

DA INTUIÇÃO À REALIZAÇÃO: OS FILMES E AS IDÉIAS DE SÉRGIO MUNIZ

Gilberto Alexandre Sobrinho *

Em outubro de 2010, entrevistei o cineasta Sérgio Muniz, em seu apartamento, na cidade de São Paulo. Compartilho aqui algumas de suas ideias, principalmente, sobre sua experiência documentária, na conhecida *Caravana Farkas*. Sérgio Muniz esteve na linha de frente de um momento singular da produção documentária brasileira, e, juntamente, com nomes tais como Thomaz Farkas, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Edgardo Pallero, Affonso Beato, Lauro Escorel e Sidnei Paiva Lopes, deixaram um legado importante sobre um modo de construir narrativas documentárias, no contexto dos anos 1960 e 1970, e elaborar um modelo de produção que aliou a crença na execução de projetos autorais e de pesquisa de linguagem, o uso de material de registro de imagem em 16 mm, com o som sincronizado na maioria dos filmes, equipes reduzidas e um ideal de otimização do tempo para filmagem e finalização, em um orçamento com capital restrito. Sérgio Muniz também discorreu sobre outras experiências significativas de seu currículo, como a realização de *Você também pode dar um presunto legal* e as relações com a EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV, de San Antonio de Los Baños, de Cuba.¹

*Professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Email: galexandresobrinho@gmail.com.

1 Em 2011, publiquei um artigo intitulado “Sérgio Muniz no cinema e na TV: experimentação e negociação”, no livro “Estudos de cinema e audiovisual Socine”, volume 01, organizado por Laura Cánepa, Adalberto Müller, Gustavo Souza e Marcel Silva. O livro pode ser acessado no seguinte endereço: http://socine.org.br/livro/XII_ESTUDOS_SOCINE_V1_b.pdf (Acessado em 11 de agosto de 2012). No artigo, elaboro uma reflexão crítica, de maneira cronológica, sobre os filmes dirigidos por Sérgio Muniz sob a produção de Thomaz Farkas e, brevemente, sobre sua participação no Globo Repórter, no momento em que trabalhava para a Blimp Filmes.

São Paulo, outubro de 2010.

Gilberto Alexandre Sobrinho – Eu gostaria que você começasse a falar a partir do lançamento dos documentários *Viramundo*, *Nossa Escola de Samba*, *Memórias do Cangaço* e *Subterrâneos do Futebol*, todos datam de 1964/65, que posteriormente foram reunidos em *Brasil Verdade* (1968). A partir daí começaram as articulações com a Universidade de São Paulo, o IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) e também o período de preparação para a realização do segundo momento de realização, conhecido como *A Condição Brasileira*.

Sérgio Muniz - Depois de finalizados e exibidos, esses documentários tiveram repercussão internacional e nacional. Em relação ao cenário internacional, vou destacar dois acontecimentos significativos. Em primeiro lugar, há a aproximação do produtor francês Claude Antoine, junto ao Farkas, ele representava os filmes do Glauber Rocha na Europa, e propôs ao Farkas que conseguiria vender os filmes para a televisão francesa, e em troca sugeriu que ele coproduzisse uma série dirigida por Pierre Kast sobre cultura brasileira. Os documentários desse acordo foram reunidos numa série denominada *Les Carnets Brésiliens* (1966). Em segundo lugar, esses documentários repercutiram junto à crítica internacional, sendo pessoas tais como o Jean Rouch, o Louis Marcorelles, o Edgar Morin, o Marcel Martin e o Robert Benayoun que naquela época eram críticos franceses que estavam no auge da produção. Por exemplo, o Marcorelles, depois de um simpósio que teve em 1966, acho que em Florença, disse que aquele tipo de documentário poderia levar o Cinema Novo para um caminho interessante. E pessoas como Jean Rouch que escreveram muito sobre esses filmes. Portanto, do ponto de vista da crítica francesa, teve um peso importante a divulgação dos filmes no exterior.

No Brasil, quando o Farkas terminou os quatro primeiros documentários, eles tiveram uma certa repercussão aqui junto a certas

peessoas, ligadas à Universidade de São Paulo, como o Paulo Emílio Salles Gomes e a Maria Isaura Pereira de Queiroz, sendo que olharam mais intensamente os filmes que os críticos brasileiros. Os dois eram pessoas conhecidas, principalmente do Farkas. Maria Isaura era, inclusive, contemporânea de universidade do Farkas. Então, o Paulo Emílio, no final de 1965, propôs ao professor José Aderaldo Castello, também professor da USP, que fosse criado um espaço de produção de filmes documentários no Instituto de Estudos Brasileiros - IEB. O que aconteceu é que, essencialmente, o IEB ofereceu um apoio institucional, facilitou certas condições de produção, fornecendo filme preto e branco, material de som, por exemplo. Não houve previamente uma grande discussão no IEB sobre o que deveriam ser os filmes, não havia essa perspectiva "vamos nos reunir e ver o que vamos fazer". Posso dar alguns exemplos dos frutos desse acordo. Geraldo Sarno chega a fazer um documentário para o IEB, o *Auto da Vitória* (1966), sobre o Padre José de Anchieta. A Maria Isaura propôs que fosse feito um documentário sobre uma comunidade messiânica no interior da Bahia, em Santa Brígida, que ela já tinha estudado no início dos anos 1950. E como ela tinha gostado muito do trabalho do Paulo Gil, em *Memórias do Cangaço*, convidou-o para ser o diretor e eu faria a produção. No entanto, quinze dias antes de começar a produção do filme, o Paulo Gil desistiu do projeto para fazer um longa-metragem, um outro filme e eu passei a ser o diretor do filme. E isso era uma produção, via IEB, com dinheiro da Fapesp e uma parte do material do IEB. Então, eu dirigi o documentário, chamado *O Povo do Velho Pedro - Anotações* (1967), nessas condições.

Simultaneamente a isso, tem a viagem que o Farkas faz para o Nordeste, juntamente com Geraldo Sarno e Paulo Rufino, também com o apoio do IEB e que resulta em documentários também, como o *Jornal do Sertão*. Para concluir, entre 1965 e 1970, eu ocupava o cargo de diretor do "Departamento de Produções de Filmes Documentários", mas eu não era funcionário, eu não estava registrado, era, digamos, uma troca de intenções.

E também, nesse momento a professora Maria Isaura chegou a elaborar textos explicativos que acompanhariam os documentários de *Brasil Verdade* e os dezenove filmes realizados após as viagens ao Nordeste.

GAS – Havia essa vontade por parte da intelectualidade de conversar com os jovens realizadores...

SM – Sim, o Paulo Emílio sempre foi muito atento para isso, ele viu quase tudo que fizemos, inclusive na segunda etapa. Após eu ter concluído o *De Raízes & Rezas, Entre Outros* (1972), que já era um produto temporão da produção do Farkas, sendo uma grande parte feito com sobras de filmes. Enfim, eu convidei o Paulo Emílio para ver o filme e ele fez o seguinte comentário: "interessante o seu trabalho porque mexe com música, como é o seu primeiro filme, o *Roda & Outras Estórias* (1965)". Quer dizer, ele sempre acompanhou, de certa forma, o que se fazia.

GAS – E havia uma característica no grupo de realizadores que vão filmar, sobretudo no sertão nordestino, que era o fato de serem jovens de classe média urbana, não é?

SM – Sim, todos. Às vezes de classe média mais ou menos urbana, ou seja, de origem, culturalmente diferente, como é o caso do Geraldo Sarno que nasceu no interior da Bahia, em Poções, foi estudar em Salvador, quer dizer, a própria cultura baiana tem uma força que é cristalizada por lá e que a cultura de São Paulo não tem. Então, vamos dizer, tudo de classe média, mas classe média, digamos assim, com especificidades, acho eu.

Mas eu tenho a impressão que essa aproximação com o mundo rural, de uma parte pode ter sido intencional e de outra parte foi ocasional. Por que eu digo isso? Bom, eu principalmente, digo a você que sou flor de asfalto. Eu nunca tido ido para o interior do Nordeste, para mim o Nordeste era um espaço mítico da literatura de Guimarães Rosa, de Jorge Amado, de Graciliano Ramos, e do filme que eu tinha visto de Glauber.

Quando o Farkas decidiu fazer essa segunda etapa, a viagem ao Nordeste, durante praticamente um ano, eu e a Ana Carolina ficamos lendo

livros e teses sobre o Nordeste e também sobre o Brasil inteiro, mas principalmente sobre o Nordeste. E por quê? Porque lá nós tínhamos várias facilidades de produção, pelos contatos e pelas informações específicas que o Geraldo e o Paulo Gil possuíam. Contatos que nós tivemos em São Paulo de gente que tinha vindo, digamos assim, se exilar em São Paulo, após o Golpe de 64, mas que tinham laços importantes na Paraíba, em Pernambuco, no Ceará. Então, pensamos que se nós fôssemos para lá, nós teríamos esse apoio logístico.

No caso da Paraíba, por exemplo, onde o Paulo Gil faz *A Vaquejada*, *A morte do Boi* e o *O Homem de Couro*, numa cidade chamada Taperoá, que é a cidade natal de dois amigos, um chamado Sebastião Simões, que por sua vez era primo do Ariano Suassuna, os dois nasceram em Taperoá. E o pai desse Sebastião era praticamente o dono de certas facilidades da cidade. Então, nós ficamos hospedados num casarão emprestado por ele. Portanto, ficamos ali justamente porque havia essa condição.

Quando nós saímos daqui, nós tínhamos assumido o compromisso de voltar com dez documentários e voltamos com dezenove. Por quê? Vou exemplificar: quando estávamos filmando nessa cidade, que é Taperoá, chegou à cidade o Frei Damião, que era amigo do prefeito, que por sua vez era amigo do pai do nosso amigo. Então, o Paulo Gil conhecia o personagem historicamente na sua memória de criança e decidiu fazer um documentário sobre Frei Damião. E ele aceitou dar entrevista porque nós estávamos amigos do prefeito, ele estava sempre na retranca, mas deu entrevista. Portanto, não havíamos programado fazer o Frei Damião.

GAS – Vamos falar sobre os documentários *Beste* e *Rastejador* - *s.m.* (ambos de 1969/1970), que resultam também dessa segunda etapa da viagem ao Nordeste. Há ali um conceito de direção que eu gostaria que você comentasse.

SM – Em 1967, quando eu fui até Santa Brígida/BA filmar “*O Povo do Velho Pedro - Anotações*”, eu conheci na cidade um senhor, chamado

Batista, que me contou como se fazia uma *beste* (título do documentário e forma regional para designar a palavra Besta, arma muito usada até a Idade Média). Pensei que um dia voltaria ali para filmá-lo. Quando voltei em 1969, a principio tinha pensado que o *Beste* ia ser parte de *Rastejador*, no entanto, na semana em que eu cheguei para filmar em Santa Brígida, ouvi a notícia de que o primeiro homem ia por o pé na lua, e pensei “vai ser outro filme”. Pois tinha ouvido na viagem anterior da astronave em torno da lua, as barbaridades que o cara da “Voz da América” dizia. Eu filmei o que achei que era o processo efetivo da fabricação da beste. O Batista foi fazendo passo a passo a construção da beste e eu fui acompanhando passo a passo do que ele dizia que ia fazer. Ele me orientava no que ele ia fazer. Só que o importante é por que eu faço o *Beste* em separado de *Rastejador*? Eu não tinha certeza o que iria ser o som, mas pensei "acho que vai ser...". Então, eu peguei o material e começou a dar samba, e por meio de uma transcrição decupada com a “A voz da América”, estabeleci aquelas correlações e os conflitos.

GAS – E sobre a produção dos documentários posterior a essa segunda etapa?

SM - Dos filmes produzidos pelo Farkas em 1969, alguns demoraram até dois anos para serem terminados. Além disso, o que aconteceu foi que ele facilitou certos trabalhos, posteriormente. Criou certas facilidades, por exemplo, o Guido Araújo fez dois filmes, *A morte das velas do Recôncavo* (1970) e *Feira da banana* (1972-1973). *Feira da banana* eu ajudei na montagem. Então, o Farkas trazia esse material para São Paulo e dava condições, por exemplo, dos filmes serem montados. O outro exemplo é o do Roberto Duarte, que faz um filme sobre o Centro de Convivência, na região central de Campinas. Nesse momento, o Farkas fez o curta *Paraíso, Juarez* (1971), o Miguel Rio Branco *Trio elétrico* (1978). Em 1973, o Farkas morava em uma casa que tinha ao lado a que tinha sido dos seus pais e que ele havia transformado numa central de produção: tinha uma moviola,

equipamentos, depósito de material filmado, negativos. Muitos anos depois a casa passou para a filha que ia casar. Tinha então que liberar o entulho do material de arquivo, negativo, som, cópia, sobra.... O Farkas me pediu para "dar uma olhada nisso pra ver o que a gente faz". Comecei a pegar o material e a ver o que tinha sobrado de tudo. De minha parte, tinha filmado com ele, no interior da Bahia, e no Crato, em Juazeiro, duas ou três coisas; filmei a Rezadeira, o Raizeiro, em Santa Brígida e em Juazeiro do Norte, tinha uns homens disparando os mosquetões, entre outras muitas coisas. O resto eram sobras dos outros filmes e eu falei "Farkas, se você permitir, eu acho que dá pra montar, com essas sobras um filme a partir dos dois personagens principais". "Ah, pode fazer" ele respondeu. E foi o que eu fiz, que era no momento em que os filmes já tinham tido, digamos assim, sido divulgados.

O de Raízes & Rezas, entre outros (1972) foi feito em um momento em que a gente tinha que tentar dar um jeito de driblar a censura. Para tentar lidar com essa situação usei na montagem trechos de canções, como se fossem frases, na narração. É o que está explícito, inclusive, no letrero inicial. Se você conseguir entrar nesse jogo proposto, você consegue entender um pouco mais o filme, se for acompanhar só a letra, não vai ter muito sucesso.

GAS – E sobre os dois documentários feitos em Santos, também na década de 1970? *Um a um* (1976) e *Cheiro - Gosto, O Provador de café* (1976) .

SM – Houve um edital pelo Ministério da Cultura da época, em que o projeto para *Cheiro - gosto...* foi selecionado. Propus, então, ao Farkas que fizéssemos dois filmes, inclusive o Farkas fez a fotografia dos documentários. Então, realizamos o *Cheiro e gosto...* que era o filme premiado pelo edital e no mesmo momento realizamos o *Um a Um*, que tinha a ver com a minha memória pessoal de um tio que era dono de um armazém de catação de café e aquele ambiente todo obscuro sempre causou

fascinação em mim. Aquele modo de organização do trabalho, presente nos filmes, praticamente desapareceu.

GAS - Há também os filmes sobre instrumentos musicais, também na década de 1970.

SM - *A Cuíca* e *O Berimbau* (ambos de 1977) foram propostos por mim ao Farkas como coprodução. Eu arqueei com o roteiro, a direção e a montagem e ele com a fotografia e a produção, portanto dividimos os gastos. Essa época coincidiu com a chamada Lei do Curta, que é de 1975, que mobilizou bastante os profissionais ligados ao curta-metragem. Tinha até um cartaz que dizia "o curta é nosso e ninguém tasca", com a ilusão de que bastava você ter uma lei na mão para obrigar o exibidor a exibir o seu curta. Fizemos uma experiência que foi muito econômica, cada filme levou apenas um dia de filmagem, não tinha narrador, o próprio músico descreve e toca o instrumento. E a idéia era que houvesse continuidade, fazer um filme por ano, com a renda desses filmes. Mas, doce engano. Eu queria fazer sobre o prato, a caixa de fósforo, tinha pensado em mais ou menos quatro ou cinco curtas. Os filmes realizados chegaram a ser exibidos em circuito comercial. Só que nesse momento começou a haver uma mudança nos certificados de Lei do Curta. Até então, todo mundo que fazia um curta recebia um certificado e havia um certo conhecimento sobre a exibição do seu trabalho. Eu soube que um dos dois filmes foi exibido, mas não sei se *A Cuíca* ou *O Berimbau*, soube por intermédio de um filho de um amigo meu que viu por acaso um dos filmes e ficou sabendo do instrumento musical pelo curta. Depois de um certo tempo mudaram de novo a lei e faziam não sei quantos certificados, não sei se era por trimestre ou semestre, mas você tinha direito a por o curta em distribuição e eles te adiantavam uma parte da possível bilheteria. Mas nenhum dos filmes se pagou.

GAS – Antes de toda essa experiência tem o Cinema de Cordel, com o documentário *Roda & Outras Estórias* (1965).

SM - Eu não conhecia nada em relação à cultura popular do Nordeste. Conhecia apenas um ou outro livrinho de cordel como o clássico “A Chegada de Lampião no Inferno”. Por meio do Geraldo Sarno, comecei a ter uma boa relação com o Gilberto Gil, que interpretou a canção-tema do documentário *Viramundo*, composta por Caetano Veloso e José Carlos Capinam. Nessa época também chegam a São Paulo a Maria Bethânia e a Gal. Juntos, um certo dia foram na casa do Farkas. Após ouvir o Gilberto Gil cantando, eu disse para ele que daria para fazer um curta-metragem com cinco de suas canções, o que ele permitiu. Surgiu para mim a idéia de fazer um cinema que fosse popular, assim como havia uma literatura popular e, na medida do possível, que quase chegasse ao anonimato, que as pessoas pudessem passar para a frente. Então por isso que eu dei o nome de *Cinema de Cordel* à minha produtora de então. A razão fundamental foi essa. Depois de finalizado o *Roda & Outras Estórias* eu apresentei o filme no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro (1965), onde o filme ganhou um prêmio. Durante esse Festival, o Glauber (Rocha) que estava lá, viu o filme e ficou intrigado com um paulista que estava se metendo em cordel.

Mas a idéia era essa, quer dizer, eu não consegui muito prosseguir nessa linha, mas de uma certa forma essa profecia minha se concretizou em 1967. O filme foi para um festival lá do Ceará que era organizado pelo pai do Wolney Oliveira que atualmente é o diretor do Festival Cine Ceará. O filme nunca foi devolvido para mim. Passaram-se os anos, e de vez em quando chegava alguma notícia assim "ah, fulano, viu não sei onde, o seu filme, mas sem os letreiros, sem nada de apresentação". Quer dizer, ele esta passando anonimamente, totalmente fora do meu controle, do meu conhecimento. Mas na minha fantasia, quer dizer, o que seria popular para mim seria esse filme de cordel, digamos.

GAS - Você não filmou durante a década de 80 ou filmou?

SM - Não, mas antes disso, em 1970 e 1971 eu filmei clandestinamente um filme chamado *Você Também Pode Dar Um Presunto*

Legal. E que era (é) esse filme? Em 1970, o Maurício Segall tinha sublocado o Teatro São Pedro, e estava montando a peça do Peter Weiss, *O Interrogatório*, que era o julgamento de ex-funcionários de campos de concentração nazista em 1965, na Alemanha. Aí o Maurício Segall foi preso e me convidaram para ficar administrando o teatro enquanto ele estava preso. Mais ou menos um ano atrás, em 1968 e 1969, eu havia começado a juntar o que estava saindo na imprensa sobre o esquadrão da morte. Em várias revistas saíam notícias: "o delegado Sérgio Fleury fez não sei o que", "o promotor Hélio Bicudo fez não sei o que lá". Eu comecei a juntar o que havia. E ao mesmo tempo em 1970 que estava essa peça no Teatro São Pedro, o Teatro de Arena estava exibindo uma peça do Brecht, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*. Em 1971, começavam então a filtrar as primeiras informações de tortura, inclusive o Maurício Segall foi muito torturado. E quem torturava nesse primeiro momento da repressão era a turma do esquadrão da morte, no caso de São Paulo, chefiado pelo delegado Fleury. Consegui então permissão para filmar trechos de *O Interrogatório* e do *Arturo Ui*. O que é que foi a minha reflexão na época? Que o esquadrão da morte estava servindo de ensaio geral para a repressão que viria a seguir. Além das duas peças em cartaz filmei a TFP na rua, cenas cotidianas na Rua Augusta, enfim muita coisa, inclusive um material inédito – do arquivo jornalístico de uma emissora de televisão nunca divulgado pela televisão – onde o delegado Fleury é condecorado pela Marinha Brasileira pelos serviços prestados. Consegui dois atores para se fazerem passar pelo delegado Fleury e pelo promotor Hélio Bicudo, não porque parecessem com os personagens verdadeiros, mas tentando - num jogo de montagem – que o espectador pudesse aceitá-los como tais. Ainda em 1971, consegui revelar todo material filmado e transcrever o som e em 1973 eu consegui condições de produção para ficar seis meses na Europa montando o filme, editando, sonorizando. Consegui emprestada a moviola através de grupos de amigos e companheiros franceses e italianos que faziam documentários. Das sete da

manhã até a uma da tarde eu estava lá, batalhando. Sonorizei uma parte na Itália, o Fernando Birri me ajudou, ele morava lá naquele momento. Depois de montado, eu mandei os originais acompanhados de uma carta (descrevendo o que eu queria como letreiros, trucagem etc) para Cuba, para uma amiga minha que era montadora no ICAIC. Nesse período, eu tinha ido várias vezes a Cuba de forma clandestina e conhecia bastante cineastas do ICAIC. Quando finalmente me entregaram uma cópia do filme sugeriram que naquele momento eu não exibisse no Brasil, pois eu e os atores poderíamos correr riscos. Na época, eu não gostei muito e hoje eu reconheço que foi uma sábia sugestão. Pensei, na época, que antes de morrer, eu entregaria uma cópia para alguma cinemateca. Eu não me lembro em qual situação, pois eu tinha uma cópia em 16 mm e até hoje eu não sei como é que eu perdi essa cópia. Sei que transferi essa cópia para VHS e a guardei. Em 2003, minha esposa Anita Simis, que é professora de sociologia na UNESP em Araraquara, me pediu para participar de um seminário sobre cinema e televisão, durante a ditadura militar. Ela tinha visto o VHS, e queria apresentá-lo, mas eu insistia que o filme estava cheio de erros, cheio de problemas técnicos. Por exemplo, quando filmei nunca havia pensado em projeção via televisão e quando se telecina uma imagem filmada no formato de cinema, ao se fazer essa transcrição se corta uns 20% do quadro. E, além disso, várias trucagens não foram feitas. Mas, a partir de insistência – principalmente de amigos ligados ao mundo universitário - tentei recompor o caminho da roça, pois eu sabia que os originais estavam em Cuba. Ao mesmo tempo eu sabia que Cuba tinha passado aquele período complicado por falta de energia elétrica, portanto, a conservação de filmes tinha ido para o brejo, sabia que o filme tinha sido guardado com outro nome por questões de segurança. Demorei uns dois anos, mas refiz o caminho da roça e uma amiga minha que trabalha no ICAIC conseguiu o laudo da cinemateca: eram três rolos de 16 mm e o filme tinha uns quarenta minutos. Dos três rolos, o primeiro e o terceiro estavam em boas condições e o segundo estava

totalmente deteriorado. O único jeito seria uma recuperação eletrônica. E eu não tinha dinheiro para isso. O que é que eu fiz? Decidi editar a partir do VHS que eu tinha, transferi para DVD a partir dessa matriz. E decidi manter, inclusive, muitos dos erros que, caso eu tivesse exibido o documentário na sua época, seria com aqueles erros. Por uma razão – digamos - sentimental, de respeito à época, eu quis que permanecesse daquele jeito e não fazer uma nova montagem. Só tirei realmente aquilo que estava muito ruim, como, por exemplo, letreiros que não davam para ler. Bom, e tem muitas músicas, o filme tem peças de teatro. No final de 2006 eu comecei a fazer uma distribuição *low profile*. Porque até hoje, (eu vou bater na madeira), eu tenho medo de ter problemas de direitos autorais. Por precaução coloquei um aviso nos estojos em que enviava um DVD com o filme: “pode ser exibido e copiado, desde que gratuitamente”: quer dizer não estou vendendo. Então, tem música de Gil, de Caetano, Bethânia, Gal e alguns outros. Comecei a fazer uma distribuição *low profile*: para quem? Para professores universitários, para centros de estudos. Só nesse meu computador eu fiz mais de 400 cópias durante o ano de 2006. Eu consegui fazer a primeira exibição pública num cineclube na Maria Antonia em São Paulo, tinha umas cento e tantas pessoas, então, teve público. Mas não saiu no jornal, não saiu em lugar nenhum. E aí o filme começou a andar sozinho. Soube que o filme foi para a Venezuela, foi para a Argentina, participou de uma Bienal em Valência, na Espanha, de uma Trienal no Chile. Esse é um filme que hoje em dia tem vida própria, para minha sorte criou asas próprias, está no Youtube (não sei quem o colocou ali) e no site do Ministério da Justiça.

GAS - E sobre seus heróis e suas influências?

SM - Uma vez fizeram essa pergunta, se eu tinha meus heróis. Eu vou conhecer, por exemplo, coisas do Jean Rouch muito tempo depois de ter feito meu primeiro filme, entre 1967 e 1969. Vou conhecer o Joris Ivens, por volta de 1967 e 1968. O Santiago Alvarez, por exemplo, nós nos

tratávamos como compadres, ele faz o *Now* em 1967. Ele pegou uma canção, cuja origem é uma canção hebraica só que uma versão em inglês, cantado pela Lena Horne. Era um tempo de luta em um momento em que os negros conseguem quebrar a segregação racial nos EUA. Então, o Santiago Alvarez com pouco material de arquivo, com fotografia de revista, montou o filme sobre essa luta e o intitulou como *Now*, agora, o momento é agora. E eu fiz o *Roda* em janeiro de 1965. Como eu nunca promovi muito o filme, tem vários críticos que dizem que o meu filme é resultado de eu ter visto o *Now*, mas nós só nos conhecemos em 1967. Quando eu vi pela primeira vez o *Now*, fiquei maravilhado com o filme. E o próprio Santiago Alvarez era muito intuitivo, ele não teve formação, assim como eu. Trabalhou como mineiro em minas nos EUA, lavador de prato em Nova Iorque, aí voltou pra Havana não sei em que ano, entrou na discoteca de rádio e da televisão, conheceu música a partir de música que ele ouvia. E quando a revolução tomou o poder, ele foi fazer filme sem nunca ter feito filme nenhum antes na sua vida. E teve uma trajetória de documentários e de um trabalho que ele fazia semanalmente chamado *Noticiero ICAIC*. Como a televisão era um horror, a revolução cubana tinha a necessidade de divulgar semanalmente informações sobre o país e o mundo. O que é que eles faziam? Na quinta-feira, à noite, eles pegavam a pauta dos assuntos da semana em Cuba e no mundo, selecionavam, viam o que tinha de arquivo, na sexta-feira pegavam o que tinha de arquivo, montavam, sábado estava pronto, domingo estava pronta a cópia, e segunda-feira distribuía para o país inteiro. Ele fez mais de oitocentos *Noticieros*. Quer dizer, ele aprendeu a fazer fazendo.

GAS – Você ainda tem contato com Cuba, você ainda trabalha por lá?

SM - Até hoje eu mantenho o contato com eles, ajudo a divulgar, a mandar informações. Quando a EICTV começou, ela tinha um viés de se preocupar bastante com o documentário. Então, nos primeiros anos, o primeiro exercício tinha que ser obrigatoriamente documentário. Só que aí começaram a inventar o docudrama, os alunos achavam que iam fazer as

suas “obras” já no primeiro ano da escola, e no meio do caminho se perdeu um pouco essa intenção de documentário. Até que na virada dos anos 2000 se recuperou essa intenção e que foi através da professora inglesa Kim que propunha – para certo tipo de documentário - a equipe de uma pessoa só. Como é que é? Teve uma aluna, aqui de São Paulo que se chama Manoela Ziggianti (egressa em 2002 da EICTV), que fez um filme com essa experiência. Como é que começava o curso dessa professora inglesa? Ela entregava para cada aluno uma pequena câmera semi-profissional e dizia assim "não se preocupe com o enquadramento, qualidade de som, não interessa. Interessa saber se você consegue estabelecer uma relação de intimidade, de cumplicidade com o seu sujeito". Então a Manoela fez um pequeno curta sobre a mulher que fazia a limpeza do apartamento dela, que era funcionária da escola e que por coincidência naquela época, ia virar mãe de santo. Então, ela fez um curta delicadíssimo, de 13 minutos, eu não tenho cópia aqui, mas eu vi lá em Cuba. Ela também fez um filme de conclusão de curso onde ela encontrou um botequim o mais cafajeste que você possa imaginar na Havana velha, que só vendia fumo de rolo vagabundo, cigarro e charuto – e principalmente doses de rum puro -, não tinha comida, não tinha sanduíche, não tinha quase nada. Tenho a impressão de que ela pensou assim "acho que dá para fazer um filme aqui". E assim ela fez a produção, a fotografia, o som... . Durante uma semana ficou filmando esse lugar. E por exigência da escola, a edição tinha que ser feita por outro, mas a equipe de filmagem tinha uma pessoa só. O título de documentário é *El Bar del Cuchillo*, cuchillo é faca em espanhol, porque o bar é numa ponta em angulo de duas ruas que se juntam e assim parece a ponta de uma faca. Acho excepcional o filme, porque ela consegue várias coisas. Primeiro não tem pressa com a imagem, ela percebe/intui o que vai acontecer e chega lá sem pressa. Segundo, ela conseguiu estabelecer essa relação não só de cumplicidade, mas de respeito e intimidade com as pessoas. Tem mulher, tem homem, tem pessoas de mais idade, mas tem jovens também, aparece

um alemão lá que dá entrevista e que fica totalmente bêbado. Filmou uma semana. Só que montou de uma forma que você aceita como se fosse manhã, tarde e noite. Você percebe que as roupas mudaram, mas você aceita que a edição, que a estrutura que ela deu permite você aceitar isso, é fantástico. E depois um outro aluno, o mineiro Marcos Pimentel (egresso em 2003 da EICTV). Em 2003, ele fez também um filme como término de curso, na Sierra Maestra. Encontrou um velho camponês no fim do mundo, morando num casebre, aposentado, não fazia nada e ficava o dia inteiro olhando o mundo, a vegetação... E conforme o filme é contado, você percebe que ele tem um filho que é meio estranho, que pouco aparece. E o filme inteiro, durante muito tempo, 90%, não tem diálogo, tem o velho e certas pontuações por letreiro, ou seja, transcrição de reflexões que o diretor faz sobre si mesmo, e por qual razão ele está fazendo aquele filme, ou seja, porque o personagem deve ter falado alguma coisa. E ele não usa narração, só letreiros. Por exemplo, "fulano, Manoel, é muito meu amigo vem sempre, faz cinco anos que ele não vem aqui". Quer dizer, o tempo para ele é outra coisa. Então, tem uma galinha ciscando e o letreiro diz "essa galinha põe ovos por vício". Até que em um certo momento, o Marcos (que inclusive é um muito bom fotógrafo), vira o monitor da câmera e deixa o velho se olhar. E o velho começa a tentar se descobrir e fala "ah, parece uma mulher, ah não, sou eu". Então começa a estabelecer um diálogo dele com ele mesmo e algumas perguntas que ele faz, esse é o filme. E no final aparece o personagem filho. Enfim, o filme chama-se *Nada con nadie* (2003). É um filme do silêncio. Então, essa coisa do documentário, que a escola mais ou menos recuperou, está presente nos trabalhos de graduação, que tem ficção e documentário. E lá o sistema é de rodízio. Quando você faz os exames de seleção, você diz quais são as suas duas primeiras preferências de formação. E o exame é feito em cima disso. Mas mesmo que você queira ser diretor, você vai ter que ser produtor, editor, técnico de som, fotógrafo, obrigatoriamente e no final do ano você tem que fazer obrigatoriamente um

exercício como diretor, mesmo que você queira ser roteirista. Mas você vai, por exemplo, trabalhar como roteirista de outro aluno, fotógrafo de um outro, e assim por diante. E não tem nota, não é que você ganha 5, 10 ou 20. Você foi às aulas, cumpriu as etapas e fez o exercício, você pode passar para a segunda etapa que aí começa a afunilar, começam a aparecer os projetos, mas não tem nota, a, b ou c. Enfim, é assim.