

Sérgio Muniz

O encadeamento de casualidades

Biografia

Sergio Aurélio de Oliveira Muniz nasceu em 13 de janeiro de 1935, na cidade de São Paulo, filho único de Davidson Muniz e Maria Benedicta de Oliveira Muniz. A família residia em Santos (SP), onde o pai trabalhava no ramo de seguros e a mãe, como dona de casa. Aos 18 anos foi morar em São Paulo, fez o curso clássico, estudou na Escola Superior de Propaganda (a denominação ainda não tinha o complemento “e Marketing”), trabalhou em Publicidade, aproximou-se de pessoas ligadas ao cinema e à militância no Partido Comunista Brasileiro. Foi inoculado pelo vírus do cinema. Participou da produção de filmes, frequentou festivais na América Latina, travou amizade com dirigentes do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos, o que lhe possibilitou ir diversas vezes a Cuba, onde viveu por três anos e participou da direção de uma escola de cinema.

Sinopse

Em seu depoimento, Sergio Muniz lembra da infância em Santos (SP), embora considere que a maior parte de suas memórias desse tempo permanece bloqueada. Conta como se mudou para São Paulo, aos 18 anos, fala dos seus primeiros empregos na cidade e da aproximação que paulatinamente foi se dando com pessoas ligadas tanto à produção cinematográfica quanto à militância no Partido Comunista Brasileiro. Discorre sobre seu trabalho em publicidade, sobre os festivais de cinema de que participou, sobre as primeiras viagens a Cuba e o período em que lá viveu. Relata seu envolvimento com a produção brasileira de documentários, com a Escola de Cinema de Cuba e a sua proximidade com Vladimir Herzog.

Íntegra do depoimento gravado em 2019

Lembranças da infância

Eu não sei se eu tive problemas de neurose, o que foi, ou de crescimento. Eu vejo, às vezes, fotografias, eu sei que sou eu, mas eu não lembro da situação. Eu posso lembrar uma ou duas situações, talvez as que mais me marcaram. Uma de minha infância, que eu devia ter sete anos, oito anos, e tinha um irmão do meu pai, chamado Antônio, que gostava muito de fazer jacaré na praia. Sabe o que é jacaré, não é? Deslizar na onda. E, no geral, fim de semana, em Santos, sábado, não tinha ninguém na praia, não havia esse costume. Então, num desses dias, ele me levou junto para a praia e, não sei como nem por quê, eu me perdi dele. Acho que ele começou a fazer [jacaré] e eu fui me afastando e, quando eu percebi, não o via e eu consegui voltar para casa. Agora,

nesse caminho ao longo do mar talvez tenha sido a minha primeira visão da morte, porque eu vi chegando à beira da praia um cadáver, todo esburacado. Isso eu lembro. Agora, por exemplo, vendo uma fotografia, em Santos era muito comum ter na praia uns carrinhos pequenininhos, puxados por um carneiro, para você passear. Eu vejo minha foto, me lembro daquele transporte, mas não me lembro de eu estar ali. Ou então me lembro, talvez, que antigamente, nos anos 1940, as escolas, no 7 de Setembro, tinham que participar do desfile na cidade. Todas as escolas vinham para o desfile e eu me lembro de que, como eu tinha bicicleta, eu ia no batalhão das bicicletas. Mas é por aí, um ou outro caso, mas coisas tão fugazes que eu não consigo... Há alguns anos um amigo foi fazer uma viagem por Santos, eu passei pela rua onde meus pais tinham morado, em um correr de casas iguais. Mentalmente eu tenho a geografia da casa, mas vendo eu não lembro da casa. Passei em frente, enfim, eu sou muito ruim de memória.

Era um correr de casas. Cinco ou seis. Num bairro. Sobrados, casas geminadas, em que você subia uma escada, tinha um primeiro andar aqui, e tinha uma sala de jantar, uma cozinha e, no fundo, um quintal. E subia uma escada e você tinha dois quartos e um banheiro. Outra coisa também que, agora, lembrei da lembrança. Lembro também de me contarem e eu vagamente lembro do sucedido: havia na época, nos anos 40, era muito comum você ter uns abajures que eram umas estátuas de porcelana, uma figura feminina com uma lâmpada dentro. Eu tirei essa porcelana, tirei a lâmpada, joguei perfume dentro e peguei a tomada e enfiei assim o dedo. A sorte, me dizem, foi que queimou o transformador da rua e não o de casa. Eu fui jogado para fora pelo choque.

Cheiro de cinema

Gostava de ir ao cinema. Tem um detalhe: acho que a partir dos 15 anos – quando eu tinha 12 não tinha carteira de identidade – uma vez por mês pelo menos eu vinha para São Paulo. Saía de Santos por volta do meio-dia e chegava em São Paulo às duas e ficava ali no Centro pingando de cinema em cinema, das duas até dez horas da noite vendo filmes. Ia dormir na casa de uma tia, mãe do Bráulio Pedroso. No dia seguinte, antes de ir para Santos, meio-dia, duas, quatro horas, seis horas pegava o trem. Mas via filme mais como divertimento, nunca como formação, nem tinha ideia do que era cinema. E o Bráulio, depois, acho que era antes dessa situação ou depois, vai ser assistente de direção num filme de um cara chamado Carlos Ortiz, que faz um longa-metragem chamado *Alameda da Saudade, 113*. E teve uma cena que era filmada em Santos e eu fui ver. E fiquei olhando: ação, maquiagem, nananana. Aí ele falava: “Luz, câmera, ação! Corta!”. Puta, que saco! Insuportável. Mas, alguns meses depois, ele começa a montar o filme ali no Bixiga. Eu não lembro qual era [a produtora], acho que era a Bandeirantes. Uma sala de montagem. E pela primeira vez entrei numa sala de montagem. Aí me fascinou um pouco, não sei se foi uma idealização minha, mas deve ter um pouco de inconsciente aí. Quando eu entrei naquela sala escura vi uma sala escura, uma fonte luminosa, uma máquina estranha em plano, assim, as pessoas... não, [a máquina] era vertical, e tinha um cheiro que eu gostei muito, que era o cheiro de película. Então eu brinco que eu gostei de cinema pelo cheiro, não pelo conteúdo do filme. E aí comecei a me interessar mais em uma ou outra coisa de cinema.

Tinha uma famosa livraria que pertencia ao Partido Comunista, começou na Praça das Bandeiras, depois ficou na Praça da República. Chamava-se Livraria das Bandeiras. E todo esse

peçoal intelectual de esquerda frequentava muito. E podia fazer crediário. Então, comecei a comprar um ou outro livro. Comprei um livro do [Sergei] Eisenstein, um diretor russo e comecei, mais como interesse bibliográfico, vamos dizer assim. Quando chega 1959 eu vou, então, para a publicidade e faço uma carreira razoavelmente meteórica, de 1959 a 1963. E cada vez que eu reclamava, eu ganhava mais dinheiro.

Aí comecei a fazer as contas e falei: “Esse ano de 1963 eu vou juntar dinheiro para que, em dezembro de 63, eu possa ficar dois anos tentando ver o que eu quero fazer na vida”. E tomei essa decisão. Coincidindo com o favorável convite que esse mesmo Rui Santos me convida para ser diretor de produção de um longa-metragem que ele ia fazer na Bahia, em Salvador, baseado no que é tido como primeiro romance proletário do Brasil. Esqueço o nome do autor [Amando Fontes]. O nome é *Os Corumbas*. Corumba é nome de uma família de operários tecelões ali perto de Salvador, que tradicionalmente participava das lutas sociais. Obviamente começou a [filmar] em janeiro de 1964 e terminou em abril de 1964. Veio o golpe, toda a estrutura montada, e tudo foi para o espaço. Nesse meio de tempo, que vai de 62 até 64, o que acontece? Em 1962, o [Fernando] Birri e sua mulher e outras pessoas vêm da Escola de Santa Fé para São Paulo e ficam hospedados na casa do Vlado. Por sua vez, eu venho a conhecer o Vlado através de quem? Através de uma moça chamada Lucila Ribeiro, que posteriormente casou com o Jean-Claude Bernardet, que tinha sido colega de ginásio da minha então companheira, Amazonas Alves Lima. E ela e Vlado e o [Maurice] Capovilla estavam próximos da Cinemateca. Aí eu passo a conhecer Vlado e passo a conhecer Fernando Birri. Fui ver os filmes dele.

Círculo da Cinemateca

As pessoas que eu conheci, quem eram? A Lucila, o Vlado, o Capovilla, o Rudá Andrade, o Thomaz Farkas, o Paulo Emílio Salles Gomes, eu conheci essas pessoas nas projeções. O Vlado era mais próximo porque estava trabalhando junto com a Lucila. E quando eu volto, eu volto em abril porque tem o golpe, até conseguir sair da Bahia demorou, enfim, final de abril eu volto para São Paulo, retomo os contatos com o pessoal da Cinemateca e sei que teria acontecido o seguinte: o Farkas tinha conseguido montar um mini-esquema de produção para produzir, para o então Ministério da Reforma Agrária do Jango Goulart, filmes sobre a reforma agrária, e quem ia dirigir era o Fernando Birri. Então, estava tudo sendo montado, o Fernando Birri ia fazer a direção, o Edgardo Pallero ia fazer a produção, a Tolly Pussi, enfim... Desmancha tudo, o Birri vai embora, mas o Pallero e a Tolly ficam em São Paulo, e o Farkas tenta, isso eu vim saber depois: “Como é que eu faço para produzir? O que eu faço?”. E coincide uma série de oportunidades, entre elas, quais são? Vem para São Paulo o Geraldo Sarno, fugido da Bahia, eu não sei por qual via ele chega ao Farkas; o Paulo Gil Soares, que tinha sido assistente do Glauber no *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, vai para o Rio. Enfim, as pessoas começam a vir para o sul. E o Farkas entra em contato com esse pessoal, junto com o Vlado: “Vamos fazer? O que nós vamos fazer?”. E junto com o Vlado e o Capovilla começa a montar a história do *Subterrâneos do Futebol*, o Sarno começa a montar a estrutura do *Viramundo*; com uma ligação que tinha através do então diplomata Arnaldo Carrilho, consegue uma coprodução do Ministério das Relações Exteriores para o filme do Paulo Gil, que é *Memórias do Cangaço*. Então essa coisa começou: não tudo filmado ao mesmo tempo, mas contemporaneamente: filmava aqui, filmava ali, filmava aqui. Quando chega,

acho que agosto, o Vlado recebe o [convite] para trabalhar na BBC de Londres, aí me convidam para entrar no lugar do Vlado. Por isso que eu tenho na minha primeira oportunidade do que eu chamo não destino. Aí eu tenho que contar uma história do Fernando Birri, que fala: “Não existe destino, existe uma ordenação de casualidades”. Mas como é isso? Se o Vlado não tivesse ido para a Inglaterra, eu não teria começado a fazer cinema.

Como é que eu faço o meu primeiro filme? Por quê? No filme *Viramundo*, do Geraldo Sarno, ele conhecia o pessoal da Bahia – Capinam, Caetano, Gilberto Gil – que já estão fugidos em São Paulo. Ele tinha convidado o Capinam e o Caetano para escreverem a letra e a música da canção-tema do *Viramundo*, e quem iria interpretar – e interpreta – no filme, é o Gilberto Gil. Só que esse grupo veio e muitas apresentações eram em casa de amigos e tal, e começamos a nos conhecer mais proximamente. Ele cantava as coisas, o Gil cantava coisas, Caetano cantava, Bethânia cantava, e fiquei próximo do Gilberto Gil. Ouvindo as canções do Gilberto Gil, eu falei: “Gil, tem cinco canções suas, que você cantou, que se você permitir eu faço um curta”. “Ah, pode fazer.” Então eu fiz o meu primeiro filme: é um filme com canções do Gilberto Gil, que eu não teria conseguido se não tivesse sido assim. Quer dizer, é um encadeamento de casualidades.

Vlado, Londres, Florença

Em janeiro de 1966 já conseguimos montar uma viagem turística, minha com a minha companheira de então, para ir para a Europa. Passamos pela Inglaterra e ficamos hospedados na casa do Vlado. Aí ele primeiro me ensinou como andar de metrô em Londres, que é diferente de Paris. Em Londres, naquela época, você pagava por estações que percorria, e não o trajeto que você percorria; [ele ensinou] como trocava o dinheiro, como era, enfim. E também tenho a impressão que revimos um texto que eu tinha esquecido totalmente, que a Naara Fontineli descobriu, que é um texto meu e do Vlado. Nós apresentamos no Festival de Florença, em 1966, um texto sobre a situação do cinema brasileiro. Ela recuperou, mandei para o arquivo do Vlado e está na exposição [“Recentes experiências e tendências do filme de documentação social”, apresentado ao XII Simpósio Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico. Florença, 10 a 12 de fevereiro de 1966]. Então, revimos esse texto. Aí eu continuei a minha viagem, combinamos de nos encontrar em Florença, não me lembro a data, mas houve um intervalo entre eu estar em Londres e estar em Florença. Nos encontramos em Florença, e aí são, vamos dizer, anedotas que sempre me vêm à memória. Ele veio de trem de Londres para a Itália, e naquela época ainda tinha muito imigrante italiano trabalhando na Inglaterra. E ele conta. [É que] antigamente, quando você passava a fronteira, o trem parava e [os guardas de fronteira] viam os passaportes. Parava, tinha todo [um procedimento], e você podia ir até à estação para um café, comer um pão. Ele conta a seguinte situação: tinha vários operários que estavam voltando depois de dois anos para a Itália, entram num bar e pega um pão, aquele pãozão, e a tradução seria: “Faz dois anos que eu não arranco um pedaço de pão”. Porque na Inglaterra é tudo pão mole. Depois a nossa relação comum, dos dias que passamos em Florença: primeiro ficamos hospedados num hotel luxuosíssimo, era um delírio, tinha um detalhe que todo momento vinha a camareira no seu quarto e dobrava a cama, quando você entrava [era] um leito de linho, todas essas coisas. E era eu, minha mulher e o Vlado. E descobrimos que tinha uma fantástica sobremesa, o italiano chama *zuppa inglese*, que, na

verdade, não é uma sopa, é um doce fantástico que o hotel fazia, mas só fazia um por dia. Então, se chegasse muito tarde você não comia. [E a gente] tentava chegar cedo para poder comer o doce.

Os primeiros filmes

Os quatro primeiros [filmes, produzidos por Thomaz Farkas] são *Memórias do Cangaço*, *Viramundo*, *Subterrâneos do Futebol* e *Nossa Escola de Samba*. E entre esse grupo que vem para o festival [do Rio de Janeiro, 1965], vêm, na época, os bambambãs do cinema documentário. Vem o Jean Rouch, vem o Edgard Morin, vem o famoso crítico chamado Louis Marcorelles, outro chamado Marcel Martin, outro chamado Robert Benayoun. Na época eram os astros da crítica francesa. E se encantam com os filmes. Quando chega o final de 1965, uma amiga recebe uma bolsa para ir para Paris, e nós tínhamos sabido que o Joris Ivens tinha relação com o cinema vietnamita. E decidimos, o pessoal que estava na Bahia: “Manda essa câmera lá para o Vietnã”. Então conseguimos que essa amiga levasse para o Ivens essa câmera para ele entregar. Até esse momento eu só sabia do Ivens por essa ligação. Quando vem o Festival de Florença, é apresentado no festival o filme do Ivens sobre o Vietnã [*Loin du Vietham*, feito em conjunto por Joris Ivens, Alain Resnais, Jean-Luc Goddard, Claude Lelouch, William Klein e outros]. Na volta, então, eu vou a Paris para encontrar o Ivens e aí estabelecemos uma relação de amizade que perdurou pelo resto da vida. Tenho a fotografia dele, em 1983. A importância do festival nessa época foi essa: outra ordenação de casualidades, entendeu?

Jeito de ser

Primeiro, o tempo que eles [Vlado e Clarice] moram em Londres não é que tenha sido um mar de rosas, mas também não foi [de quem] tinha dificuldades de sobrevivência. Não era uma bolsa, não era um salário fantástico, ainda mais criando filho na Inglaterra, quer dizer, era toda uma conjunção de fatores. Mas ele era muito... ele pensava o que dizia. Quando ele falava, você sentia que ele estava se expressando de maneira a mais objetiva possível, sem ser impositivo, não querendo impor o pensamento dele. E tinha um certo lado do chamado humor judaico, de auto-gozação, ele tinha um pouco disso, algumas dessas histórias do humor judaico ficaram e lembro através dele. Você conhece a história da gravata? A mãe judia chega para o filho e dá para o filho duas gravatas, uma vermelha e uma verde. E o filho, por educação, pega a verde e depois a mãe fala: “Que foi? Não gostou do vermelha?”

Cinema e política

Em 1953, que eu vim para São Paulo, através desse meu primo Bráulio Pedroso eu me aproximo da moçada do Partido Comunista. E ia haver, em 1954, coordenado pela União da Juventude Comunista, e não pelo partido, um encontro da juventude latino-americana. Esse meu primo me apresenta uma pessoa que era do partido, que estava organizando esse Festival da Juventude Latino-Americana. Então eu começo a trabalhar e com facilidade, por essa relação que eu tive com esse pessoal do cinema. E fui cuidar da parte de cinema. Tinha alguns filmes para serem exibidos e eu vou à então Cinemateca da Sete de Abril para conseguir fazer projeções. Quais filmes foram não lembro, sei que eram uns filmes. E tive assim um certo entrevero, que

não chegou a um desentendimento, [com] uns conservadores. Um era chamado acho que Caio Scheiby, que ficou com medo da exposição, mas eu firmei um pouco o pé e consegui projetar. Então, por essa minha facilidade de ter entrada na situação, me convidam para ser membro da União da Juventude Comunista, em 1954. E, com esse meu trabalho, em 1955 me convidam para passar para o partido, e eu entro para o partido. Aí, em 1956, junto com outras pessoas, que depois eu digo o nome, rompemos, com a invasão da Hungria, com o Partido Comunista, mas não com o comunismo. E tinha o pai do Agildo Ribeiro, chamado Agildo Barata, também ele rompe com o Partido Comunista nessa época e decide fazer um movimento nacionalista, e várias pessoas que estavam no Partido Comunista decidem participar de uma reunião que ele propôs. Era num apartamento que tem ali na Avenida São Luis, na casa de quem, não lembro. Só vou citar alguns nomes que foram para essa reunião: Fernando Pedreira foi jornalista do *Estadão* durante muitos anos; Renina Katz e um personagem chamado Fernando Henrique Cardoso. Foram para essa reunião. Romperam, mas não rompi, continuei meu diálogo com o Partido Comunista. Naquela época não tinha grupos de esquerda, não tinha VPR, não tinha ALN, não tinha porra nenhuma. Mas continuamos paralelos até 1964. E aí, em 64, é o golpe, o xeque-mate na esquerda que havia no momento, e ficamos todos mais ou menos órfãos. Mas eu comecei a me irritar demais, digamos assim, em não aceitar, então comecei a procurar, em paralelo ao trabalho que eu estava fazendo de cinema, alguma coisa. Bom, quando foi no início de 1967, passa por aqui um cineasta venezuelano chamado Carlos Rebollo, que junto com o Pallero – que tinha vindo com o Birri, da Argentina – estão percorrendo o Brasil para convidar cineastas brasileiros para participarem do Primeiro Festival de Viña del Mar, em 1967. E alguns brasileiros, entre eles eu, fomos para Viña del Mar, antes passando por Buenos Aires, numas reuniões preparatórias. E fomos para Viña del Mar. E lá eu conheço, digamos assim, a grande maioria da geração de então do cinema latino-americano: vai [Fernando] Solanas, vai [Octavio] Getino, vai [Gerado] Vallejo, vai não sei quem, não sei quem, não sei quem... E entre eles um senhor chamado Alfredo Guevara, que era então diretor-presidente do ICAIC, que é o Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos. Ele tinha sido fundador desse Instituto, em 1959. Como curiosidade, a lei que forma o ICAIC foi a segunda lei revolucionária do país: a primeira foi a lei da reforma agrária, a segunda foi a do cinema. Eu conheço esse senhor e, mutuamente, a América Latina se redescobre nesse encontro. Inclusive tem um livro importante do José Carlos Avellar, *A Ponte Clandestina*. Ele resume bem o que é, e fazendo um exagero de resumo, ele dizia “unidade na diversidade”. Você descobre que tem várias pessoas na América Latina que pensam numa forma mais ou menos diferente, mas que tinha alguma coisa que as unia, um eixo unitário no meio disso tudo. Enfim, estabeleço essa relação e esse homem me convidou: “Olha, você não quer conhecer o ICAIC?”. Eu falei: “Quem não quer?”.

Você para ir a Cuba tinha que dar a volta ao mundo, era complicadíssimo para chegar lá. E lá conheci o cinema, pude conhecer. Desde então, até 1980 e tantos, se eu conheço o cinema latino-americano da época, é porque eu vi em Cuba. O que aconteceu? Mesmo a partir dos golpes todos que houve na América Latina, de uma forma geral, pelas condições e relações de amizade e correio, as pessoas mandavam cópias de seus filmes para lá. Havia filme chileno, filme argentino, filme uruguaio, filme peruano, que aqui não vimos chegar. Então, foi uma imersão de cinema latino-americano que eu pude ver. E em 1968, não sei o mês também, mas deve ser lá

pela metade do ano, a Unesco decide fazer um grande encontro sobre cinema latino-americano na ECA [Escola de Comunicações e Artes da USP], patrocinado pela Unesco e, apesar de, desde então, o Brasil não ter relações com Cuba, eles são obrigados a dar um visto de entrada para esse Alfredo Guevara, que vem participar desse encontro. E quando ele veio para São Paulo, fui eu que o levei e trouxe para muitos lugares. E, sim, primeiro se encanta com duas coisas: a primeira coisa que ele se encanta é com a música “Soy Loco Por Ti, America” [de Gilberto Gil e José Carlos Capinam]. Ficou fascinado. E queria conhecer como é que era a história daquele movimento estudantil que estava bombando em todos os sentidos. E eu consegui, então, como eu tinha participado dessas ocupações, fazia parte do grupo de apoio da invasão da faculdade, eu tinha feito o primeiro ano da faculdade e deixei, e consigo coordenar de tal maneira que eu levo o José Dirceu, um dos líderes do momento daquele movimento, para conhecer [Alfredo Guevara]. E vamos na casa de um professor, o professor Octavio Ianni, e tem mais uma ou duas pessoas que eu não lembro quem são. Vamos dizer assim, eu estabeleço um outro vínculo de relação com os cubanos. E, quando eu volto para lá no final de 1968, eu falo: “Olha, está uma merda esse Brasil em que eu estou vivendo; o que eu puder ajudar indiretamente os movimentos daqui, eu ajudo, não sei o que eu posso fazer”. Então, eu começo [a ajudar]. “Como é que eu faço para conseguir passaporte?”, “como é que eu faço para conseguir visto?”, “tem facilidade de alugar?”. Eram informações assim que eu mandava por terceiras vias. Falei: “Enquanto estiver essa merda no Brasil...”. Não sei para quem que eles davam, se era A, B ou C, mas eram coisas práticas. Então, essa minha aproximação foi com isso até sempre.

25 de outubro de 1975

25 de outubro de 1975? Eu estava em São Paulo. Eu recebi um telefonema, eu não me lembro de quem. Quem foi que me telefonou? Alguém me telefonou dizendo: “Olha, o Vlado foi preso e pelo jeito foi morto”. Aí eu comecei a telefonar para várias pessoas amigas. “Pegaram o Vlado e acabaram com ele.” E ficamos na retranca, não se sabia quem ia junto, porque nesse momento a gente não estava próximo dele, estava próximo era o [George] Duque Estrada, o [Rodolfo] Konder, o Serjão [Sergio Gomes]. Não fui visitar a família do Vlado na época, participei daquela atividade, a missa lá na catedral [da Sé], mas não tive maior proximidade com quem estava organizando as manifestações. Outubro de 1975, deixa eu ver. Eu estava saindo também de um período de vacas magras. Nesse momento eu não estava fazendo nada. Não estava próximo.

Eu não sou nem político, nem tenho tanta profundidade assim, mas, de qualquer maneira, eu sentia que a repressão estava chegando num auge que era do tipo “dá ou desce”, quer dizer, chegou um momento que daqui só pode piorar. Acho que o medo que esse terror se espalhasse... Na verdade, até 1975 eliminaram o pessoal da luta armada, agora vão eliminar o pessoal da luta não armada. Estava claro que isso aí era um projeto, não era ocasional. Então vamos ver para quem que vai sobrar. Muita gente ficou com medo. Eu me lembro de em 64, muito em 68 principalmente, eu, burramente, destruí praticamente toda a minha cópia de correspondência, então tinha carta com o Vlado, tinha carta com o Ivens, talvez se a Naara [Fontineli] fuçar o arquivo do Ivens lá na Fundação, tem a cópia da carta dele. Mas eu acabei com a minha memória. A sensação que a gente sentia era que o medo estava vindo para pior, a conversa que a gente tinha era de muito pessimismo, muito pessimismo.

Instituto Vladimir Herzog

Primeiro, eu admiro a persistência do Ivo [Herzog], porque essa história do Instituto não começou agora, começou num momento bem atrás. Não é que hoje as coisas estão mais difíceis, hoje as coisas estão mais claras. E a importância, eu acho que é um dos poucos... Existem alguns movimentos de discussão de direitos humanos, acho que tem um pessoal do Rio, muito ligado àquela Vera Vital Brasil, que eu acho que desenvolve um trabalho interessante. Tem, enfim, essa necessidade de tentar não perder essa memória, não só não perder, mas como passar adiante a memória do que foi isso. Quer dizer: não é só porque mataram o Vlado. Mataram o Vlado porque, em quais condições? Tanto assim que quando eu exibia esse filme recentemente, quando eu chegava e exibia esse *Você Também Pode Dar Um Presunto Legal* para a plateia, eu dizia: “Na época em que esse filme foi feito, esse filme é dedicado aos companheiros que na Argélia, no Vietnã e no Brasil lutam... Hoje em dia esse filme serve para vocês saberem que naquela época teve tortura”. Eu tenho uma figura que me ajuda, não a explicar, mas pelo menos aceitar um pouco a situação, que diz o seguinte: “Se eu fosse um alemão que em 1945 nasceu, certamente a minha visão do que foi a época da guerra é outra. Agora, se eu fosse um alemão que, em 45, já era adulto, não dá para esquecer, certas coisas não dão para esquecer”. Quer dizer: quando tem essas coisas de 1975, a gente era adulto: eu não posso aceitar que se esqueça esse momento. E cada vez que eu penso, não é todo dia, mas quando eu penso no ponto de vista assim de resgatar, é uma certa dor – e essa é a importância desse Instituto: não permitir que a memória desapareça. Fico imaginando se eu teria tanto fôlego quanto o Ivo tem.

Sonhos

O meu sonho é ficar velho e não dar trabalho para os outros. Eu já estou com 84 anos, um dia eu espero que vocês cheguem e ultrapassem. Mas é que você começa a enfrentar limitações que são inevitáveis. Eu nunca fui de fazer esportes. Então, primeiro não dar trabalho para terceiros. Quer dizer: se é que é pá-pum e não ficar todo torto de Parkinson, o que for.