo do Glauber e do Nelson – em determinado momento, quando a gente fez a cooperativa, ele foi

presidente da cooperativa. Tive muitos amigos a quem eu devo muito e que eram meus mestres, na verdade. Eram pessoas que eu considerava como vindo antes de mim, entendeu? Pessoas que já estavam fazendo cinema. Eu, na verdade, só vou me descobrir cineasta, quer dizer, mesmo assim “Estou no cinema, não tem mais como sair do cinema”, vou lhe dizer, muito tarde... Muito tarde. É quando eu tomo consciência da minha relação com o cinema. Eu já tinha uma obra, já tinha feito... Isso deve ser, se você quiser acreditar mesmo, um momento forte disso deve ter sido aí no Collor. Quando... Nos anos 1990, é que eu vou ter consciência do que é o cinema e do que é o cinema para mim, quando eu não tenho mais como fazer cinema. Quando acabou o cinema, que eu me vi em um vazio de não ter o que fazer. Aí, é que eu começo a refletir o que tinha feito, que eu apelo para todas as minhas reflexões e leituras sobre processo de criação, sobre cinema, sobre filosofia –é quando eu vou me dedicar de maneira mais atenta a uma leitura de filosofia, que eu vou, praticamente, só ler filosofia. Eu começo aí, a só ler filosofia relacionada a isso, a querer compreender isso. Aí, é que eu tomo consciência de que... E é aí que eu me valho de um trabalho já realizado, porque isso que eu acho que foi importante para mim, porque eu começo a pensar e eu conto, para pensar sobre isso, com uma experiência de muitos anos e muitos filmes feitos.

T.B. – Você produz muito ao longo dos anos 1970, não é?

G.S. – É, exatamente. Então, esse ter feito com uma grande intuição e sem uma consciência muito clara, quando se joga a luz da consciência sobre esse ter feito, sobre esse feito, é que esse feito revive e te dá uma base de reflexão própria. Isso é a única coisa que eu acho importante, para mim mesmo, válido. Foi o que esse feito me traz de possibilidade de eu pensar... de um pensamento próprio, de não ser uma simples reflexão. É que eu já tinha alguma coisa que já era uma experiência minha e eu podia comparar com os outros, e eu podia somar a dos outros, e eu podia ver com olhos de outros, me esclarecer e compreender os outros. Então, aí eu podia trazer tudo, podia trazer de Goethe à Rosa, de Eisenstein à Bergson, de Marx à qualquer coisa, qualquer coisa que tenha a ver, sabe? Com um olhar, com a vida... qualquer coisa eu costuro com isso aí. Isso aí que me deu o impulso, me deu a minha vida, é o meu tempo. O meu tempo decorre daí. E, aí, brota um filme a outro, mas não é o importante. É isso que eu, às vezes, digo isso e fica parecendo uma maluquice extraordinária, não é? Quer dizer, é muito mais importante o que eu estou pensando e fazendo minha trajetória, do que os filmes que eu faço, porque eu estou voltado é para isso. O meu norte é esse. Claro que

eu corro atrás para fazer os filmes que eu quero fazer, porque são eles que cristalizam certos momentos, mas na verdade não é o importante. [riso]

T.B. – Mas [inaudível]...

G.S. – O importante é responder a mim mesmo algumas coisas. Mas diga lá.

T.B. – Não. É que, de alguma forma, essa sua trajetória mais intelectual vai acabar se refletindo também quando você faz a linguagem do cinema, o que não deixa de ser [inaudível]...

G.S. – Claro, evidentemente, é um dos aspectos. Estou fazendo outro agora, dois. Estou terminando dois. Se Deus quiser, agora... Já estou reeditando o nono de dez. É isso. É minha curiosidade de saber como é que eu faço assim... “Como é que o outro faz? Como é que o outro pensa cinema?”. Entendeu? E por que vale a pena fazer isso? Vale a pena, porque é uma contribuição que, de alguma maneira, eles e eu, através dessas séries, estamos dando ao cinema brasileiro. A quem? Aos jovens, aos garotos que estão começando a fazer, que através de uma série dessas, abre uma janelinha para eles poderem saber “Bom, o que o Rui Guerra pensou, quando fez aqueles filmes O que ele pensou? Como é que ele pensava?”, “O que o Erick Rocha, um jovem que começou agora, pensa, quando faz o filme dele? O que ele...”. Aquilo abre... entendeu? E eu também aprendo... Eu também aprendo mais um, e o realizador também está se expondo, está dizendo como é estar esclarecendo a uma longa geração. Essa preocupação, eu tenho. Essa série reflete isso, digamos, o meu lado de professor frustrado, de...

A.C. – Catedrático.

G.S. – Não, catedrático nunca fui. Professor frustrado. Diga lá.

A.C. – Não. Eu só queria voltar – só um pouquinho – para a gente continuar nessa coisa da contextualização. Lá, na década de 1970, quando você produz o *Herança do Nordeste*, tem uma terceira fase...

G.S. – *Herança do Nordeste* são quatro filmes de quatro diretores diferentes...

A.C. – Então, mas esse...

G.S. – Só tem um filmezinho meu...

A.C. – Tem um longa.

G.S. – É um longa, mas são quatro documentários desses que o Farkas produziu, que ele juntou – quatro ou cinco – e lançou...

A.C. – Ele é produtor desse filme?

G.S. – Ele é produtor. Ele juntou e lançou como nas salas de cinema, mas antes ele fez uma outra. Ele fez o *Brasil Verdade*, do qual está o *Viramundo*. Os quatro primeiros filmes que ele produziu, na década de 1964 e 1965, ele juntou e saíram como longa-metragem, chamado *Brasil Verdade*. O *Viramundo* está nesse, chamado *Brasil Verdade*. E, anos depois que ele fez a série em 1969, que ele produziu em 1969, ele também juntou quatro ou cinco filmes – não me lembro agora, acho que juntou cinco – e ele chamou de *Herança do Nordeste*, e são quatro diretores. Está o Paulo Gil, estou eu, estão... Tem quatro diretores... o Sérgio Muniz, tem vários diretores. Tem um documentário meu que eu não me lembro qual é, é um dos documentários feitos com ele, não sei qual é, não sei se é *Casa de Farinha*, não sei qual é. Enfim, são documentários que ele divulgou.

A.C. – Que era *A Condição Brasileira*? É esse que você está falando?

G.S. – *A Condição Brasileira* foi o título que ele deu, antes de batizarem de *Caravana Farkas*, porque essa é uma invenção dos anos 1990. *A Condição Brasileira* era o nome da série que ele estava produzindo, e estava nos folhetos de divulgação.

T.B. – Posso avançar de novo? [risos]

A.C. – Pode.

T.B. – É que, também, a gente não perguntou sobre *Deus é um Fogo*, de 1987, que aí já é um filme...

G.S. – Eu tenho tanto filme, que se a gente for falar de cada filme...

T.B. – É, se a gente for perguntar de cada um, não vai dar, mas é porque esse tem essa coisa específica de ser um filme sobre a teologia da libertação.

G.S. – É.

T.B. – Como é que vem esse tema assim...?

G.S. – Esse tema veio, porque eu fiz, em 1984, um documentário para a ONU, produzido pela rádio tevê canadense, que tem uma colaboração do Betinho – do Herbert de Souza, o Betinho – que trabalhou o tema comigo, sobre a questão da terra no Brasil. A questão da terra, a questão agrária brasileira. Em 1984, nós estávamos no quarto ano de uma seca brutal no nordeste, com o governo do Costa e Silva. [Ele] fez um projeto, um plano, que pagava metade de um salário para cada família de cinco pessoas – se tivesse 10 pessoas era um salário, juntava duas metades, era um salário. Para cada família com cinco pessoas, podia trabalhar um cara que recebia meio salário, para tentar salvar a população do sertão. Quatro anos de fome. E eu consegui ir lá filmar, e surgiu *A Terra Queima*. Muito bem. E, aí, indo filmar, fazer *A Terra Queima*, eu passei no sertão de Canudos e fui filmar umas comunidades. Uma seca brutal, uma fome, assim, bíblica. Encontrei o padre Enoque, fui buscar o padre Enoque de Oliveira que, naquele tempo, estava organizando as comunidades de base, em torno de Monte Santo, Canudos, Euclides da Cunha, aquela região da Bahia. E era um movimento fortíssimo. Comunidades numerosas, mobilizadas politicamente e o padre estava sendo açoitado violentamente, quase matam ele, tiroteio, barra pesada. E eu filmei isso, essas comunidades, e tomei um susto. Tomei um primeiro susto, grande. Pela primeira vez eu via um homem do sertão se manifestar, livre. Assim, a palavra, o dono da palavra, política da libertação, movidos pela teologia da libertação. O filme reflete isso. Isso era uma novidade para mim. Eu já tinha ido várias vezes filmar no sertão e ver aquilo me deu uma energia de ver aquilo... Eu falei: “O que é isso?”, “Não é possível isso”. E consegui, no ano seguinte, levantar um projeto. Tudo muito pobre. Esse da teologia da libertação, muito pobre, muita gente entra para ajudar, não sei o quê. Teologia da libertação que eu filmei em uns seis países da América Latina. Fui pulando, filmando, aqui, ali, ajuda local e tal. E filmei já a teologia na decadência, já tinha feito o acordo... o papa polonês<sup>4</sup> já tinha feito o acordo com Reagan<sup>5</sup> e eles dizimaram a teologia da libertação. E tem um teólogo nicaraguense que denuncia o acordo, em um depoimento incrível do filme, de uns cinco a seis minutos. Ele denuncia esse acordo e - [inaudível] destruição. A gente pega isso... A teologia da libertação... Esse filme chamado *Deus é*

---

<sup>4</sup> Papa João Paulo II

<sup>5</sup> Ronald Wilson Reagan. Presidente dos Estados Unidos de 1981 a 1989.

*um Fogo* é isso. Acho, hoje... Eu acho, hoje, de uma... Ninguém viu, ninguém viu esses filmes. É de uma atualidade extraordinária. Hoje, com o padre Francisco, talvez... se naqueles anos, não tivesse ocorrido isso, talvez, hoje, nós não tivéssemos, por exemplo, no Brasil, com o problema que nós estamos tendo de uma religiosidade cristã fundamentalista – que é dos pentecostais e evangélicos –, capitalista – digamos, Jesus Cristo vai acabar sendo impresso em uma nota de um dólar ou de um real. Não, porque é um cristo... um cristo do mercado, exatamente o contrário do cristo bíblico. Eu acho que é o que nós estamos tendo, e isso é avassalador, está tomando conta do país, já domina o congresso. Eles vão chegar ao poder no Brasil. Eu acho isso. Eu acompanho isso há muito tempo, quer dizer, desde o *Viramundo* [inaudível]. Se há um tema que, de alguma maneira eu acompanho, é esse. Eles vão chegar ao poder no Brasil. Do jeito que vai, eles vão chegar ao poder no Brasil. E... já estão, quer dizer, então, vão chegar.

T.B. – E o filme não é visto por quê? Você tem dificuldade de circulação...?

G.S. – Não, porque... entendeu? É... eu não tenho condições de ... Eu consigo fazer os filmes, eu não sei manejar com o mercado, eu acho difícil, ninguém quer, é complicado. Passou pelo mundo inteiro, porque passou pela ONU, tudo que foi televisão, aí, pública, mundial e tal, não sei o que. Eu vou botar tudo isso, agora, na internet. Daqui até o ano que vem, dentro de um ano, eu boto tudo isso, vou espalhar tudo isso. Mas o *Deus é um Fogo* é isso, responde a essa... ou, também, a essa urgência. Sempre, nos filmes, tem alguma coisa a ver de urgência. E são dois filmes em que, de alguma maneira, está em suspensão a questão da linguagem. Eles são orientados por uma necessidade urgente de flagrar um momento histórico, que está em passagem, que está se acabando. Entendeu? Então, a coisa do *Deus é um Fogo* é exatamente isso, quer dizer, você... Por exemplo, *Deus é um Fogo*, você tem certas cenas... você tem, por exemplo, os últimos momentos da teologia da revolução no poder, na Nicarágua. Eles estão no poder. Eu estou falando com os ministros e homens do poder, na Nicarágua. Eles estão no poder, mas sabem que vão acabar, que tudo acabou. Eles têm consciência disso e eles refletem sobre isso. Os teólogos refletem sobre isso, então, “O papa já fechou e nós estamos... vamos dançar”. Então, você tem, por exemplo, Dom Aloísio Lorscheider, arcebispo do Ceará, Fortaleza, celebrando uma missa no sertão do Ceará para camponeses com as vestes ensanguentadas de um camponês assassinado. A mãe e a mulher presentes ao lado dele e ele celebrando e falando para esses camponeses. Então, você tem esse tipo de momento, entendeu?. Você tem o arcebispo que depois foi

trabalhar na Cúria Romana do ABC Paulista. Como é que chama ele? Agora, me esqueço o nome. Ele celebrando uma missa em Santo André, se não me engano Santo André, no dia primeiro de maio, para os operários, com 15 padres ao lado dele. Eu esqueço Dom... alemão, acho que é sobrenome alemão, conhecido ele. Me esqueço agora. Celebrando uma missa e os operários, enfim, e as entidades populares, e tudo mais, ofertando, em um ofertório... ofertando as cadeias de escravos, materiais de trabalho, roupas ensanguentadas... Enfim, uma coisa forte. E ele fazendo um sermão de libertação do operário e da sociedade brasileira muito forte, quer dizer, são momentos... O filme é um filme de história, é um filme histórico. É um filme que documenta... Eles todos têm consciência de que estão... Frei Betto está ao lado dele, tem uns quinze padres. São momentos fortes. E tem mais, tem muito mais, tem coisa para caramba, é um filme longo. Longa-metragem filmado em seis países. Tem um assassinato do... que foi filmado – eu tenho isso no filme – do arcebispo de El Salvador. Famoso. Foi assassinado na igreja, celebrando missa, e foi filmado. Eu tenho isso no filme. Tenho várias coisas. Tenho vários momentos, assim, muito... É um momento muito forte. *Deus é um Fogo*, por causa disso.

T.B. – Eu nunca vi esse filme.

G.S. – Tem Chiapas. Momento antes de surgir aquele exército de libertação de Chiapas. Eu tenho uma entrevista com o arcebispo de Chiapas, que é o arcebispo que protegia todo esse movimento. Tem muita coisa interessante e forte naquele momento. Senti que aquele momento era um momento de... que tinha que... Que era um momento importante, que tinha que ser... que ia desmoronar tudo, e desmoronou. E desmoronou. Eu acho que se, naquele momento, a igreja católica tivesse optado por uma teologia da libertação, e não pelo acordo com Reagan, hoje, a igreja não estaria tão afundada como está, no Brasil e em toda América Latina. Esse processo é um processo... No Brasil, então, é um desastre, um desastre para eles, não é? Para a igreja católica. Lamentavelmente, uma perspectiva que eu achava muito saudável, que era a da teologia da libertação, era uma coisa muito forte, de vida, era uma coisa muito interessante. Lembrando disso, hoje, eu fico muito comovido. Uma coisa muito forte. Foi um momento em que a igreja, laicos e... tomaram uma posição muito apaixonada e... Eu presenciei coisas muito interessantes. Muito, muito. O sertão da Bahia, além dessa coisa do padre Enoque, as reuniões que eles fizeram com grande número de camponeses e bispos e arcebispos, padres e tal, pela reforma agrária, eu filmei e são coisas fortes e



momentos muito interessantes, surpreendentes. A igreja tomou posição, parte da igreja tomou posição firme pela mudança do país. Interessante. E esse filme reflete isso. Enfim, se vocês quiserem, eu fico aqui falando...

T.B. – Você tem esse filme em DVD?

A.C. – Qual é o formato?

G.S. – Tenho, tenho. Eu tenho que retrabalhar tudo isso. Eu tenho que fazer isso. Eu vou botar isso tudo na internet, mas tenho esse filme em DVD.

T.B. – Poxa, queria ver.

A.C. – E a TV Cultura, TV Brasil, Canal Brasil, você não negocia com eles, não?

G.S. – Não, não. Não fizeram nada. Eu, também, nem me mexo muito, porque eu estou tão cheio de coisa, atarefado.

A.C. – [inaudível]

G.S. – Eu não me preocupo em fazer, mas eu vou tentar. Mas, eu vou tentar, agora, mexer nisso. Quando eu acabar de organizar o acervo, eu vou me dedicar aos filmes. No ano que vem, eu espero começar a remexer esse baú e botar para fora isso.

A.C. – Botar em uma vitrine.

G.S. – É. Botar para fora. Vou fazer isso. Diga mais lá.

T.B. – [Inaudível] acabando...

G.S. – Que outras coisas tem?

T.B. – Tem mais dois minutos, só.

A.C. – Só dois minutos?

T.B. – Uhum. [inaudível].

A.C. – Não. Então, assim o último...

G.S. – Tem muita coisa, mas...

A.C. – Baiano não fala em último, não é?

G.S. – É.

A.C. – O mais recente, que é o *Tudo Isto Me Parece um Sonho*, que foi de 2008, não é isso?

G.S. – É.

A.C. – E você lança... Você tem alguma...?

G.S. – Não, escute. O que importa dizer para você, agora, encerrando, porque talvez tenha pouco tempo aqui de gravação, é que... Bom, de uns anos para cá eu fiz o *Tudo Isto Me Parece um Sonho* – inspirado na vida do general Abreu e Lima –, fiz um outro filme, também como esse, meio ficção, meio documentário, chamado *Último Romance de Balzac* – que é a partir de um livro psicografado, psicografado por um médium espírita – e estou fazendo, agora, um retorno ao sertão. Estou terminando de fazer uma série, segunda série, sobre cinema brasileiro, *A Linguagem do Cinema* dois, terminando. E tenho, em perspectiva, a possibilidade de fazer um filme ou uma série sobre o sertão, um retorno ao sertão, em que eu reveria vários temas já tratados e vistos em anos anteriores, agora com um novo olhar e com uma nova... Enfim, já comecei a filmar, mas ainda não sei como esse projeto vai se desenvolver. Bom, desde o Abreu e Lima, o filme *Tudo Isto Me Parece um Sonho*, na verdade, a minha maneira de filmar absorveu toda essa coisa... Entendeu? E eu precisaria de uma hora ou duas para explicar o que é que [riso] absorveu e o que é isso, mas o que eu quero dizer é que eu estou sempre em processo. E é o início de uma virada de maneira de ver e de filmar e de ver as coisas, que significa ter absorvido, me parece, ter começado a absorver um ensinamento... Um ensinamento que vem da arte popular nordestina, sobretudo, dos catadores, mas que vem muito de um olhar mais apurado, que vem a partir de filosofia mesmo – de leitura filosófica –, que junta muita gente, leituras de muitas coisas e muita experiência própria e muito pensamento próprio sobre isso, que leva a uma montagem talvez mais livre, mais inspirada por analogia, mais inspirada no improviso do catador, por exemplo, de uma maneira para saber o que é. O improviso é importante. O casual é fundamental nisso. E, os relacionamentos se fazem mais, talvez, por analogia do que por

causa e efeito. É um pouco por aí. É um pouco mais tirar o cinema do espaço, levar o cinema para o tempo. Mas, no fundamental, eu acho que é isso. É uma trajetória que leva o cinema para uma coisa que tempo mais do que espaço.

T.B. – Uma trajetória deleuziana?

G.S. – Hein?

T.B. – Uma trajetória deleuziana?

G.S. – Deleuziana, bergsoniana, entendeu? Que já vem de muito tempo, de muito tempo, mas que também tem uma... porque é muito difícil você conceber só no tempo, e o que é temporal, você armar no tempo é muito difícil, porque você... você não... Eu tenho dificuldade em armar uma estrutura temporal como tempo na minha mente. Eu acho que... eu digo que um jogador de xadrez, desses que jogam 100 partidas simultâneas, é capaz de memorizar 15, 20, 30, 40 lances, só mentalmente, antecipando e buscando saídas, veredas, soluções para essas... Eu não sou capaz disso. Eu não sou competente para isso. Então, você, de alguma maneira, tem que espacializar o tempo. Quando você concebe, você tem, de alguma maneira, que espacializar... e eu aprendi isso com Eisenstein, que era um cara que pensou o cinema. Ele fez o cinema e o componente tempo é fundamental. Ele dominava as estruturas temporais, mas quando ele vai descrever no filme dele, embora ele nunca tenha feito esse organograma, é uma discussão literária... Um dia, eu percebi que essa discussão literária era um organograma. E eu fiz um organograma e vi que era mesmo um organograma, que ele pensava com um organograma em duas dimensões, entendeu? Quer dizer, ele concebia o filme em um organograma desenhado, em duas dimensões. E isso, para mim, que já tem alguns anos que eu percebi isso, para mim, foi uma descoberta fundamental. Foi uma descoberta fundamental: “Caramba, aqui você pode apreender, em um golpe, o todo de uma estrutura que é temporal, que você não consegue apreender como um todo”. Como é que eu ponho um filme de duas horas na minha cabeça e dizer: “Aqui está o filme”. Ali, ele me fez ver isso, essa possibilidade. Para mim, foi uma grande descoberta. Então, ao mesmo tempo, quando você lê Bergson ou Deleuze, você percebe que a duração do tempo é contínua, que a duração não se espacializa, ela não se parcializa, ela é... E que a sua vida é isso. E eu sei disso. E eu vivo isso. Mas, então, como é que você cria a linguagem disso, do cinema-tempo, do Deleuze? Como é que

you can... this language, how is it that you bring this for something... This is the question. This question, you answer and another appears. If you manage to answer, it is always precarious and another comes. And many filmmakers have already given answers to this. I think that this is the challenge today, for me, for example, within this my universe of popular, of sertão, of Bergson, of Deleuze or of Eisenstein, how is it that you find... [riso] and line, and me, my history, my life, how is it that I get lost? [riso] What is my getting lost? It is this. And how do I get lost with cinema and in cinema? It is this here.

T.B. – Obrigada.

[FINAL DO DEPOIMENTO]