

Thomaz Farkas



FOTOS EDUARDO CESAR



Otimista e delirante, mas nem tanto

MARILUCE MOURA E NELDSO N MARCOLIN

Num documentário de 15 minutos feito

por Walter Lima Júnior em 2004, a certa altura Thomaz Farkas, 82 anos, conta que deveria ter nascido no Brasil, porque em 1924 seus pais já viviam por aqui. Sem muitos recursos, aproximando-se o momento do parto, eles pediram uma ajuda financeira ao avô materno de Farkas, que era “meio muquirana” e ainda por cima não gostava muito do genro. Resultado: o avô mandou só uma passagem de navio para a filha, e Farkas nasceu na Hungria. Só aos 5 anos chegaria a São Paulo – para nesta cidade permanecer por toda a sua vida.

Anos depois Farkas se tornaria figura fundamental na história do cinema brasileiro, com seu empenho em produzir ou co-produzir com recursos próprios quase quatro dezenas de documentários, em diferentes metragens, que tinham a intenção de mostrar aos brasileiros as várias e mais verdadeiras caras do Brasil. Essa penca de filmes, que hoje voltam a circular principalmente nos canais de cinema de TV a cabo, está dentro de um original empreendimento que justificadamente tomou o nome de Caravana Farkas. O que era isso? De São Paulo partiam pequenas equipes lideradas por diferentes cineastas dispostas a desbravar o país. Seguiam rumo ao Norte, ao Nordeste, ao Sul e ao Centro-Oeste, cavocavam o Sudeste, a própria São Paulo, numa ânsia impressionante de revelação de quem somos, afinal.

Mas Thomaz Farkas não foi só o produtor de tantos filmes. Fotógrafo de belas imagens, preocupado com a mesmice supostamente clássica do enquadramento que dominava a fotografia brasileira na década de 1940, por isso um renovador de linguagem, ele foi ensinar fotojornalismo por algumas décadas na Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo (USP). E já que estava na USP, viu-se impelido a fazer um doutorado. Em sua tese, que será transformada em livro pela Cosac Naify, tratou da produção dos documentários no Brasil. Formado em engenharia pela Politécnica da USP, fez muito pouco com esse diploma, porque afinal ainda tinha que dar conta de seu trabalho de empresário: Farkas era dono da Fotoptica.

Na entrevista a seguir ele fala um pouco e com muito humor, quase sempre, sobre essas várias facetas. E oferece de presente para os leitores de *Pesquisa FAPESP* as maravilhosas fotos de sua autoria que estão nas quatro páginas centrais do espaço dedicado à entrevista. Ah, em tempo: no filme de Walter Lima Júnior, cujo título é *Thomaz Farkas, brasileiro*, ele confessa que “teria escolhido a Bahia” se lhe fosse dado o direito de escolher um lugar para nascer.

■ *Você leu a entrevista de Fernando Birri [em Pesquisa FAPESP edição 127]? Ele faz uma referência a você no começo...*

— É porque somos muito amigos, e desde que ele veio para o Brasil, na primeira vez, era para nos ajudar. Alguns argentinos chegaram aqui fugidos. O Maurício Berú, que era também cineasta, chegou e me telefonou do aeroporto, “Olha, estamos aqui, eu, minha mulher e dois filhos”.

■ *O senhor é que foi apanhá-los.*

— É, porque você sabe como é, o cara que foge por razões políticas de um lugar vem com uma mão na frente, a outra atrás. Eu conheço isso, esse negócio de refugiado... A minha família é judaica, eu saí da Hungria em 1930.

■ *Mas o seu pai veio fugido também?*

— Não, papai veio desempregado. Ele era desenhista numa fábrica de armas na Hungria. A Hungria perdeu a guerra, a fábrica fechou e ele saiu da Hungria. Foi para vários lugares. Meu tio, irmão dele, já conhecia o Brasil. Ele foi buscar o papai e mandou ele para cá, para fundar a Fotoptica, em 1920. Acho que nessa época, no setor, só tinha a Lutz Ferrando, se não me engano.

■ *A Conrado Wessel não existia ainda?*

— A fábrica? Sim, existia. Eu tenho uma carta ótima do seu Conrado. Ele era uma pessoa maravilhosa. Bom, o papai veio, fundou a Fotoptica, aí voltou para a Hungria, casou com a minha mãe e eu nasci em 1924. E vim para cá em 1930. Ah, queria contar de uma primeira filmagem. Do Pixinguinha. Eu filmei o Pixinguinha em 1954, na inauguração do Ibirapuera. Li no jornal que Pixinguinha ia tocar com sua banda, e naquela época tinha pouca música regional brasileira, tinha muita música americana, europeia... Vi aquilo, peguei meu filmador, 16 milímetros, mudo, e um tripe.

■ *Era uma maquininha importada dos Estados Unidos.*

— Kodak. Uma máquina muito boa. Tenho até hoje guardada. Eles tocavam e dançavam ao mesmo tempo, todos, e era um espetáculo maravilhoso. Filmei acho que oito minutos, eram dois rolinhos de 100 pés, quatro minutos cada um, e o que sobrou de filme eu filmei em casa, os meus filhos na banheira, coisa familiar. Isso faz 52 anos. O filme ficou perdido lá no meu escritório. E um dia, há uns quatro, cinco anos, eu começo a arrumar um pouco as coisas e, de repente, acho um filmezinho. O que era? O Pixinguinha em negativo! O filme era mudo. Revelei e achei uma maravilha. Tinha sete, oito minutos. Aí ampliei para 35 milímetros e fui ao Instituto Moreira Salles para ver se descobriam a música que estavam tocando. Descobriram, tudo bem. E agora, um ano, dois anos atrás, eu falei com o Ricardo Dias, que é meu amigo – ele fez o filme *Fé* –, e ele fez o filme comigo. Dá dez minutos. É uma maravilha, eles tocando e dançando. Você vê a faca no prato, vê o pandeiro... E eu comemorei isso.

■ *Antes de falarmos de fotografia, falemos da sua experiência com o documentário.*

— Nós fizemos uma viagem exploratória pelo país, o Geraldo [Sarno], Paulo Rufino e eu em 1967 e 1968. Fomos de jipe. Eu tinha algumas idéias, eles também, e a primeira era filmar a revolução do Julião em Pernambuco.

■ *As Ligas Camponesas de Francisco Julião.*

— É, mas acontece que o [Eduardo] Coutinho nessa época estava lá, e a repressão caiu em cima dele. Resolvemos não ir, e como eu tinha um equipamento que acabara de chegar, ficamos pensando o que iríamos fazer. Fomos até o Ceará, Maranhão, Paraíba... Fomos olhar. E Sérgio Muniz, mais tarde, também foi olhar. Quer dizer, teve gente que percorreu várias regiões com a idéia de mostrar o Brasil aos brasileiros. Achei que essa era a maior revolução que podíamos fazer, porque os brasileiros não conheciam o Brasil, não existia a televisão para mostrar tudo. Então eu achava que mostrar o gaúcho para o paulista, para o nordestino, e vice-versa, era uma novidade que poderia eventualmente provocar uma revolução, pelo menos de cabeça. Levei até a TV Cultura os quatro primeiros filmes para ver se eles queriam passar, mas como era época de ditadura, alguém me falou, “Olha, tem muita miséria”. E aí eu expliquei, “Isso não é miséria, isso é como as pessoas vivem”. E ele, “É, mas nessa época de ditadura eles vão pensar que eu estou querendo mostrar uma coisa feia...” Então nada se passou na televisão naquela época.

■ *Como eram feitas essas viagens, Nordeste adentro, depois um pouco pelo Sul etc.?*

— Eu tinha uma C-14 [caminhonete Chevrolet]. Antes disso tinha um jipe e a filmagem toda foi feita usando esses carros. O Sérgio Muniz foi para o Sul.

■ *Aconteceram as viagens exploratórias e depois vocês voltavam para fazer os documentários?*

— Alguns filmes já haviam sido feitos antes, a partir de 1964. Fizemos essa exploração e depois nos reunimos com a questão: “O que vamos fazer?” Eu tinha em mãos um estudo feito por um professor de geografia dizendo o que tinha em cada lugar do Brasil, o que era cultivado etc. Naquele momento o Glauber [Rocha] pediu para Geraldo Sarno vir para cá, porque ele estava atrapalhado lá em cima. Você sabe, Glauber era baiano, Geraldo é baiano de Poções, tudo baiano... O Geraldo veio para se juntar ao grupo. No início dos anos 1960, o professor [Vilanovas] Artigas me disse, “Olha, tem um pessoal aí que estava mexendo com cinema, você não quer se juntar a eles?” Era o Capô [Maurice Capovilla] e o Vlado [Vladimir Herzog], que tinham vindo acho que da escola.

■ *Tinham vindo da Escola de Cinema de Santa Fé. Eles tinham passado antes de 1963 por lá, com Fernando Birri.*

— Exatamente. Então eles traziam uma experiência, Geraldo trouxe outra experiência, e ele indicou Paulo Gil [Soares], que era uma pessoa maravilhosa, e nasceu o plano: pegar a C-14, o equipamento que eu tinha e subir. Um cinegrafista, um diretor, eu dirigindo o carro. Eram poucas pessoas, mas muito competentes, começando a filmar os projetos que tínhamos feito.

■ *E o seu papel era de uma espécie de coordenador, de produtor geral desse projeto?*

— Era produtor. Eu tinha que arranjar o dinhei-

ro, tinha que pagá-los, tinha que comprar material, mandar revelar.

■ *E como é que se levantavam os recursos naquele momento?*

— Não se levantavam, era eu diretamente que colocava o dinheiro.

■ *Você foi, portanto, o grande financiador do documentário brasileiro.*

— Eu tinha essa possibilidade, na Fotoptica. Tinha um dinheiro que eu ganhava, mesada, enfim, e tinha juntado. Também não eram os salários de hoje, eram salários normais. Hoje os preços estão lá em cima. Mas as coisas começaram a andar. Por exemplo, tinha um plano de ir para o Crato. Fomos e filmamos o que tinha de interessante. Depois fomos até uma cidade próxima, onde descobrimos uma porção de outras coisas: casa de farinha, fábrica de bomba... O que tinha na região nós filmamos.

■ *A idéia era filmar como vive o brasileiro de cada lugar, qual era a sua produção real.*

— Como ele vivia. Então a gente fez, em vez de 10, 20 filmes, 30 filmes. No total, contando os que foram feitos antes e depois dessas viagens, dá 39 filmes, entre 1964 e 1980. Também há longa-metragem, tem filmes produzidos em São Paulo. *Viramundo*, por exemplo, foi feito aqui, em 1965. Fizemos filmes no Sul, como *Andiamo In'américa* [1977-78], que é sobre os imigrantes italianos. Enfim, fizemos um monte de coisas.

■ *A maioria dos filmes tinha de 10 a 15 minutos?*

— Digamos de 10 a 40 minutos. Alguns davam longa. Por exemplo, Sérgio Muniz filmou *Andiamo In'américa* como um programa que a Embrafilme queria financiar para passar na TV. Mas ele viu que tinha material para dois filmes de 40 minutos. Fez também o *Rastejador, s.m.* [1970], que é sobre um cara que ajudava a encontrar rastros de cangaceiros na caatinga. Ao mesmo tempo, fez *Beste* [1970], sobre esse mesmo rastejador fazendo uma beste para matar bichinho. A beste é um arco-e-flecha pequenininho. A montagem era em minha casa, no Pa-caambu. Eu tinha tudo: mesa de montagem, câmera e gravador.

■ *E todos os documentários foram filmados em 16 milímetros ou já em 35?*

— A maior parte deles era em 16. Mas tinha também em 35, como o *Memória do cangaço* [1965], de Paulo Gil. Exibíamos no circuito universitário, circuito paralelo. Lembro quando veio para cá o Joris Ivens, um documentarista holandês maravilhoso, ele trouxe *O céu e a terra*, um filme que tinha feito no Vietnã. Projetei esse filme em casa, e alguém levantou e disse, "Isso é coisa de comunista", e foi embora. E eu fui parar na polícia, preso, por causa disso e outras besteiras.

■ *Foi já nos anos 1970 que você fez um acordo com o cineasta francês Pierre Kast, não é?*

— Não lembro. Eu tenho aqui o filme que se chamava *Les carnets brésiliens*.

■ *É algo que juntou pedaços de Viramundo, Memórias do cangaço, Nossa escola de samba [1965] e Subterrâneos do futebol [1970]?*

— Não, esse foi o *Brasil verdade*. O Pierre veio porque eu tinha um amigo que era amigo do Glauber, Claude Antoine. Bem, quando Pierre Kast quis fazer uma série aqui para a televisão francesa, Claude Antoine trouxe o produtor francês, eu me juntei a ele, e cada um de nós entrou com um dinheiro para financiar esse *Carnets brésiliens*, que é uma maravilha, narrado em francês, exibido na televisão francesa.

■ *E nesse Carnets brésiliens se juntam muitos pedaços dos documentários?*

— É um filme sobre a cultura geral do Brasil, algo mais urbano. Na verdade Pierre trabalhou bastante, fez tudo sozinho. Por exemplo: o filme sobre o Vinicius de Moraes, que saiu agora em DVD, tem dois trechos que estão no *Carnets*: a turminha da favela dançando e a filmagem colorida na casa de Vinicius.

■ *Como era a sua ligação com a Associação Brasileira de Documentaristas, criada em 1975, se não estou enganada?*

— Os documentaristas brasileiros éramos nós. Quer dizer, antes de nós tinha o León Hirszman, que fez um filme sobre Brasília.

■ *Ainda assim, a sua vontade era desenvolver um pólo de documentários em São Paulo?*

— Olha, éramos um grupo. Eu não ia fundar nada, nem ia fazer grupo, mas ali estava a turma que trabalhava comigo naquela época.

■ *Como era para você conciliar a produção de documentário com a fotografia e ainda cuidar da Fotoptica?*

— Na Fotoptica eu tinha sócios e eles tocavam a empresa. Eu passava por lá, voltava para casa para cuidar de algumas coisas, cuidar da revelação. De vez em quando ia ver como é que o pessoal estava filmando. A fotografia, nessa época, ficou meio abandonada. Outro dia fui na casa da minha filha, Beatriz, ver os destroços arquivados da minha vida e vi os negativos das fotografias feitas nas filmagens. Tem muitos.

■ *Fotos de cena?*

— Fotos de cena e de ambientação. Birri e Edgardo Pallero, argentinos, tinham muito a mania de fotodocumental. Quer dizer, eles tiravam fotografia do que queriam fazer, montavam, trabalhavam com a fotografia antes de filmar, porque era caro filmar e fotografar era mais barato. Aí formou-se o grupo de que falei e eu ajudei a financiar os documentários naquele momento porque podia. Hoje não poderia mais.

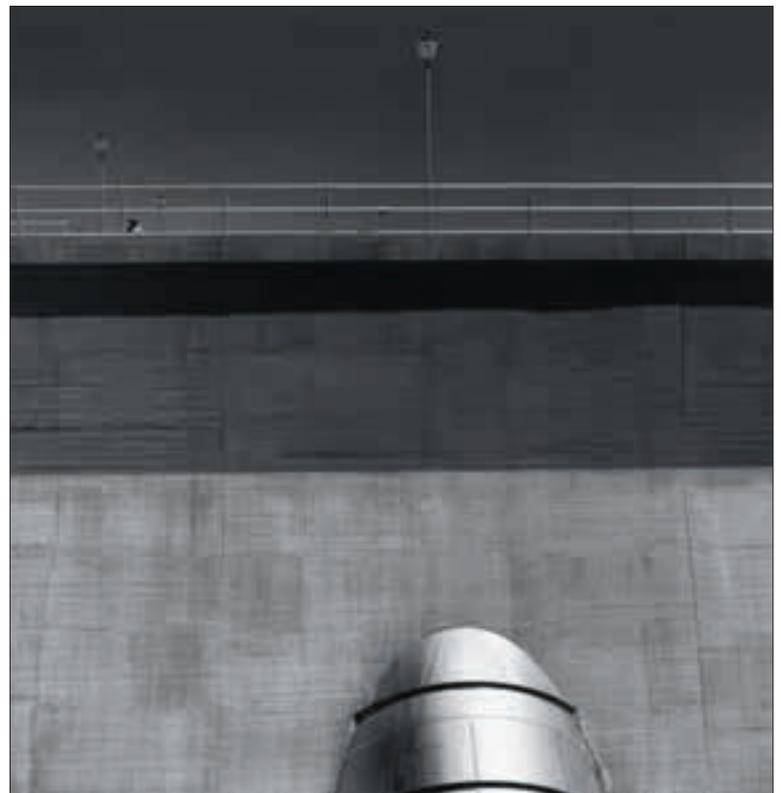
■ *Mas eu sou testemunha de que seu empenho em apoiar a produção de documentários no Brasil que lhe parecessem importantes permaneceu para muito além. Em 1978, às vésperas do I Congresso Brasileiro da Anistia, Agnaldo Siri Azevedo, Rino Marconi e Timo Andrade (mais adiante, Roman Stulbach se juntou ao grupo) estavam bus-*



Na nossa área éramos muito unidos politicamente. De certa forma, penso que a nossa visão política era uma só, era uma visão de transformar as coisas, melhorar as coisas. Até hoje eu tenho isso.



⌞
A foto à esquerda e na página ao lado fazem parte da série surrealista que fiz com colegas da Politécnica e amigos. Naquele tempo estávamos impressionados com esse movimento e decidimos fazer experiências.



⌞
Fotografei esta barragem durante uma excursão com colegas da Politécnica ao interior de São Paulo, também na década de 1940.





↳ Juscelino Kubitschek desce do carro na inauguração de Brasília, dia 21 de abril de 1960. Note que não há militares impedindo as pessoas de se aproximar do presidente.

↳ Também na inauguração da nova capital as pessoas chegaram às portas do Palácio do Planalto com toda a liberdade, sem impedimento. Isso é algo impossível hoje.



4

As telhas foram fotografadas na década de 1940. Não teve um motivo especial para fazer, não. São coisas que eu vejo e fotografo.



FOTOS THOMAZ FARKAS



cando recursos para viabilizar o projeto de um curta, posteriormente batizado de Anistia 1978 d.C., sobre o assassinato pela ditadura, em 1973, de dois militantes da Ação Popular: Gildo Macedo Lacerda e José Carlos Novaes da Matta Machado. Aliás, em 2005, eles foram alvo, junto com três outros estudantes da instituição naquela época, de uma bela homenagem da Universidade Federal de Minas Gerais. Bem, o fato é que o grupo foi procurado e você simplesmente deu todos os negativos necessários para viabilizar a filmagem.

— Eu nem lembrava. Mas em nossa área éramos muito unidos politicamente. De certa forma penso que a nossa visão política era uma só, era uma visão de transformar as coisas, melhorar as coisas. Até hoje eu tenho isso. Eu sou um otimista delirante.



O que sempre me interessou foi gente, usos, costumes, o que é o Brasil. Eu gostava muito, ainda gosto. Quando viajo sempre levo a máquina e vejo o que tem.

■ *Você era ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Partidão?*

— Não, eu era simpatizante. Eu contribuía para essas coisas que entendia como importantes, mas não me vinculava ao partido. Para ser do partido tinha que ter disciplina, estudar Marx, Engels. Nunca me liguei a nenhum partido.

■ *Então, tratava-se de contribuir para produções que lhe parecessem carregar uma idéia de transformação?*

— Era isso. Dei para um filme sobre Lula as imagens que tinha dos primeiros comícios dele. Filmar em película hoje é muito caro, mas de certo modo tudo mudou porque se faz em digital. Então isso é uma revolução muito interessante. Nós filmávamos 3 metros para aprovei-

tar 1. Hoje, com o digital, você filma 100, 150 metros, para 1. Quer dizer, o pensamento de pesquisa antigamente era feito na cabeça. Hoje você filma e depois vê o que deu, o que é muito diferente. Pode ser ótimo e pode ser uma besteira. Fotografia moderna é a mesma coisa no digital. Você tira mil fotografias para aproveitar 10 ou 20. Antigamente você aproveitava quase tudo porque custava caro revelar e copiar.

■ *Esse era um problema bem sério para as primeiras décadas do cinema brasileiro, não?*

— Compra de filmes, revelação, depois tinha a equipe que já era cara, a máquina era alugada. De qualquer jeito eu acho que, para mim, a coisa principal sempre foi isso daqui, que eu vou mostrar para vocês. Isso aqui era a coisa mais importante...

■ *Ah, a máscara.*

... que eu tinha porque, como fotógrafo, e como pessoa, vejo sempre as coisas assim [Farkas olha através da moldura de papelão, enquadrando literalmente o que está olhando].

■ *Aí entra em cena toda a noção de enquadramento que você desenvolveu...*

— A gente vê isso que enquadra, entende? É o que me interessa que estou vendo, eu não estou vendo tudo. Embora minha visão vá de um lado a outro, estou sempre concentrando. E mesmo a fotografia depois de ampliada eu corto um pedaço, decido: não vou ampliar tudo. Então, para mim, fotografia é visão. A realidade não está na fotografia.

■ *Essa sua compreensão sobre enquadramento na fotografia, que vem dos anos 1940, influenciou bastante, décadas depois, o ensino de fotografia nas escolas de comunicação.*

— Penso que sim. Mas cada um, cada cineasta, cada fotógrafo, tem a sua maneira de ver. A minha era essa.

■ *Qual era o problema com a fotografia feita anterior aos anos 1940?*

— Era cópia fora de época de coisas antigas, clássicas. Eu fugi disso.

■ *Que máquinas fotográficas você continua usando?*

— Eu tinha Nikon, mas ficou pesada e meu médico falou, “Se você continuar a trabalhar com essa máquina vai ficar corcunda”. Comprei uma Leica, que é levezinha, mas eu tenho ainda a Rolleyflex.

■ *Usa câmera digital?*

— Não. Tenho tanto material acumulado para organizar que não sobra tempo.

■ *Vamos falar de sua vida de professor: a sua ida para a Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP foi para ensinar fotojornalismo?*

— Quando eu vi que ia se formar a ECA, eu pensei, “Isso me interessa porque eu faço cinema, e eles podem querer um professor de ci-

nema”. Fui lá, procurei o Rudá [de Andrade], que era meu amigo, e o professor [José] Marques de Melo, e me ofereci, “Quem sabe vocês precisam de mim no departamento de cinema”. Mas esse departamento já tinha um professor de fotografia e Rudá propôs que eu ensinasse fotojornalismo. Então eu ensinei muitos anos o pessoal da escola de jornalismo a tirar umas fotografias, porque muitas vezes o repórter vai sozinho a campo, não tem fotógrafo junto, e assim ele mesmo pode fazer a foto. Tive alunos muito bons, alguns maravilhosos. Já com os professores era mais difícil.

■ *Qual era o problema com os professores?*

— Muita inveja, muita disputa, e eu sempre quis ficar fora disso.

■ *E por que você fez doutorado?*

— Eu tinha que fazer para permanecer na escola. O tema foram os filmes. E as coisas terminaram sendo muito interessantes porque a primeira banca proposta não foi aceita pelo diretor da escola. Faziam parte dela Paulo Emílio Salles Gomes e Maria Isaura Pereira de Queiroz.

■ *Qual foi o argumento usado contra a banca?*

— Inventaram que o Paulo Emílio e a Maria Isaura eram doutores novos. O meu orientador, o Flávio Motta, que era um gênio, fez uma resposta maravilhosa para o diretor, o reitor, estrçalhando as alegações. Mas eu só pude defender a tese muito depois. Escrevi em 1972 e defendi acho que em 1974, 1975, com outra banca. Agora a editora Cosac Naify quer editar um livro porque é a primeira tese sobre documentário feita no Brasil. Espero que o livro saia enquanto estou vivo.

■ *Temos aqui no anexo de fotos da tese o Paulo Gil com a equipe em Taperoá, o fotógrafo Afonso Beato, hoje muito premiado...*

— Ele trabalhou conosco. É um fotógrafo maravilhoso. E aqui estão Lauro Escorel, Geraldo Sarno, Edgardo Pallero, que veio de Santa Fé e ficou aqui no Brasil. Aliás, eu sempre conto a mesma história: ele ficou porque tinha um jeito particular de lidar com o pessoal daqui. Fernando Birri, por exemplo, marcava encontro com os cineastas às 10 horas, em algum lugar no Rio. Ele ia, os cineastas não apareciam. Ele ficava louco. Pallero marcava às 10h, os cineastas não estavam, ele ia na praia e encontrava todo mundo. Era essa uma grande diferença entre os dois. O Pallero, que já morreu, era um grande professor.

■ *Você disse que nunca trabalhou com fotojornalismo e ia falar alguma coisa sobre seu trabalho como fotógrafo.*

— É que eu sou um fotógrafo marginal – não sou amador, mas também não sou um profissional, não vivo disso. Gostaria, mas não vivo.

■ *Você nunca ganhou dinheiro com seu trabalho fotográfico?*

— É, nem com o cinema. Aliás, com o cinema agora está entrando um dinheirinho. A TV

Senado comprou um lote de mais de 20 filmes, o Canal Brasil comprou... E, embora eu tenha os direitos, distribuí uma pequena parte para todos os diretores. Todos recebem uma parte correspondente à minutagem. Eu não devo a ninguém.

■ *Como foi a proposta que César Lattes lhe fez de fotografar experiências que ele estava realizando com raios cósmicos?*

— Ele era meu amigo. Quando teve um problema de fotografar suas experiências, ele me chamou, “Quero fotografar o raio passando por aqui”. Eu disse, “Como é que eu vou fazer isso?” Aí inventei um sistema de botar a máquina num local fixo e abrir o obturador até passar o tal do raio. Parece que deu certo, mas não tenho certeza.

■ *Você chegou a acompanhar essa experiência dele?*
— Só essa. Aquilo era muito avançado para mim. As coisas que ele falava eram muito complicadas.

■ *Ele certamente queria detectar raios cósmicos que se chocam com partículas da atmosfera terrestre e dão origem a outras partículas difíceis de serem detectadas e registradas nas placas fotográficas daquela época.*

— É, quando passavam em algum lugar se tornavam visíveis. E justamente aí precisava fotografar.

■ *Onde vocês fizeram essas experiências?*

— Na Poli, se não me engano. Saí da Poli em 1946, 1947, engenheiro formado em mecânica e eletricidade. E praticamente nunca exerci a engenharia. Projetei o laboratório da Fotóptica e depois o laboratório de fotografia da ECA. Acho que foi destruído. Era um laboratório muito interessante, com dez ampliadores, para dez fotografarem e revelarem as suas fotos, um negócio muito bonito.

■ *O que levou você à engenharia?*

— Eu sou de 1924. Quando cheguei à idade de cursar universidade, estávamos em guerra. Nessa época ainda era húngaro e a Hungria estava do outro lado. E não podia estudar cinema, que eu adorava. Queria estudar fora, nos Estados Unidos ou na Europa, mas com a guerra não podia ir. Reunimos a família para discutir. “O que você quer estudar? Porque vai ter que estudar agora, não vai parar. Quer ser advogado?” Eu não queria. “Quer ser médico?” Não queria. “Quer ser filósofo?” Nem sabia o que era isso, não passava pela minha cabeça. “Você quer fazer engenharia?” Decidi, “Está bom, vou fazer engenharia”. E assim entrei no pré da Politécnica.

■ *Por exclusão.*

— Sim, era uma coisa mais palpável. Fiz dois anos de pré na Politécnica. A gente entrava por concurso. Depois do concurso sobraram sete alunos, eu entre eles. Porque tinha 50 vagas, mas 57 passaram. Fizemos uma campanha para deixar entrar os sete excedentes. E conseguimos.

■ *Saiu da Poli e caiu na Fotóptica?*

— Sou filho único. Minha mãe trabalhava na caixa, o papai na loja, com os empregados. E eu ajudava a atender no balcão. Sempre trabalhei na Fotóptica enquanto podia.

■ *Como se deu a expansão da Fotóptica?*

— Depois da minha formatura, veio gente de outros lugares, veio um cara da Mesbla, abrimos a loja na rua Conselheiro Crispiniano e fomos abrindo outras filiais. A última etapa foi quando tomamos dinheiro emprestado de banco para reformar tudo, colocar laboratório e equipamentos modernos de ótica, para transformar tudo numa maravilha. Já tinha umas 20 e tantas lojas. Acontece que os juros do banco, de repente, se tornaram impossíveis de pagar. E nesse momento vendemos para um banco.

■ *Quando?*

— Faz sete ou oito anos. A gente dividiu o dinheiro entre meus quatro filhos, minha ex-mulher e eu. Ficou um pouquinho para cada um.

■ *Como você se vê? Como fotógrafo, uma espécie de mecenas do cinema documentário brasileiro, como empresário ou como professor?*

— Nunca me entendi como mecenas. Era uma ambição política fazer aqueles filmes. E evidentemente era a época para isso. A minha vida é imagem. Meus filhos quase todos trabalham com imagem. O Pedro é fotógrafo, o João foi fotógrafo, o Kiko é arquiteto... A Beatriz é pedagoga, não mexe com imagem. Agora, eu tenho uma neta, a Maria, filha do Pedro, que já é assistente de cinema. É a quinta geração. Meu avô tinha loja de fotografia na Hungria. Então era meu avô, meu pai, eu, o Pedro e agora a Maria. São cinco gerações. Tenho uma outra neta que estuda na Faap [Fundação Armando Álvares Penteado] e já está fazendo filme também.

■ *Por falar em ambição política, você foi preso nos anos 1970?*

— Já nem lembro exatamente em que ano foi. Sei que foi depois de uma denúncia. Alguém disse que eu tinha vendido binóculos militares para a guerrilha. Binóculo militar é feito especialmente para o Exército, não se vende ao público. Fui preso, me interrogaram...

■ *Foram até sua casa para prendê-lo?*

— Foram na Fotóptica. Sentei no meio de dois caras, não sabia o que era, e me perguntaram uma porção de coisas. Eu dizia, “Olha, não é nada disso”. E fiquei lá na rua Tutóia [sede do II Exército de São Paulo] uma semana. E o pessoal começou a se mexer. Não fui maltratado, mas vi o pessoal saindo da maltratação. O meu filho Pedro era menor de idade e ficou preso alguns meses.

■ *Por quê?*

— Porque ele fazia reuniões na casa do Guarujá. Então ele tinha uns amigos... Era a juventude que participava disso, que fazia planos. Eu não sabia. Não tinha conhecimento de tudo. Eles tinham independência.

■ *Você pensa que a maneira como a cultura e a política foram tratadas nos anos da ditadura ainda projetam reflexos hoje?*

— Eu acho que se interrompeu um processo natural de desenvolvimento brasileiro. Quer dizer, houve um corte. E para você refazer o corte da árvore... Eu não sei até hoje qual é o efeito disso, não, mas teve efeito. Mudou a cabeça das pessoas, tudo mudou.

■ *Havia uma certa noção de como se criava um tipo de desenvolvimento de um país a partir dessa atividade cultural?*

— Era uma coisa de levantar idéias. Levanta, turma, pensa, pensa o que é o Brasil, como é o Brasil, como é a grandeza dessa terra, a variedade, as pessoas mais diversas... É um negócio fantástico. E houve interrupção, que dura até quase hoje.

■ *As possibilidades de ligação cultural que tínhamos com a América Latina foram abortadas naquele momento?*

— Não, pode esquecer a idéia de ligação entre o Brasil e o resto da América Latina. Existia talvez com a Argentina, um pouco com o Uruguai. O Chile era muito longe e para o resto da América não tínhamos nem avião. Hoje você tem ligação com tudo. Antigamente tínhamos ligação com Europa e Estados Unidos. Só.

■ *Não havia um movimento latino-americano?*

— Não tinha. Depois é que se começou a estudar o movimento para tentar fazer. Fomos a uma reunião em Viña del Mar, mas isso foi depois. A convergência latino-americana foi mais tarde. Guido [Araújo] tentou fazer primeiro a brasileira, depois a latino-americana e agora é jornada internacional.

■ *Como é que você vê as linhas de desenvolvimento do cinema brasileiro hoje?*

— Acho que tem um progresso muito grande. Tanto de idéias como de realização. Tem coisas muito boas. Não sei onde vai parar, onde vai bater. Mas acho que vai bem.

■ *Isso permite uma nova reflexão sobre nós mesmos, que país nós construímos?*

— Provavelmente. Você vê os gaúchos, por exemplo, fazendo filmes muito interessantes. São diferentes dos filmes feitos aqui em São Paulo. O pessoal também vai para o Norte e Nordeste filmar coisas interessantíssimas. O Zelito [Viana] vai lá para o interior, mexe com os índios... Então há um começo de conhecimento, sim.

■ *Você sempre fotografou os temas que quis?*

— O que sempre me interessou foi gente, usos, costumes, o que é o Brasil. Eu gostava muito, ainda gosto e faço o que eu posso. Quando viajo sempre levo máquina e vejo o que tem.

■ *E você fica mais aqui ou em Paraty?*

— Aqui. Porque minha vida social e cultural é aqui. Paraty é um paraíso. ●