

EISENSTEIN NO SERTÃO:

UMA ENTREVISTA COM GERALDO SARNO

VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA¹

MARCEL GONNET WAINMAYER²

RESUMO Entrevista de Vanessa Teixeira de Oliveira e Marcel Gonnet Wainmayer com Geraldo Sarno (1938-2022), cineasta baiano, um dos expoentes da sua geração, cuja obra cinematográfica abrange filmes documentários e de ficção, como *Viramundo* (1965), *Viva Cariri* (1969), *Coronel Delmiro Gouveia* (1977) e, mais recentemente, *Tudo isto me parece um sonho* (2008), *O último romance de Balzac* (2010) e *Sertânia* (2019). A entrevista pretende evidenciar o diálogo produtivo que Sarno estabeleceu com a obra cinematográfica e teórica do cineasta soviético Serguei Eisenstein (1898-1948), desde a sua formação cinematográfica até o processo de criação de *Sertânia*.

PALAVRAS-CHAVE: Serguei Eisenstein; Imagem cinematográfica; Cinema latino-americano; Cinema russo e soviético; Processo criativo.

ABSTRACT Interview by Vanessa Teixeira de Oliveira and Marcel Gonnet Wainmayer with Geraldo Sarno, (1938-2022), a filmmaker from Bahia, one of the leading figures of his generation, whose cinematographic work includes documentary and fiction films such as *Viramundo* (1965), *Viva Cariri* (1969), *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), and more recently *Tudo isto me parece um sonho* (2008), *O último romance de Balzac* (2010), and *Sertânia* (2019). The interview aims to highlight the productive dialogue that Sarno established with the cinematographic and theoretical work of Soviet filmmaker Sergei Eisenstein (1898-1948), from his filmmaking background to the process of creating *Sertânia*.

KEYWORDS: Sergei Eisenstein; Cinematic image; Latin America cinema; Russian and Soviet cinema; Creative process.

1 Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e mestre em Teatro pela mesma instituição. Professora associada do Departamento de Teoria do Teatro e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

2 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - PPGCine/UFF, mestre em comunicação pelo PPGCOM/UFF e possui Licenciatura em Jornalismo pela Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina.

Em abril de 2021, Oksana Bulgakowa, biógrafa, tradutora e uma das maiores especialistas na obra do cineasta Serguei Eisenstein, solicitou-nos uma entrevista de um/a cineasta brasileiro/a ou latino-americano/a cuja obra tenha sido influenciada pelo cinema de Eisenstein, para um projeto de publicação. O nome de Geraldo Sarno foi indicado. O cineasta baiano conta com uma filmografia que se inicia nos anos 1960, com clássicos do cinema brasileiro, como *Viramundo* (1965), *Viva Cariri* (1969), *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), e, mais recentemente, com o trabalho de experimentação da linguagem cinematográfica desenvolvido em *Tudo isto me parece um sonho* (2008) e *Sertânia* (2019). Na década de 1990, dedicou-se à atividade pedagógica, na qual era nítida a importância de Serguei Eisenstein como um interlocutor fundamental no processo de se pensar, ver e criar imagens. Nas suas aulas do curso de Realização em Cinema e Televisão, do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, no final dos anos 1990, o nome de Eisenstein era onipresente, e um dos materiais utilizados em sala de aula por Sarno era a sua própria tradução do texto “Sobre a estrutura das coisas”, do livro ainda inédito no Brasil *A natureza não indiferente* – um tesouro para quem só tinha acesso ao Eisenstein de *A forma do filme* (1990) e *O sentido do filme* (1990). Sarno fez sua tradução a partir da publicação francesa organizada por Jacques Aumont nos anos 1970, um dos vários livros e revistas de sua biblioteca eisensteiniana.

A entrevista foi realizada no dia primeiro de julho de 2021, via *Google Meet*. Sarno estava em sua casa no sertão da Bahia. Ele ficou muito animado com o encontro, pois estava trabalhando naquele momento na escrita de um livro sobre o seu processo criativo como cineasta. Pediu para ter acesso rápido à transcrição e decidiu editá-la; percebeu que esse material poderia fazer parte do livro. De fato, em conversas telefônicas posteriores, reiterou a importância de mantermos o diálogo para ajudá-lo no processo de escrita. O livro, nas palavras dele, seguiria o procedimento da montagem, seria composto de textos e materiais de faturas diversas (apontamentos, transcrição de *lives* de YouTube, sonhos, trechos de roteiros, desenhos etc.).

Infelizmente, Sarno faleceu oito meses depois de nossa entrevista, em 22 de fevereiro de 2022, em decorrência de complicações causadas pela COVID-19. O livro de Bulgakowa ainda não foi publicado. Nesta entrevista, Eisenstein é o mote que provoca Sarno a discorrer sobre a sua formação cinematográfica em Cuba e no sertão nordestino; a apreensão e o exercício do cinema como linguagem do pensamento; ficção e documentário; razão, transe e intuição; o *zen* e uma Imagem do Brasil.

VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA Vamos começar pelo início, de como foi seu primeiro contato com Serguei Eisenstein.

GERALDO SARNO Meu primeiro contato com Eisenstein foi nos anos 1950. Já estava nos primeiros anos da faculdade de Direito, em Salvador, na Bahia. Deve ter sido em 1957, 1958, por aí. Os primeiros livros que tentei ler em espanhol foram *A forma do filme* e *O sentido do filme*. Havia um movimento de cinema em Salvador, a geração que Glauber capitaneou. Eu estava estudando direito e me interessava mais por literatura: poesia, romances. De cinema havia assistido a algumas poucas sessões no Cine Clube do crítico Walter da Silveira, e aí vi, pela primeira vez, *Outubro* [1927] e *O Encouraçado Potemkin* [1925].

Aos sete, oito e nove anos já assistia a filmes no interior da Bahia. Em Poçoões, onde nasci, havia 3 salas de cinema, em que projetavam os filmes nas matinês dedicadas aos garotos, e então assistíamos àqueles seriados de *Batman*, *Tarzan*, *Flash Gordon*, que eram uma sensação. Também conseguíamos assistir, já na juventude, voltando de férias para a cidade, os filmes do neorealismo italiano, os melodramas mexicanos, as chanchadas brasileiras da Atlântica, e os cowboys norte-americanos que eram a paixão de todos, os que mais nos entusiasmavam. A leitura desses livros de Eisenstein me fez perceber que o cinema era alguma coisa que não se esgotava no usufruir daquele universo mágico. Inclusive colecionávamos fotogramas, tentávamos fazer projeções de fotogramas. Nesse primeiro encontro com os escritos de Eisenstein, pude perceber que o cinema podia ser também algo bem mais sério: podia ser elaborado e construído como uma linguagem. Um segundo encontro significativo se deu quando, por indicação da UNEB (União Nacional de Estudantes do Brasil), eu, recém-formado, fui representá-la na comemoração da vitória da Revolução, em Havana, Cuba. Isso foi em dezembro de 1962. Viajei para lá e fiquei uma semana na Cidade do México, aguardando um avião da companhia cubana de aviação que levaria um grupo de pessoas para essa comemoração. Nessa semana, batendo perna pelo centro da cidade, entro em uma livraria e encontro um livro sobre Eisenstein, a biografia escrita por Marie Seton, editada na França, que levei comigo para Cuba. Lá encontro um outro brasileiro convidado, Dias Gomes, autor de *O pagador de promessas* [1960], peça teatral filmada por Anselmo Duarte [1962]. Estávamos hospedados no mesmo hotel e saíamos juntos para alguns eventos, inclusive para a projeção do filme. Um dia, em meio a esses acontecimentos, me viro para o Dias Gomes e pergunto se ele podia me arrumar um estúdio de cinema em Cuba [risos]. Ele falou com alguém, não sei quem, e sou chamado para ir me encontrar com Alfredo Guevara, presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos. Fui ao Instituto encontrar com Alfredo e ele diz que não tinham escola de cinema, estavam começando agora – imagina, a Revolução foi vitoriosa em dezembro de 1959, eu cheguei lá em dezembro de 1962, depois de três anos apenas. Ainda havia navios americanos frente ao Malecón. Ele disse “Não temos escola, mas posso fazer um programa prático para você de um ano: você faz estúdio aqui conosco durante esse período”. Eu topei. Fui para um pequeno hotel e ganhava uma bolsa que permitia me mover e comer. E, assim, fiquei e fiz um estúdio, que começou com um

camarógrafo excelente, Arturo Agramonte, chefe dos *camarógrafos* do *Noticiero*, que era dirigido pelo Santiago Álvarez. Aí aprendi a operar câmeras. Saía com as equipes, sobretudo quando ele, Agramonte, saía. Era um cara genial, escreveu um manual, que tenho até hoje, em frangalhos, impresso em papel de pouca qualidade, dedicado a jovens que queriam aprender a operar câmeras – inspirado por minha presença, ele dizia! [risos]. Tenho até hoje, todo arrebatado. Depois disso, fiz estágio num curta de ficção, dirigido por Humberto Solás e fotografado por Tucho Rodríguez, e, em seguida, em um longa-metragem, *La decisión*, dirigido por José Massip e fotografado por Jorge Haidú. Durante esse tempo assistia a filmes na Cinemateca e frequentava uma biblioteca de cinema em formação. Vi lá, entre muitos, os filmes de Eisenstein que não tinham sido projetados no Brasil: o segundo capítulo de *Ivan, o Terrível* [1958], e o que restou do terceiro. Além de ter revisto o primeiro. Ou seja, vi lá, pela primeira vez, a versão completa do que se tinha de *Ivan, o Terrível*. O cinema Latino-Americano, naquele momento, e, em especial, o cinema cubano, tinha muita mais ligação com o neorealismo do que com o cinema clássico soviético. Os filmes que se faziam lá eram inspirados no neorealismo. Os dois diretores de maior prestígio tinham estudado na Itália, na famosa Escola de Cinema de Roma: Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, Titón. Esses foram os primeiros contatos com a obra de Eisenstein.

VANESSA T. DE OLIVEIRA E com relação a seus filmes? Como você poderia relacionar o Eisenstein à sua filmografia? Ou a alguns de seus filmes especificamente?

G. SARNO Nessa época, após ter lido a Marie Seton e de ter visto alguns dos filmes de Eisenstein, ele se tornou uma referência para mim. *Viramundo* (1965), meu primeiro filme, documentário, é pensado e construído a partir de uma estrutura prévia, mental, rabiscada numa meia folha de papel, com sequências pré-montadas, também no papel, a partir de entrevistas gravadas e transcritas, mas não filmadas ainda. Um exercício que pode parecer estranho hoje, mas ao qual nos levava uma justa economia de produção que me obrigou a uma ginástica mental, que prosseguiu, de outra forma, nos documentários sobre cultura popular realizados em seguida no Nordeste. A compreensão da obra de Eisenstein foi uma conquista, alcançada pouco a pouco, e passa a ser uma referência forte a partir de uma imersão cada vez maior no fazer cinematográfico e na obra escrita de Eisenstein.

Aí começo um trabalho no documentário. Na verdade, para o documentário brasileiro, a influência maior era, a meu ver, o documentário europeu, sobretudo o francês, o cinema-verdade especialmente, Jean Rouch (1917-2004), e, em uma outra ponta, pelo menos para mim, Dziga Vertov (1896-1954). Conheço Jean Rouch logo que o *Viramundo* fica pronto e é apresentado durante no 1º. FIF – Festival do Rio de Janeiro, em 1965. Por essa época

também vejo alguns filmes de Vertov e, anos mais tarde, tenho acesso a seus textos. *Um homem com uma câmera* (1929) passa a ser uma referência já nos anos 1960. Faço a primeira viagem ao sertão em janeiro de 1966, com Thomaz Farkas e Paulo Rufino, onde, em preto e branco, fazemos uma primeira filmagem das manifestações da cultura popular – nunca busquei filmar outra coisa que não a cultura popular toda vez que viajei ao sertão: a busca de uma linguagem. Fui estimulado por pessoas que já trabalhavam com isso, como a Lina Bo Bardi. Eu a conheço em Salvador, e ela me convida a trabalhar em uma universidade popular que estava em processo de criação. O golpe de 1964 interrompeu definitivamente esse projeto.

Alguns anos depois, em 1967, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, fiz um projeto de documentação da cultura popular no sertão.³ O Professor José Aderaldo Castello, diretor do IEB, encaminhou ao Instituto Nacional de Cinema e à reitoria da USP, mas não conseguimos realizar o projeto. O único projeto que consegui fazer junto ao IEB foi o *Dramática popular* (1968), filmado em 35 mm, que tinha como centro o Bumba-meu-boi do Mestre Paizinho, filmado na Paraíba, em Bayeux. Com os documentários que realizei no sertão nos anos 1960, 1970 e 1980, tenho de adaptar-me a uma exigência das condições de trabalho da época. O fato é que não tínhamos como verificar a qualidade do filmado; a longa distância entre a cidade de São Paulo e o Nordeste tornava isso inviável. Enviávamos os negativos filmados para o laboratório, e tínhamos que aguardar os copiões para avaliar o resultado. Havia que filmar todo o filme, retornar a São Paulo e aguardar o início da montagem para enfim ver o filmado pela primeira vez. E, mesmo na realização do longa metragem de ficção *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), quando, pela longa duração das filmagens, podíamos aguardar a chegada dos copiões e assisti-los, para nos assegurarmos da qualidade do filmado, eu, já habituado a não ver copiões durante filmagem, não os via. E assim evitava que imagens filmadas dias ou semanas antes, vistas num momento em que outras novas estavam sendo elaboradas e filmadas, perturbassem o envolvimento da mente com as novas a serem criadas já no dia seguinte à chegada dos copiões.

Essa questão virou minha verdadeira academia de cinema, minha maneira de exercitar o fazer cinema. Se, no *Viramundo*, eu me obrigava a exercitar um esboço de montagem com entrevistas gravadas e transcritas no papel, filmadas ou não, aqui éramos forçados a filmar no imprevisto e no improviso que o documentário impõe, como a obra de Vertov estimula, e como testemunhávamos nos desafios dos cantadores que estávamos a documentar, sem roteiro e sem ver o filmado. Mais uma vez havia que ver com a mente e elaborar mentalmente um esboço de estrutura que vai se transformando e conformando, à medida que planos são filmados e, posteriormente, montados.

3 Está publicado em *Cadernos do Sertão*, também encontra-se disponível em: www.linguagemdocinema.com.br. Nota do Geraldo Sarno.

Eisenstein é o cineasta que pensa tudo, que esboça o filme na mente, que utiliza de toda uma enorme erudição para articular filmes complexos. Quando ele quer, faz de tal maneira que a ficção parece tão veraz quanto um documentário. Algumas das imagens de *Outubro* foram tomadas por documentais. Como as cenas de confronto, de repressão, de massacre. Aquela movimentação na praça, tudo aquilo é ficção, recriação. E os filmes de Vertov semelhavam uma câmera lançada no mundo, olhando o mundo, submetida ao improviso e ao imprevisto. Ambos apostam na montagem: o ponto de união entre Eisenstein e Vertov é a montagem. É o eixo, o centro onde a criação e o trabalho de ambos se cristalizam. Eisenstein, porém, tem a montagem como princípio geral do cinema: ele já monta quando concebe o filme. Concebe o filme já operando com estruturas. E mesmo estruturas formais vazias: ele pode até exercitar formas vazias. Seu pensamento, sua teoria, leva a isso. Vertov, no entanto, opera a montagem com imagens já filmadas. Nada indica que ele trabalhe imagens previamente na mente; ele vai atrás de imagens, ele tem de captar imagens antes de montá-las. E como era diretor de *noticiero*, contava com um manancial de imagens do processo revolucionário, e das repúblicas soviéticas. Tinha à sua disposição quantidade de material variado. Podia operar na montagem com esses materiais, além do que filmava especificamente para o filme que estava fazendo, como é o caso de *O homem com uma câmera* [1927], por exemplo.

Então, eu tinha esses dois parâmetros. Foi nesse universo, nos limites entre esses dois métodos que comecei a operar, sem muita reflexão teórica, mas já exercitando esses processos, essa busca. Não podíamos ver nada do que se filmava; o filmado só era visto dois ou três meses depois, na ilha de edição, quando voltávamos para São Paulo ou Rio de Janeiro. A equipe trabalhava sob tensão, o fotógrafo não podia enganar-se no foco, ou no diafragma, não se podia facilitar com a filmagem, pois não havia como testar o resultado filmado. Tudo isso criava uma grande tensão. O diretor devia pensar a estrutura do filme enquanto filmava, reelaborar, conformar esse esboço de forma que tivesse em mente com o inesperado que se apresentava a cada momento na frente da câmera; de alguma maneira, devia exercitar alguma forma de montagem mental. Primeiro, nos filmes mais simples, de 10 minutos; depois, nos longas-metragens, documentários de 70 minutos. Havia que ter organização mental que levasse a algum esboço de forma do filme. Isso porque, por mais que você tivesse lido, estudado e pensado sobre o tema a filmar, você não sabia o que te esperava, em nenhum filme. Eu tinha que ter uma articulação em que mentalmente ia armando estruturas. E, ao mesmo tempo, havia que operar no improviso e no imprevisto, que era também o que a arte popular me ensinava. O cantador de desafio, que filmei algumas vezes, opera no improviso e no imprevisto. Eles têm que responder na bucha, de improviso, a uma rima, que vem de surpresa, e a um tema que é dado pelo outro. Seguem regras poéticas estritas que lhes são dadas pela tradição. Há um diálogo, um confronto, um desafio. Essa tradição remonta aos antigos gregos, à Grécia Clássica, aos *aedos* e *rapsodos*, em Homero. Eram os deuses,

na verdade, a musa Mnemósine, deusa da memória, que se manifestava na voz do *aedo*. Cantavam em transe, cantavam inspirados por um deus, da mesma maneira que os adivinhos, como Tirésias, cuja fala anunciava o futuro, inspirada por Apolo. De alguma maneira, os cantadores têm essa vivência. Tenho certeza de que, por mais versos feitos que guardem de memória, os grandes cantadores respondem ao não previsto, de acordo com a métrica e a rima exigidas pela tradição, porque estão inspirados, porque têm uma intuição, porque experimentam alguma forma de transe. É algo que não se consegue explicar por meio da razão. Temos essa herança que vem dos trovadores europeus, da Ibéria e da França, do medievo árabe-europeu, herança da Grécia antiga, espalhada por toda América Latina e no Caribe, como no Brasil, sobretudo no sertão do Nordeste.

Então, de um lado, você tem essa coisa do Vertov, que tem acento no improvisado, intuição e, de outro, a do Eisenstein que é muito racional. Algo que vem da erudição, da racionalidade, que envolve articular uma estrutura, uma imagem-obra que, na sua totalidade, ele chamava de orgânica, e os pontos extáticos, do patético. De alguma maneira, poderíamos aproximar estas duas coisas aos conceitos criados por Nietzsche de apolíneo e dionisíaco.

Então, na década de 1990, já estou trabalhando com essa experiência acumulada, após ter feito *Coronel Delmiro Gouveia*, que é ficção. E essa fusão de documentário e ficção se faz no *Delmiro* de forma muito intuitiva. Vai-se tomando consciência à medida que a coisa é feita. A teoria vem sempre depois e não antes. Ela é fruto de uma prática em que a intuição, a razão e o transe jogam seus papéis. O *Delmiro* é um momento importante disso para mim, porque é uma ficção, com atores, tem uma estrutura mais complicada de produção para você carregar, com pouco dinheiro, como sempre, sem grande suporte, mas que assume uma certa ousadia e risco. Nele você pode encontrar um tipo de fusão do documentário e ficção, como no plano em que a Eulina, a segunda mulher do Delmiro Gouveia, sai do casarão e vai jogar os vestidos e presentes que ele trouxe para ela no chiqueiro; é plano único, câmera na mão, rodado sem cortes e sem ensaio; improvisado da atriz, Sura Berditchevsky, e do câmera e fotógrafo, Lauro Escorel. Aquela filmagem foi um tanto surpreendente: a produção tinha mandado fazer o chiqueiro na véspera, sabia que tinham colocado os porcos, mas estava tudo seco e limpo. Fomos dormir para filmar no outro dia pela manhã. A produção pergunta se deviam molhar o chiqueiro; respondi que podíamos deixar para o dia seguinte. Durante a noite choveu. Primeira chuva da estação. Tinha semanas, ou meses mesmo, que não chovia e estava tudo seco. Mas à noite choveu, e tornou úmido o chiqueiro, como a gente queria, e ficou uma manhã nublada, como a gente também desejava, pois cabia para a cena não ter um sol brilhante, era isso que estávamos esperando para a fotografia. Lembro que não dei orientações a Sura, que fazia a Eulina, só pedi que saísse pela porta dos fundos da casa e os outros atores que a acompanhavam parassem na porta; não dei mais dicas, nem ao fotógrafo. Eu sei que, quando

começamos a filmar, e dei câmera, ela sai e assume a ação. Sai com os presentes na mão e parte para o chiqueiro. E súbito, o Lauro Escorel, que filmava com a câmera na mão, pergunta: “Geraldo, e agora, o que eu faço?” E eu disse, sem pensar: “Vamos atrás”. É tudo improvisado e é plano único, não tem segundo plano. Fomos eu e ele atrás, sem nada armado ou preparado. É um plano de ficção filmado como se fosse documental. E a gente segue atrás, ela sabia que tinha que agir e jogar as roupas. Mas ela rasga, põe as roupas na boca, nos dentes, tudo isso é iniciativa da atriz; e está maravilhosa!

Outro plano, que também me lembro para citar, é aquele quando há a sagração de Delmiro Gouveia junto aos vaqueiros, pela benção da “mãe de santo”, que é a Dona Filhinha, Ialorixá de Cachoeira. Havia um grupo musical local que cantava um samba, os vaqueiros reunidos e a Ialorixá com ramos de arruda nas mãos. “Você benze o Delmiro Gouveia”, lembro de ter dito a ela. O Lauro começa a filmar. Os vaqueiros iniciam uma dança em círculos em torno do Coronel Delmiro Gouveia (Rubens de Falco) e da Ialorixá. O Lauro pergunta: “E agora?” Digo: “Vamos rodar com eles”. Não havia outra coisa a fazer. Rodamos a cena em um único plano. Não tem repetição, como não houve marcação ou ensaio. É documental. E o *Sertânia* (2019) está carregado disso. O *Sertânia* é praticamente um filme em que equipe, atores, figurantes, gente do povo, todos encontram seu espaço e a câmera não tem marcação. O Miguel e eu estamos buscando os planos e as imagens naquele momento da filmagem, sem nenhuma marcação nem para os atores, nem para os figurantes, nem para a câmera. Cada um está jogando ali seu jogo; é uma ficção que se filma como documentário. Isso eu explico pelos anos que filmei no sertão sem ver as cenas, como até hoje não vejo: acabo de filmar, está filmado. O que eu vejo é na hora de filmar, quando acompanho a câmera e estou ‘prevendo’ a imagem, pois já tenho uma ideia do que está surgindo na imagem, não preciso mais do que isso para fixar na mente o que interessa. Ou então, se é uma coisa mais complicada, e posso estar sentado (pois também já não posso ficar tanto em pé, de vez em quando é necessário se sentar), vejo pelo visor o plano sendo filmado. E tudo bem, só vou rever quando montar o filme, lá na frente. E assim me ocorrem coisas absolutamente inacreditáveis.

Hoje em dia você pode se surpreender na ilha de edição com planos que não sabia terem sido filmados; pode ocorrer que nem o próprio fotógrafo lembra-se ou tem consciência do que a câmera filmou; isto pode ocorrer no intervalo entre um plano e outro em que a câmera ficou ligada; ninguém mais se incomoda se ela fica ligada por certo tempo. Quase não existe mais o ritual da ordem “câmera” para iniciar o plano e “corta” para encerrá-lo. No *Sertânia* existem dois planos absolutamente inesperados, encontrados na ilha de edição. Quando a arma do capitão Jesuíno Mourão, interpretado por Júlio Adrião, trava, ele pede socorro, e um jagunço, interpretado por Carlos Risério, também responsável por fotos de cena e pelo bom funcionamento das armas, aproxima-se para socorrer o

ator, eles mesmos e todos os presentes no platô não têm consciência de que a câmera continua filmando, a exceção do fotógrafo que continua acompanhando pelo visor da câmera que filma a interrupção da ação da ficção, capta a entrada de Risério em quadro, grava o diálogo que este mantém com Júlio Adrião, como a expulsão do cartucho que engasgou na arma, a colocação de um novo cartucho, até o momento e que, vendo superado o impasse, o próprio fotógrafo assume o controle do plano, pede para o ator corrigir o eixo da arma e ordena que atire, dando sequência à filmagem do plano de ficção interrompido. E o faz, com acento uruguaio, ordenando ao capitão Jesuíno que atire: “Tira, tira, no eixo...” E aí, a meu ver, um plano que seria uma simples referência e homenagem a uma situação semelhante em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que, por sua vez, ecoa o plano de uma única arma manejada por um soldado que massacra a multidão em *Outubro*, como que se abrisse um túnel no tempo, diversos tempos e referências ecoam em paralelo nos planos documentais inesperados, e na contraordem do jagunço Gavião: “Não atira, o povo não tem culpa, não atira”. Então, esse plano seria, de certa maneira, uma citação longínqua de *Outubro*, do Eisenstein, no qual o soldado atira com uma metralhadora, com uma metralhadora que não atira – é um artifício de montagem –, passando pelo massacre dos camponeses realizado por Antônio das Mortes, que, também por artifício de montagem, salta de um lado para outro do cruzeiro; com esse tiro do Jesuíno, eu estou querendo fazer uma homenagem a Eisenstein, a Glauber. Estou querendo vir nessa linha, e, num certo momento, decido fazer da maneira mais simples, deixar apenas ele atirar num plano próximo, e ver no que dá.

Quando, porém, chego na montagem e vejo esse plano, decido botar tudo. [risos] Isso porque esse plano traz uma enorme carga, é muito denso de significados. A ficção é quebrada pelo documental, ou seja, o significante muda de registro, atualiza-se um aqui e agora nesse preciso momento da filmagem e se estabelece um conflitivo diálogo à distância, num primeiro momento com o passado: “não atira, não atira, Capitão”; “atira, tira, no eixo!”. Abre-se um túnel, temporal, de imagens espelhadas que ressoam. E isso acontece não apenas em relação ao que já ocorreu, com a sequência “sonhada” de Gavião que defende os retirantes da violência assassina de Jesuíno, como também estabelece um laço com a que ocorrerá em seguida, no futuro, em que Jesuíno denuncia a fraqueza compassiva de Gavião e revela a essência do sistema jagunço: “Mamãezada, Gavião! Mamãezada! O diabo risca, a gente corta e cose”.

Na *Odisseia*, há uma cena que acho maravilhosa: perseguido por Posêidon, após o naufrágio, Ulisses chega à terra dos feácios. Perdeu as naus, os homens e tudo o que possuía. Na praia, encontra a filha do rei, Nausica, com outras moças, que o levam ao palácio. Depois de banhado e vestido, o rei recebe o desconhecido num banquete. Em certo momento do banquete, aparece o *aedo*, e começa a cantar a *Odisseia*: as peripécias de Ulisses, ainda

desconhecido, ali presente. Ulisses começa a chorar. Nesse momento estabelece um tempo presente, uma quebra, um tempo atualizado que é uma virada na ficção. Cervantes também produz desses momentos no *Dom Quixote*.

No final dos anos 1980, houve um momento-chave, quando o Collor assumiu, que ano foi isso? Quando ele ganhou a eleição. Ali, acabou o cinema. Deu um vazio em todo mundo, ninguém tinha o que fazer, e eu fui estudar.

VANESSA T. DE OLIVEIRA Foi em 1990.

G. SARNO Então, nos anos 1990, dediquei-me aos estudos, publiquei alguns textos, lançamos a revista *Cinemas*, pois havia pouco o que fazer. Num determinado dia, eu já tinha lido aquele texto de que lhe falei...

VANESSA T. DE OLIVEIRA “Sobre a estrutura das coisas”, em francês?

G. SARNO Eu já tinha lido lá atrás, várias vezes, e nos anos 1990 eu tive acesso, mais uma vez, a esse mesmo texto, mais elaborado, publicado na França, na coleção 10/18, no livro de Eisenstein, *La non-indifférente nature/1. Oeuvres/2*. Traduzi o texto para o português, pois me interessava para algumas aulas e cursos que andei dando para superar a falta de trabalho em fazer filmes. Pois então, depois de todo esse percurso, percebo que sob aquele texto tem um organograma, existe uma imagem embaixo daquele texto. Como a gente usava organogramas para mixagens na época – hoje, ainda se usa, mas é menos necessário do que antigamente. Naquela época, era absolutamente imprescindível, porque você montava os rolos de 10 em 10 minutos. Um filme de longa-metragem, e média, era mixado em 9 ou 10 rolos. Além da imagem, você tinha que ter rolos de som: havia o rolo do diálogo, o rolo da música, ruídos etc. Às vezes, podia haver mais de um rolo para a música, e também os ruídos. Podia ter de pré-mixar alguns rolos ... Não havia muitas máquinas para ler os rolos, pois cada rolo exigia uma máquina na hora da mixagem. Os estúdios tinham três máquinas, no máximo, quatro. Então, a mixagem final exigia que todas as pistas de som do filme fossem pré-mixadas em três rolos: diálogos, música e ruídos. Essas operações eram facilitadas por mapas que permitiam aos técnicos abrir e fechar os canais de gravação das pistas com antecedência. Eles controlavam a mixagem, a partir desse mapa técnico, sem função criativa, mas que ajudava a concluir a concepção ou articulação entre som e imagem. E, subitamente, relendo o “Sobre a estrutura das coisas”, da página 51 à 64, nas quais Eisenstein descreve a estrutura do Potemkin, vi que havia subjacente um mapa, um organograma. Vi que o organograma, simplificado, contém uma espécie de esquema, o esboço de uma estrutura, uma Imagem (a que Eisenstein chama de obraz). [Mostra um esquema em um papel no vídeo – Figura 1]. Esse é o organograma.

Cheguei a isso porque, na verdade, já trabalhava assim, com organograma mental. Eu acho que você não encontra nenhum organograma nos textos de Eisenstein publicados, que eu saiba, a exceção da sequência do velório da tsarina em *Ivan, o Terrível* (vide *La non-indifférente nature*/2. *Oeuvres*/4, p. 219), em que ele usa uma espécie de organograma: “Busquemos reduzir a uma tábua convencional de interações a série de componentes que formam a polifonia geral da cena”.

Mas, em sua obra publicada, que conheço, não se encontra nenhum trecho que revele a estrutura de algum de seus filmes. É possível que esse fosse um processo apenas mental, uma articulação que ele organizava na mente e que vem a revelar nesse texto que escreveu sobre o *Potemkin*. Para

mim, esse tipo de organograma passou a ser uma maneira de “controlar” o que de “documentário”, isto é, o que está sujeito ao imprevisto e ao improviso, no filme de “ficção”, isto é, quando é necessário fundir os dois métodos de concepção e de realização num único filme; o que busca manter uma certa concepção do todo que o rege, e que deve dialogar com as variações e improvisações que podem ocorrer em suas partes, no interior da estrutura. Mande para você um organograma enorme do Sertânia, todo riscado e anotado que, de certa forma, atesta o caminho percorrido na busca dessa Imagem durante a construção do filme [Figura 2].

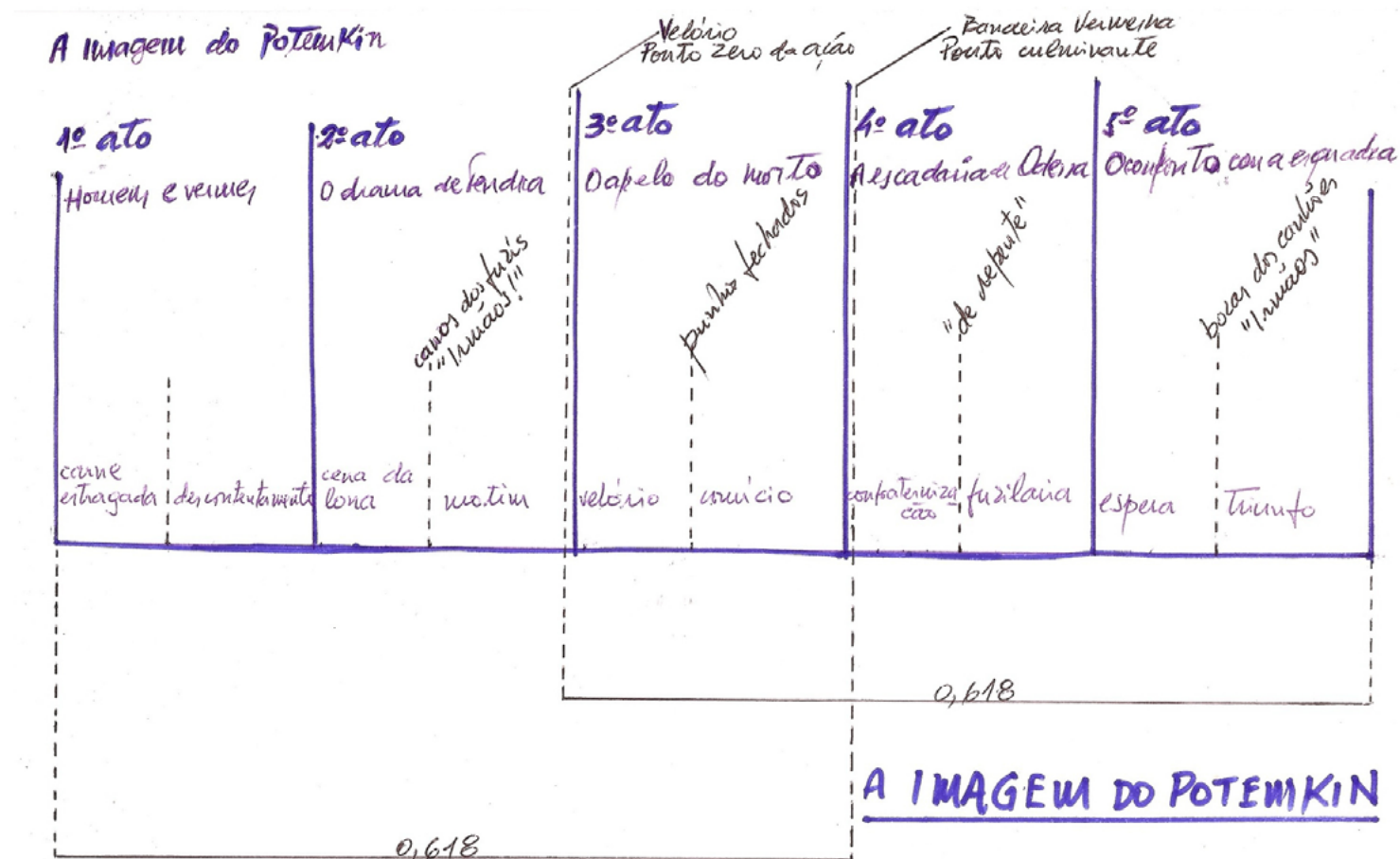


Figura 1 – A Imagem do *Potemkin*. Arquivo de Geraldo Sarno (2021).

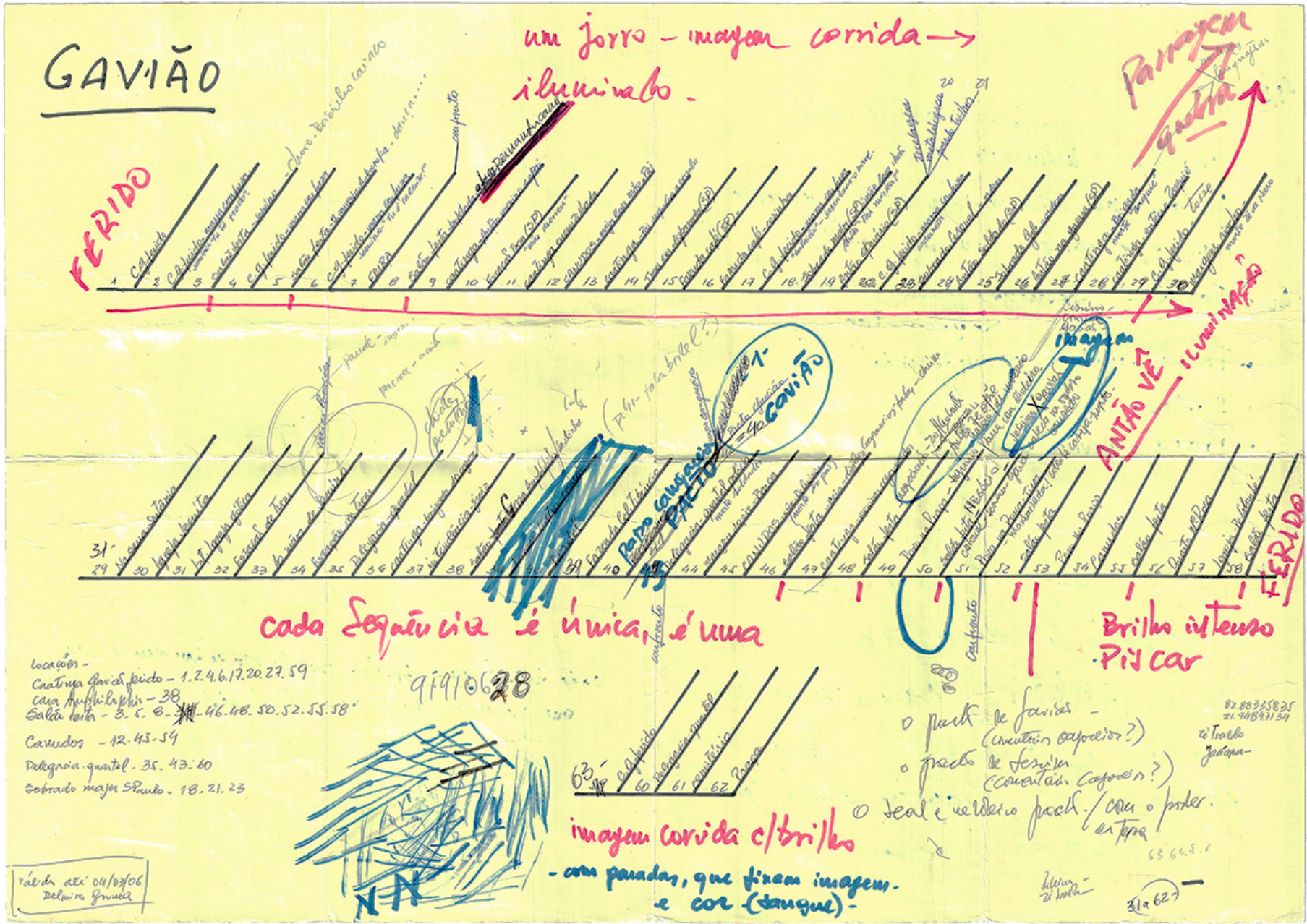


Figura 2 – A Imagem do Potemkin. Arquivo de Geraldo Sarno (2021).

MARCEL GONNET WAINMAYER Você participou de momentos importantes da história do cinema latino-americano. Você foi estudante da escola em Cuba antes de a escola existir.

SARNO – Não tinha escola e nem sonho de escola. Estava tudo muito no início. A meu ver, o que unifica o cinema latino-americano é o neorrealismo. Escrevi sobre isso em um livrinho, *Glauber e o cinema latino-americano* (1995), no qual digo que a única teoria que unifica o cinema dito latino-americano é a do neorrealismo. Se nós formos buscar alguns cineastas da minha geração, na América Latina, que têm diálogo com a obra de Eisenstein, além de Glauber e León, no Brasil, e vários no México, eu diria que o boliviano Jorge Sanjinés, na Argentina, Pino Solanas.

VANESSA T. DE OLIVEIRA E o Santiago Álvarez?

SARNO Eu ia chegar no Santiago Álvarez. Ele é um homem que vem da música. Não é compositor, mas trabalhou com música. Igual ao Vertov, de alguma maneira. O Vertov vem da música, da composição musical. E o Santiago, se não estou enganado, trabalhava em rádio, inclusive, nos EUA, onde viveu antes da revolução. Com os *noticieros*, ele traz um estilo de montagem que é eisensteiniano, e que também se inspira nas atualidades do Vertov. Mas não tem muita descendência dele em Cuba ou na América Latina, porque é inimitável. Ele não indaga, não carrega dúvidas. Ocupou uma esfera de criação que é a do discurso afirmativo, um cinema de combate, de trincheira. Fala a partir de uma revolução vitoriosa. É a revolução no poder.

MARCEL G. WAINMAYER Você foi em Cuba em 1962, e o Eisenstein não era o cinema do momento na União Soviética, vamos dizer. Era alguém já colocado um pouco de lado, ou não?

SARNO – A grande influência era o neorrealismo. O Titón tinha estudado em Roma. Também Julio García Espinosa.

MARCEL G. WAINMAYER Mas onde buscar essa inspiração, pois ele trabalha com essa hipérbole que às vezes o Eisenstein tem, de carregar a tela, o quadro como um signo, construindo esse quadro. Mas, ao mesmo tempo, o Glauber tinha essa coisa da câmera na mão também e da respiração do neorrealismo, era uma coisa misturada, não é?

SARNO – Glauber tem uma tese que divulga no início de sua carreira, quando ainda estava escrevendo para o *Diário de Notícias*, em 1958, em Salvador, em que ele toma o filme mexicano *Raíces* (1954), de Benito Alazraki, como paradigma de um possível cinema latino-americano.⁴ Ele aponta Nelson Pereira dos Santos, no Brasil, como capaz de realizar uma certa síntese, que ele encontra nesse filme mexicano, “síntese de duas tendências antagônicas e culminantes em fases vitais de desenvolvimento no pensamento universal cinematográfico”, “um choque de duas tendências altamente antagônicas: o *antiformalismo* do neorrealismo e a *ultra-expressão* eisensteiniana”. O filme de Alazraki teria, segundo Glauber, alcançado “uma síntese /choque de Zavattini e Eisenstein”.

4 Ver ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. Nota do Geraldo Sarno.

O que o Glauber tem do Eisenstein é o domínio da estrutura. A estrutura do cinema épico. Esse controle.

Por que o *Potemkin* é o filme sobre o qual mais escreve Eisenstein? Por que retorna ao *Potemkin* com tanta frequência? Penso que, com esse filme, ele alcançou um ponto altíssimo de realização como em nenhum outro. E isso devido à beleza, à harmonia e ao equilíbrio das partes na estrutura, às inter-relações que existem na sua composição. E, quando você analisa esse organograma, extraído desse texto, no qual explica que são cinco atos e que sofrem uma cesura segundo a lei áurea, ou seja, na proporção áurea que Leonardo da Vinci estudou, e se tornou um dogma nas artes da imagem, da escultura, da pintura etc., e que se encontra na arte clássica grega... Então, ele define cada ato, dividido nessa proporção, em que a primeira parte se choca com a segunda. E também o todo do filme, na mesma proporção áurea, tem uma cesura. E essa cesura é dupla: tem uma cesura do princípio para o fim, e uma segunda do fim para o princípio.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Incrível!

SARNO – Eu marquei aqui as duas cesuras. A primeira delas é o ponto mais baixo da intensidade dramática revolucionária do filme, que é o velório; e a segunda cesura está no ponto mais alto dessa intensidade, que é o hasteamento da bandeira vermelha. Quando li isso, pela primeira vez, foi um grande choque. Como é possível perceber que há uma cesura em relação, digamos, ao princípio? Quando estou vendo um filme, e, em um certo momento, mais ou menos no meio, tem uma longa sequência, digamos, em alta de emoção ou em baixa, é possível perceber isso, até meio intuitivamente. Depois, eu saio e, após um tempo, o filme acaba. É algo que dá para perceber. Agora, como é possível perceber uma cesura que é marcada pelo fim? Se ainda não tenho o fim? Então, ao final do filme, eu vou retroceder para perceber que houve uma cesura lá trás? Vocês estão entendendo o que estou falando? Quando li isso, pensei “tem alguma coisa errada aqui”. Eu não entendia isso. Mas não tem nada de

errado, não. É visual, é uma harmonia do bloco, não tem a ver com o tempo decorrido ou linear. É uma harmonia do bloco. O bloco tem uma harmonia na sua estabilidade. Esse desenho, esse esboço da forma, organograma, é o que ele chama de Imagem, que em russo é *obraz*. Quando Eisenstein se refere à imagem, é desta imagem aqui que ele está falando. O conceito de imagem dele não é algo idiota como uma foto desse copo d'água aqui, com um pouco de limão. Mas, sem dúvida, pode ser a taça com veneno que Eufrosina passa às mãos de Ivan, com a que tinha dado de beber à Anastácia desmaiada em seu leito. A Imagem para Eisenstein está carregada de densidade significativa, dramática – e pode ser um plano, uma sequência, ou uma imagem como esta, que é a de todo um filme: o *Potemkin*. E é esta Imagem que ele quer que o espectador retenha do filme, que leve para casa quando retorna da projeção. Acabado o filme, o espectador culto leva para casa não um emaranhado de imagens, carregadas de momentos de emoção, mas esta Imagem orgânica carregada de pontos precisos de emoção, de alta emoção e exaltação, e, outros, de dor e lamentação. Essa imagem surgiu para mim, a partir de um certo momento, depois de ter trabalhado muito tempo com essa questão de como dominar a estrutura de filmes documentais curtos, depois, longas e, por fim, de ficção, por meio de anotações rabiscadas, imagens rabiscadas. Mas num determinado momento, relendo esse texto de Eisenstein em *La non-indifférente nature*, me dei conta da sua importância, tomei consciência de que ele era a descrição de uma imagem: da Imagem.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Recentemente andei estudando as escadas no *Encouraçado*. Também acho que o uso das escadas é uma imagem do filme. Ele usa a escada obsessivamente.

SARNO – E por que você lembrou de escadas?

VANESSA T. DE OLIVEIRA – É porque apresentei um trabalho sobre as escadas no *Potemkin*, fazendo uma relação entre a presença delas no filme e o uso das escadas no teatro simbolista. Elas são um elemento arquitetônico importante nesse teatro, e possuem um significado místico, iniciático, relacionado a essa questão de subir para algum lugar. Li um texto do Jacques Rancière sobre escadas e no final do texto ele fala do uso delas em vários encenadores, mas não fala do *Encouraçado Potemkin*. Fiquei com isso na cabeça e assisti ao filme com esse olhar, pensando nas escadas, e fiquei fascinada.

SARNO – E tem escadas no *encouraçado* e na cidade.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Exatamente, e também o uso delas ...

SARNO – No *Outubro*, então, é incrível.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Sim, o livro do Viktor Chklovsky, sobre o Eisenstein, diz que ele pensava até aquela própria subida da ponte, onde tem um cavalo que despenca em *Outubro*, também como escada. No *Ivan, o Terrível*, a morte de Vladímir teria que ter escada. Enfim, como se a escada fosse um elemento visual para entender a imagem. E você falou agora desse mapa imagético, essa Imagem do *Potemkin*: a gente tem o velório que é no chão, e o hastear da bandeira vermelha, como em um jogo entre o alto e o baixo.

SARNO – Você me fez lembrar de uma fala do Godard, que em um certo momento diz que o Eisenstein filmava como ninguém os planos baixos, os planos do velório, com a câmera no chão, que filmava de maneira maravilhosa. Essa fala do Godard encontrei numa citação, perdida, nem sei onde foi. A lembrança me ocorreu quando você falou dos planos baixos e do velório. A câmera fica no chão, filma o morto, que eu esqueço o nome dele.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Vakulinchuk. A gente tem o olhar do morto, na verdade. A câmera está dentro da tendinha onde o colocaram ... Geraldo, foi excelente, bastante material que, claro, vou transcrever e editar. Vou lhe enviar o vídeo gravado da entrevista, agora, do *Google Meet*, junto com a transcrição [Figura 4].

SARNO – Sim, vou usar no livro. Para mim, esse assunto é central no meu cinema. Depois, sobre as coisas que são importantes levaria mais um dia de papo: o lado místico da coisa, onde entra o taoísmo. Pois há o lado do improvisto, do risco, o lado de você acreditar em um processo sobre o qual não tem controle, que envolve a intuição.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – A gente pode marcar essa conversa, isso me interessa.

SARNO – Sim, pois tem uma outra dimensão, e cada vez mais eu trafego por ela, que é fruto da repetição, do fazer. A coisa *zen*, sabe? Você já leu sobre isso?

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Eu só li um *best-seller* dos anos 1970: O zen e a arte da manutenção de motocicleta, só isso. [risos]

SARNO – Tem um livro, que é um clássico, de um filósofo inglês que viajou para o Japão e ficou seis anos lá para ensinar inglês e aprender alguma coisa do *zen*.⁵ Mas desencorajaram-no, dizendo que em quatro ou cinco anos metido em um monastério não ia fazê-lo aprender coisa alguma, e que era melhor fazer uns exercícios. Ele foi fazer arco e flecha.

5 Provavelmente ele se refere a *Zen in the Art of Archery* (1948) do alemão Eugen Herrigel.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – A história do arqueiro zen, não é isso?

SARNO – É interessantíssimo. Esse homem leva seis anos, com um mestre de arqueiro *zen* e ele treina duas ou três vezes por semana, algo assim, e o mestre coloca um alvo na frente dele e diz que ele não precisa acertar o alvo e nem atirar a flecha, na verdade. Ele leva anos sem sacar por que o mestre não estava interessado em acertar o alvo. O mestre dizia que ele não estava compreendendo e que era algo indizível, intransmissível, e que era ele que tinha que descobrir sozinho, entrando no jogo. “Você tem que encontrar seu caminho, eu não posso dizer qual é”. É tudo mental, ele não tem que acertar a flecha lá no alvo, mas tem que prosseguir no encontro consigo mesmo. E é a repetição, todo dia fazendo o mesmo lance, que dá uma maestria a ele. Um dia, depois de seis anos, o mestre finalmente diz que vai mostrar como se faz. Então, coloca o alvo no escuro. E ao seu lado uma vela. Pega duas flechas e a lança a partir da claridade para o alvo no escuro. Uma flecha acerta o centro do alvo e a outra finca em cima da primeira. O que quero dizer é o seguinte: o fato involuntário, não desejado, forçado pela realidade, pela tecnologia da época em que se viajava para o sertão com frequência, fazendo primeiro filmes curtos, depois, longas-metragens, depois, ficção, sem ver a imagem, e tendo absorvido a cultura popular, a prática daqueles cantadores de improvisos, acompanhada de leituras, também de Vertov, do documentário, e querendo aprender com os artistas populares, tudo isso me fez adquirir um conhecimento que passa pelo artesanato, ou seja, pela repetição. A repetição ensina o corpo. E, depois, a mente absorve.

MARCEL G. WAINMAYER – Estou trabalhando justamente essa definição de cinema e artesanato, e estava pensando como a Caravana Farkas e Fernando Birri têm toda uma linha de trabalho na América Latina que vem a partir dessa construção, desse limite dos elementos.

SARNO – Tem um filminho de dez minutos, chamado *Os imaginários* [1969], em que um artista, Valderêdo Gonçalves, faz uma xilogravura. Eu o filmo fazendo a peça, que é sobre o Apocalipse. Tenho essa peça ali atrás, junto com as outras que trouxe na mesma época. Tenho uma pequena coleção, entre outras coisas, de xilogravuras, dos anos 1960. Razoável que eu digo é de umas 10 ou 12 peças, não mais do que isso. Tenho também coisas do Mestre

Noza. Para concluir, essa coisa do artesanato: Valderêdo faz a peça do Apocalipse; tinha acabado de fazer outra série chamada “Apóstolos”. Ele é ateu, diz isso no filme, não acredita em nada de religião; faz só para manter a família. Sua arte mal dá, ele precisa também pintar parede, trabalhar como pedreiro e fazer mais mil coisas, exercendo as habilidades manuais e artesanais, pois não tem outro meio de vida. As peças do Apocalipse são encomendas dos reitores das Universidades da Bahia e do Ceará. Ele vendia as matrizes. Explica que o reitor da Universidade do Ceará até diz que ele teria os direitos autorais, mas ele não acredita, nunca recebeu nada. Vende as matrizes e depois não acompanha para ver o que acontece. Eu conheci a família, estive várias vezes com ele, com a mulher e os filhos, e tive contato com a família depois da morte dele, há alguns anos. Mas eu perguntava a ele como não acreditar na religião nem na Bíblia, sendo que ele passava um tempo razoável lendo-a, para trabalhar nas peças. Ele respondia que era para ganhar dinheiro, para trazer feijão para casa. Isso me impactava. E fui compreender depois: na verdade, ele é um artesão, e não um artista. Ele não se realiza na arte, não realiza sua subjetividade ou criatividade. Não há uma intenção: ele tem habilidade em trabalhar com a madeira e ele a exercita, igual ao Mestre Noza. Mas no caso do Valderêdo, isso é trágico: e no caso do Mestre Noza, não, pois ele era um gozador, felicíssimo por talhar as figurinhas do Padre Cícero, cortava dezenas por dia, acompanhado de quatro mocinhas que preparavam a madeira para ele. Filmamos isso também, está nos filminhos, e ele era um gozador, um cara divertido, que contava piada. Valderêdo, no entanto, era um trágico: ele termina o filme dizendo: “Não, eu não me arrisco, pois tenho medo do fracasso”. Ele se situa nos limites entre artesão e artista, e não pode dar um passo para romper a barreira. A sociedade não lhe dá condições econômicas para isso, para superar a situação em que se encontra e arriscar o passo. Então, ele é uma figura trágica. A figura do Vitalino, que está em outro curtinha, também é trágica; mas é trágica porque acabou o mercado e ele não sabe, não tem consciência disso. Ele quer seguir o trabalho do pai, que fazia isso, moldando com as mãos peças pequenas de cerâmica, de barro, uma a uma. Quase todos os artesãos do Alto do Moura, Caruaru, já estavam fazendo peças com a ajuda de modelos, ou moldes, fazendo centenas por dia. E ele fazia duas ou três. O pai dele fazia isso em uma época em que quem comprava as peças eram os camponeses, homens da roça, para dar aos filhos como brinquedo. Os filhos brincavam, quebravam em pouco tempo e eles compravam novas por centavos. E assim, o pai, o velho Vitalino, vendia dezenas em dias de feira. Isso acabou, veio o plástico. Hoje, quem compra, é o turista que vai à feira de Caruaru. O mercado mudou e acabou o mundo de Vitalino, o pai, e do filho, que tenta manter a tradição do pai. É trágico. E, no caso do Valderêdo, é uma tragédia de realização pessoal, do criador que tem algo a dizer como testemunho da vida e do mundo. E está impedido de arriscar-se. Essa é a tragédia do povo brasileiro. As pessoas veem nos filminhos de 10 minutos e, às vezes, não compreendem. A questão está colocada como documentário, quem sabe ver e ouvir percebe. Essas são as imagens que permanecem em minha mente, sessenta anos depois de as ter filmado. Os personagens fortes para

mim, que estão dentro de mim e no meu cinema são essas figuras do sertão. Minhas imagens do sertão são esses homens, essas tragédias, figuras trágicas que trago da cultura popular. E são elas que vão resultar no *Sertânia*. Na verdade, você pode ler Marx, Nietzsche, Heidegger, Bergson, frequentar os filmes e os escritos de Eisenstein e Vertov, tua cabeça pode estar cheia desses e outros grandes criadores, aqui tenho seis mil ou oito mil livros, mas isso tudo nada tem a ver se você não trabalha com a tua realidade, com teu mundo e teu universo. O meu é o sertão, o “meu” sertão, o sertão que trago comigo, é povoado pelo povo que conheci e filmei e que muito me ensinou. De *Viramundo* a *Sertânia*, ele vive nos filmes que fiz, com a participação de tantos companheiros e amigos. São uma Imagem do Brasil. Nem sempre este sertão, digamos, real, em que posso viver, também ter amigos e fazer filmes, corresponde ao que trago comigo e está nos filmes. Mas o importante é o mundo em que você se situa, em que estão plantados os teus pés. É dele e com ele que eu tenho que falar.



Figura 4 – Prints da conversa via Google Meet.

Transcrição de JOANA SOUTO GUIMARÃES ARAÚJO.