

**EDUARDO COUTINHO**  
**O HOMEM QUE CAIU NA REAL**

**CARLOS ALBERTO MATTOS**

**FESTIVAL DE CINEMA LUSO-BRASILEIRO DE SANTA MARIA DA FEIRA**

**Portugal, 2003**

### **Aos leitores portugueses**

Este livro foi escrito por um jornalista brasileiro, com uso de construções frasais e expressões idiomáticas próprias do Brasil. Nenhuma adaptação foi feita para o linguajar vigente em Portugal.

### **Aos leitores brasileiros**

Este livro foi escrito prioritariamente para o público português. Daí a necessidade de contextualizar alguns filmes, situações e informações históricas, bem como de identificar pessoas, lugares e instituições, no corpo do texto ou em notas.

### **Agradecimentos**

Eduardo Coutinho, Rosane Nicolau, Julio César de Miranda/Polytheama Central de Vídeo, Amir Labaki, Beth Formaggini, Cláudia Mesquita, Eduardo Escorel, João Moreira Salles.

## Um radical lúcido

Dotado de apurado juízo crítico, absoluta integridade e senso de humor refinado, Eduardo Coutinho trilhou um árduo caminho até tornar-se uma celebridade. Espécie rara de celebridade. Aquela que, em vez de se mostrar, faz de tudo para não aparecer.

Coutinho nunca buscou essa condição de notável. Obstinado, conseguiu superar o estigma de ser, durante vinte anos, autor de um filme inacabado e terminou fazendo de *Cabra Marcado para Morrer* uma obra-prima. Com isso, ganhou o lugar de destaque que merece entre os cineastas brasileiros. Sem desfraldar bandeiras ou alimentar polêmicas vazias, tornou-se, por mérito próprio, nosso maior documentarista.

Pertencendo a uma geração marcada pela eclosão de talentos precoces, obras esparsas, decadências prematuras e vidas breves, Coutinho escapou da perigosa armadilha de ser autor de um único grande filme. Já sexagenário, foi capaz de se reinventar, criando, com *Santo Forte*, um novo gênero de documentário, pelo qual recebeu nova e justa consagração.

Quem tem o privilégio de conviver com Eduardo Coutinho é beneficiário de sua generosidade humana, sua intransigência com as convenções e de seu lúcido radicalismo.

Eduardo Scorel  
16/10/2003

## CINEMA DE PESSOA A PESSOA

O cinema documental no Brasil só começou a construir uma tradição a partir de fins dos anos 1950, com o advento do som direto e a descoberta dos temas populares, especialmente da região Nordeste. Até então, o filme de não-ficção restringia-se ao simples registro de atualidades, produtos institucionais ou cívicos, e algumas obras de cunho etnográfico. A grande multiplicidade de estilos e abordagens só viria com o Cinema Novo, já na década de 1960.

Nessa época, o jovem Eduardo Coutinho mal iniciava sua carreira no cinema, ainda alheio a qualquer preferência entre ficção e documentário. Como que arrastado por uma força centrípeta, passara de cinéfilo adolescente a estudante do IDHEC de Paris. Viria a participar marginalmente do Cinema Novo, primeiro através de projetos didáticos ligados à esquerda estudantil (*Cinco Vezes Favela*, *UNE Volante* e a primeira etapa de *Cabra Marcado para Morrer*); depois em filmes que procuravam aliar apelo comercial com alguma visão crítica do processo social (*O Pacto*, *O Homem que Comprou o Mundo*, *Faustão*).

A curiosa trajetória de Coutinho muda radicalmente a partir de meados dos anos 1970, quando, desiludido com o cinema e voltado para o jornalismo, ele consegue conciliar os dois ofícios nos programas Globo Repórter. A essa altura, o documentário brasileiro tomava novas injeções de ânimo, seja através de iniciativas da televisão, como o próprio Globo Repórter, seja através da “caravana” que o produtor Thomaz Farkas enviou para o Rio de Janeiro e o Nordeste, ajudando a formar toda uma nova geração de documentaristas.

Este é o momento em que Eduardo Coutinho diz ter “caído na real” – expressão que se refere tanto ao seu percurso pessoal, como ao direcionamento de sua carreira. A opção pelo documentário, contudo, não dispensava o aprendizado da ficção. Não que ele se dispusesse a mesclar registros, mas porque compreendia que a realidade é uma quimera e, em última instância, não tem valor cinematográfico. Desde os tempos de Globo Repórter, Coutinho entendeu que o documentário de entrevistas é uma construção de que participam, em igual medida, o entrevistador e o entrevistado.

A partir da notável revelação que foi *Cabra Marcado para Morrer* – coleta de memórias e reflexões sobre o projeto de 1964, feita 20 anos depois e em contexto histórico radicalmente diverso –, a carreira do cineasta assumiria o caráter exemplar de um método que se depura e radicaliza a cada filme.

Para começo de conversa, Coutinho elegeu o encontro pessoal como meio de aproximação ao universo do cotidiano e da cultura popular. Com isso negou a propalada exaustão da entrevista, renovando-a como veículo de discursos polissêmicos, onde confissão, desabafo, fantasias e mentiras sinceras muitas vezes se misturam de maneira indissociável. Criou o mito de que ninguém fala como para ele. Ou de que logra extrair dos seus interlocutores

aquilo que outros não conseguem. Segundo o mito, isto seria fruto de uma estranha magia, uma vez que Coutinho não se distingue por uma simpatia especial perante seus entrevistados, não corteja nem se faz de amigo.

Uma análise mais detida de seus procedimentos vai mostrar que as veleidades do entrevistador não explicam tudo. O fato é que, através de trabalhos em vídeo, ao longo dos anos 1980 e 1990, Coutinho apurou o senso na escolha de suas personagens e no recorte de seus contextos. As chamadas “prisões”, espaciais e/ou temporais, ajudaram-no a aprofundar o olhar sobre comunidades, favelas e agrupamentos humanos específicos, numa prática que pode ter origem no documentário *Seis Dias de Ouricuri*, realizado para o Globo Repórter. O realizador assume que é preciso escavar para aprofundar. Quanto menor o espaço de ação, mais funda é a investigação. Essas constrições serviram, ainda, para dar um sentido de urgência ao seu trabalho. E, mais que isso, fornecer a possibilidade de fracasso, que é o combustível mais poderoso para a personalidade naturalmente pessimista do diretor.

O itinerário do Coutinho documentarista ruma claramente para longe de toda generalização. Mesmo ao tratar de grandes temas gerais ou conceituais, como a herança da cultura afro-brasileira em *O Fio da Memória*, ele privilegia instâncias pessoais de narração e fabulação. Trata-se de trocar o abstrato pelo concreto, o didático pelo vivencial, a atualidade pela atemporalidade antropológica. Para o realizador, o macro está contido no micro e só através deste pode ser atingido.

O grande desafio de *Santo Forte* – abordar o misticismo numa comunidade favelada usando exclusivamente relatos verbais – abriria uma espécie de terceira vida dentro da carreira de Coutinho, com impacto semelhante ao de *Cabra Marcado para Morrer*. Tinha-se ali, mais que um filme bem-sucedido, um método e uma ética cuidadosamente depurados. A contínua decantação promovida filme após filme, que levaria ao excepcional concentrado humano de *Edifício Master*, é fruto de autocrítica e recusa do supérfluo.

Já nos anos 1970, o documentário *Teodorico, o Imperador do Sertão* obtivera uma vitória rara no formato do Globo Repórter, que foi a supressão da narração onisciente a cargo de um locutor da casa. Notam-se, na obra futura de Coutinho, a progressiva retirada do *off* e a concentração numa dramaturgia da fala. A voz nos seus filmes mais recentes tem sempre corpo e alma presentes – o que ele chama de “fala incorporada”. Outras supressões se sucederam: montagens paralelas, imagens de cobertura, música não-incidental, material de arquivo.

Há quem veja nesse regime uma recusa do instrumental cinematográfico e um purismo inglório. A crítica faria todo sentido caso Coutinho não oferecesse tanto em troca daquilo que retira. Ele se insurge contra o senso comum de que o cinema é fenômeno condicionado somente pela visualidade e no qual a palavra desfrutaria de estatuto inferior. À medida que resseca mais e mais o seu cardápio de recursos, mais ricas vão ficando as falas e mais valorizado vai ficando o carisma dos falantes. A rejeição a materiais de arquivo é parte do seu respeito pelo momento da conversa. Para que alguma fotografia ou imagem pré-filmada seja exibida, ela precisa estar presente no instante da entrevista – ou seja, incorporada ao presente absoluto de que o cineasta não mais abre mão. Em seu novo filme ainda em montagem, que tem o título provisório de *Peões*, imagens e fotos das greves metalúrgicas

de 1979/1980 só aparecem como material dramático diretamente inserido na realidade de 2002/2003.

O regime austero de Coutinho justifica-se por uma proposição fundamental: seus filmes, especialmente os autorais da fase pós-*Cabra*, não são sobre fatos, nem versam sobre um passado já sepultado. Não são sequer filmes sobre pessoas ou grupos. São filmes sobre os encontros do documentarista com determinadas individualidades. Encontros em total proximidade física, ainda que a distância social continue evidente e não dissimulada. Não existe qualquer atitude por parte do realizador no sentido de buscar uma igualdade temporária que facilite o diálogo. A Coutinho interessa o Outro, o diferente social e culturalmente. Por isso é difícil imaginar que ele ainda venha a se interessar pela elite da qual, incomodamente, participa. Os condôminos de classe média baixa enfocados em *Edifício Master* parecem constituir o seu limite em matéria de aproximação da vizinhança social.

Parte integrante desse cinema de pessoa a pessoa é a exposição do processo de documentação dentro do próprio filme. As chegadas da equipe, sempre documentadas por uma câmera de apoio a duplicar o eixo da câmera principal, tornaram-se uma marca desde *Cabra Mercado para Morrer*. Da mesma forma, a imagem do diretor, face a face com seus interlocutores e quase completamente desligado do aparato técnico ao seu redor, aparece intermitentemente – não para torná-lo catalisador do espetáculo da informação (como ocorre com Michael Moore e Nick Broomfield), mas apenas o suficiente para sublinhar a condição de encontro e o caráter de conversa. A montagem assimila também “ruídos” de diálogo, pagamento de cachês, retalhos de conversas circunstanciais à margem da entrevista etc, elementos habitualmente escamoteados na edição de documentários tradicionais.

Há, porém, limites muito bem definidos para essa exposição, localizados no campo da ética. A vocação humanista de Coutinho, aliada à longa experiência de contato com gente desfavorecida, levou-o a um rigor cada vez maior no trato com as palavras alheias. Sempre norteado pela preocupação de não alimentar estereótipos, não fazer generalizações, nem causar prejuízos de imagem a suas “personagens”, ele muitas vezes sacrifica cenas dramaticamente fortes ou potencialmente divertidas. Seu limite é a integridade moral e a dignidade social do Outro.

Essa ética manifesta-se, igualmente, na recusa a tratar a entrevista apenas como uma peça na engrenagem de uma história ou de uma tese preconcebida. Sobretudo em seus filmes mais recentes, Coutinho não retalha depoimentos segundo a conveniência de uma exposição temática ou visando a produção de contrastes e interações artificiais. Cada pessoa permanece em cena até se constituir como sujeito de um discurso próprio, portador de uma história humana consistente, por mínima que seja. Não raro, é no tempo que ocupa diante da câmera, sem interrupções, que o entrevistado consegue transmitir uma complexa vida interior que pulsa através da fala.

Ao abdicar de adornos audiovisuais e reduzir sua estética a uma ética, Eduardo Coutinho pretende refrear a vaidade da autoria, dissolvendo-a no ato de simplesmente ouvir os outros. Nisso, contudo, ele vive uma curiosa contradição. Pois seus filmes, na medida em que se reduzem ao essencial e apostam na fala popular pura, cada vez mais se tornam

únicos, indissociáveis do seu criador. No Brasil já é fácil discernir um filme de Coutinho entre as muitas dezenas de documentários interativos surgidos a cada ano, em diversas metragens e formatos. A admiração pelo seu trabalho calou fundo em muitos jovens documentaristas, alguns dos quais já passaram por suas equipes. Daí a existência de um sem-número de seguidores recém-convertidos às virtudes da entrevista.

Nem todos obtêm resultados expressivos como Evaldo Mocarzel (*À Margem da Imagem*), Thereza Jessouroun (*Samba, Os Arturos*), Consuelo Lins (*Chapéu Mangueira e Babilônia: Histórias do Morro*) ou Beth Formaggini (*Nobreza Popular*). Muitos apenas se esforçam por captar a “verdade” do povo em sucessões de depoimentos espontâneos e fazem questão de documentar o trabalho da própria equipe de filmagem, como se esta fosse uma fórmula infalível. Estes desconsideram o fato de que o método de Coutinho está além do culto à espontaneidade. É antes o fruto de uma engenharia de seleção, recorte e depuração que tem na filmagem o seu momento de epifania.

Coutinho tornou-se o mais importante e influente documentarista brasileiro da atualidade não somente por seu modo judicioso de proceder, mas também pelo corpo de obra que erigiu ao longo da carreira. Nela os temas evoluem como galhos de uma árvore construtivista, comunicando-se de filme a filme e passando de secundários a principais. A religiosidade popular foi objeto de sua atenção crescente em *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, *O Fio da Memória* e *Santo Forte*. A vida na favela esteve presente em *Santa Marta*, *Santo Forte* e *Babilônia 2000*. As rivalidades familiares no Nordeste brasileiro estiveram em foco no ficcional *Faustão* e no documentário *Exu, uma Tragédia Sertaneja*. O poder no campo foi tema de *Cabra Marcado para Morrer e Teodorico, o Imperador do Sertão*. A subsistência retirada do lixo foi tangenciada em *A Lei e a Vida* antes de passar a assunto central de *Boca de Lixo*.

Subjacentes a esses grandes temas, destacam-se alguns subtemas recorrentes. Comida e morte, por exemplo, incidem com frequência incomum nas situações e histórias recolhidas por Coutinho. As relações familiares são um terreno fértil para sua dramaturgia do real, tendo como matriz a coleta de cacos da família de Elizabete Teixeira no *Cabra*. Acrescente-se, ainda, a força afirmativa da mulher, outro ingrediente constante em obras tão distintas como *Cabra*, *Mulheres no Front*, *O Fio da Memória*, *Santo Forte* e *Babilônia 2000*.

A obra-prima *Edifício Master* chegou às telas no ano de 2002, num momento em que o documentário despontava como uma das vedetes da retomada do cinema brasileiro (como é chamado o reaquecimento da atividade após quatro anos de congelamento à época do governo Collor). Tão diversificados quanto os filmes de ficção, os documentários então conquistavam público, prestígio, espaços de exibição no cinema e na TV, mecanismos de apoio e patrocínio, repercussão em festivais etc. O discreto Eduardo Coutinho é parte importante desse renascimento e sua obra se oferece como referência de qualidade e compromisso.

Este livro, em boa hora editado pelo Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, é uma iniciativa que visa dividir com o público português um pensamento exigente e maduro sobre o mundo e o cinema. Uma extensa entrevista com Eduardo Coutinho, seguida

de uma revisão crítica de seus principais filmes e uma biofilmografia é o que se contém nestas páginas. Fora delas, no extra-quadro, está o nosso desejo de que o principal aconteça: que os seus filmes também possam ser desfrutados deste lado do Atlântico.

**Carlos Alberto Mattos**  
**Outubro de 2003**



## BIOFILMOGRAFIA

1933 – Nasce em São Paulo.

1947 – Começa a participar de maratonas de memória em programas de rádio.

1952 – Entra para a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. Frequenta o cineclube do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo.

1953 – Abandona o curso de Direito.

1954 – Participa do Seminário de Cinema no Museu de Arte de São Paulo-MASP. Ingressa no jornalismo, trabalhando como revisor e copidesque da revista *Visão* durante três anos.

1957-1960 – Ganha 2 mil dólares no programa *O Dobro ou Nada*, da TV Record, respondendo sobre Charles Chaplin. Com o dinheiro, viaja para a Europa. Participa do Festival da Juventude, em Moscou. De lá, segue para Paris, onde pretende permanecer até o dinheiro acabar. Com cartas de apresentação de Paulo Emílio Salles Gomes, Vinícius de Moraes e Alberto Cavalcanti, obtém uma bolsa de estudos no Institut des Hautes Études Cinematographiques (IDHEC), onde realiza o curta-metragem *Telefone*, baseado em ópera de Gian Carlo Menotti. Diploma-se, em 1960, nos cursos de direção e montagem. Ainda na França, dirige a peça de Maria Clara Machado *Pluft, o Fantasminha*, sua primeira experiência teatral. Durante viagem de passeio, filma seu primeiro (e nunca montado) documentário, *São Bartolomeu*, sobre aldeia homônima francesa. Retorna ao Brasil em 1960.

1961 – Faz assistência de direção para Amir Haddad, na peça *Quarto de Despejo*, de Eddy Lima, com produção de Antônio Abujamra. Trabalha no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em São Paulo, onde ajuda a produzir a peça *Mutirão em Novo Sol*, encenada durante o I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas em Belo Horizonte. Muda-se para o Rio de Janeiro em dezembro.

1962-1963 – Atua no filme *Os Mendigos*, de Flavio Migliaccio. Faz a gerência de produção de *Cinco Vezes Favela*, primeiro longa-metragem do CPC. Durante a produção do episódio *Pedreira de São Diogo*, dirigido por Leon Hirszman, deixa a equipe para documentar o Brasil a bordo da UNE Volante. Filma em vários estados, mas o material não chega a ser montado. Através da UNE Volante tem seu primeiro contato com Elizabete Teixeira, viúva do líder camponês João Pedro Teixeira, recém-assassinado em Sapé, Paraíba. Ao retornar ao Rio de Janeiro é convidado a dirigir o segundo longa do CPC. Sugere adaptar poemas de João Cabral de Mello Neto – *O Rio, Morte e Vida Severina, O Cão sem Plumas*. Viaja para Pernambuco, seguindo o curso do rio Capibaribe à procura de

sua nascente. Mas João Cabral retira a autorização de uso dos poemas. Coutinho resolve, então, fazer um filme sobre João Pedro Teixeira. Até o final de 1963, pesquisa o tema e reúne recursos para a produção do filme.

1963 – Colabora na produção do documentário *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman

1964 – Em fevereiro, começa a filmar *Cabra Marcado para Morrer*, com camponeses vivendo os papéis de outros camponeses e Elizabete Teixeira vivendo o seu próprio. Mas os trabalhos no Engenho Galiléia (Pernambuco) são interrompidos pelo golpe militar de 31 de março de 1964. A equipe refugia-se e os materiais se dispersam.

1965 – É co-roteirista do longa-metragem *A falecida*, baseado em Nelson Rodrigues e dirigido por Leon Hirszman.

1966 – Em substituição a Nelson Pereira dos Santos, dirige e faz o roteiro de *O Pacto*, episódio do longa-metragem *ABC do Amor* (co-produção entre Argentina, Brasil e Chile).

1967-1968 – Colabora no roteiro de *Garota de Ipanema*, dirigido por Leon Hirszman. Substituindo Luiz Carlos Maciel, dirige seu primeiro longa-metragem, a comédia política *O Homem que Comprou o Mundo*, em que também colaborou no argumento e fez o roteiro final. Viaja para a Bulgária, onde o filme seria exibido no Festival da Juventude e, a convite, para a Tchecoslováquia, onde presencia a invasão das tropas soviéticas. Atua em *Câncer*, de Glauber Rocha.

1969 – Escreve o argumento de *A Vingança dos Doze*, dirigido por Marcos Farias.

1970 – Colabora no argumento, faz o roteiro e dirige o longa-metragem *Faustão*.

1971 – Trabalha como copidesque e eventual crítico de cinema no Jornal do Brasil.

1972-1975 – É co-roteirista de três longas-metragens de ficção: *Os Condenados* (1974), de Zelito Viana, *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, e *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto.

1975-1984 – Trabalha no Globo Repórter, pioneiro e influente programa de documentários da televisão brasileira, surgido em 1973. Além de editar programas e exercer uma série de outras funções, dirige seis documentários, a saber: *Seis Dias de Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Teodorico, o Imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *Portinari, o Menino de Brodóski* (1980).

1981 – Retoma o projeto de *Cabra Marcado para Morrer*, agora como documentário de recuperação da memória histórica. Reencontra Elizabete Teixeira e seus vários filhos, assim como camponeses envolvidos com a produção de 1964.

1983 – É responsável pela edição e texto da parte documentária da série *Anarquistas, Graças a Deus*, dirigida por Walter Avancini e exibida na TV Globo em 1984.

1984 – Lança *Cabra Marcado para Morrer*, causando comoção por onde passa. Exibido em vários países, ganha prêmios em festivais internacionais (Rio de Janeiro, Havana, Berlim, Tróia/Portugal, Salso/Itália etc.).

1985-1986 – Dirige o documentário *Tietê – um Rio que Pede Socorro*, episódio da série *Caminhos da Sobrevivência*, coordenada por Washington Novaes e exibida na TV Manchete. É um dos criadores do departamento de vídeo do ISER – Instituto Superior de Estudos da Religião.

1987 – Dirige o documentário *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, sua primeira realização no suporte vídeo. Inicia parceria com o cineasta Sergio Goldenberg. É um dos fundadores do CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular.

1988 – Roteiriza os capítulos da série *Noventa Anos de Cinema – Uma Aventura Brasileira*, dirigida por Eduardo Escorel e Roberto Feith e exibida pela TV Manchete. Inicia a preparação do documentário de longa-metragem *O Fio da Memória*, sobre história e cultura afro-brasileiras.

1989 – Dirige com Sérgio Goldenberg o videodocumentário *Volta Redonda, Memorial da Greve*. Faz também o documentário *O Jogo da Dívida*, onde contextualiza a dívida externa da América Latina.

1991 – Conclui *O Fio da Memória*, co-produzido com a televisão espanhola, Arte e Channel Four.

1992 – Dirige os videodocumentários *A Lei e a Vida* e *Boca de Lixo*.

1994 – Dirige o documentário *Os Romeiros do Padre Cícero* (vídeo) para a televisão alemã ZDF.

1995 – Dirige para o CECIP o vídeo *Seis Histórias*, sobre direitos da criança e do adolescente.

1996 – Dirige para o CECIP o documentário em vídeo *Mulheres no Front*.

1998 – Dirige para o CECIP o videodocumentário *A Casa da Cidadania*.

1999 – Dirige o documentário de longa-metragem *Santo Forte*, que relança sua carreira. Utiliza pela primeira vez o processo de *transfer* de vídeo para película.

1999/2000 – Dirige o documentário de longa-metragem *Babilônia 2000* com cinco equipes autônomas na noite de Ano Novo.

2002 – Com produção da Videofilmes, dirige o documentário de longa-metragem *Edifício Master*, consagração da maturidade e do método do diretor. Faz a voz do juiz em *Madame Satã*, de Karim Aïnouz. Beth Formaggini filma os bastidores de *Edifício Master*, com vistas ao projeto *Coutinho.doc*.

2002/2003 – Dirige *Peões* (título provisório), documentário sobre a atualidade e memória dos operários metalúrgicos que participaram das greves de 1979/1980, nas quais surgiu a liderança de Luís Inácio Lula da Silva.

2003 – Faz a voz do pai no documentário *Nelson Freire*, de João Moreira Salles. É editado no Brasil o livreto-entrevista *O Cinema Segundo Eduardo Coutinho*, de Claudio M. Valentinetti. Consuelo Lins prepara livro de análise da obra de Coutinho, a sair em 2004. Em outubro, o Centro Cultural Banco do Brasil – SP realiza a primeira retrospectiva abrangente das diversas fases da sua obra e edita importante catálogo. É homenageado no 7º Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira.

## *O Pacto* (episódio de *ABC do Amor*)

### Contexto

Em meados dos anos 1960, houve o ensaio de criação de um Mercado Comum Latino-americano de Cinema. Brasil e Argentina, como os principais produtores da América do Sul, saíram na frente com algumas co-produções. A maioria delas não valeu sequer as passagens aéreas entre um país e outro. Armando Bó dirigiu *Favela*, nada mais que um veículo para a sensualidade de sua mulher, a atriz Isabel Sarli. *Pedro e Paulo*, de Angel Acciaresi, mostrava dois padres na árdua tarefa de redimir prostitutas num morro do Rio de Janeiro. *Quero Morrer no Carnaval*, de Fernando Cortez, tinha o principal trunfo nas filmagens coloridas do carnaval carioca. Até Leopoldo Torre-Nilsson aventurou-se com o pavoroso drama *Homenaje a la Hora de la Siesta* (ou, no Brasil, *Quatro Mulheres para um Herói*), sobre viúvas de missionários em viagem sentimental à Floresta Amazônica.

Nesse panorama, até que *ABC do Amor* não se saiu de todo mal. Seus episódios guardavam, pelo menos, certa coerência no trato do amor burguês como fator de sufocamento das personagens. O título refere-se às iniciais dos três países envolvidos na co-produção: Argentina, Brasil e Chile. Cada parceiro financiou e realizou seu episódio em regime de independência, numa inspiração que pode ter vindo do nipo-europeu *O Amor aos 20 Anos*. Foi a primeira co-produção latino-americana em episódios.

Eduardo Coutinho, que nessa época estava empenhado em fazer um filme sobre a reforma agrária no Chile, acabou assinando o terceiro episódio, *O Pacto*. Com a interrupção das filmagens de *Cabra Marcado para Morrer* pelo golpe militar de 1964, Coutinho vinha integrando as equipes de filmes alheios. Fora diretor de produção do longa em episódios *Cinco Vezes Favela* (1962) e co-roteirista de *A Falecida* (1964, baseado em Nelson Rodrigues), de Leon Hirszman. Uma mudança nos planos de Nelson Pereira dos Santos, o escolhido para dirigir *O Pacto*, levou Coutinho a assumir o posto. A produção do episódio foi da Saga Filmes, empresa que passara pelas mãos dos cineasta Gerson Tavares, Joaquim Pedro de Andrade e pertencia então a Marcos Farias e Leon Hirszman.

O episódio argentino, *Noche Terrible*, foi dirigido por Rodolfo Kuhn e narra as hesitações de um homem na noite anterior ao seu casamento. Como curto isolado, representou a Argentina no Festival de Berlim de 1967. No chileno *Mundo Magico*, de Helvio Soto, a maior curiosidade é ver o futuro cineasta Miguel Littin como ator protagonista. Ele vive um diretor de TV em dupla crise, envolvido com um caso extra-conjugal e problemas de consciência na preparação de um documentário sobre a miséria nas favelas de Santiago.

### Análise

Os três episódios de *ABC do Amor* têm em comum a abordagem das relações amorosas no contexto da classe média às vésperas da revolução sexual. O peso imenso da instituição

familiar ainda sufocava os jovens e suscitava um desejo de liberação que só parecia se realizar através de rupturas drásticas (o rompimento de um noivado, a crise ou mesmo a morte, conforme desenvolvido em cada episódio).

*O Pacto* não tem a sofisticação formal de *Noche Terrible*, mas tampouco sofre do truncamento narrativo de *Mundo Mágico*. Dos três, é o menos ambicioso em matéria de construção cinematográfica, embora resulte o mais efetivo como narrativa. A câmera na mão de Dib Lutfi (o célebre cinegrafista de *Terra em Transe*, *O Desafio* etc, um dos autênticos criadores da estética do Cinema Novo) tem uma qualidade fluida e absorve de maneira expressiva a luz natural.

A história, um tanto absurda, traz possíveis influências de Nelson Rodrigues na escolha da família de subúrbio e na mórbida fixação da jovem Inês pelo pacto de morte. Mário, playboy suburbano, avista Inês numa festinha movida a discos de Roberto Carlos e aposta com dois amigos: conseguirá conquistar a recatada moçoila, apesar da rígida redoma em que a mantém seu pai, um alfaiate no velho estilo.

Coutinho mostra a aproximação do casal com requintes de ironia cenográfica. Os encontros furtivos dão-se num bonde, no Jardim Zoológico, num cinema onde passa *Love is a Many Splendored Thing*, num elevador... E finalmente numa igreja, onde trocam juras de amor e Mário aceita a proposta inusitada de Inês: ela lhe concederia uma noite de amor desde que ele aceitasse um pacto de envenenamento a dois. Mais que prisioneira da ordem paterna, Inês é refém de uma mitomania romântica extrema, que se expressa na admiração por pactos de morte veiculados em jornais.

O retrato da vida suburbana estende-se à faixa sonora, que contém alguns *hits* de música jovem brasileira da época. Houve também uma preocupação com o ajustamento da linguagem às gírias do momento. Mas são as imagens que falam mais alto. As ruas calmas da Zona Norte carioca, com seus casarões vetustos, contrasta com o ambiente buliçoso da Zona Sul, que dominava o cinema urbano da época e estaria bem representado em *Garota de Ipanema*, o filme que Coutinho ajudaria a roteirizar e Leon Hirszman dirigiria um ano mais tarde. Nenhuma antologia do cinema carioca poderá prescindir da seqüência em que Mário e Inês atravessam vários bairros a bordo de uma lambreta, a caminho do hotel onde se dará o desfecho do filme. Eles passam pela região do estádio do Maracanã, vencem o Elevado da Perimetral (que liga as Zonas Norte e Sul da cidade) e cruzam os Arcos da Lapa, num percurso simbólico de evasão do mundo fechado do subúrbio.

O final feliz não chega a ser uma surpresa para o espectador, uma vez que nada indicara uma mudança no caráter hedonista de Mário. A imagem do casal na cama, presente nos três episódios, só aqui assume um sentido concreto, romântico e libertário.

*O Pacto* marcou o início efetivo da carreira do diretor Eduardo Coutinho, pouco afetado pela agenda temática e formal do Cinema Novo. Da mesma forma, mantinha-se ainda muito distante do que viria a ser a partir de sua futura opção pelo documentário. O que vemos aqui é um diretor em busca de uma linguagem clássica de ficção (campos e contracampos, alternância de planos gerais e planos próximos, interpretações naturalistas)

que fosse ao mesmo tempo leve e aberta à interação com as locações. Um pacto a ser rompido brevemente.

***O Pacto***

Brasil, 1966, P&B, 35mm, 38 minutos

Direção e roteiro: Eduardo Coutinho

Produção: Saga Filmes

Fotografia: Dib Lutfi

Montagem: Nello Melli

Produção executiva: Marcos Farias, Leon Hirszman

Assistente de direção: Rubem Azevedo, Joana Fomm

Produtor associado: Luís Carlos Pires

Música: Sidney Vaissman, interpretada por Dulce Nunes

Canções: *Que Tudo Mais Vá pro Inferno*, de Roberto e Erasmo Carlos (Roberto Carlos);

*Alguém na Multidão*, de Marino Pinto (The Golden Boys); *Ternura*, versão de Rossini Pinto (Wanderléia).

Cenografia: Régis Monteiro

Elenco: Vera Vianna, Reginaldo Faria, Jofre Soares, Isabel Ribeiro, Mario Petraglia,

Virginia Vale, Claudio MacDowell

Distribuição: Difilm

## *O Homem que Comprou o Mundo*

### Contexto

*O Homem que Comprou o Mundo* surgiu num momento (1967) em que o Cinema Novo brasileiro iniciava um processo de autocrítica. Os filmes de maior engajamento político-social não tinham comprovado na prática a sua intenção messiânica de atingir a consciência das massas. Os próprios intelectuais questionavam-se sobre a sua função – o que seria expresso, melhor do que nunca, por Glauber Rocha em *Terra em Transe*, no mesmo período.

Registrava-se, entre os cinema-novistas, uma procura de diálogo com o público. Para tanto, buscava-se um tipo de receita que conciliasse atrativos de espetáculo e uma agenda comprometida com as transformações. Leon Hirszman, auxiliado no roteiro pelo próprio Eduardo Coutinho, flertava com a juventude dourada da Zona Sul carioca em *Garota de Ipanema*. Walter Lima Jr., com *Brasil Ano 2000*, aventurava-se numa mistura de ficção científica, musical e alegoria política, eivada de ingredientes tropicalistas (o movimento que lançava Caetano Veloso e Gilberto Gil na contramão da música de protesto esquerdista e do purismo nacionalista). Joaquim Pedro de Andrade, dois anos mais tarde, lograria alcançar o povo e as elites com o picaresco *Macunaíma*, baseado em Mário de Andrade.

Todos esses filmes buscavam no colorido uma estratégia de comunicação com as platéias. *O Homem que Comprou o Mundo*, apesar de rodado em preto e branco, assumia as tonalidades de comédia popular, concebida desde o início como uma sátira à posição do Brasil no contexto internacional. O País Reserva 17, onde se passa a história, era uma nação em luta para sair do subdesenvolvimento. No Brasil de meados dos anos 1960, economistas, pensadores e artistas partilhavam um tema – ou um temor – comum: o de que o subdesenvolvimento não fosse uma etapa, mas um estado a que o país estivesse irremediavelmente condenado.

O argumento de Zelito Viana, Luís Carlos Maciel e Arthur Bernstein foi desenvolvido no interior da produtora Mapa, fundada em 1965 por Zelito, Glauber, Paulo César Saraceni e Walter Lima Jr. Julgando-se despreparado para assumir a direção do filme, Zelito passou a incumbência ao jornalista Maciel, que pretendia criar uma comédia política na linha de *Dr. Strangelove*, de Stanley Kubrick, filme que cultuava fervorosamente. Mas um desentendimento com Glauber por causa da escalação do elenco acabaria afastando Maciel do projeto. Coutinho seria, então, convidado a dirigir. Como em *ABC do Amor*, ele era mais uma vez o diretor substituto.

Coutinho escreveu o tratamento final do roteiro, bem como as duas melhores cenas do filme: a lista de compras de Rosinha e a parábola satírica sobre a paixão dos brasileiros pelo futebol. O extraordinário elenco do filme contaria inicialmente com o comediante Chico Anísio, que desempenharia sete papéis diferentes. Flávio Migliaccio e outros seis atores viriam a ocupar seu lugar. Marília Pera fez sua estréia no cinema, juntando-se a uma eclética constelação de astros do Cinema Novo (Hugo Carvana, Jardel Filho, Raul Cortez,



Cláudio Marzo, Milton Gonçalves, Paulo César Pereio) e do teatro/cinema “antigos” (Fregolente, Abel Pera, Eugênio Kusnet, Natália Timberg). Havia lugar para a intérprete da Garota de Ipanema (Márcia Rodrigues) e para o travesti Rogéria, este no papel de uma agente secreta de potência estrangeira.

### Análise

José Guerra, o escriturário sem ambições que de repente se transforma no homem mais rico do mundo, é uma versão brasileira do Candide de Voltaire. Ele não aspira a nada além de casar-se com a noivinha suburbana (a ação se passa na antevéspera do dia da cerimônia) e, quando muito, alguma pequena melhora de vida. Sua incapacidade de reagir às ameaças disfarçadas de proteção e sua proverbial inarticulação verbal refletem uma personalidade alvar, símbolo do cidadão ingênuo e distanciado das grandes questões que, em última instância, regem o seu destino. O homem brasileiro comum seria esse doce alienado, que não almeja senão a tranquilidade e o descompromisso.

Mas, a partir daquela noite em que José se despede de Rosinha e volta a pé para casa, o planeta passa a girar em torno dele. Tudo começa quando ele testemunha a agressão de um misterioso hindu por dois homens de motocicleta numa passarela deserta. A vítima, com uma faca cravada nas costas, não consegue comunicar-se e mal tem tempo de entregar-lhe um cheque no valor de 100 mil strykmas. Levado ao banco, o cheque causa uma pane nos computadores e dispara o alarma de uma grave crise mundial: os strykmas, moeda (fictícia) rara de ouro cru oriunda do Antigo Egito, valem mais do que qualquer ser humano possa calcular. Só um sábio poderá avaliá-la – e garantir que, com aquela quantia, José Guerra poderia comprar praticamente o mundo inteiro.

O roteiro não chega a explorar um dos aspectos mais curiosos da fábula, qual seja o abismo entre as pequenas ambições de José e a quantia desmesurada que lhe cai nas mãos. Ele logo é “convidado” pelo governo do país a “proteger-se” numa fortaleza, sob forte aparato policial. Tornou-se um caso perigoso de prosperidade instantânea. As grandes potências internacionais o cobiçam. O mundo disputa o privilégio de acolhê-lo. Ele agora é um prisioneiro.

Rosinha é autorizada a visitá-lo em sua cela, e lá mesmo eles se casam. É quando começa a revelar-se a verdadeira face da noivinha pacata, num dos melhores momentos do filme. Deslumbrada com a perspectiva das novas posses, Rosinha desfia uma lista de compras que inclui desde quatrocentas bonecas até a Ursa Maior, passando pelo colar de casamento da Grace Kelly, um vulcão, o bairro de Copacabana e todos os discos do Ray Conniff. Uma leitura poética e absurda das aspirações da classe média brasileira, que Marília Pera entoa com um enlevo arrebatador.

A sátira à classe média, potencialmente interessada na modernização conservadora proposta pelos militares que tomaram o poder com o golpe de 1964, era uma das obsessões dos cinema-novistas. Mas a bateria satírica de *O Homem que Comprou o Mundo* também apontava para muitos outros alvos.

A guerra fria, o alinhamento do Brasil aos EUA, o militarismo, a censura à imprensa, os historiadores, a psicanálise, o discurso erudito e a grande confusão ideológica da década de 1960 também levam seu quinhão de deboche, em anedotas verbais por vezes inspiradas. Em tudo isso ecoam elementos da chanchada, que tivera seu auge na década anterior – quando o cinema brasileiro esmerou-se em parodiar gêneros cinematográficos, costumes e tecnologias do mundo desenvolvido. A chanchada absorvia o complexo de inferioridade como elemento de diversão. O fracasso era sublimado através do humor.

Tanto a Potência Anterior (o capitalismo avançado) quanto a Potência Posterior (o bloco socialista) parecem sumamente interessadas em capturar José Guerra e seus strykmas. Cada uma envia um quarteto de agentes secretos, que satirizam o james-bondismo da época. O apelo do futebol no Brasil sofre uma estocada certeira na seqüência – antológica – em que os agentes capitalistas distraem a guarda da fortaleza com a simples aparição de uma bola nas proximidades. Para o público brasileiro, o efeito dos soldados a largarem seus postos, ao som de uma célebre trilha sonora de cinejornais esportivos, foi de enorme hilaridade.

Em mais de um momento, o filme lança mão da metalinguagem para ressaltar o seu caráter de comédia lunática. Há filmes dentro do filme, um personagem “coringa” que comenta a própria posição na trama (“Eu faço a ação caminhar”) e uma auto-referência irônica: quando os próceres do País Reserva 17 imaginam-se finalmente ricos, proclamam o fim da fome, do analfabetismo e do Cinema Novo, entre outras desgraças.

Ao fim e ao cabo, *O Homem que Comprou o Mundo* pretendia fazer o elogio do descompromisso ideológico em relação tanto à política como à estética cinematográfica. Recorria à paródia, um tanto banida dos receituários de um cinema moderno brasileiro, e propunha um herói cujo desejo maior era o de fugir. Escapar não se sabe para onde, como sugere o desfecho brusco e decepcionante do filme. Um desejo de simplesmente sair do emaranhado das retóricas ideológicas e retornar à vida mais simples de um mundo antigo, livre, doméstico, subdesenvolvido.

### ***O Homem que Comprou o Mundo***

Brasil, 1968, P&B, 35mm, 100 minutos

Direção e roteiro: Eduardo Coutinho

Argumento: Zelito Viana, Luís Carlos Maciel, Eduardo Coutinho. Colaboração: Armando Costa

Produção: MAPA, Columbia

Fotografia: Ricardo Aronovich

Montagem: Roberto Pires

Mixagem (ruídos): Walter Goulart

Produção executiva: Zelito Viana

Música: Francis Hime

Canção: Maria Betânia e Terra Trio

Cenários e figurinos: Mario Carneiro, Régis Monteiro

Figurinos femininos: Marília Carneiro

Maquiagem: Ronaldo Abreu

Distribuição Columbia

Elenco: Flavio Migliaccio, Marília Pera, Hugo Carvana, Fregolente, Amândio, Cláudio Marzo, Márcia Rodrigues, Marília Carneiro, Raul Cortez, Jardel Filho, Rogéria, Abel Pera, Eugênio Kusnet, Hélio Ari, Mário Brasini, Nildo Parente, Delorges Caminha, João das Neves, Paulo César Pereio, Milton Gonçalves, Emiliano Queiroz.

Premiação:

Melhor ator coadjuvante (Raul Cortez) no Festival de Brasília 1968.

## *Faustão*

### Contexto

O fenômeno do cangaço abalou as estruturas sociais do Nordeste brasileiro num período que, a grosso modo, foi de 1870 a 1940. As origens do cangaço situam-se, de um lado, nas lutas entre latifundiários rivais (chamados “coronéis”), que formavam seus próprios bandos armados; de outro, na concentração da posse de terras e nas secas, que levaram sertanejos miseráveis a se organizarem em bandos para assegurar a sobrevivência à margem da lei. Houve mesmo quem passasse a integrar os grupos marginais apenas para fugir ao alistamento militar obrigatório.

Os cangaceiros ganharam autonomia e por várias décadas fizeram o terror dos proprietários de terras, saqueando alimentos para distribuir aos pobres ou prestando serviços violentos a quem pagasse bem. Formou-se uma vasta mitologia popular em torno da ética, do destemor, dos costumes e até do vestuário dos cangaceiros, à medida em que estes eram combatidos pelas tropas do governo federal (as chamadas “volantes”). Virgulino Ferreira, vulgo Lampião, e Corisco (o “Diabo Louro”) condensaram as principais qualidades do líder cangaceiro, que incluíam a companhia de uma bela mulher – Maria Bonita e Dadá, respectivamente.

O cinema brasileiro encontrou aí um tema fértil a partir de 1953, quando *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, ganhou um prêmio de melhor filme de aventuras no Festival de Cannes e angariou, no Brasil, fãs até então indiferentes ao cinema nacional. Um novo subgênero – o filme de cangaço – impôs-se durante a década de 1960, com títulos como *A Morte Comanda o Cangaço*, *Lampião Rei do Cangaço* (ambos dirigidos por Carlos Coimbra), *O Cangaceiro Sanguinário*, de Osvaldo de Oliveira, e *Deu a Louca no Cangaço*, de Néelson Teixeira Mendes. Dentro do núcleo do Cinema Novo, Glauber Rocha redefiniu o mito, teatralizando-o com aportes brechtianos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*.

Embora a tipologia do cangaceiro tenha se prestado a tratamentos os mais distintos, foi o modelo do *western* que melhor floresceu no período. Em mais uma tentativa de conquistar o público fiel ao espetáculo hollywoodiano, os *Nordesterns* exploravam os espaços abertos do sertão nordestino, buscavam uma fotogenia pouco afeita à luz e à estética da região, e forjavam cenas de cavalaria alheias aos hábitos de transporte dos cangaceiros, entre outras “licenças poéticas”. Como acontece em *Faustão*, não faltavam os duelos em poeirentas ruas de aldeia e o repouso do herói entre as “meninas” do bordel.

A produtora Saga Filmes, fundada em 1958 e adquirida em 1966 por Leon Hirszman e Marcos Farias, lançou-se, em fins dos anos 1960, num projeto de realizar filmes de cangaço que fossem ao mesmo tempo críticos e populares. Uma forma de atingir essa meta, pensava-se, seria adotar estruturas dramáticas clássicas, adaptadas da grande literatura histórica universal. Em 1970, Marcos Farias dirigiu *A Vingança dos Doze*, que transpunha

para o Nordeste brasileiro a gesta de Rolando e os Doze Pares de França. *Faustão*, segunda e última produção da Saga nessa linha, procurava correspondências na trama de *Henry IV*, de William Shakespeare.

O título é uma aproximação lusófona do personagem Falstaff, ao qual Orson Welles havia dedicado um filme, *Chimes at Midnight*, em 1966. Henrique Pereira, filho de “coronel” que vai parar no cangaço, corresponde ao rei Henrique IV. O contexto é o dos conflitos entre famílias cuja rivalidade se estendeu geração após geração, através das dívidas de sangue. Tema que, por sinal, chegou ao cinema brasileiro do século 21 com *Abril Despedaçado*, de Walter Salles.

### Análise

O filme começa e termina sob o signo do elogio à lealdade familiar. Na abertura, lemos alguns versos atribuídos a Lampião, onde ele faz votos de fidelidade ao “mano Ferreirinha”. Na última seqüência, veremos o enfrentamento doloroso entre um homem que não quer matar e outro que faz questão de ser morto por ele. Faustino Guabiraba, vulgo Faustão, e Henrique Pereira estão condenados a pertencer a mundos adversários, mas por um certo tempo se iludem do contrário.

O jovem Henrique é salvo por Faustão ao cabo de uma batalha da família Pereira contra os Araújo. Levado pelo bando de cangaceiros como refém de seqüestro, Henrique, porém, recusa-se a voltar à casa do pai. Uma nova relação pai-filho se estabelece na medida em que Faustão faz a educação de Henrique nas regras do cangaço e promove a iniciação sexual do rapaz com a sua prostituta preferida. Henrique deixa para trás família e noivado, passando a integrar o bando de Faustão.

O tema da lealdade impossível num contexto de diferenças de classe e de sangue – tema subjacente no drama histórico de Shakespeare – torna-se aqui o assunto central. Chegará o dia em que os laços sangüíneos cobrarão seu preço e Henrique herdará a missão de combater os cangaceiros. O quadro da tragédia estará formado.

A ação de *Faustão* se passa em fins da década de 1930, quando Lampião já não se expunha tanto como antes e o cangaço entrava em declínio. O governo federal reforçava a aliança com os latifundiários no combate aos bandos, elegendo-os como inimigo público número 1. De alguma maneira, a figura de Faustão condensa os dados básicos desse estágio de decadência, sobretudo no terceiro ato do filme. Passado o seu período de glória, o ex-líder vê-se transformado num alcoólatra fanfarrão, um pobre-coitado que implora ser bem recebido pelo antigo pupilo. E quando, enfim, compreende não mais pertencer ao tempo do progresso, parte para uma escalada de delitos indiscriminados, como se buscasse a morte à frente de um bando de *freaks* que parecem saídos de um quadro de Hieronymus Bosch.

Bem antes disso, Faustão já havia sugerido um lampejo de compreensão do seu destino. Foi quando logrou fuzilar, friamente, o arquiinimigo Anjo Lucena, matador de cangaceiros a soldo dos Araújo. Por um momento, sua risada de regozijo dá lugar a uma crispação

apreensiva. O cangaceiro parece dar-se conta de que a matança, por mais bem-sucedida que seja, não lhe trará satisfação absoluta ou redenção de qualquer espécie.

Faustão é um personagem deveras curioso. Para começar, é um raro cangaceiro negro em um universo basicamente branco. Mas o filme não faz disso um cavalo de batalha. A condição racial não é tematizada, a não ser por duas breves referências - Anjo Lucena diz, a certo momento, “esse negro não me escapa das unhas”; e o próprio Faustão se exclui da “briga de brancos” que opõe os “coronéis”. Não deixa de ser estranho que essa “diferença” de Faustão não repercuta mais intensamente na trama.

Faustão é tratado com relativa “normalidade” como líder num quadro que se pretende abrangente da vida no cangaço. O catolicismo às vezes exacerbado, que podia levar a uma auto-percepção messiânica por parte dos bandoleiros, está bem representado pelo beato que reza sobre os cadáveres. O código de ética que permite atos sanguinários, mas impõe regras específicas (como a de só sangrar “macacos”, ou seja, soldados, e não bater em mulher bonita) também transparece com clareza nas ações do bando.

Como todo cangaceiro, Faustão encarna um tipo a meio-caminho entre o Bem e o Mal. Herói e anti-herói ao mesmo tempo, ele incorpora uma visão macro da realidade do sertão nordestino. Sabe que as lutas do campo não são a única praga a se abater sobre o sertanejo. “Não é o homem. É o sertão”, ele diz. “É a volante, é a seca, é a estação...”. Euclides da Cunha, o autor do clássico romance-reportagem *Os Sertões*, não seria capaz de síntese mais feliz.

O sertão fotografado pelas lentes de José Medeiros (um dos mais célebres cultores da luz realista para criar uma estética tipicamente brasileira) não tinha os excessos cromáticos de outros filmes de cangaço. Suas cores são mais frias, buscando as tonalidades da terra seca e da vegetação agreste. Mas uma certa estetização aparece nos enquadramentos que valorizam mais a composição do que a espontaneidade. Há uma certa busca da “bela imagem”, com a disposição de pés de mandacaru em primeiro plano, marcações um tanto rígidas e movimentos humanos monolíticos dentro do quadro. Daí o cotidiano dos cangaceiros parecer eficientemente arrumado “para a câmera”. Como um *western* em *slow motion*.

Ao diferencial contido no argumento do filme não corresponde uma inquietação formal significativa. A linguagem é pesada, sobretudo nos dois primeiros atos, com uma solitária utilização de câmera na mão na cena da luta de facas, perto do final. As muitas mortes presenciadas pela câmera sofrem de uma visível orientação para que os atores estrebuchassem e grunhissem como animais agonizantes. Os diálogos, em sua grande maioria, ferem os ouvidos não só porque carecem de naturalidade, mas também devido à irregularidade do elenco. O roteiro, por sua vez, não dimensiona bem o tempo decorrido entre a separação de Henrique e o decaimento moral de Faustão.

Em seu derradeiro – pelo menos até o ano de 2003 – opus ficcional, Eduardo Coutinho estava mais engessado do que nunca no molde do produto semi-industrial. Alguma coisa precisava acontecer em sua carreira para resgatar o grande cineasta ali contido. Isso acabou por ocorrer, ao longo da década de 1970, através do jornalismo impresso e dos

documentários para a televisão. Deixando para trás cangaceiros nordestinos e bardos ingleses, Coutinho começaria a cair na real.

***Faustão***

Brasil, 1971, cor, 35 mm, 103 minutos

Argumento, roteiro e direção: Eduardo Coutinho

História original: Eduardo Coutinho, Armando Costa, inspirada em *Henrique IV*, de William Shakespeare

Produção: Saga Filmes, Lívio Bruni

Fotografia e câmera: José Medeiros

Montagem: Raimundo Higinio

Produção executiva: Leon Hirszman, Marcos Farias

Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Ripper

Maquiagem: Ronaldo Abreu

Música: Banda de Pifanos de Caruaru

Som: José Tavares, Geraldo José, Antonio Arrais

Elenco: Eliezer Gomes, Jorge Gomes, Gracinda Freire, Anecy Rocha, José Pimentel,

Samuca, Paulo Guimarães, Valter Mendes, Cleytson Feitosa, Roberto Ney, Valquíria

Mamberti, Rubens Teixeira, Leandro Reis, Antonio Albuquerque, Cosme Soares, Josué

Eusébio, Taíse Costa, José Cláudio, Laercio Alves, Damião José, Rafael Santos.

Distribuição: Difilm

## *Programas Globo Repórter*

### Contexto

A televisão brasileira vivia uma crise de credibilidade entre as elites culturais em fins da década de 1960. Era acusada de banalizar o gosto do público médio, excluir as manifestações da legítima cultura popular e voltar as costas para a realidade do país. A TV Globo, particularmente, já instalada na liderança das pesquisas de audiência, constituía o maior instrumento regulador de massas a serviço da ideologia dominante no regime militar, que desde 1968 vivia seu auge de repressão às liberdades políticas. Aí compreendia-se a aceitação passiva da censura, a abertura de espaços nobres para matérias institucionais do governo, a difusão militante da idéia de integração nacional, o monopólio das telenovelas e o projeto de conquista do público jovem.

Foi como um desmentido dessa reputação que surgiu, em 1971, um programa de telejornalismo aprofundado, com patrocínio da multinacional Shell. O Globo Shell Especial abriu caminho na TV para um exercício relativamente livre do cinema documental, com filmagens em película de 16mm e controle do diretor durante todo o processo. Seria o início do namoro da televisão com os cineastas surgidos nos anos 1960, entre eles Gustavo Dahl, Maurice Capovilla, Walter Lima Júnior e Domingos Oliveira.

O casamento não foi destituído de polêmica. Intelectuais e artistas progressistas identificavam na Globo um inimigo poderoso e insidioso. Quem se dispusesse a colaborar com ele tinha de enfrentar preconceitos e mal-entendidos. Essa percepção só começou a mudar, de fato, a partir de 1973, quando a Shell retirou-se do projeto e a própria Globo assumiu o programa, com o título de Globo Repórter.

Pouco a pouco, o Globo Repórter foi se tornando uma espécie de enclave do Cinema Novo dentro da TV Globo. Havia núcleos de produção no Rio e em São Paulo. Além dos citados acima, que já vinham do Globo Shell Especial, outros contratados incluíam Geraldo Sarno, João Batista de Andrade, Luís Sérgio Person, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Hermano Penna, Paulo César Saraceni, Jorge Bodanzky, Osvaldo Caldeira e Alberto Salvá. Paulo Gil Soares, ex-assistente de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigia o núcleo carioca, ao qual Eduardo Coutinho integrou-se em 1975.

O Globo Repórter era uma unidade semi-independente dentro da TV Globo. Fazia suas próprias pautas e coordenava suas equipes de produção. A edição final, porém, era controlada pela direção de jornalismo da emissora e submetia-se a um certo padrão de texto e formato. O apresentador Sérgio Chapelin (e eventualmente Cid Moreira) gravavam as introduções de bloco e faziam a narração *off*, um pouco como Chapelin continua a fazer no ano de 2003. De resto, os diretores trabalhavam com autonomia bastante grande, em se considerando o veículo e a época. As relações com a censura, embora tensas, eram mais relaxadas que a média na Globo.



O diretor, na maioria das vezes, era o principal condutor das reportagens, microfone em punho. O som direto permitia um contato mais efetivo com os entrevistados, em documentários de temática freqüentemente contundente: seca e miséria nordestinas, extinção de povos indígenas, poluição e violência nas grandes cidades, catástrofes naturais, questões de comportamento etc. Sem prejuízo de assuntos mais amenos, como mitologias populares, perfis de grandes artistas e retratos etnográficos de regiões brasileiras.

O conteúdo crítico, a multiplicidade de abordagens e a consulta às camadas populares fizeram do Globo Repórter um programa de referência dentro da Globo, tendo influenciado a própria dramaturgia de novelas e minisséries. Por outro lado, foi escola para toda uma geração de cineastas, que ali descobriram ou aprimoraram suas capacidades para o documentário.

Eduardo Coutinho foi um deles. Seu plano de documentar o Brasil com a UNE Volante havia ficado para trás. As condições de produção no cinema eram especialmente precárias, ao mesmo tempo em que a censura ceifava os melhores impulsos criadores. Ele trabalhava como copidesque no Jornal do Brasil quando juntou-se ao Globo Repórter.

Entre 1976 e 1984, como empregado fixo do programa, trabalhou nas mais diversas funções – escrevendo textos, pesquisando materiais, editando reportagens. Seis programas foram integralmente dirigidos por ele, a saber: *Seis Dias de Ouricuri*; *O Pistoleiro de Serra Talhada*; *Teodorico, o Imperador do Sertão*; *Exu, uma Tragédia Sertaneja*; *Superstição*; e *O Menino de Brodósqui* (sobre o pintor Cândido Portinari). À exceção do último, todos enfocam o Nordeste brasileiro, denotando um interesse do cineasta que ficara reprimido desde o malogro inicial do filme sobre o líder camponês João Pedro Teixeira, semente de *Cabra Marcado para Morrer*.

Quando Coutinho deixou o emprego na Globo, em 1984, o modelo do Globo Repórter já era muito diferente do que tinha sido antes. Os jornalistas haviam ocupado o lugar dos cineastas. O diretor nem sempre acompanhava a apuração das reportagens. O videoteipe tinha substituído a película cinematográfica. A standardização do formato ficara ainda mais rígida. O programa integrava-se mais e mais ao padrão médio da televisão. Ao longo das décadas de 1980 e 1990, suas pautas concentraram-se no trinômio fauna-flora-aventura, o de mais baixo índice de rejeição junto ao público. Ao comemorar os seus 30 anos de existência, em 2003, o Globo Repórter festejou longevidade e bons índices de audiência, mas já não lembrava, sequer palidamente, o fenômeno que mudou a face do documentarismo brasileiro.

### Análise

Tomaremos para análise os dois programas que mais contribuíram para a gestação da carreira de Eduardo Coutinho como documentarista: os nordestinos *Seis Dias de Ouricuri* (1976) e *Teodorico, o Imperador do Sertão* (1978). No primeiro caso, a visão panorâmica de uma cidade de 60 mil habitantes devastada pela seca e a fome, no sertão do estado de Pernambuco. No segundo, o retrato em profundidade de uma única figura, representativa do autoritarismo de face paternalista praticado amplamente no Nordeste brasileiro.

*Seis Dias de Ouricuri*, o primeiro programa realizado integralmente por Coutinho, reflete em sua estrutura as negociações de poder dentro do Globo Repórter. Enquanto a câmera de Edison Santos e as entrevistas de Coutinho descerram uma realidade crua, sem meias-palavras, o texto da narração *off* desdobra-se em contemporizações sobre a função messiânica do estado, a união de classes em torno do problema da estiagem e o papel do irracionalismo nas esperanças do povo por dias melhores. É bem nítida a separação entre esses dois eixos narrativos, que se alternam por meio de conjunções adversativas e uma edição rude.

Se um homem chora diante da câmera, contando do sofrimento seu e da família, logo em seguida a voz de Cid Moreira informa sobre a chegada do caminhão do governo apinhado de víveres para os famintos. Dados sobre a ação de órgãos governamentais são mencionados imediatamente após o longo plano (pouco mais de 3 minutos) em que um homem descreve as raízes que a necessidade já o obrigou a comer: umbuzeiro, mucunã, macambira e outros tubérculos normalmente destinados à alimentação de animais.

Assim era o Globo Repórter desses primeiros tempos: uma delicada operação dialética entre a autonomia crítica e o discurso da oficialidade. Coutinho fez a sua parte: colocou a câmera no meio do povo e deixou que falassem. Flagrou cenas de desnutrição explícita, gente andrajosa, gado magérrimo, lavouras ressequidas. Encontrou homens mais preocupados com o sustento da família do que com o seu próprio. Conversou também com comerciantes, o vigário local, o delegado, contratadores a serviço das frentes de trabalho criadas pelo governo para atenuar a miséria na região. Do delegado ouviu que a seca não gera criminalidade, mas produz doentes mentais que acabam à margem da sociedade. De um médico colheu este raciocínio pseudo-reconfortante: “O sertanejo sofre muito, mas tem boa resistência orgânica, talvez por viver longe das neuroses das cidades grandes”.

Os cidadãos comuns aglomeram-se diante da câmera, preenchendo o campo visual com suas fisionomias curiosas, levemente intimidadas. A chegada de uma equipe de filmagem a local tão remoto ainda era uma novidade considerável, e a atitude das pessoas era mais de ver a câmera do que de ser “vistas” por ela. A câmera parece ser tomada ora como uma instância de poder, ora como veículo de uma denúncia ou de um desabafo. Aos que permanecem em silêncio, é algo da ordem do mistério.

Coutinho aparece no quadro uma única vez, como ouvinte, ao contrário das entradas regulares que viriam a ser uma de suas marcas no futuro. Mas sua presença insinua-se nas perguntas em *off*. Ainda longe de formar seu estilo rigoroso e depurado, ele utilizou trilha sonora não diegética e cobriu depoimentos com imagens ilustrativas, pecados que mais tarde viria a abominar. Mas ressaltam, já aqui, a sua crença no poder revelador da entrevista em som direto – sobretudo nas conversas alongadas, capazes de plasmar o carisma do entrevistado.

Em *Seis Dias de Ouricuri* nasce, talvez, o apego de Coutinho às unidades bem definidas de tempo e espaço. A documentação de Ouricuri se dá, nominalmente, de 15 a 20 de janeiro de 1976, terminando no dia de São Sebastião, padroeiro da cidade. Essas delimitações acabariam por lhe fornecer um método – uma “prisão”, como ele diz, que o constrange e

desafia a criar. Assim é que surgiriam, ao longo dos anos, as duas semanas do Morro de Santa Marta, a noite de Reveillon no Morro da Babilônia, os sete dias passados no Edifício Master.

\* \* \*

Em *Teodorico, o Imperador do Sertão*, percebe-se a conquista total do controle do programa pelo diretor – que, num golpe de mestre, repassa uma ilusão de controle à própria personagem, o ex-deputado federal e dono de terras Teodorico Bezerra, senhor absoluto de um pedaço do estado do Rio Grande do Norte. Não há qualquer intervenção do narrador oficial do Globo Repórter, numa época em que a narração *off* começava a ser combatida no documentário brasileiro. Teodorico impera absoluto ao microfone e diante da câmera, deixando que o filme se construa em torno de seus movimentos e de seu discurso incessante. Com essa estratégia, Coutinho revela em toda a sua dimensão a vaidade, a empáfia política, o autoritarismo travestido de generosidade e a ascendência do “Major” sobre os poderes constituídos na região.

Teodorico tem uma biografia pontuada por empreendimentos ousados e lances de oportunismo político. Sua fortuna começou ainda nos anos 1930 e multiplicou-se durante a II Guerra Mundial com a compra de hotéis e a criação de um cassino para divertir soldados americanos estacionados na base aliada de Natal (capital do estado). Mais tarde, elegeu-se para o Congresso Nacional e atraiu verbas públicas para o beneficiamento de suas terras, a construção de açudes etc. Formou currais eleitorais fortes, fundou municípios e instaurou-se como patriarca de tudo quanto sua vista alcançasse. No documentário, ele explica seu sucesso com duas afirmações singelas: “Não perco tempo” e “Em política, ficar contra o governo é errado”.

Coutinho finge “dividir” o filme com Teodorico para melhor capturá-lo. Acabou fazendo o que talvez seja o melhor auto-retrato do “coronelismo” do Nordeste brasileiro, uma prática política profundamente enraizada. Teodorico foi instado a entrevistar camponeses, delegado, juiz, cabos eleitorais. Suas perguntas intimidam os entrevistados, a quem só resta responder com anuências e elogios, expondo nas entrelinhas o funcionamento do poder. O senhor absoluto entende o filme como um “agrado”, uma espécie de institucional de sua vasta propriedade, que uma vez por ano se exhibe num arremedo de desfile militar.

Teodorico fala daquilo como de um paraíso rural. Seu discurso mescla entusiasmo autêntico pelas coisas do campo com uma sólida competência para aproveitar-se das circunstâncias. A câmera, porém, quando dele se descola é para flagrar um povo apático, ingenuamente servil ou conformado com a situação. Em dois momentos, Coutinho confronta o “imperador” com potenciais desafetos. Daí surgem acusações importantes sobre intolerância, fraudes e corrupção, mas Teodorico a tudo reage com a tranquilidade de quem se considera impune. Naquela parte do mundo, ele é a lei.

Emanar leis é um hábito tão contumaz que ele, não contente com a voz e as atitudes, espalhou mandamentos e *slogans* morais escritos pelas paredes de suas propriedades. Quem para ele trabalha deve comportar-se segundo uma rigorosa tábua de proibições. Suas

justificativas para a poligamia masculina e explicações antropológicas sobre o atraso nordestino soam tão selvagens quanto “indiscutíveis”. Teodorico é um homem que, por desconhecer o mecanismo de percepção forjado pela linguagem audiovisual, oferece de si uma caricatura enquanto pensa que está sendo retratado com simplicidade. Mesmo depois de pronto o filme, tomou-o como um elogio, uma peça a seu favor.

Embora a presença de Coutinho se dê apenas com perguntas no extra-quadro, aqui já começa a se cristalizar a sua personalidade de entrevistador: as perguntas curtas e rápidas, como meras propulsões para o relato do entrevistado; a curiosidade jornalística substituída por uma impressão de interesse legítimo pela pessoa; e, conseqüentemente, a invasão suave e franca da intimidade da personagem.

Esse programa ilustra, ainda, a compreensão do diretor quanto ao teor de performance envolvido nesse tipo de documentário. Teodorico é ator de si mesmo enquanto se deixa “televisionar” (como diz). Exibe seus dotes de ator político, brinca de jornalista, posa com pretenso garbo no comando de seu império. Aquele é o teatro da sua vida, e essa matéria tornar-se-ia essencial para o cinema de Eduardo Coutinho.

***Seis Dias de Ouricuri***

Brasil, 1976, P&B, 16mm, 40 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Coordenação de produção: Hélio Cardoso

Imagens: Edison Santos

Montagem: Mário Murakami, Valdir Barreto

Som direto: Jair Vieira

***Teodorico, o Imperador do Sertão***

Brasil, 1978, cor, 16mm, 48 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Fotografia: Dib Lutfi

Montagem: Wilson Bruno

Som direto: Jair Duarte

## *Cabra Marcado para Morrer*

### Contexto

Vinte anos de história brasileira – e de história do cinema brasileiro - estão encapsulados em *Cabra Marcado para Morrer*<sup>1</sup>. O próprio filme é o minucioso resgate desse período turbulento através da história de uma família camponesa despedaçada pela ditadura militar que dominou o Brasil entre 1964 e meados da década de 1980. O contexto, portanto, é a matéria do próprio filme. Mas vale a pena deter-se sobre alguns aspectos dessa tragédia brasileira.

Tudo começou em 1962, quando Eduardo Coutinho integrou uma caravana de jovens artistas e escritores a diversos pontos do território nacional, em busca de revelar ao povo, através de encenações didáticas, “a realidade” do país. O governo do presidente João Goulart encaminhava, então, um ambicioso projeto de reformas de base, que incluíam a reforma agrária e a reforma universitária. Reunidos em torno da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do seu Centro Popular de Cultura (CPC), os universitários compreendiam aquele momento político como a oportunidade ideal de se chegar à tão sonhada aliança entre intelectuais e camadas populares.

A palavra de ordem era o nacionalismo popular em oposição às forças desagregadoras e exploradoras do imperialismo internacional. O CPC, em sua turnê pedagógica, pretendia estimular a criação de outros centros de cultura pelo país afora. As Ligas Camponesas, por sua vez, mostravam força na defesa dos direitos dos trabalhadores rurais e contavam com um discreto, mas firme, apoio do governo federal.

Coutinho era uma espécie de documentarista oficial do périplo da UNE Volante, como se chamava a caravana. Em abril de 1962, ele filmava no estado da Paraíba, um dos mais pobres do Nordeste, quando topou com um comício em protesto contra a morte, poucos dias antes, do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado a tiros por um vaqueiro e dois policiais a soldo de um latifundiário local. Filmou a viúva, Elizabete Teixeira, uma figura aguerrida no comício. Os materiais captados pela UNE Volante nunca chegariam a ser montados, mas o episódio imprimiu uma marca na memória do diretor. Dois anos depois, quando foi escolhido para dirigir o segundo longa-metragem do CPC da UNE (depois de *Cinco Vezes Favela*), Coutinho propôs voltar à cidadezinha paraibana de Sapé para reconstituir a história de João Pedro.

Nascia assim a primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*. O projeto original combinava procedimentos do neo-realismo italiano com a ficção didática politicamente engajada. Como em *La Terra Trema*, de Visconti, os camponeses representariam a si mesmos, a começar pela bela e desenvolta Elizabete, que sucedera o marido na liderança da Liga Camponesa de Sapé, e seus filhos pequenos. Tudo seria reencenado nos próprios locais onde os fatos aconteceram. Mas o projeto haveria de tomar outro rumo. Um conflito entre policiais e trabalhadores deixou um saldo de 11 mortos e um clima inviável para filmagens em Sapé. Coutinho transferiu, então, os trabalhos para o engenho Galiléia, no

estado de Pernambuco, onde, além de condições mais favoráveis, havia um legado histórico: ali nascera, em 1955, a primeira Liga Camponesa do país. Em 1964, o engenho era habitado por uma comunidade camponesa, que havia lutado durante vários anos por sua desapropriação.

Elizabete deslocou-se para Galiléia com a equipe. O assistente de direção era o paraibano Vladimir Carvalho, que mais tarde se tornaria um dos mais importantes documentaristas brasileiros. Na direção de fotografia, estava o nome igualmente célebre de Fernando Duarte. Marcos Farias, o diretor de produção, seria parceiro importante de Coutinho nos seus futuros trabalhos de ficção. Camponeses ligados ao sindicalismo rural de Sapé foram contratados para fazer os diversos papéis do filme. Curiosamente, o protagonista João Pedro seria o único vivido por alguém que não militava na liga, o lavrador José Mariano Santana da Silva.

As filmagens, iniciadas em 26 de fevereiro de 1964, não transcorreram sem sobressaltos. Coutinho tinha críticas ao roteiro do filme e dificuldades para dirigir camponeses num projeto que, se lhes era próximo como temática (a violência dos jagunços e fazendeiros, a reivindicação de melhores condições de trabalho, a vida em família e no interior das ligas etc), fugia à sua compreensão enquanto linguagem e estética. Além disso, a temperatura política do país esquentava dramaticamente. Grupos conservadores da classe média faziam passeatas contra o espectro de uma revolução socialista; os militares inquietavam-se nos quartéis; o governador de Pernambuco, o esquerdista Miguel Arraes, era deposto; João Goulart sentia o poder escapar-lhe das mãos.

Na noite de 31 de março de 1964, enquanto a equipe de *Cabra* filmava as cenas de apreensão que antecederam a prisão de João Pedro, o golpe militar abatia-se sobre a democracia brasileira. A equipe teve que refugiar-se num esconderijo na mata até que as tropas do Exército deixassem o local e eles pudessem escapar ilesos. O engenho Galiléia era tido como um foco de subversão. Segundo a paranóia estratégica da extrema direita, ali ficava um centro de treinamento de criminosos comunistas com apoio de guerrilheiros cubanos e de sofisticado aparato audiovisual. A câmera, item mais precioso da produção, ficou escondida num matagal. A equipe se dispersou e Coutinho chegou a ser preso por algumas horas, na cidade pernambucana de Olinda.

Cerca de 40% do roteiro tinham sido filmados. Mas dezessete anos se passaram sem que ninguém, afora os diretamente envolvidos, mencionasse *Cabra Marcado para Morrer*. Silenciosamente, no entanto, armou-se uma rede de guardiões do filme. Alguém achava uma cópia do roteiro, outro conservava algumas fotos de cena. Reza a lenda que os copiões ficaram protegidos em local absolutamente insuspeito: debaixo da cama do pai do cineasta David Neves, um general do Exército.

Coutinho daria continuidade a sua carreira como ficcionista, dirigindo um episódio de *ABC do Amor* e os longas *O Homem que Comprou o Mundo* e *Faustão*. Para a TV Globo, a partir de 1975, editou e dirigiu inúmeros programas Globo Repórter, ocasião em que redescobriu o prazer de fazer documentários. Aos poucos, a ficção foi ficando para trás, tida como algo excessivamente oneroso, super-populado e que tolhe a liberdade do realizador.

Os negativos do *Cabra* continuavam guardados, como um cadáver no armário (a expressão é do próprio Coutinho). A idéia de ressuscitá-lo começou a tomar forma em 1979, durante um festival de cinema na Paraíba, quando ele soube que um dos filhos de Elizabete Teixeira morava por perto. A pesquisa prosseguiu, visando localizar os camponeses de Galiléia que haviam participado do filme de 1964. No ano de 1981, Coutinho e uma equipe mínima – o fotógrafo Edgar Moura, o técnico de som Jorge Saldanha e o assistente de câmera Nonato Estrela – desembarcavam em Galiléia para organizar uma projeção dos copiões de *Cabra* para os seus atores e colaboradores. O registro emocionante desse reencontro é o ponto de partida para a versão final de *Cabra Marcado para Morrer*.

O filme seria, então, a própria aventura de seguir os rastros da História, em busca de resgatar o que a ditadura havia apagado ou sepultado. Elizabete Teixeira, por exemplo, vivia clandestinamente numa pequena cidade do estado do Rio Grande do Norte com o nome fictício de Marta Maria da Costa e sem notícias de oito dos seus 11 filhos. Um deles havia sofrido um atentado à bala, ainda criança, e outra tinha se suicidado aos 18 anos, oito meses após a morte do pai.

O filme reata os nós de várias histórias humanas e, com isso, perfaz um depoimento contundente sobre a trajetória dos vencidos no grande drama brasileiro do período. Sua versão final foi realizada enquanto ocupava a presidência um outro João, o general João Batista Figueiredo. O degelo do regime militar, com a anistia aos presos políticos e algum relaxamento na censura aos meios de comunicação, tornava possível tocar em assuntos mais delicados.

Lançado no I Festival Internacional de Cinema do Rio, em 1984, ganhou os principais prêmios e iniciou uma carreira de grandes lãureas internacionais, como o Prêmio Coral de melhor documentário em Havana; o Grande Prêmio do Festival du Réel, em Paris; melhor filme do festival de Tróia, Portugal; e três prêmios no Festival de Berlim, entre outros. No Brasil, além de um êxito artístico, constituiu um pequeno fenômeno cívico, reconciliando arte e política numa esfera que transcendia o sectarismo e o paternalismo.

No ano de 2000, o Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, que se realiza anualmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, consultou cerca de 40 especialistas no gênero, entre cineastas e críticos, a respeito dos dez melhores documentários brasileiros de todos os tempos. *Cabra Marcado para Morrer* foi o mais votado, 16 pontos à frente do segundo colocado. Ultimamente, a obra-prima de Eduardo Coutinho tem aparecido com frequência em listas dos 10 melhores filmes (de qualquer gênero) da história do cinema brasileiro.

### Análise

O filme se constrói através de um constante diálogo entre os seus dois tempos: 1962/64 e 1981/82. No *Cabra-60*, o cinema pretendia engolir a realidade. O projeto do CPC da UNE tinha uma vocação pedagógica, baseada num conceito intelectual do que seria a arte popular. A vida, luta e morte dos camponeses seriam encenadas por eles mesmos,

orientados por uma cartilha estética que lhes era completamente estranha, embora repleta de ótimas intenções. A história de João Pedro Teixeira seria recontada segundo os cânones de uma dramaturgia do martírio, com personagens claramente divididas entre patrões e empregados, exploradores e explorados, vilões e heróis. Apesar de algumas cenas absorverem diálogos improvisados pelos próprios atores, as imagens remanescentes nos mostram uma decupagem clássica, enquadramentos às vezes eisensteinianos. O roteiro previa uma narração musical conduzida por um “cantador”, figura célebre da cultura popular nordestina que estava sendo resgatada pelos filmes do Cinema Novo. Enfim, uma visão politicamente romântica da realidade camponesa.

Já no *Cabra-80*, é a realidade que se apresenta para engolir o cinema. Trata-se agora não mais de prover o povo com a reconstituição artística de suas experiências, mas de buscar no povo a emoção e as lembranças de um tempo estilhaçado. O novo propósito é recolher os fios de uma memória que se dispersou, tanto no povo quanto na cabeça do realizador. Se o *Cabra-60* era fruto da vontade de um grupo (o CPC) de expressar a vivência popular, o *Cabra-80* é o desejo de um homem (Coutinho) de abrir-se à vivência popular propriamente dita.

Por duas vezes, Coutinho e o montador Eduardo Scorel apresentam imagens de uma página do roteiro do *Cabra-60*, o que contrasta com a ausência de qualquer roteiro em 1981, como afirma oralmente o diretor. Em seu novo périplo, Coutinho distancia-se do monolítico para recolher o contraditório. Encontra não só pessoas que se mantiveram fiéis a seus velhos ideais, como outras que abdicaram das aspirações coletivas em troca de prosperidade individual ou da paz da retirada. Não teme topar com meias-verdades que se expressam por meio de silêncios, expressões constrangidas ou clichês sentimentais. *Cabra* saiu à procura de gente real, não de estereótipos sociais.

Essas diferenças, contudo, não justificam os argumentos de muitos críticos que, em 1984 e depois, apontaram no uso do material de 1964 uma crítica ao formalismo do cinema de esquerda da época. Esta foi, sem dúvida, uma interpretação estreita, que não levava em conta o dado mais importante do arcabouço de *Cabra Marcado para Morrer*, ou seja, o contexto. O projeto do *Cabra-60* era a quintessência do cinema político do momento, assim como o *Cabra-80* era a retomada do mesmo cinema político segundo os imperativos do seu tempo. No Brasil de 1964, tentava-se construir um país mais justo e um cinema que unisse criatividade e utilidade. No Brasil dos anos 1980, procurava-se romper o silêncio de um regime opressor e fechar feridas.

Além disso, a equipe de 1964 não dispunha de som direto, nem o cinema verdade tinha plantado raízes no Brasil. Eduardo Coutinho ainda não fizera sua passagem transformadora pelos programas Globo Repórter, que o ensinariam a se aproximar das pessoas e a compreender que a sua perspectiva fazia parte do processo do documentário e, como tal, deveria ser explicitada. *Cabra-80* é o resultado de todas essas transformações, no país e no cineasta.

O filme se articula não como tese sociológica ou exposição intelectual, mas como uma história contada unicamente por quem a viveu (ou a ela sobreviveu, gente do campo e gente de cinema). Não há qualquer depoimento de autoridade ou estudioso, nenhum “explicador”



a aportar um discurso “de fora”. A narração *off* comparece em três vozes distintas. Coutinho dá sua perspectiva pessoal sobre o trabalho feito em cada fase do filme; o poeta nordestino Ferreira Gullar, autor de um folheto de cordel que forneceu o título do filme, situa as informações de contexto geral; o também poeta Tite de Lemos lê os textos de imprensa, encarnando, a grosso modo, a voz do inimigo. Essas diferenças personalizam e conferem à narração uma dramaticidade ligada aos conteúdos, em lugar da “voz de Deus” neutra e autoritária que se impõe nos documentários clássicos.

Neste filme, Coutinho inaugura uma de suas marcas, que é a presença freqüente diante da câmera, sempre muito próximo do entrevistado. *Cabra* é uma sucessão de encontros explícitos do documentarista com seus interlocutores. O que assistimos, portanto, é não apenas a aventura de uma história que se costura através de encontros em cinco estados brasileiros, mas também a aventura de um filme que vai se articulando passo a passo, com uma equipe plenamente corporificada diante de nós.

Há momentos culminantes nessa exposição do processo. Um deles é na delicada entrevista com José Mariano, o ex-lavrador que interpretou João Pedro no filme de 1964 e agora insiste em se desassociar de qualquer movimento reivindicativo. Coutinho interrompe a conversa para corrigir um problema de som e acaba perdendo o elã de Mariano. É visível o desespero do diretor ante o iminente fracasso da entrevista, muito embora ele próprio ofereça leitura distinta da cena (ver entrevista). Daí Coutinho pode ter retirado uma lição: jamais interromper um diálogo espontâneo por razões técnicas. Outro momento crucial é a segunda intervenção de Abraão, o filho mais velho de Elizabete, jornalista de perfil psicológico visivelmente problemático. Ele se refere a “discussões” com Coutinho sobre dinheiro, o que faz supor algum tipo de pagamento pelo acesso à família. Em futuros filmes, Coutinho passaria essa informação de modo ainda mais claro ao espectador, indicando sua convicção de que o documentário é sempre uma negociação – nos sentidos metafórico e também contábil.

*Cabra* veicula uma reflexão implícita sobre a influência das circunstâncias na verdade passível de ser colhida por um documentário. Elizabete é vista em três diferentes “personagens”, de acordo com a situação. Junto ao autoritário Abraão, na primeira entrevista de 1981, ela soa reticente e intimidada. Cautelosamente, enaltece a abertura política que tornou possível sua reaparição pública. No dia seguinte, ao reencontrar a equipe, está calorosa e consciente do que a câmera espera dela. Mas, ainda aí, seu depoimento é formal, como em qualquer reportagem da televisão. Só bem mais tarde, ao despedir-se do pessoal da filmagem, quando dá o trabalho por terminado – sem perceber que a câmera continuava a filmá-la de dentro do carro –, ela assume uma postura que se acostumara a dissimular nos longos anos de clandestinidade: põe em dúvida a atual democracia com miséria e sem liberdade, e, recobrando os gestos de líder política, reafirma a necessidade de prosseguir na luta até o fim.

A franca exposição desse processo, entre outras coisas, faz de *Cabra* bem mais que um simples documentário. Nele está contida toda uma teoria dessa modalidade de cinema, algo que modificaria profundamente as atitudes dos documentaristas brasileiros nos anos a seguir.

\* \* \*

*Cabra Marcado para Morrer* desdobra seis grandes linhas narrativas que se intercalam e se complementam. São elas:

- A história das filmagens de *Cabra-60*;
- As memórias de Elizabete a respeito de seu passado com João Pedro e a Liga de Sapé;
- A história da desapropriação do engenho Galiléia, ocorrida em 1959;
- Os relatos do que sucedeu com cada um após o golpe de 1964;
- A busca dos filhos dispersos de Elizabete;
- A revelação da real identidade de Marta/Elizabete na cidadezinha do Rio Grande do Norte.

O tratamento documental não é o mesmo para todas essas linhas narrativas. A memória das filmagens da década de 60 tem feições mais próximas do documentário expositivo clássico, em que as imagens se ordenam segundo um fluxo previsto em roteiro de montagem e são balizadas pelo texto do(s) narrador(es). Já as lembranças de Elizabete e do pessoal de Galiléia fluem ao sabor das entrevistas, embora reeditadas em conformidade com a sucessão de blocos do filme. É um comportamento exemplar do documentário interativo.

Por outro lado, os encontros de Coutinho com os filhos dispersos de Elizabete no Rio e em São Paulo abrem no filme uma nova janela sobre os resultados da imigração, com seu cortejo de cartas, mágoas e desintegração. Esse material está mais próximo da reportagem de televisão como praticada no Globo Repórter. A eficácia do filme depende, aí, do impacto emocional do encontro. É quando Coutinho mais interfere dentro do quadro, posto que a cena é produzida pela presença da câmera. Não se trata de flagrar, mas de deflagrar, como no receituário do cinema-verdade.

*Cabra* condensa, portanto, várias modalidades de documentário na tentativa de se resolver como narrativa, a única possível para sua complexa tarefa. O diretor expressa claramente essa busca numa de suas peregrinações à cata dos filhos de Elizabete. Na entrada de uma fábrica, o porteiro pergunta-lhe o canal de televisão para que trabalha. Coutinho responde por aproximações: “É tipo TV. É reportagem, mas é cinema”. Naquele momento, de fato, as linguagens ainda eram um objeto de pesquisa e experimentação na cabeça do documentarista.

A montagem de *Cabra*, fluente e clara, abre camadas de significação para além do que cada imagem representa em primeira instância. É curioso, por exemplo, que as cenas ficcionais em preto-e-branco de *Cabra-60* ilustrem os relatos orais de fatos reais, de tal maneira que as enxergamos um pouco como ficção, um pouco como “provas” do que está sendo contado. O estatuto do cinema como ferramenta historiográfica pode ser discutido a partir desse caso modelar. Marc Ferro já havia discorrido sobre o teor documental que a ficção assume com o tempo, razão pela qual se pode afirmar que todo cinema tende a se transformar em documentário. Por outro lado, o coeficiente de realidade do que nos é mostrado em *Cabra-80* não nos impede de perceber a forma dramática com que Coutinho elabora seu filme, às vezes muito próxima do que entendemos como ficção.

Vejam-se as tomadas em que a câmera simula a queda de João Pedro Teixeira no local onde foi assassinado, assim como o ponto de vista de quem o tocaiava à margem da estrada. Ou o convite a que velhos camponeses de Galiléia repetissem a última frase de Elizabete no filme de 1964: “Tem gente lá fora!”. Ou, ainda, o momento em que um dos atores do velho filme, agora operário no interior do estado de São Paulo, parece dublar a si próprio na cena da construção de um alpendre. O crítico Jean-Claude Bernardet, autor de uma das melhores análises de *Cabra*<sup>ii</sup>, chamou a atenção para o papel do espetáculo como fornecedor de coerência e significação à história. A presença em quadro do projetor cinematográfico em vários momentos do filme (desde a seqüência de abertura, por sinal) sublinha essa mediação do espetáculo. É de filme a filme que *Cabra* fecha uma fratura da História. Suturar o filme interrompido confunde-se com fechar um fosso da realidade.

O trabalho intertextual alcança também a literatura, a partir de mais um acaso recolhido. O filho de um lavrador havia guardado consigo, por 17 anos, dois livros deixados pela equipe em Galiléia. Um deles, *Kaputt*, de Curzio Malaparte, narra no prólogo a história – um tanto legendária – de como Malaparte teria contrabandeado seus manuscritos através da Europa em guerra e escapado da Gestapo com a ajuda de camponeses.

As muitas ressonâncias de *Cabra Marcado para Morrer* colocam-no na mesma linhagem de documentários como *À Chacun son Borinage*, de Wieslaw Hudon, que em 1978 reencontrou os mineiros belgas cuja greve Joris Ivens e Henry Storck haviam documentado em 1933; e *Aran*, de Georges Combe (1979), que registrou mudanças culturais na ilha irlandesa em que Robert Flaherty filmou *O Homem de Aran*, em 1934. Coutinho, porém, não se limitou a revisitar o cenário de um filme alheio. Sua aventura foi um acerto de contas consigo mesmo, a recuperação de um fantasma para o mundo dos vivos.

### ***Cabra Marcado para Morrer***

Brasil, 1964/1984, cor/P&B, 16-35mm, 119 minutos

Direção e roteiro: Eduardo Coutinho

Produção: Mapa, Eduardo Coutinho

Fotografia: Fernando Duarte (1964), Edgar Moura (1981)

Montagem: Eduardo Scorel

Som direto: Jorge Saldanha

Produção executiva: Zelito Viana

Produtor associado: Vladimir Carvalho

Narração: Ferreira Gullar, Tite de Lemos, Eduardo Coutinho

Música: Rogério Rossini

Distribuição em vídeo: Globovídeo

### Premiação:

- Melhor filme (Tucano de Ouro), Prêmio OCIC, Prêmio da Federação Internacional dos Cineclubes e da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro no I Fest Rio, 1984
- Golfinho de Ouro, concedido pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, e Prêmio Especial do Júri (Air France), 1985

- Premiado nos festivais internacionais de Havana, Berlim, Cinéma du Réel (Paris), Salso (Itália), Tróia (Portugal), entre outros – 1985.

## *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*

### Contexto

A favela de Santa Marta (ou Dona Marta, conforme o nome do morro) começou a se formar por volta de 1940, com a ocupação de um morro localizado no bairro de Botafogo, no coração da Zona Sul carioca. Essa localização privilegiada, um dos orgulhos de seus moradores, foi responsável pela rápida expansão da favela, que hoje abriga cerca de 10 mil pessoas, em quase 2.500 domicílios, numa área de 62.000 metros quadrados, segundo estimativas da associação de moradores. A poucos metros do pé do morro, fica o Palácio da Cidade, sede da Prefeitura do Rio de Janeiro. No alto, o Mirante Dona Marta, uma das maiores atrações turísticas do Rio.

A condição geográfica é típica do caldeamento social carioca, em que várias classes dividem o mesmo espaço urbano, freqüentam os mesmos estabelecimentos comerciais etc. No Rio, costuma-se dizer, a periferia está no próprio centro da cidade. Os habitantes do Santa Marta desfrutam de fácil acesso aos seus postos de trabalho, bem como às praias e demais alternativas de lazer da Zona Sul. Dificilmente trocariam seus endereços por moradias, ainda que melhores, num subúrbio.

Santa Marta não chega a ser uma “favela classe média”, como a imensa Rocinha, na divisa entre a Zona Sul e a afluyente Barra da Tijuca. Os esgotos das casas correm para grandes valões no meio da favela, constantemente falta água em certas áreas. Apesar disso, ostenta um desenvolvimento comunitário considerável. Diversas organizações não governamentais trabalham em estreita cooperação com a associação de moradores, visando trazer melhorias para o morro. Há ali duas igrejas católicas e sete evangélicas, uma escola de samba, grupo de teatro, agremiações esportivas, creche e berçário. Anualmente, realiza-se uma tradicional folia de reis.

Em julho de 1987, quando Eduardo Coutinho, apoiado pelo Instituto de Estudos da Religião<sup>iii</sup> e o Ministério da Justiça, levou sua câmera para duas semanas no Santa Marta, a favela já tinha um histórico de violência ligado ao tráfico de drogas. Coutinho afixou um cartaz na porta de uma das casas, convidando os moradores a falar sobre violência e discriminação no morro. Assim foi dada a partida para o documentário.

Além dos depoimentos espontâneos, Coutinho fez visitas a determinados barracos e reuniu grupos na associação de moradores para discutir temas da comunidade. Num desses encontros, entre os jovens que se dispuseram a falar de namoros e perspectivas de vida estava um rapaz de olhos expressivos, sobrancelhas espessas, camisa aberta no peito. Não sabíamos á época, mas se tratava de Márcio Amaro de Oliveira, o futuro Marcinho VP. Ele diz como é difícil “namorar as riquinhas”, reivindica uma faculdade para os pobres e nega-se a trabalhar naquilo que não quer.

Mal a equipe deixou o local, explodiu uma guerra entre duas quadrilhas rivais, com três dias de intenso tiroteio que mobilizou praticamente toda a polícia do Rio de Janeiro. Era o início de uma nova era, marcada pelo recrudescimento do crime organizado.

Em 1996, o morro voltaria ao noticiário internacional quando o cantor Michael Jackson e o cineasta Spike Lee o escolheram como cenário do videoclipe *They Don't Care About Us*. Na ocasião, Lee afirmou que teve de negociar as filmagens com “os verdadeiros donos do lugar”, ou seja, o traficante então conhecido como Marcinho VP.

No ano de 2000, Marcinho VP seria pivô de novo incidente com a mídia: o cineasta João Moreira Salles, co-autor (com Kátia Lund) do influente documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, foi processado por ter fornecido ao traficante uma bolsa de estudos de 1,2 mil reais mensais para que ele largasse o crime e escrevesse um livro sobre sua vida. Mas sua história só seria contada em 2003 pelo repórter Caco Barcellos, no livro *Abusado – O Dono do Morro Dona Marta*. Preso em 1996, refugiado e capturado novamente em abril de 2000, ele seria assassinado por rivais dentro do presídio de Bangu III, em 28 de julho de 2003.

### Análise

Marcinho VP nasceu no Santa Marta e, aos 16 anos, certamente era um “soldado” do tráfico quando Eduardo Coutinho documentou os seus futuros domínios. Em 1987, o tráfico ainda não era assunto dominante nas conversas, como hoje certamente será. Há um propósito claro por trás do vídeo de média-metragem, que fica flagrante nas cenas de abertura e de encerramento. Tratava-se de combater os preconceitos da sociedade do asfalto, segundo os quais na favela todo mundo é bandido ou vive à margem do sistema produtivo. Coutinho interpela moradores que saem para o trabalho nas primeiras horas de uma manhã chuvosa e outros que voltam para casa no início da noite. São conversas rápidas, para não atrapalhar a rotina de ninguém. A cada um é pedido que se identifique pela ocupação. É quase um cadastro, um atestado de que ali mora gente honesta e trabalhadora.

Aos curtos encontros iniciais, na madrugada ao pé do morro, segue-se um bloco de afirmação da normalidade e da civilidade da favela. O morro é apresentado como uma ilha de gente solidária, um “paraíso de portas abertas”, segundo um sambista do lugar, ou “a primeira maravilha do Rio”, conforme a definição de uma moradora. Neste primeiro trabalho de uma série dedicada à palavra popular, Coutinho abre-se para o imaginário de suas personagens, certo de que a essência de suas vidas passa por ali. Há orgulho e dignidade nas falas daquela gente. Existe, no fundo, a consciência de que é preciso idealizar para sobreviver às dificuldades. Um pintor local ilustra bem isso ao mostrar seus quadros da favela ideal, com muito espaço entre os barracos, em lugar dos labirintos de vielas estreitas que formam a favela real.

Num terceiro bloco, expõem-se os problemas do morro: as queixas em relação à violência policial, que não vê diferença entre traficantes e gente direita; relatos de violência familiar; a chegada de imigrantes nordestinos para engrossar o caldo de esperanças do lugar. Surgem

referências a um passado recente, quando “uma certa família” aterrorizou a comunidade com uma série de estupros e atos de intimidação. Mas ninguém alude à ação dos traficantes. Por trás disso existe uma regra não explícita de sobrevivência. Uma moradora, por exemplo, afirma que o combate ao tóxico deveria ser feito não nos morros, mas no meio de gente influente, nos portos, na Bolívia. Ela está coberta de razão, mas sua fala concorre para uma espécie de *esprit de corps* que faz a favela e o tráfico se protegerem mutuamente sob o signo da chantagem e do medo.<sup>iv</sup>

As figuras pitorescas do malandro verborrágico e do ex-travesti redirecionam as conversas para aspectos, digamos, mais antropológicos. Fala-se de relações homem-mulher, da influência dos modismos do asfalto, de namoros, racismo e religião. Coutinho demonstra grande interesse pelo trânsito religioso, os sincretismos e o oportunismo místico dos habitantes do Santa Marta, elementos determinantes do seu imaginário. Com isso, antecipa o tema de *Santo Forte*, que realizaria 10 anos depois.

Por fim, um penúltimo bloco aborda a educação das crianças e as expectativas dos jovens do morro, antes que os rápidos encontros com as pessoas que regressam do trabalho encerrem o documentário.

A estrutura geral sugere a passagem de um dia, da madrugada à noite seguinte. A sucessão de blocos simula o ritmo de uma conversa informal, em que um assunto puxa o outro e pode retornar mais adiante, ao sabor do fluxo de idéias. Os temas orientam a montagem, fazendo com que determinadas personagens reapareçam em blocos diferentes. Além das conversas gravadas num estúdio improvisado na associação de moradores, também ali Coutinho reuniu um grupo de jovens e outro de ativistas comunitários para discutir coletivamente questões do morro. Cada bloco temático é introduzido por uma performance musical colhida ali mesmo no Santa Marta, conduta que já então ganhava certa recorrência nos documentários do diretor.

Se no futuro Coutinho vai aderir cada vez mais aos depoimentos, aqui o ambiente ainda lhe interessa tanto quanto as personagens. Cenas de futebol, aniversário, baile e brincadeiras infantis ajudam a pintar a atmosfera da comunidade. Há mesmo lugar para imagens de um certo lirismo proletário: mulher com lata d’água na cabeça, o Pão de Açúcar enquadrado na janela de um barraco, pipas cortando o ar, roupas tremulando no varal etc. O tipo de imagem que ele próprio classificaria, anos depois, como mero “refresco visual”.

Muitos dos participantes atenderam ao chamado da equipe pela simples vontade de falar. Alguns o fizeram na esperança de obter “um auxílio”, uma carteira de identidade, ou aproveitaram a oportunidade para cobrar “uma solução”. Uns como outros expressam um desejo – material nuclear na proposta documental de Eduardo Coutinho. De um lado, o desejo do diretor. De outro, o desejo dos participantes. É curioso que uma das entrevistadas demonstre certa decepção quando Coutinho dá a conversa por encerrada e peça para falar ainda um pouco, mesmo não havendo mais assunto.

Circunstâncias de um regime de gravações informais levaram a que, espontaneamente, moradores entrevistassem outros moradores, muitas vezes em off, de maneira não explícita.

Ouvem-se também inquirições de Sergio Goldenberg, um videomaker que Coutinho arregimentou na própria comunidade e que se tornaria seu parceiro por um certo período.

Apesar da variedade de temas cobertos pelo documentário, o da violência policial contra os moradores se insinua como central. Basta ver a repartição de uma determinada cena em três momentos distintos do vídeo. É quando, incidindo no mais puro cinema-verdade, Coutinho troca o papel de entrevistador pelo de observador, apenas registrando a dura inquirição de um policial pela diretora de saúde da associação de moradores. A figura do policial constrangido está longe de representar a truculência usada pelas tropas ao invadirem o morro na caça aos traficantes. Ele mantém a cabeça baixa, incapaz de articular uma defesa minimamente consistente. O que está em jogo ali, mais que a individualidade daquele policial, são os símbolos: a sociedade civil tira partido da presença da câmera (a televisão, pensava-se) para questionar a brutalidade fardada. A mídia confere autoridade a quem não tem e retira a de quem tem.

O policial também teve sua hora de usar o microfone, mas isso não bastou para dar a justa dimensão da complexidade do assunto. De qualquer forma, *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* não pretendeu esgotar essa ou qualquer outra questão. O documentário de Coutinho realiza-se no formato de painel, câmera e microfone abertos para a comunidade da favela. Mesmo atuando em chave mais profissional e autoral, ele soma a um movimento de vídeo comunitário que floresceu exemplarmente nas áreas pobres do Rio de Janeiro durante a década de 1980.

Este foi o primeiro trabalho do diretor no suporte vídeo, fora da televisão. Com a liberdade, o baixo custo e a possibilidade de gravar conversas mais longas sem interrupção, virtudes inerentes ao vídeo, Coutinho reposicionava-se para uma nova fase de sua carreira, em que o diálogo prevaleceria sobre qualquer outro sistema narrativo. Desaparece a narração em *off*, ao mesmo tempo em que se valoriza o carisma verbal dos participantes. Instaure-se uma rica relação de fala e escuta, que resulta em algo inusitado, mais específico do filme que da própria vida. Como definiu Consuelo Lins, “é um contar em que o real se transforma num componente de uma espécie de fabulação, onde os personagens formulam algumas idéias, fabulam, se inventam, e assim como nós aprendemos sobre eles, eles também aprendem algo sobre suas próprias vidas.”<sup>v</sup>

***Santa Marta: Duas Semanas no Morro***

Brasil, 1987, cor, vídeo, 54 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: ISER Vídeo

Fotografia: Breno Silveira

Fotografia adicional: Guilherme Fassheber

Edição: Pablo Pessanha

Som: Jorge Saldanha

Som adicional: Flavio Ceccon

Produção executiva: Breno Kuperman

Direção de produção: Frederico Morais

Assistente de direção e de edição: Sergio Goldenberg



Premiação:

- Melhor documentário estrangeiro no Festival de Vídeo de Bogotá, 1989

## *O Fio da Memória*

### Contexto

O centenário da abolição da escravatura no Brasil, em 1988, foi comemorado em duas chaves antagônicas. De um lado, a efeméride oficial, com seus discursos positivantes; de outro, a mobilização da comunidade afro-brasileira<sup>vi</sup> mais organizada em atos públicos de natureza crítica. No segundo caso, tratava-se de desmontar o que seria a “farsa” da abolição. Por esse raciocínio, o negro brasileiro, se não continuava escravo formal, permanecia marginalizado no sistema econômico, no cenário social e no ambiente cultural do país. O racismo perpetuado era uma forma mais insidiosa de escravização.

Em uma das várias manifestações ocorridas no dia 13 de maio de 1988, no centro do Rio de Janeiro, os participantes marchavam pela criação do Dia da Consciência Negra, em 20 de novembro. Nesta data celebra-se o aniversário da morte de Zumbi dos Palmares, o escravo libertário que criou o Quilombo dos Palmares (refúgio de escravos foragidos) e morreu pelas balas de uma milícia contratada pelo Coroa portuguesa. Tratava-se, portanto, de trocar o dia de uma suposta vitória concedida pelos algozes brancos (a assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel, filha do Imperador Pedro II e da imperatriz Teresa Cristina) pela lembrança de um herói guerreiro e mártir da liberdade.

A marcha de 13 de maio de 1988 foi filmada por Eduardo Coutinho, que então iniciava um ambicioso projeto sobre a história do negro no Brasil. O estímulo partira da então Secretária de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, a cientista social Aspásia Camargo, que alocava recursos do governo estadual para a produção do filme.

Não era o tipo de documentário em que o diretor mais se sentisse à vontade. Havia um tema relativamente abstrato para desenvolver – e as conseqüentes expectativas alheias em torno disso. O material humano deveria ajustar-se a um certo esquema prévio, muito ao contrário da experiência libertadora de *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, seu trabalho anterior.

Coutinho pretendia tecer uma tapeçaria de informações baseadas mais em experiências vivenciais que em proposições meramente ideológicas. Chegou a deixar de fora o depoimento de um líder do movimento negro que fez questão de aparecer “fantasiado” com uma bata africana. Coutinho não estava interessado em mensagens formalizadas nem em porta-vozes, mas apenas no que emanasse naturalmente das pessoas. Queria, ainda, articular o imaginário e a realidade do brasileiro afrodescendente, numa perspectiva de resistência pela preservação da memória.

Fundamental para a consecução desse objetivo foi a escolha da história do artista popular Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985) como fio condutor do documentário. Humilde trabalhador de salinas na Região dos Lagos do estado do Rio de Janeiro, negro, semi-analfabeto, filho de um ex-escravo e de uma descendente de índios, Gabriel passou quase toda a vida sozinho, numa pequena casa que ele mesmo construiu a poucos metros da casa de seus pais. Inspirado em sonhos e numa profunda necessidade de inscrever-se no mundo

através do registro e da invenção artística, por mais de 60 anos ele dedicou-se à mirabolante decoração da casa com refugos da região. Cacos de louça, ladrilhos e cerâmica, lâmpadas queimadas, bibelôs mutilados, conchas, tampas de metal, faróis de automóveis e todo tipo de inutilidades eram laboriosamente aplicados nos diversos ambientes da casa e formavam lustres, altares, colunas, arranjos florais etc.

**“Sou governado para fazer essas coisas com pensamento e sonho”** (do diário de Gabriel)

A chamada Casa da Flor, hoje aberta à visitação pública, é considerada uma obra-prima da arquitetura espontânea e comparada com criações do francês Ferdinand Cheval e do catalão Antoni Gaudí. A professora e pesquisadora de arte popular Amélia Zaluar, que estudou por 12 anos a obra e a vida de Gabriel, classifica-a como “o barroco intuitivo criado por um artista marginal e solitário”. Foi Amélia quem trouxe à luz os cadernos de apontamentos em que Gabriel anotava suas reflexões sobre a obra, além de episódios de sua vida particular, acontecimentos da região e da História do Brasil. Tudo classificado por datas, num esforço monumental pela fixação de uma história e a construção de uma memória.

Por uma série de fatores ligados à produção e ao processo de documentação, *O Fio da Memória* levou três anos para ser concluído. Nesse período, Coutinho e sua equipe (uma das mais proeminentes que reuniu em sua carreira), munidos de pequenas câmeras 16mm, filmaram em ruas, favelas, igrejas, centros religiosos afro-brasileiros, salas de aula, casas humildes de sambistas e de artistas populares anônimos, fundações para menores abandonados, rituais de Reveillon... Um acervo bastante heterogêneo, unido apenas pelo fio, às vezes tênue, do tema da negritude.

### Análise

“O Brasil já foi uma roça portuguesa. Os portugueses a carregar negros das costas da África p’ra botar aqui p’ra trabalhar na enxada”. Estas são as primeiras frases que ouvimos em *O Fio da Memória*, extraídas do caderno de Gabriel Joaquim dos Santos. As mesmas palavras voltam ao final do filme, como ecos de uma história que, de certa maneira, ainda não teve fim.

Entre um e outro momento, Coutinho parece desdobrar-se em diversos documentaristas diferentes. Ora é o expositor tradicional, que cobre as imagens com uma narração didática, mais uma vez a cargo do poeta Ferreira Gullar, como em *Cabra Marcado para Morrer*. Ora é o ensaísta poético a recolher detalhes da Casa da Flor, enquanto a voz do ator negro Milton Gonçalves lê trechos do diário de Gabriel e o sobrinho deste “interpreta” silenciosamente a figura do tio. Em outros momentos, Coutinho é o entrevistador curioso de personagens populares, que não escamoteia sua condição de repórter branco de classe média, estranho portanto àquele mundo. Em outros, deixa a simples presença da câmera deflagrar incidentes de rua que revelam, por exemplo, a indignação de uma mulher negra perante a coroação de uma mulata clara e bonita como Rainha da Abolição.

A certa altura, quando investiga uma célebre fotografia jornalística de 1982, que mostrava um grupo de negros detidos pela polícia e amarrados uns aos outros por cordas no pescoço, o diretor retoma o procedimento de *Cabra Marcado para Morrer*: sai à procura dos homens, consegue reunir três deles (os demais recusaram-se a aparecer por medo de represálias) e simbolicamente os restaura como sujeitos de sua própria imagem. Como fez com os moradores da favela de *Santa Marta*, pede que eles se identifiquem por suas respectivas profissões, assim negando retroativamente a suspeita de marginais que ocasionou sua prisão.

Essa multiplicidade de estilos de documentação é fruto da própria heterogeneidade do material. Tal como Gabriel na Casa da Flor, Coutinho aqui trabalha com cacos de informação, pedaços de história que não se completam senão na arquitetura geral do filme. O roteiro de montagem pode passar de uma cerimônia de umbanda a uma folia de carnaval e daí a uma festa de Cosme e Damião, com sua tradicional distribuição de doces às crianças do bairro. O que conduz de uma coisa à outra é sempre um conceito, um fio de idéias dentro do novelo que constitui a consciência negra no Brasil. Entre os conceitos condutores, incluem-se o sincretismo religioso, a evolução da arte popular (especialmente o samba), a exclusão social, o racismo e a luta dos afro-brasileiros por afirmação.

De certa forma, o filme parece ter sido feito com fragmentos de outros filmes, ligados por um conceito que subjaz a todo o conjunto. Exatamente como a obra de Gabriel Joaquim dos Santos, elemento estruturante e metáfora central de *O Fio da Memória*.

**“Quero que eles admirem a força da pobreza”** (do caderno de Gabriel)

O crítico Inácio Araújo, do jornal Folha de S. Paulo, observou que “Coutinho revela um Brasil pré-racista, isto é, que não chega sequer a discriminar o negro. Simplesmente ignora-o como produtor de linguagem e fatos culturais”. Como para combater essa indiferença – que, vale dizer, se verifica mesmo em amplas parcelas da população afro-brasileira –, o documentário insiste na exposição de talentos criativos, famílias de forte atuação comunitária, cultos religiosos de iconografia e simbologia poderosas.

É onde surgem personagens antológicos da galeria coutiniana. Como Dona Ercy da Cruz e Souza, uma ex-“baiana” (vendedora de quitutes afro-brasileiros) que não hesita em admitir que “vendia de tudo que uma baiana tinha, a começar por mim mesma”. Para logo em seguida cantar, com admirável voz de soprano e acentos de *blues*, um canto do candomblé e um hino católico. Ou o sambista Aniceto, um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano, já cego e preso a uma cadeira de rodas, a desfiar sua poesia de malandro e repreender as “exigências demasiadas” do entrevistador. Ou, ainda, um ex-escravo de 120 anos de idade, para quem, depois do fim da escravidão, tudo tinha que ser “na nota”. Alguém da equipe prontamente entrega-lhe um cachê em espécie, que ele recebe com ruidoso contentamento.

Na favela de Chapéu Mangueira, Coutinho conversa com Benedita da Silva, a primeira afrodescendente a ser eleita para o Congresso Nacional brasileiro (e nomeada Ministra da Assistência e Promoção Social pelo presidente Lula em 2003). O enfoque, porém, privilegia a repercussão familiar em lugar do sucesso político em si. É um comportamento

exemplar do interesse de Coutinho pela dimensão humana da História, embora neste filme, por força do tema, ele tenha feito concessões a análises didáticas um pouco mais convencionais.

Lado a lado com os exemplos de simpatia e enaltecimento dos afro-brasileiros está a face feia da exclusão social, que aparece na pele de moradores de rua e menores recolhidos a abrigos ou fundações. Mas aqui Coutinho desatende às expectativas de vitimização. Suas perguntas não carregam o julgamento prévio de quem se horroriza com a miséria. “A rua é boa?”, indaga, por exemplo, de uma mulher. Ou seja, deixa margem para uma possível elaboração afirmativa, que vai revelar o imaginário da entrevistada em lugar de simplesmente confirmar o que a imagem já estabelece.

Às crianças, ele pede que falem à vontade, que contem sobre seus pais ou sobre como foram parar naquela instituição. Já numa escola de subúrbio, sabatina alunos acerca de fatos da História do Brasil. A intenção, evidente, não é de testar conhecimentos, mas de construir uma idéia de memória, um fio de perguntas e respostas que nos ajude a percorrer o labirinto conceitual proposto.

**Isso não pode ser de mim. É um mistério...** (do diário de Gabriel)

*O Fio da Memória* é um filme vigorosamente iconográfico. Os rostos que falam, cantam ou exprimem um transe religioso; as imagens de santos e de entidades do candomblé e da umbanda, as faces cobertas por véus de palha das participantes do culto olubanjé, os antigos postais com retratos de escravos, as fotos de família, a face da lendária e venerada Escrava Anastácia com seus olhos azuis e uma máscara que lhe cobre a boca e o nariz, a enorme escultura do rosto do Escravo Desconhecido – tudo isso são expressões de um valor etnográfico nada desprezível. Num contexto em que crianças de família desconhecida costumam receber o sobrenome genérico “Silva”, o rosto é que se impõe como afirmação de uma identidade étnica em risco.

A morte insinua-se como uma quase-personagem. O ex-escravo Manoel Deodoro Maciel e o primeiro marido de Benedita da Silva, Agnaldo Bezerra dos Santos, morreram poucos meses depois de terem sido filmados – fatos que são citados no filme. Um menino de rua assim justifica sua opção pelo crime: “Temos que tentar de tudo. Vamos morrer, mesmo...” Por fim, considere-se que toda a perspectiva simbólica do filme foi desenhada a partir do falecido Gabriel Joaquim dos Santos. Uma espécie de eco do além-túmulo ressoa por todo o filme. Ao final, Coutinho nos comove com uma visita ao ossuário do cemitério de Cabo Frio, onde os despojos de Gabriel provavelmente jazem em sacos anônimos, identificados por números.

Mais uma vez, o realizador evita a incidência de um clímax que possa funcionar como catarse emocional. Depois da seqüência do ossuário, ele retoma uma coda informativa relativamente fria. À luz de análise rigorosa, este é um filme irregular, que nem sempre justapõe satisfatoriamente os seus muitos cacos. Alguns assuntos, como a conexão sambacandomblé e o próprio reencontro dos homens laçados pela polícia, são apresentados ligeiramente ou não rendem o impacto esperado. A trilha sonora é banal e às vezes francamente imprópria – como nas cenas dos moradores de rua ou das instituições de

menores. E Coutinho ainda incidia num “pecado” que iria abominar no futuro: faz uma espécie de videoclipe melancólico de carnaval com o samba cantado pelo veterano SINVAL Silva.

Não há imagens do diretor nem da equipe, o que evidencia a ênfase no resultado, não no processo. Um “processo doloroso”, como diz Coutinho ao referir-se a esse filme. A dor serviu, senão para outras coisas, para apontar-lhe definitivamente o caminho da delimitação espaço-temporal. A partir daqui, sua obra vai optar pela concentração e pelo enfoque primordial de personagens. A película como suporte de captação vai sair de cena por um longo período.

### ***O Fio da Memória***

Brasil, 1998/1991, cor, 16 mm, 115 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro – FUNARJ

Co-produção: Televisión Española S.A.

Produtores associados: Channel 4, La Sept, Tropicolor Inc., E.C. Filmes, Embrafilme, Cinefilmes

Diretor assistente: Sérgio Goldenberg

Fotografia: Adrian Cooper

Fotografia adicional: Lauro Escorel Filho, Dib Lutfi, Breno Silveira

Montagem: Gilberto Santeiro

Som direto: Cristiano Maciel, Jorge Saldanha

Som adicional: Heron Alencar, Toninho Muricy

Edição de som: Hercilia Cardillo

Produção executiva: Eduardo Escorel e Lauro Escorel Filho

Narração: Milton Gonçalves, Ferreira Gullar

Música: Tim Rescala

Consultoria de texto: Caetana Damasceno

Distribuição em vídeo: Riofilme/Sagres

### **Premiação:**

- Melhor Documentário Íbero-Americano, XX Festival Cinematográfico Internacional de Montevideo (Uruguai), 1992.

- Menção Honrosa do prêmio Margarida de Prata CNBB, 1991

## Vídeos de esclarecimento

Entre 1988 e 1994, em alternância com a realização de *O Fio da Memória* e *Boca de Lixo*, Eduardo Coutinho dirigiu alguns documentários para o ISER – Instituto de Estudos da Religião e uma dissidência daí surgida, o CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular. Criado em 1986, o CECIP empenha-se na criação de materiais educativos acessíveis a respeito dos direitos e deveres da cidadania. Desde fins da década de 1980, Coutinho fez desse Centro o seu ponto de referência em termos de trabalho e atuação social. Esses documentários de esclarecimento sobre questões de cidadania, meio-ambiente, dívida externa etc têm sido um trabalho importante para a contínua depuração de seu estilo e a constituição de sua personalidade de documentarista.

Trataremos aqui de quatro exemplos cuja diversidade em matéria de temas e estratégias documentais reflete, em certa medida, a evolução do realizador no período. São eles: *Volta Redonda – Memorial da Greve*, *O Jogo da Dívida*, *A Lei e a Vida* e *Mulheres no Front*.

### *Volta Redonda – Memorial da Greve (1989)*

O município de Volta Redonda, no estado do Rio de Janeiro, é a capital do aço brasileiro. Ali se localiza a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), criada em 1941 pelo presidente Getúlio Vargas como primeiro grande marco da industrialização do país. Volta Redonda desenvolveu-se em torno da empresa, que em 1989 empregava cerca de 30.000 pessoas. Durante o governo militar, a CSN foi declarada “área de segurança nacional” como forma de impedir movimentos trabalhistas que pudessem trazer abalos ao regime.

Em 1984, porém, com os primeiros ventos da distensão política, veio a primeira grande greve. Outra seguiu-se em 1988, por jornada de trabalho de seis horas, reposição de perdas salariais e anistia a grevistas de 84. Tropas do exército foram chamadas a invadir a companhia e, com uso de violência, desocupar as suas dependências. Três operários perderam a vida no episódio e 39 foram feridos. Além disso, o líder da greve, Juarez Antunes, morreria num estranho acidente de estrada em fevereiro de 1989, um mês depois de tomar posse na prefeitura da cidade. Um memorial projetado por Oscar Niemeyer foi erguido durante as manifestações do Dia do Trabalho, a 1º de maio de 1989. Horas depois, seria derrubado pela explosão de uma bomba.

Ainda com produção do ISER, Coutinho e o co-diretor Sérgio Goldenberg chegaram a Volta Redonda em maio de 1989. Uma história de contornos épicos os esperava, e eles haveriam de contá-la solidariamente aos operários da CSN. Estes não só reverenciavam os colegas mortos, como também lutavam contra as ameaças de falência, privatização e mesmo extinção que rondavam a companhia. Um letreiro na abertura do filme informa que o acesso da equipe ao interior da empresa não foi autorizado pela direção.

Apesar do abismo entre os administradores e os empregados organizados, uma relação amorosa e de compromisso se estabeleceu, ao longo do tempo, entre o operariado e a CSN. Sempre que podem, Coutinho e Goldenberg se desvencilham da apresentação didática –

feita por imagens de arquivo e de cinegrafistas amadores, envelopadas por uma locução onisciente – e investigam os pormenores humanos da luta trabalhista através de conversas particulares. Operários que participaram da instalação da fábrica reúnem-se num evento comemorativo. Empregados atuais externam manifestações de amor e algum desencanto pela “sua” companhia.

A memória dos conflitos do ano anterior vem ainda marcada pela emoção. Viúvas e parentes dos mortos recordam-se dolorosamente do episódio. Um pai operário e um filho policial, que estiveram em lados opostos na invasão da fábrica, estão juntos agora diante da câmara para rememorar um dos aspectos mais dramáticos do confronto, o de famílias cindidas pela luta. São lembrados os tiros, o caos e os graves dilemas que afligiram a consciência dos trabalhadores nos momentos mais difíceis.

A participação do Bispo Waldyr Calheiros, que cedeu uma igreja para reuniões de organização dos operários, marca a presença do clero católico, parte do qual engajou-se em movimentos sociais ao longo da década de 1980, nas cidades como no campo. A chamada Igreja da Libertação e suas variantes de postura progressista fizeram uma opção pelos pobres e trabalhadores, em detrimento do exercício tradicional de rituais voltados para a simples caridade, quando não de suporte dissimulado às forças políticas mais retrógradas. Este vídeo, por sinal, foi produzido com recursos do Instituto de Estudos da Religião e a chancela da Diocese local – que também apoiaria *O Jogo da Dívida*, trabalho seguinte de Coutinho.

*Volta Redonda: Memorial da Greve* foi provavelmente o último documentário importante sobre questões operárias a ser produzido no Brasil até o ano de 2003. Dez anos haviam se passado desde o grande momento do gênero, que foram os trabalhos de Renato Tapajós, João Batista de Andrade, Leon Hirszman e da dupla Roberto Gervitz/Sergio Toledo sobre o movimento sindical dos metalúrgicos do chamado ABC Paulista (municípios de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul). Das grandes greves do ABC em 1978 e 1979 surgiu a liderança do operário metalúrgico Luiz Inácio Lula da Silva.

No material de arquivo utilizado por Coutinho e Goldenberg em *Volta Redonda*, pode-se ver as faixas de “Lula Presidente”, em sua primeira campanha (1989), frustrada, para chegar ao Palácio do Planalto. Em 2002, durante a campanha que finalmente conduziria Lula à Presidência da República, Coutinho saiu à procura de operários que viveram as greves da década de 1970. Até a conclusão deste livro, o novo filme ainda não era dado como pronto. Mas o ciclo operário coutiniano já se fechava, novamente sob o signo do metal.

A Companhia Siderúrgica Nacional seria, afinal, privatizada em 1993, durante o governo Itamar Franco, numa onda de desestatizações que atravessou também os períodos Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso.

***O Jogo da Dívida – Quem Deve a Quem? (1989)***



Este primeiro documentário de Eduardo Coutinho para o CECIP talvez seja o mais atípico de toda a sua carreira. Dividido em cinco blocos, examina a história da colonização brasileira, os mecanismos perversos da dívida externa, a recessão econômica e a crise social resultante do endividamento, e, por fim, as alternativas (ou melhor, a única alternativa) que se apresentavam aos países da América Latina para fazer face a uma situação de insolvência iminente.

Trata-se de uma abordagem macroeconômica, amparada num turbilhão de dados estatísticos, gráficos animados e entrevistas com especialistas, destacando-se aí as opiniões corajosas e combativas da economista de origem portuguesa Maria da Conceição Tavares. É também o trabalho de Coutinho que mais extrapola a esfera brasileira para articular-se num discurso político latino-americano.

Com aportes espanhóis e de países latino-americanos na produção, bem como o apoio de entidades da igreja progressista internacional, o vídeo propõe-se analisar em profundidade as raízes e os efeitos nocivos da dívida externa. A face cruel da crise aparece estampada em imagens de televisão do Brasil, Chile, Venezuela, México etc. São imagens de miséria, desemprego e violências cometidas pelas ditaduras militares que assolavam a América do Sul na década de 1980, com seu cortejo de obras faraônicas, abertura indiscriminada às importações e políticas econômicas desastrosas que favoreciam a fuga de capitais.

No início da chamada “década perdida”, o Brasil era o maior devedor do mundo, com uma conta de 50 bilhões de dólares, dentro de um total latino-americano de 329 bilhões. O roteiro de *O Jogo da Dívida*, de autoria de Washington Novaes e Eduardo Coutinho, não poupa recursos para sublinhar o caráter nefasto de um sistema que faz com que os pobres venham a financiar os ricos. Isso inclui até mesmo a caricatura e o clichê. As cenas de arquivo mostram banqueiros a empunhar taças de vinho, militares de óculos escuros e ar autoritário. *Charges* animadas satirizam a política americana do *big stick* e a ação predatória do capital financeiro internacional. Uma série de esquetes cômicos, realizados pelo grupo teatral Tá na Rua, de Amir Haddad, sintetizam situações em que pobres indefesos são explorados por cínicos poderosos.

Nesse híbrido de arrazoado financeiro, análise sociológica, libelo político e humor acidamente crítico, só por um momento o humanista Coutinho se insinua. Numa curta conversa com uma família pobre de Nova Iguaçu, periferia do Rio de Janeiro, a ponta mais fraca da corrente da dívida assume um rosto e um esboço de discurso. Mas logo o documentário retorna a seu eixo expositivo convencional.

*O Jogo da Dívida* não busca o debate entre opiniões conflitantes, mas uma cadeia uníssona de opiniões de pensadores, economistas, cientistas, diplomatas e prelados, todos adeptos da mesma atitude crítica com relação à sangria da América Latina pelo Fundo Monetário Internacional. O raciocínio propiciado pela estrutura do vídeo desemboca, naturalmente, na proposta de moratória unilateral, como defendido ao longo de toda a década de 1980 pelo chefe de governo cubano Fidel Castro. A idéia ganhou certa repercussão entre as cúpulas governistas latino-americanas da época. O Brasil tentou declarar a moratória em 1987, mas voltou atrás por falta de respaldo político. Em 1989, a discussão continuava na ordem do

dia. Era necessário politizar o tema e fazer da moratória um instrumento de pressão e de defesa da soberania nacional.

“A amortização fica p’ras calendas”, bradava Maria da Conceição Tavares, enquanto recomendava o pagamento exclusivo dos juros. “Quem contraiu a dívida externa não fomos nós, mas os credores. Assim, ela não pode ser paga”, argumentava o atuante bispo Dom Pedro Casaldáliga. “A sociedade deve lutar pela suspensão do pagamento”, pregava Frei Betto, hoje assessor de confiança do Presidente Lula.

Neste vídeo, à primeira vista, Coutinho parece eclipsar-se sob a massa de informações e materiais heterogêneos com que teve de lidar. Mas também pode-se encontrar, na fluente e habilidosa articulação dessas idéias, uma outra face do documentarista, mais totalizante e conceitual, que sua trajetória futura haveria de refrear.

### *A Lei e a Vida (1992)*

No ano em que o Rio de Janeiro capitaneou o pensamento ecológico mundial ao sediar a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (Eco-92), o CECIP produziu este vídeo-documentário de forte conteúdo de denúncia. O mote é o persistente abismo entre a letra das leis de proteção ambiental e as práticas danosas que se multiplicam pelo território nacional.

A fim de deixar bem clara a situação, Coutinho confronta diversos artigos da Constituição Federal promulgada em 1988, relativos ao meio ambiente, a casos explícitos de descumprimento, sempre no estado do Rio de Janeiro. Entre eles figuram a falta de preparação da população de Angra dos Reis para fazer face a um eventual acidente na usina nuclear ali localizada; um vazadouro de lixo que devasta uma preciosa área de manguezal (locação de seu documentário *Boca de Lixo*, realizado neste mesmo ano); a disseminação de pesticidas industriais numa região de pasto e lavoura, com conseqüências nefastas para a saúde dos moradores; a contaminação dos pulmões de trabalhadores de estaleiros a partir do uso de jateamento de areia; os planos de construção de um emissário submarino que ameaçava poluir praias da Barra da Tijuca.

Mais uma vez, Coutinho abre mão de veleidades autorais em troca de uma proposição na linha da utilidade pública. O texto, ao mesmo tempo em que reconhece mudanças de mentalidade no que diz respeito à educação e ao cotidiano das pessoas, volta suas baterias contra os maus exemplos no âmbito da iniciativa privada e do poder público. A crítica se estende a uma Justiça lenta e rudimentar, incapaz de pôr em prática o que a legislação claramente determina.

Ressalta em sua abordagem a ligação indissolúvel entre as questões ambiental e social. Daí sua preocupação em não apenas situar os problemas a nível científico, mas também buscar a palavra da vítima. Não deixa também de eleger seus heróis ambientais, entre os quais o deputado Carlos Minc.

As entrevistas são curtas, ilustrativas, e alternam-se com o texto da narração principal e a leitura dos artigos da lei – a cargo, respectivamente, do locutor de TV Eliakim Araújo e da apresentadora Bia Bedran, o que traz um dado “familiar” ao espectador. Esta familiaridade repercute também na construção por repetições (os artigos da lei) e na alternância equilibrada entre exposição direta e entrevistas.

### **Mulheres no Front (1996)**

Nesse bloco de documentários de argumentação política e social mais direta, *Volta Redonda* seria movido pela solidariedade à classe operária, *O Jogo da Dívida* pela recomendação da moratória e *A Lei e a Vida* pela denúncia de crimes ambientais. Já *Mulheres no Front* caracteriza-se pelo elogio do ativismo social. É o mais positivante dos quatro e o que melhor sinaliza o estilo a se firmar no trabalho de Coutinho.

Como informa o subtítulo, o vídeo aborda o impacto das lideranças femininas em três comunidades de áreas distintas do Brasil. Em Recife, capital do estado de Pernambuco (região Nordeste), a presidente de uma associação de moradores de bairro pobre fala das conquistas da entidade ao longo de dez anos. Na periferia do Rio de Janeiro, município de Nova Iguaçu (região Sudeste), um grupo de mulheres cobra das autoridades os serviços básicos que não chegam até ali ou, se chegam, funcionam precariamente. Num subúrbio proletário de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul (região Sul), uma ONG forma promotoras legais populares, que conjugam a ação contra casos de violência familiar com a defesa do bairro no âmbito do Orçamento Participativo, criação vitoriosa do Partido dos Trabalhadores na prefeitura da cidade.

Ao fazer *Mulheres no Front*, Coutinho já havia passado pela experiência (trans)formadora de *Boca de Lixo* (1992). Embora mantenha a si e à equipe afastados do campo visual, é evidente o seu engajamento pessoal nas conversas com essas mulheres. Elas ganham nomes grafados na tela, ou seja, impõem-se como personagens que têm uma vida pessoal atrelada à atividade que as credenciou, em primeira instância, para o documentário.

A pernambucana Maria da Penha, por exemplo, faz questão de mostrar o marido, carinhosamente chamado de “Preto”, que, ao contrário da maioria dos maridos por ali, aceita e até se orgulha da faceta pública da esposa. “Mulher tem que fazer muita coisa. O homem é de um trabalho só”, explica ela. Em Nova Iguaçu, Lourildes conta como superou todos os supostos impedimentos de sua vida e se afirmou como líder comunitária. Lindalva, presidente da recém-fundada associação de moradores, relembra o nervosismo da primeira vez em que teve de fazer reivindicações pessoalmente ao prefeito do município. As promotoras populares de Porto Alegre, por sua vez, nunca abandonaram suas ocupações de cozinheiras, enfermeiras, diaristas etc.

A estratégia de Coutinho é flagrar as personagens em plena vida comunitária e também entrevistá-las no ambiente doméstico. É pela articulação dessas duas condições que ele alcança a individualidade. Os espaços público e privado não só apresentam complementaridades, como também diferenças sutis de postura que eliminam o estereótipo.

Ninguém é exatamente o mesmo em ambas as esferas. E Coutinho vai fazendo disso um dos trunfos do seu método.

***Volta Redonda – Memorial da Greve***

Brasil, 1989, cor, vídeo, 39 minutos

Direção: Eduardo Coutinho e Sergio Goldenberg

Produção: ISER Vídeo/Diocese de Barra do Piraí e Volta Redonda

Fotografia: Mario Ferreira

Fotografia adicional: Miguel Angel Gómez

Edição: Alice Grisoli Costa

Som: Antonio Gomes

Imagens em VHS: Colombo Vieira, Alberto S. Pinto

Narração: Francisco Milani

Música: Edson Alves, Grupo Uakti, Heraldo do Monte, Marcos Pereira, Sérgio Assad, Villa-Lobos

Premiação:

- Prêmio do Terceiro Mundo no Festival Mundial de Televisão (Toyama, Japão)

***O Jogo da Dívida: Quem Deve a Quem?***

Brasil, 1989, cor, vídeo, 58 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Roteiro inicial: Washington Novaes

Roteiro final: Eduardo Coutinho

Produção: Instituto de Estudios Políticos para America Latina y Africa, INTERMON, Comisión Justicia y Paz, Manos Unidas (Espanha), Servicio Paz y Justicia en America Latina, Conselho Latino-americano de Igrejas, Igreja Presbiteriana Unida do Brasil, Arquidiocese de São Paulo, CECIP.

Câmera: Amancio Ronqui (Foguinho)

Edição: Pablo Pessanha

Áudio: Paulo Ricardo Nunes

Coordenação geral: Claudius Ceccon

Produção executiva: Otília Quadros

Pesquisa de imagens: Marcia Watzel, Sonia Sampaio

Esquetes e cartuns: Claudius Ceccon

Atores: Grupo “Tá na Rua”

Animação: Claudia Ceccon, Daniel Leite, Flavio Ceccon

Texto: Eduardo Coutinho, Maria Célia Gomes, Sérgio Lipkin

Trilha sonora: Edgar Duvivier

Narração: Francisco Milani

Premiação:

- Melhor documentário no Festival do Pacífico/90 (Bogotá) e Festival de Quito/90. Prêmio OCIC FestRio, 1990
- Selecionado para o Berlim Videofest/1990 e INPUT/91

### ***A Lei e a Vida***

Brasil, 1992, cor, vídeo, 35 minutos  
Direção: Eduardo Coutinho  
Produção: CECIP  
Fotografia: Breno Silveira  
Fotografia adicional: Luiz Augusto Tigu  
Edição: Gustavo Cascon  
Som: Toninho Gomes  
Som adicional: Flavio Protasio Ceccon  
Supervisão de arte e comunicação: Claudius Ceccon  
Coordenação geral: Estela Neves  
Produção executiva: Sergio Goldenberg, Thereza Jessouroun  
Locução: Eliakim Araújo, Bia Bedran  
Música: Lourenço Baeta, Paulo Roberto Brandão  
Animação: Claudius Ceccon  
Computação gráfica: Claudia Ceccon, Flavio Protasio Ceccon

### ***Mulheres no Front***

Brasil, 1996, cor, vídeo, 35 minutos  
Direção: Eduardo Coutinho  
Produção: UNIFEM, UNICEF, FNUAP, CECIP  
Fotografia e câmera: Antonio Luís Mendes  
Direção de produção e edição: Thereza Jessouroun  
Som: Paulo Ricardo Nunes, Zezé D'Alice  
Locução: Fernando Mansur  
Música: Tim Rescala  
Finalização: Made for TV

## *Boca de Lixo*

### Contexto

Enquanto mapeava a situação dos afro-brasileiros para *O Fio da Memória*, Eduardo Coutinho filmou pessoas que viviam da coleta em um vazadouro de lixo na periferia da cidade do Rio de Janeiro. Passou poucas horas ali e o resultado sequer entrou na montagem final. Mas ele saiu impressionado – não tanto pelas imagens dantescas daquela gente a escalar montanhas de detritos, mas com a vida aparentemente comum que eram capazes de ali levar. Crianças jogavam bola, mulheres cozinhavam, tudo como numa comunidade qualquer. Coutinho prometeu-se a si mesmo fazer um filme sobre o chamado “lixão”.

Os “lixões” existem na maioria dos municípios brasileiros e, quanto maior for a cidade, mais “espetaculares” são os seus contornos. Geralmente ficam distantes dos bairros de classe média e alta, assim como das atrações turísticas. São o anti-cartão postal de um lugar como o Rio. Não têm a riqueza do lixo de uma grande cidade americana ou japonesa, mas ainda assim um contingente de despossuídos retira dali a sua sobrevivência. A cada manhã, eles chegam com seus grandes sacos, bacias plásticas ou carrinhos de mão, à espera das novidades trazidas pelos caminhões da limpeza urbana e dos supermercados. Controlando a disputa nos limites de uma certa civilidade, eles se lançam à cata de tudo o que ainda possa representar algum valor comercial: lataria, peças e objetos de metal, papelão, plástico etc, que serão revendidos por intermediários a indústrias de reciclagem.

Os catadores do “lixão” também fazem uso de refugos alimentares, seja para servir a suas criações de porcos, seja para consumir eles mesmos. Em função disso, são geralmente considerados como a escala mais inferior da organização social, o último grau da degradação humana. “O lixo é o final do serviço. E o princípio...”, diz um dos catadores entrevistados por Coutinho.

Dois anos antes de *Boca de Lixo*, um curta-metragem de Jorge Furtado, *Ilha das Flores* (hoje um clássico brasileiro) havia tematizado essa nivelação entre homens e animais, num misto de documentário e ensaio ficcional. Através de um raciocínio dedutivo em cadeia, o filme de Furtado levava à conclusão de que, num certo depósito de lixo do estado do Rio Grande do Sul, os homens pobres situavam-se em escala de prioridade inferior mesmo à dos porcos.

*Boca de Lixo* viria a ser uma antítese da constatação/denúncia contida em *Ilha das Flores*. Coutinho foi ao “lixão” de Itaoca, no município de São Gonçalo, a 40 km do centro do Rio, para resgatar a humanidade dos seus frequentadores. O documentário procurava, explicitamente, “afastar o estigma que envolve os catadores – ‘comedores de carniça’, segundo a visão genérica da sociedade – e ao mesmo tempo inserir seu trabalho como uma estratégia de sobrevivência indispensável nas circunstâncias sociais do Brasil de hoje”.

O depósito de Itaoca, comumente chamado de “Boca de Lixo”, era mantido ilegalmente pela Prefeitura junto a uma área de preservação ambiental muito próxima da Baía de

Guanabara. Aos prejuízos ambientais somava-se um grave risco para a saúde das muitas famílias que dali retiravam o seu sustento, haja vista a concentração de resíduos químicos perigosos e de lixo hospitalar.

Este foi o primeiro trabalho autoral de Coutinho sob os auspícios da organização não governamental CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular.

### Análise

Depois do interregno de hesitações representado por *O Fio da Memória*, Eduardo Coutinho retoma, com *Boca de Lixo*, o prazer da aventura documental. Ele chegou com sua equipe ao “lixão” de Itaoca desprovido de qualquer pesquisa prévia, imbuído apenas da vontade de alcançar a intimidade daquele grupo de excluídos entre excluídos. O primeiro teste – e um dos mais duros da carreira do diretor – foi vencer a resistência de boa parte dos catadores a botar a cara na frente da câmera. Os primeiros dos dez dias de gravação foram gastos numa árdua e gradual conquista de confiança. Logo no início do média-metragem, vemos um bloco de tomadas em que pessoas fogem do campo visual, tapam o rosto ou mandam a câmera desviar-se para outro lado. Demonstam não apenas ter consciência do estigma que as acompanha, mas também que o preconceito grassa entre as suas próprias vítimas.

Os catadores acanham-se com sua condição, muito embora insistam em reafirmar que sua atividade é um trabalho como outro qualquer. A exemplo das rápidas entrevistas iniciais de *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, Coutinho trabalha com o horizonte de um mundo de trabalhadores. Ex-domésticas, ex-lavradores e ex-operários estão unificados numa nova profissão. Orgulham-se de não serem nem vagabundos, nem ladrões, o que os faz subir alguns degraus no organograma social. A pessoas envergonhadas da própria imagem o documentarista oferece fotografias impressas em papel, imagens retiradas do próprio vídeo que está sendo feito. Quando uns identificam os outros pelos nomes, é a idéia de comunidade que se faz presente, em toda sua espontaneidade. Coutinho leva um aparelho de televisão ao vazadouro para exibir o vídeo a seus participantes, embora não explore as reações como fez em *Cabra Marcado para Morrer*.

As câmeras não se desviam dos aspectos naturalmente sórdidos: a matéria em decomposição, as mãos que chafurdam nos detritos, a proximidade entre homens e urubus, gente que come ali mesmo o que encontra de aproveitável. Na verdade, não encontram grande coisa, pois, como diz alguém a certa altura, o lixo que chega ali já foi “catado” em algum local intermediário. Mesmo assim, uma das mulheres entrevistadas critica a suposta preguiça dos catadores, que prefeririam a comida “fácil” da Boca de Lixo a um emprego mais convencional. Uma mulher diz que preferia estar trabalhando como empregada numa casa de família. Outra afirma exatamente o contrário.

No olhar de Coutinho, porém, prevalece a disposição restauradora. Ele não quer mostrar o inferno, mas revelar a humanidade de uma gente vista usualmente como mero emblema social. Acaba encontrando manifestações de alegria relacionadas ao lixo (uma mulher admite que fica triste quando chega no seu barraco e conta que muitos não resistem ao desejo de passear aos domingos no próprio “lixão”). Encontra sinais de solidariedade

típicos de aglomerações populares. Topa com exemplos de profissionalismo compenetrado, como o de Nirinha, uma espécie de catadora-padrão que já conseguiu ampliar seus ganhos com a eliminação de intermediários. Conversa com famílias relativamente bem constituídas, para quem viver do lixo não significa deixar de viver.

O professor estadunidense Robert Stam, atento estudioso do cinema moderno brasileiro, verificou que “se *O Fio da Memória* vê o lixo como recurso artístico, *Boca de Lixo* revela sua dimensão humano-existencial”. Para Stam, “em vez de fazer uma abordagem miserabilista, Coutinho nos mostra pessoas inventivas, irônicas e críticas, que apontam ao diretor o que olhar e lhe dizem como interpretar o que vê.”<sup>vii</sup>

Apesar da relativa acentralidade do documentário, a catadora Jurema e o velho Enock destacam-se como as personagens mais ricas de *Boca de Lixo*. Enock, dono de uma barba branca, longa e hirsuta que lhe valeu o apelido de “Papai Noel”, tem a figura de um patriarca do “lixão”. É ele quem oferece a citada reflexão sobre o lixo como fim e recomeço de um interminável ciclo de consumo. Através de sua fala, é possível vislumbrar, mesmo desse posto socialmente remoto, o discurso do filme sobre o funcionamento da globalização.

Jurema, por sua vez, é uma autêntica cria do lugar. Ali nasceu, casou-se e cria seus sete filhos. Naturalmente, zela pela imagem do seu hábitat. Quando Coutinho tenta aproximar-se pela primeira vez, ela reage indignada. Não quer que “a televisão” espalhe a notícia de que os catadores se alimentam do lixo. “A comida é para os porcos! Aqui todo mundo tem porco!”, explica, aos gritos. Mais adiante, Jurema enfim aceita receber a equipe em sua casa. Recorda-se do namoro-relâmpago e da união com seu companheiro, anuncia a intenção de fazer mais cinco filhos entre uma e outra briga conjugal. No fim da conversa, acaba admitindo que o refugio dos supermercados vai, sim, parar nas suas panelas.

Jurema foi um dos que mais resistiram ao cerco do perseverante Coutinho. A entrevista, nesses casos, é bem mais que veículo de informação. É constituição de uma dramaturgia profundamente reveladora, eivada das tensões do encontro, atravessada pelas condições ora do flagrante bruto, ora de uma postura mais intimista ou formal. Para cada um desses momentos, o resultado é particular. A entrevista torna-se um fato eminentemente cinematográfico, em lugar de quimérica reprodução do real.

O processo de documentação integra organicamente o trabalho, seja através da presença da equipe, aqui e ali revelada, seja do ritmo ditado pelas perguntas de Coutinho. Da mesma forma, a trilha musical do maestro Tim Rescala opera com ruídos do “lixão” sampleados, como se o próprio rumor ambiente vez por outra se organizasse em música.

Gradativamente, Coutinho vai reconfigurando a estrutura de seus filmes, deixando de pautar-se por temas e abrindo-se ao predomínio das personagens, com sua multiplicidade de histórias, experiências e fabulações. *Boca de Lixo* parte do grau zero do documentário<sup>viii</sup> para estabelecer experiências únicas através da insistência, da simplicidade e de sutis estratégias de aproximação. Este, cada vez mais, vai passando a ser o seu método.



***Boca de Lixo***

Brasil, 1992, cor, vídeo, 50 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: CECIP

Fotografia: Breno Silveira

Fotografia adicional: Luiz Augusto Tigu, Estevão Pantoja

Edição: Pablo Pessanha, Thereza Jessouroun

Som: Flavio Protásio Ceccon, Antonio Gomes

Som adicional: Aloysio Compasso

Produção executiva: Thereza Jessouroun

Produção de campo: Alvarina Souza Silva

Música: Tim Rescala

Distribuição: CECIP

**Premiação:**

- Melhor filme – Rencontres des Cinémas d’Amérique Latine, Toulouse, 1993
- Grande Prêmio – Video-Fil-Video, Guadalajara, 1993
- Prêmio Contribuição Jornalística – Festival de Leipzig, 1993
- Margarida de Prata – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 1993

## *Os Romeiros do Padre Cícero*

### Contexto

Desde que as equipes do produtor Thomaz Farkas redescobriram o Nordeste brasileiro para o cinema moderno, ainda na década de 1960, a figura do Padre Cícero Romão (1844-1934) tornou-se recorrente no documentário. Eduardo Escorel, Geraldo Sarno e Rosemberg Cariry foram alguns documentaristas que já enfocaram a devoção ao maior santo extra-oficial brasileiro. No cinema de ficção, ele foi vivido pelos atores Jofre Soares e José Dumont.

Em 1994, quando se comemoravam os 150 anos de nascimento e 60 da morte de Padre Cícero, Eduardo Coutinho encarregou-se de dirigir este documentário de média-metragem sobre as romarias que anualmente se deslocam em direção à cidade de Juazeiro do Norte, no estado do Ceará, movimentando cerca de 1 milhão de pessoas. A produção era do CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular – para a televisão alemã ZDF, com a participação da TV Viva, produtora que há mais de 20 anos desenvolve um trabalho de televisão de rua em Recife, capital do estado nordestino de Pernambuco.

Quando o religioso instalou-se em Juazeiro, em 1872, este não passava de um minúsculo povoado com cerca de 30 casas. Um suposto fenômeno ocorrido em 1889 – o sangue de Cristo teria escorrido da boca de uma beata que acabava de receber a comunhão das mãos de Cícero – selou a sua reputação de milagreiro e deu origem a um culto de proporções avassaladoras. Por sustentar a versão do milagre, o padre foi destituído de suas ordens e proibido de rezar missas e orientar fiéis. Durante certo tempo, a Igreja chegou a vetar o batismo de crianças com o nome de Cícero. Nada disso, porém, impediu que o povo nordestino o elegeisse padrinho de todos (“Padim Ciço” é a forma mais popular de chamá-lo), uma espécie de advogado e conselheiro, fonte de esperanças para os enfermos e os necessitados.

Bajulado por governantes, poderosos e mesmo por cangaceiros, Cícero Romão foi eleito prefeito de Juazeiro do Norte e vice-governador do Ceará. As doações populares o fizeram milionário, condição fundamental para as muitas caridades que ajudaram a celebrizá-lo. A devoção continua até hoje. Juazeiro desenvolveu-se num imenso mercado pop e religioso à sombra do mito, que dá nome a ruas, estabelecimentos comerciais, folhetos de cordel (narrativas versificadas de grande apelo popular) e toda sorte de memorabilia sacra.

Padre Cícero, entretanto, continua banido da Igreja oficial, apesar de muitos prelados famosos já admitirem o contrário. Uma comissão ainda se bate pela sua reabilitação histórico-elesial, cujo processo será em breve encaminhado ao Vaticano.

### Análise

*Os Romeiros do Padre Cícero* é um documentário reverente à reverência. Coutinho não pretende analisar as raízes e as contradições de um culto que germinou no seio do povo, à

completa revelia da hierarquia católica. Sua postura é de respeito e curiosidade. Descrição e discrição. Um argumento se esboça aqui e ali, como nas tomadas de imagens religiosas e astros pop justapostas nas barracas do mercado popular; ou no contraponto entre a pregação de um bispo a favor da reabilitação de Cícero e as declarações de uma filha de romeiros a respeito da perseguição movida pela Igreja no início do século.

O tom predominante, porém, é o da reportagem panorâmica e didática, bem ao gosto da platéia estrangeira a que o vídeo prioritariamente se destinava. Isso não significa que se ressaltam aspectos exóticos ou bárbaros, tão freqüentemente associados a esse tipo de produção. A sobriedade é um critério de escolha e de apresentação. O próprio Coutinho faz a narração em *off*, mas sem jamais fazer-se presente dentro do quadro. Curiosamente, a equipe que aparece numa das cenas, com claquete e tudo, é a do diretor Wolney Oliveira durante as filmagens de *Milagre em Juazeiro*, misto de documentário e ficção que só seria lançado em 1999.

O desenvolvimento de personagens apenas se esboça em torno de uma família de romeiros que parte do estado de Alagoas numa viagem de 700 km em pau-de-arara (caminhão de transporte de gado improvisado para carregar passageiros) rumo a Juazeiro. Acompanhamos algumas refeições do grupo, a chegada e a partida para a viagem de volta, mas de maneira insuficiente para constituir uma história particular dentro do painel geral.

O que importa, aqui, é a visão de conjunto: a cidade transformada num grande templo ao ar livre e batizada de “Nova Jerusalém”, as multidões acenando chapéus ou reverenciando com o tato as inúmeras imagens do “santo”, os salões paroquiais revestidos de ex-votos. Importam as referências fervorosas de romeiros anônimos, que sem cerimônia integram o “Padim Ciço” à Santíssima Trindade e reconhecem nele uma identidade local, ao contrário dos santos europeus que dominam a fé católica. Importam os detalhes do fetichismo religioso: a adoração dos fragmentos da batina e da barba de Cícero, da cama onde ele dormia, das estátuas de onde emana um carisma poderoso.

O caráter legitimamente popular e sem intermediações do culto ao Padre Cícero o difere de outras manifestações de fé mais institucionalizadas pelas várias Igrejas no Brasil. Coutinho recolhe *flashes* dessa devoção, expressos no canto de um velho tocador de rabeca, na pregação exaltada do penitente, na crença nem tão convicta da alagoana de que o “Padim” iria voltar à vida ainda nos anos 1990.

Projeto, sem dúvida, menor na filmografia do cineasta, *Os Romeiros do Padre Cícero* tem o valor de posicioná-lo para a grande revelação de *Santo Forte*, chave de entrada para o trecho mais maduro e admirável de seu itinerário.

### ***Os Romeiros do Padre Cícero***

Brasil, 1994, cor, vídeo, 37 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: CECIP para a ZDF.

Co-produção com a TV Zero, Ibase, TV Viva, Arte (França)

Câmera: Mario Ferreira, Nilton Pereira  
Edição: Pablo Pessanha  
Som: Paulo Ricardo Nunes, Alan Schmidtbauer  
Produção executiva: Thereza Jessouroun  
Música: Tim Rescala

## *Santo Forte*

### Contexto

Pelos dados do Censo Demográfico do ano de 2000, os católicos representavam 74% da população brasileira, contra 92% em 1970. Os devotos de cultos evangélicos, por sua vez, subiram de 5% para quase 16% no mesmo período, constituindo o segundo maior contingente<sup>ix</sup>.

A dança dos números, contudo, não expressa o fenômeno do trânsito religioso no Brasil em toda a sua extensão. Nem dá conta dos níveis de simultaneidade e sincretismo com que diferentes cultos se acumulam no imaginário do povo brasileiro. Na realidade, o espiritismo e as religiões afro-brasileiras (sobretudo a umbanda e o candomblé) figuram entre as manifestações mais frequentes, embora nem sempre declaradas, dada a força hegemônica das tradições católicas no país. Como destacou Mariarosaria Fabris, numa análise de *Santo Forte*, “a essas pessoas, ancestralmente oprimidas, a fé cristã foi imposta como parte integrante de uma cultura de dominação. Isso explica porque, sobretudo nas camadas mais humildes e de origem africana, apesar de seu declarado catolicismo, subsista, de forma declarada ou latente, um estrato anterior que não se dissolveu com a adoção da religião institucionalizada.”<sup>x</sup>

O tema tem atraído o interesse de antropólogos, sociólogos e artistas, todos curiosos quanto ao espaço ocupado pelas religiões não-oficiais em praticamente todas as classes sociais no Brasil. Em 1997, Eduardo Coutinho vinha de fazer o documentário *Os Romeiros do Padre Cícero*, ocasião em que ficou impressionado com a maneira como os fiéis se relacionavam diretamente com os ícones e a mitologia de Cícero Romão, à revelia das instituições eclesiásticas. Ele tinha também se envolvido com uma pesquisa sobre identidades brasileiras para uma série da TV Educativa, que acabaria não sendo realizada. A idéia de compor um mosaico sobre a fé dos brasileiros, em suas várias modalidades e acepções regionais, decididamente não lhe agradava. Mas a experiência acabou servindo-lhe para concluir que a religião era “o grande tema do Brasil”. Começava a nascer *Santo Forte*.

Ao contrário da abordagem panorâmica da série de TV, ele queria fazer um longa-metragem localizado. A pequena favela de Vila Parque da Cidade, aninhada num bairro de classe alta (Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro), de frente para a montanha do Corcovado e a estátua do Cristo Redentor, pareceu-lhe o cenário ideal. Uma favela comum, com cerca de 1.500 habitantes, sem movimentação de tráfico de drogas, sem traços por demais pitorescos. Contratou a antropóloga Patrícia Guimarães, que tinha desenvolvido uma tese sobre trajetórias religiosas no lugar e conhecia algumas das personagens que viriam a estar no filme. Uma pesquisa específica foi feita junto a 80 moradores, dos quais 50 gravaram depoimentos em vídeo. Desses, Coutinho escolheu 15 para entrevistar, sendo que 11 permaneceram na edição final.

As gravações realizaram-se com vídeo digital, posteriormente transferido para película de 35 mm. Foram feitas em três etapas: em outubro de 1997, durante uma visita do Papa João

Paulo II ao Rio; em dezembro seguinte, para os encontros principais, e no Natal do mesmo ano. *Santo Forte* foi o primeiro longa-metragem do diretor e o primeiro filme a ser lançado nos cinemas desde o pouco visto *O Fio da Memória* (1991) e o segundo desde *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Valeu, portanto, como uma redescoberta de Eduardo Coutinho por um público mais amplo que os frequentadores de festivais e de sessões de vídeo. Foi o filme brasileiro mais premiado do ano de 1999, quando foi lançado, e colocou o documentarista em nível de estrelato normalmente só desfrutado, no Brasil, por cineastas que trabalham com a ficção.

### Análise

De alguma maneira, Eduardo Coutinho se preparou durante mais de 20 anos para criar *Santo Forte*. Uma revisão de sua obra evidencia um interesse quase permanente pela condição religiosa de seus interlocutores. Já em *Cabra Marcado para Morrer*, ele destacava que Elizabete Teixeira, católica, casara-se com João Pedro Teixeira, protestante. Da mesma forma, inquiria regularmente sobre a religião dos lavradores. A tapeçaria das religiões ocupava um bloco de *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* e era um dos temas subjacentes em *O Fio da Memória*. *Os Romeiros do Padre Cícero* o aproximou ainda mais do assunto, a par de anos de leituras.

O filme constitui, portanto, a culminância de um longo processo, durante o qual o cineasta adquiriu instrumental teórico e refinou o próprio estilo no exercício do documentário. Quando se dispôs a examinar a religiosidade dos moradores da favela Vila Parque, ele ainda nutria algumas veleidades ilustrativas. Filmou cultos de umbanda, “despachos”<sup>xi</sup> de candomblé, imagens do cemitério católico de São João Batista. Tentou gravar cultos da Igreja Universal do Reino de Deus – a igreja evangélica de maior desempenho agregador na década de 1990 –, mas não obteve autorização. No mesmo rumo, e seguindo o hábito de interagir com as personagens nos âmbitos público e privado, registrou as ocupações profissionais de várias delas, cenas de praia etc.

Quase tudo isso seria eliminado à medida que se configurava o formato corajoso do filme. Tudo ia se revelando perfunctório diante do poder da palavra. *Santo Forte* acabou sendo uma vitória da depuração e do rigor. A ponto de muita gente rejeitar, como destoante, a seqüência que mostra a dançarina erótica Carla no palco de uma boate, única ilustração que não guarda um vínculo estreito com o universo religioso.

Em lugar de mostrar o frenesi dos transes, os corpos ondulantes e toda a espetaculosidade que atrai os olhares estrangeiros (aí incluídos os brasileiros alheios aos mistérios dos rituais), Coutinho preferiu ouvir os relatos intimistas desses fenômenos. André, por exemplo, conta como via sua mulher incorporar, ali mesmo na cama do casal, diversos parentes já falecidos. Dona Thereza narra suas conversas costumeiras com os espíritos que frequentariam o seu quintal. Carla descreve as “surras de santo” que levava, tendo o corpo golpeado e sendo atirada de um lado para o outro por forças invisíveis.

Em momentos assim, a palavra deixa entrever o misto de relato e fabulação de que é feita a memória mística das pessoas. O documentário não selecionou padres, pastores, mães-de-

santo ou qualquer tipo de “especialista”. Ao dividirem suas experiências com um público que desconhecem, mediadas por um homem que conhecem há poucos minutos somente, as pessoas comuns estão se construindo diante da câmera. Ouvindo-as, caímos num terreno incerto que, em vez de sinais da experiência direta – afinal, inacessível –, nos fornece um rico material de análise sobre o contato com o sobrenatural.

*Santo Forte* é uma espécie de tratado popular sobre religiosidade e misticismo. Seria possível reduzir muito do que ouvimos a uma interpretação psicanalítica, a partir de traumas adquiridos e projeções de esperança que circulam pelo cotidiano. Basta notar que vários relatos de visões e incorporações confundem a vigília com o sonho. “Deitei para dormir e de repente...” – eis um mote habitual. Mas o filme sequer induz a esse tipo de redução. Ao contrário, Coutinho insere curtas tomadas do espaço vazio onde teria ocorrido o fenômeno. Nessas tomadas impactantes, ele reforça o mistério do invisível. Parafrazeando Wittgenstein (“Sobre o que não se pode falar, deve-se calar”), está a sugerir: “Aquilo que não se pode ver não se deve mostrar”.

Coutinho não mostra quase nada em *Santo Forte*. Limita-se ao testemunho, muito mais rico que a mera demonstração. A forma como Dona Thereza descreve os pratos de sua ceia de Natal é infinitamente mais interessante que a melhor das imagens de uma mesa posta. A convicção com que Dona Lídia diz ter derrotado os assaltantes (“o diabo”) que a abordaram num ônibus mediante a simples menção do nome de Deus tem muito mais força que qualquer reconstituição ficcional do assalto.

No entanto, é de ficção que se trata sempre, ao fim e ao cabo. A religião é uma fonte inesgotável de elaboração imaginária, que responde pela dramaturgia poderosa de *Santo Forte*. É mais uma vez a fantástica Dona Thereza quem nos brinda com uma conclusão fascinante sobre si mesma: seu gosto por cristais, vitrines bonitas e a música de Beethoven só pode ser explicado pelas suas vidas anteriores, uma delas como uma rainha do Egito. Uma rainha provavelmente muito má, cuja “dívida” justificaria sua pobreza atual.

A vivência mística, tal como explicitada pelos moradores da Vila Parque, não é um sistema autocontido, mas se relaciona diretamente com a vivência social. A fé nasce do desejo e da necessidade. Cada fenômeno descrito, cada superposição ou substituição de crença vincula-se a afetos, aspirações e decepções do dia-a-dia. Problemas amorosos, dissoluções familiares, carências financeiras, vaidades materiais, enfermidades e contatos com a violência da cidade afloram com naturalidade na fala das pessoas, à medida que elas elaboram seu discurso religioso. O jovem Alex, precavido, procura cercar-se com toda segurança: batizou o filho na umbanda e no catolicismo num mesmo dia. Ele toca atabaques num terreiro de candomblé e garante que obteve uma cura na Igreja Universal.

Há no filme três referências a suicídio, três a impulsos de matar o cônjuge e três à loucura. Essa patologia, normalmente camuflada na auto-exposição de outras classes sociais, delineia-se aqui com uma espontaneidade quase inocente. A religião apresenta-se, então, como um atalho eficaz para estamentos profundos da psique. Não a religião dos momentos de exceção, mas aquela dissolvida no cotidiano das pessoas, norteador de escolhas e atitudes como se fosse uma segunda natureza.

\*\*\*

A sinopse oficial de *Santo Forte* começa de maneira bastante clara: “Em 5 de outubro de 1997 uma equipe de cinema entra na favela Vila Parque da Cidade...”. Ou seja, o filme não pretende revelar a verdade de uma comunidade, mas mostrar o encontro entre duas instâncias sociais rigorosamente diferentes. Uma, a equipe de cinema, gente de classe média que detém a tecnologia, entra para perguntar e registrar. A outra, de classe proletária que detém os elementos imateriais do filme, recebe a equipe para falar e mostrar. No fundo, é uma confirmação da máxima de Coutinho segundo a qual o documentário é uma negociação de desejos.

A transação se faz explícita na cena em que a assistente de direção Cristiana Grumbach entrega a importância de 30 reais a Braulino, uma das personagens. Braulino hesita em aceitar. Mas Cristina insiste, alegando que todos estavam sendo pagos, conforme o combinado. Dadas as características da produção, a equipe precisou comprometer os entrevistados a se disponibilizarem no dia e hora planejados. Criava-se, então, uma relação semiprofissional, que justificava o pagamento, ainda que modesto, ao “elenco” do filme.

Coutinho resolve incorporar essa e mais outra cena de entrega de cachê, como parte de um procedimento mais geral de trazer o processo da filmagem para dentro do quadro, digamos, dramático. Com frequência vemos imagens de uma segunda câmera, que enquadra os deslocamentos da equipe pela favela, o realizador atentamente postado diante do seu interlocutor, o equipamento de videoassist, o *boom* do som direto. Conversas gravadas anteriormente são exibidas em TV aos protagonistas, fotos de cena são entregues como presente de Natal. Como em *Boca de Lixo*, a atitude de “devolver” a imagem “roubada” faz parte do sistema ético do realizador. É mais uma etapa da negociação estabelecida para o documentário, além da recuperação do material de “arquivo” para um novo presente.

Mais que nunca, Coutinho troca a unilateralidade da entrevista por uma dinâmica de conversação. Não chega a existir propriamente uma troca, mas o ritmo e a porosidade do diálogo, sua abertura para o imprevisível e as observações paralelas, descartam inteiramente a formalidade do esquema pergunta-resposta. Conversas nascem de referências fortuitas e outras são interrompidas por incidentes cotidianos. Nada que não ocorra em qualquer situação semelhante, mas sua permanência na edição final é que exprime uma decisão consciente no sentido de mostrar, por um lado, a familiaridade com que são tratados os temas religiosos naquele modo de vida; e por outro, a dissolução das diferenças entre o que é filme e o que seriam os “ruídos” da filmagem.

Uma das escolhas de montagem remete diretamente ao tempo da narrativa ficcional. A certa altura de seu colóquio sobre os espíritos que a teriam visitado na convalescença de uma cirurgia, Dona Thereza decide fazer uma pausa para um café. Pergunta se a equipe também gostaria de uma xícara. Alguns respondem que sim. O filme passa a outras personagens e, 25 minutos depois, reencontra Dona Thereza no mesmo ponto: o café sendo servido e a conversa sendo retomada. Agora com a presença da filha, que se diz atêia mas fascinada e respeitosa para com os espíritos aliados da mãe.



Conciso mas enredante no seu fluxo verbal, entrecortado por performances musicais dos próprios moradores e por sons do rádio e da TV – todos direta ou indiretamente ligados à questão mística –, *Santo Forte* representou um momento de afirmação do bem-sucedido documentário brasileiro contemporâneo. Acionou, para o bem e para o mal, uma cadeia de influências que ainda hoje (2003) se manifesta entre os jovens documentaristas. As entrevistas com populares já foram chamadas de “praga” do gênero, funcionando muitas vezes como panacéia para a ausência de um tema forte ou uma pesquisa sólida – ou, ainda, como veículo de um populismo piedoso e eventualmente demagógico.

Mas o filme de Coutinho não foi afetado pelo excesso de seguidores. Resiste, impecável, como uma ponte entre as matrizes do cinema-verdade e o que de melhor o documentário brasileiro ainda pode oferecer no futuro próximo.

### ***Santo Forte***

Brasil, 1999, cor, vídeo-35mm, 80 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: CECIP

Fotografia: Luiz Felipe Sá, Fabian Silbert

Fotografia adicional: André Horta

Montagem: Jordana Berg

Som direto: Valéria Ferro, Paulo Ricardo Nunes

Som adicional: Bruno Fernandes, Elcy de Oliveira

Edição de som: Virginia Flores, Fernando Ariani

Mixagem: Rob Filmes

Pesquisa e consultoria: Patrícia Guimarães

Pesquisa de personagens: Patrícia Guimarães, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho, Vera Dutra dos Santos

Produção executiva: Claudius Ceccon, Dinah Frotté, Elcimar de Oliveira

Direção de produção: Cláudia Braga

Assistente de direção, segunda câmera e produção de finalização: Cristiana Grumbach

Kinescopia: Four Media Corporation

Distribuição em cinema: Riofilme

Distribuição em vídeo: Riofilme e Funarte

### Premiação:

- Melhor filme, roteiro, montagem e Prêmio da Crítica no Festival de Brasília, 1999
- Prêmio Especial do Júri no XXVII Festival de Gramado de Cinema Latino e Brasileiro, 1999
- Margarida de Prata – CNBB, 1999
- Prêmio para finalização do filme concedido pelo Office Catholique du Cinéma (OCIC)
- Melhor filme brasileiro de 1999 – Associação Paulista de Críticos de Arte e SESC

## *Babilônia 2000*

### Contexto

A excelente repercussão de *Santo Forte* abriu novas portas para o cinema de Eduardo Coutinho. Sua perícia em estabelecer recortes temáticos, sua capacidade de retirar das “personagens” uma mescla de confissão e performance, para depois editar o material com um misto de rigor e emoção, estavam mais uma vez comprovadas. A auto-confiança do realizador estava recobrada, pelo menos na medida em que seu pessimismo natural o permitia. Mais um longa-metragem para o cinema era o que todos esperavam dele.

Como primeira idéia, Coutinho preparou-se para um filme chamado *500 Brasís*, parte da miríade de projetos concebidos por ocasião da comemoração dos 500 anos da descoberta do Brasil pelos portugueses<sup>xii</sup>. Na época dos festejos de Natal e Ano Novo, com a chamada “virada do milênio”, os moradores de uma favela carioca fariam um balanço de suas vidas e expectativas quanto ao futuro. Da diversidade contida nesse microcosmo resultaria uma espécie de retrato popular do país.

A demora em obter recursos acabou levando-o a uma opção mais radical – e mais experimental. Com o envolvimento da produtora Videofilmes (dos irmãos Walter e João Moreira Salles) e do produtor estadunidense Donald Ranvaud, Coutinho planejou, em poucos dias, a documentação unicamente da noite de Reveillon no morro da Babilônia. Ali existem duas favelas interligadas: a Babilônia propriamente dita e a de Chapéu Mangueira. No total, essa microcidade abriga cerca de 4.000 pessoas.

Nas noites de Ano Novo, os moradores do Babilônia desfrutam de um privilégio cobiçado: o imenso panorama da orla que se descortina aos pés do morro, do Leme ao final de Copacabana. É extraordinária a visão do espetáculo pirotécnico dos fogos de artifício, que tem ali o seu centro de ebulição. Belvedere sobre uma das paisagens mais apreciadas do Rio de Janeiro, o Babilônia já foi cenário de muitos filmes e programas de televisão, nacionais e estrangeiros, desde que foi revelado ao mundo pelo filme *Orfeu do Carnaval/Orphée Noir* (1959), do francês Marcel Camus.

As pesquisas já conduzidas pela professora Consuelo Lins para o seu videodocumentário *Chapéu Mangueira e Babilônia: Histórias do Morro* foram o ponto de partida. Em menos de 10 dias localizaram-se os personagens, os pontos de festa, as histórias principais. Com apenas 25.000 reais em moeda sonante e equipamento cedido por diversas produtoras, a aventura estava lançada. Para extrair um longa-metragem de tão poucas horas de gravação, Coutinho optou por lançar uma rede de captadores nas duas favelas. Assim, das 10 horas da manhã do dia 31 de dezembro de 1999 às 3 horas de 1º de janeiro de 2000, quatro equipes mapearam o morro registrando preparativos, festas, depoimentos e histórias pessoais da comunidade. Coutinho e o cinegrafista Jacques Cheuiche assumiram uma das quatro câmeras de vídeo digital para conversar com algumas personagens pré-selecionadas. Uma quinta câmera registrava os deslocamentos da dupla.

O diretor não deu muitas orientações especiais aos membros das três outras equipes – todos profundos admiradores do seu trabalho. Pediu apenas que, além de conversar com pessoas da pauta de pesquisa, também procurassem gente interessante para entrevistas repentinas. Os assuntos deveriam ser tão variados quanto possível, apenas com os cuidados de explicitar a hora do encontro e em algum momento perguntar sobre as esperanças para o novo milênio. No momento do foguetório, eles não deveriam perder o ponto de vista de quem assiste a tudo do alto do morro.

No prédio da creche, uma das várias instalações comunitárias alugadas pela produção, foi montado um pequeno estúdio para os depoimentos de quem viesse espontaneamente falar dos seus sonhos e expectativas para o ano 2000 ou simplesmente contar um caso, fazer uma performance qualquer. Assim eles registraram *rappers*, instrumentistas, cantores evangélicos e discursos de insatisfação com os rumos da sociedade brasileira.

Ao contrário do vídeo sobre o morro Santa Marta, quando a equipe permaneceu no “set” por duas semanas, a urgência de *Babilônia 2000* deixou todo mundo à mercê dos imprevistos. Nada podia ser deixado para mais tarde, tudo era “agora ou nunca mais”. Não que faltasse paz à favela. A polícia ocupava discretamente a área e o tráfico havia decretado “férias” até o dia 4 de janeiro. Os imprevistos eram de outra natureza. A chuva acabaria reduzindo o trânsito nos becos da favela e abreviando as comemorações após a passagem da meia-noite. Além disso, como o orçamento desta vez não permitia o pagamento de cachês a tanta gente, houve algumas defecções importantes. Algumas entrevistas rendiam menos que o esperado. Uma moradora impediu a filmagem da sua ceia sob a alegação de que uma entidade de umbanda não estava de acordo.

Polifônica e descentrada seria também a montagem do filme, quando Coutinho reuniu novamente as equipes para discutir decisões. Apesar da assinatura de um só diretor, *Babilônia 2000* iria adquirir um caráter de filme coletivo, com todas as suas virtudes e problemas.

### Análise

Eduardo Coutinho trabalha movido por limitações. Se em “Santo Forte”, a restrição era temática – tudo deveria convergir para a relação das pessoas com seu lado místico –, aqui ela é espaço-temporal. Um morro, um dia. Os temas, porém, estavam em aberto. Talvez por um erro de cálculo, isso levaria Coutinho de volta à tão rejeitada visão de painel.

Festa, família e violência formam a trindade básica de *Babilônia 2000*. As câmeras intervêm num momento supostamente especial do cotidiano daquelas pessoas – a mítica virada de calendário que, na imaginação popular de outros tempos, traria o incontornável Apocalipse. Para uns, a abordagem da equipe de filmagem representa um mero testemunho do que estariam fazendo de qualquer maneira. Para outros, significa uma interrupção da festa e um convite à reflexão.

A expansiva Fátima, por exemplo, ex-hippie e imitadora contumaz da cantora Janis Joplin, anuncia que a danação do mundo haveria de começar naquela mesma noite e se consumaria

até o ano de 2007. “Satanás virá pela internet”, profetiza. Os prognósticos variam entre a descrença num futuro para o país e uma esperança não muito convicta de que o novo milênio seja melhor. Poucos têm, como Benedita da Silva, uma história de ascensão social para contar. Ela, que em *O Fio da Memória* (1988-1991) falava em sua casa no morro como deputada recém-eleita, agora está ali apenas de visita, a caminho de uma recepção com o presidente Fernando Henrique Cardoso no Forte de Copacabana, na qualidade de vice-governadora do estado do Rio de Janeiro. Aproveita para lembrar os tempos em que ia ao forte apanhar restos de comida para os porcos e, às vezes, para a alimentação de sua própria família.

Mais que para o futuro, as pessoas estão voltadas para resolver as questões do presente (a momentânea falta de água na favela, a carestia, a violência e mesmo a globalização). As solicitações dos entrevistadores, no entanto, os remetem ao passado, de onde emergem as histórias mais dramáticas do filme.

A maioria delas refere-se à morte de familiares. Fátima conta que, de seus filhos Sidarta e Caribe, o primeiro morreu em circunstâncias não explicitadas, mas que sugerem algum envolvimento com o crime. Cida, consultora de favela para vários filmes brasileiros, chora ao lembrar a morte do irmão policial – quando menino, ele havia atuado no filme *Fábula/Mitt hem är Copacabana* (1965), realizado no Rio pelo sueco Arne Sucksdorff. “Mas isso faz parte do show”, consola-se enquanto tenta mudar o tom da conversa. Por sua vez, Jorge Santos, que viveu o garoto Benedito em *Orfeu do Carnaval*, é hoje um homem amargurado pela perda de dois filhos. O terceiro, Josimar, foi assistente de produção em *Central do Brasil* e repete o trabalho no próprio *Babilônia 2000*. Carolina, enquanto pinta o cabelo e cozinha para a grande noite, mostra os buracos de tiros desferidos por policiais nas paredes de sua casa.

Há também as memórias felizes. Dona Djanira, mãe de Cida, foi empregada doméstica de um rico amigo de Juscelino Kubitschek e cochicha que o ex-presidente era mulhengo. “A dignidade do homem é ser mulhengo”, justifica o malandro Dody, mais adiante. “Saímos de dentro delas e a toda hora estamos querendo voltar”. A par de todo drama, este é um dos filmes mais divertidos de Coutinho. A pobreza dá origem a comentários inspirados, como o do ex-presidiário Luiz Carlos: “Pouca gente era nascida e a pobreza já existia”, garante. Ou da espevitada Roseli, flagrada por uma câmera enquanto descascava batatas para a ceia. “Deixe eu me arrumar primeiro. Ou você quer pobreza mesmo?”, oferece.

O pessoal do Babilônia tem o domínio da performance e preocupa-se com a própria aparência. De alguma forma, eles estão acostumados com as câmeras que freqüentemente sobem o morro para buscar a imagem da típica favela carioca. Surpreendem-se com a falta de *parti-pris* das equipes de Coutinho, que esperam somente uma conversa casual e aberta. Muitas vezes, pressentindo essa aparente fragilidade da demanda, os moradores se espalham indisciplinadamente e tomam o poder do filme.

Como o próprio realizador já previra, o documentário sacrificou o eixo do evento em nome das conversas em aberto. Até porque a chegada do ano 2000, de tão próxima, já não inspirava mesmo grandes fantasias. Não há como disfarçar uma certa diluição do foco na

sucessão de depoimentos sobre assuntos gerais. Com isso, *Babilônia 2000* acaba sendo um documentário horizontal, que se apóia no pitoresco ou no trágico, mas não consegue acumular material dramático com vistas à meia-noite crucial.

Ao optar por essa relativa dispersão, o filme valoriza o aspecto lateral da performance. Assim como dividiu o comando do trabalho com outras equipes, Coutinho renunciou também ao direcionamento das entrevistas. Deixou-se levar pela, digamos, vocação artística do pessoal da favela. Assim, temos gente que canta, discute a maneira de se apresentar diante da câmera e até determina a hora de interromper a gravação (“corta e vem pro churrasco!”). O morro da Babilônia, já tão íntimo do mundo das imagens, enredou os documentaristas, driblou o tema do filme e assumiu o poder da palavra. Em sua relativa derrota, *Babilônia 2000* saiu-se com um pequeno retrato do povo como personagem auto-construída. Num dia que, no fim das contas, foi quase comum.

#### ***Babilônia 2000***

Brasil, 2000, cor, vídeo-35mm, 80 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Diretores de filmagem: Consuelo Lins, Daniel Coutinho, Eduardo Coutinho, Geraldo Pereira

Produção: Videofilmes, CECIP, Donald K. Ranvaud, Eduardo Coutinho

Câmeras: Jacques Cheuiche, Sergio Sbragia, Ricardo Mehedff, José Rafael Mamigonian, Cristiana Grumbach

Montagem: Jordana Berg

Som direto: Paulo Ricardo Nunes, Ivanildo da Silva

Edição de som e mixagem: Solo Audio

Pesquisa: Consuelo Lins, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho, Geraldo Pereira

Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos

Direção de produção: Beth Formaggini

Assistente de direção e produtora de finalização: Cristiana Grumbach

Produtores associados: Cristiana Grumbach, Sergio Sbragia

Kinescopagem: Duart Film and Video

Distribuição em cinema: Riofilme

Distribuição em vídeo: Riofilme/Consórcio Europa

#### **Premiação:**

- Melhor documentário no Grande Prêmio BR de Cinema (2001/2002)
- Melhor Fotografia e Melhor Som, V Festival de Cinema de Recife, 2001
- Prêmio ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) no Festival É Tudo Verdade, 2001
- Melhor Documentário, Associação Paulista de Críticos de Arte, 2001
- Melhor Filme (voto popular), II Festival de Cinéma Brésilien de Paris, 2001

## *Edifício Master*

### Contexto

A história de Copacabana, bairro síntese do Rio de Janeiro, é cheia de curvas e oscilações. Em meados do século XIX, era apenas um areal insalubre e de difícil acesso, afeito apenas a aventureiros razoavelmente radicais. A sucessiva construção de túneis através das montanhas e a sua descoberta como local de veraneio tornaram-na horizonte natural de expansão da cidade, na virada do século XX. Junto com o crescimento comercial e imobiliário, vieram as construções *art-déco*, os moradores famosos, os cassinos, a melhor vida noturna e os melhores hotéis da cidade, à frente o Copacabana Palace.

Já nos anos 1940, Copacabana ganhava a reputação de “princesinha do mar”, bairro chique e reduto dos modismos e costumes mais arrojados. Para ali se mudavam os artistas, intelectuais e políticos mais identificados com a modernidade. A Bossa Nova nasceu nos apartamentos e boates de Copa. A cinefilia local só rivalizava com a da própria Cinelândia, no centro da cidade.

Com a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, em 1960, Copacabana sofreu muitas perdas de prestígio. Ao mesmo tempo, Ipanema começava a construir sua mística arrebatadora, atraindo para dois quilômetros adiante a nata das artes e a vanguarda do comportamento. A Copa restava a condição de bairro mais populoso da Zona Sul do Rio, com a maior densidade demográfica da cidade: 3,4 habitantes por metro quadrado. Hoje é um centro comercial dos mais movimentados e diversificados, com uma população flutuante gigantesca.

Co-habitado por várias classes sociais – que se dividem entre os elegantes edifícios da Avenida Atlântica, à beira-mar, os apartamentos minúsculos das ruas e avenidas interiores, e as quatro favelas locais –, o bairro ostenta uma diversidade humana admirável, tema de muitas canções populares, obras literárias e audiovisuais. Em Copacabana encontra-se literalmente de tudo: de rebates comerciais a caríssimas lojas de pedras preciosas; de templos religiosos a pontos de prostituição; de restaurantes famosos a pornoshops; de antiquários a uma infinidade de cabeleireiros e clínicas estéticas.

Segundo números oficiais, as residências de Copacabana têm em média 84,3 m<sup>2</sup> e apenas 7% dos domicílios têm mais de 220 m<sup>2</sup>. O bairro abriga a maior quantidade de idosos do município, já que 16,7% da sua população têm mais de 60 anos. O Edifício Master, localizado na Rua Domingos Ferreira, a duas quadras da praia famosa, é um perfeito cruzamento desses dois dados estatísticos. Seus 276 apartamentos, cada um com 39 m<sup>2</sup>, distribuídos em 12 andares, são os típicos “conjugados” de Copacabana: apartamentos de um único cômodo com banheiro e cozinha minúsculos. Ali habita um microcosmo do bairro.

Através de conversas com 25 moradores do prédio, escolhidos a dedo numa pesquisa prévia, Eduardo Coutinho nos oferece um retrato espiritual de Copacabana, sem que suas

câmeras mostrem uma única imagem externa do bairro. Nada de ruas, lojas, calçadas ou multidões. Copacabana está, amiúde, nas alusões dos entrevistados, sob a forma de relatos de assaltos, de fobias, comércio sexual etc. Está, sobretudo, na possibilidade de reunião, num único endereço, de um grupo humano tão diversificado, com histórias e projetos de vida tão heterogêneos. Em qualquer outra área do Rio (exceto, talvez, o bairro da Tijuca), Eduardo Coutinho dificilmente desfrutaria de elenco assim variado e cativante sem sair de um mesmo edifício.

*Edifício Master* partiu de uma idéia original da pesquisadora e professora Consuelo Lins, uma estudiosa da obra de Coutinho. Consistia em filmar a vida de um prédio qualquer de Copacabana. A escolha do imóvel não foi fácil. Muitos se mostraram inviáveis devido ao excessivo ruído de trânsito. Em outros, o condomínio não aceitou a idéia de se deixar devassar por um filme. Finalmente, por um desses acasos que ninguém explica, abriram-se as portas do Master, onde o próprio Coutinho havia residido por cerca de seis meses, 35 anos antes.

A pequena equipe alugou um dos apartamentos e instalou-se para a pesquisa, que durou três semanas. Na semana final, e só então, Coutinho assumiu o seu papel de interlocutor para as conversas definitivas. O significado de Copacabana na vida das pessoas era apenas um dos temas eventualmente abordados. O interesse predominante era pelas histórias do cotidiano, as memórias que informam o comportamento presente, a vida em família (ou longe dela), as ocupações profissionais, as veleidades artísticas de cada um etc. Tudo aparentemente muito comum, mas de resultado transcendente devido à precisão da escolha das personagens e ao rigor de Coutinho em sua opção pela palavra.

### Análise

*Edifício Master* é um concentrado de substância humana raramente visto no cinema brasileiro. Dramas familiares, solidão, pequenas fantasias compensatórias, vaidades mínimas e convivência precária são a (i)matéria do documentário, capaz de exaurir as emoções de quem o assiste. Entre os moradores “visitados” pela equipe de Eduardo Coutinho estão verdadeiros protagonistas de uma dramaturgia da vida real: um casal de meia-idade que se conheceu através dos classificados de um jornal, uma garota de programa que sustenta a filha e a irmã, um ator aposentado, um ex-jogador de futebol e um porteiro desconfiado de que o pai adotivo, com quem sonha toda noite, é seu pai verdadeiro.

Todos são apresentados, no material de divulgação oficial do filme, como “personagens por ordem de entrada em cena”. A expressão não é gratuita. O documentarista sabe que está lidando com personagens que se auto-constroem diante da câmera, numa “atuação” em que verdade e mentira se mesclam indissociavelmente. A vida diante da câmera tem muito de teatro. Alessandra, a garota de programa, chega a confessar que havia mentido na pesquisa, mas afirma que agora, no filme de fato, estaria sendo verdadeira. “Para a gente mentir, tem que acreditar”, diz. Já a moradora Maria do Céu recorda-se de como eram divertidos os tempos em que o prédio era menos familiar, para logo em seguida admitir, quase

compungida, que “agora melhorou”. Carlos e Maria Regina resolvem contar “a verdade” sobre o seu casamento, explicitando com isso a função deflagradora da câmera.

Enquanto uns se desnudam, emocionados (como Antonio Carlos, o homem que chora ao lembrar-se do reconhecimento de um antigo patrão), outros se preocupam em impressionar bem a suposta audiência. O que o filme mostra, afinal, são formas distintas de tratar a oportunidade de encarar uma câmera. As comoventes ou engraçadas patologias que se descortinam diante de nós evidenciam não apenas a riqueza humana daquelas pessoas, mas também a capacidade do documentário de, através da mentira, retratar um tipo maior e impuro de realidade.

Por mais espontâneos que possam parecer, os filmes de Coutinho passam muito longe do culto à espontaneidade. A sua suprema veracidade provém de escolhas muito bem definidas. No processo de edição, essas escolhas são submetidas a uma “naturalização” que determina o tom final e sua infalível comunicação com o espectador. Cada elemento sonoro corresponde rigorosamente à imagem que acompanha. Em *Edifício Master*, personagens e momentos marcantes foram extirpados na edição para não conduzir a uma leitura pejorativa ou estereotipada do prédio e de seus moradores. Para o cineasta, mais importante que a verdade crua é o compromisso ético com o fator humano.

Coutinho garante que editou os depoimentos de *Edifício Master* na ordem mesma em que foram tomados, de maneira a evitar a produção de contrastes e ilações artificiais. A única exceção digna de nota teria sido o ex-piloto que viveu nos EUA, conheceu Frank Sinatra e fez de *My Way* a canção da sua vida. Ele foi o último a falar, mas seu depoimento entraria no meio do filme para que a performance da canção não soasse como mero epílogo musical. É claro, porém, que a par dessa fidelidade à cronologia, os trechos escolhidos de cada entrevista sucedem-se de maneira a formar uma curva, se não dramática, pelo menos descritiva do universo do Master.

Assim é que se começa falando do prédio, evolui-se para questões pessoais, chega-se às considerações sociais e volta-se à esfera pessoal antes de terminar. Há um círculo que se abre na imagem da tela do circuito interno de TV, com a chegada da equipe, e se fecha com as janelas do prédio vizinho, filmadas do ponto de vista dos moradores do Master. No início, é explicitado como “nós” os veremos, tendo mesmo a apresentação em *off* do diretor (“Um edifício em Copacabana...”). No final, vemos o que eles vêem. Entre esses dois extremos da atitude documental, a câmera assume uma posição de interatividade tranqüila. Está sempre postada diante do tronco do entrevistado, sem se perder em detalhes corporais ou deslocamentos dirigidos ao ambiente circundante. A câmera é o indicativo da presença frontal de Coutinho, atenta basicamente ao rumo da conversa.

Mesmo quando não se ouvem as perguntas, mesmo sem aqueles contracâmpos habituais do repórter de TV para sublinhar a situação de diálogo, temos a sensação permanente da presença do diretor através dessa “humanização” da câmera, que não procura ver mais ou melhor que o olho de um interlocutor de carne e osso (nisto ressalta o entendimento profundo com o cinegrafista Jacques Cheuiche). A câmera-gente impera também nas cenas de intervalo, quando inspeciona os corredores e escadarias do edifício. Numa delas, antológica, um menino tenta obstinadamente reencaminhar um gato que ficara trancado por



fora de um dos apartamentos. O plano dura cerca de três minutos, mas encerra a grandeza despojada de um filme de Abbas Kiarostami.

Este é o primeiro documentário de Coutinho centrado na classe média, contingente que tem recebido pouca atenção dos documentaristas brasileiros. Mas não existe a intenção de fazer um retrato de classe. Assim como Copacabana surge apenas nas linhas e entrelinhas de alguns relatos, os moradores do Master não aparecem como representantes de um grupo social, mas como individualidades irreduzíveis, cada uma expressando apenas a si mesma. O assunto do filme é a vida privada na grande cidade, o apartamento como último refúgio de indivíduos submetidos ao exercício estressante de olhar e ser olhado. Uma das conversas mais densas de um filme inteiramente denso é com uma jovem poeta que se declara sociófoba e recusa-se a encarar a câmera. Outra moradora desabafa: “Tenho vontade de matar quem esbarra comigo na rua”.

Convencido de que o dia-a-dia puro e simples não interessa cinematograficamente, Coutinho vai em busca dos momentos especiais deflagrados pela presença da câmera. Mais uma vez, a performance artística é o veículo que faz as pessoas descolarem do plano do cotidiano para atingirem uma espécie de eu oculto, uma autoprojeção no mundo da fantasia. O pessoal do Master canta, declama, exhibe suas pinturas. Assim sendo, que ninguém espere meros flagrantes da vida nos minúsculos apartamentos de Copacabana, mas confissões comovidas, declarações vaidosas, almas que se ocultam ou se revelam aos poucos, ao ritmo das conversas com o realizador.

Para muitos, *Edifício Master* é a culminância da terceira fase da carreira de Eduardo Coutinho, seu melhor filme desde o clássico *Cabra Marcado para Morrer*. É onde sua recusa da embalagem “artística”, ao mesmo tempo em que se radicaliza mais do que nunca, também atinge o resultado mais expressivo. Na extrema pureza documental desse filme, testemunhamos a ética se consubstanciar numa estética. Se Coutinho já havia antes resgatado a vivacidade do documentário interativo no Brasil, vilipendiada pela banalidade dos *talk-shows* e do entrevistismo fácil, o ato de falar para a câmera nunca mais será o mesmo depois de *Edifício Master*.

#### *Edifício Master*

Brasil, 2002, cor, vídeo-35mm, 110 minutos

Direção: Eduardo Coutinho

Idéia original: Consuelo Lins

Produção: Videofilmes

Direção de fotografia e câmera: Jacques Cheuiche

Câmeras adicionais: Cristiana Grumbach, Geraldo Pereira, Marcio Bredariol, Eliska Altman

Montagem: Jordana Berg

Som direto: Valéria Ferro

Mixagem: Denilson Campos, Ricardo Cruz e Solo Audio

Pesquisa: Consuelo Lins, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho, Eliska Altman, Geraldo Pereira

Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos, João Moreira Salles

Direção de produção: Beth Formaggini

Assistente de direção: Cristiana Grumbach

Distribuição em cinema: Riofilme

**Premiação:**

- Melhor documentário no Festival de Gramado 2002
- Margarida de Prata – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 2002
- Prêmio da Crítica (Melhor Documentário), Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2002

## Seis Horas com Eduardo Coutinho

Na tarde-noite de 27 de agosto de 2003, Eduardo Coutinho concedeu a mais longa entrevista de sua vida. Foram seis horas de conversa ininterrupta, em que ele rememorou e reavaliou os diversos momentos de sua carreira, assim como expressou seus pontos de vista sobre o documentário e a ficção. Apesar de excelente entrevistador, Coutinho não facilita o trabalho de quem o entrevista. Sua fala é veloz, entrecortada pela profusão do pensamento e, muitas vezes, emitida em tom menor, no limite do compreensível. A transcrição que se segue procura conservar algo do seu estilo verbal, mas foi editada de maneira a facilitar uma leitura fluente. Já na primeira resposta, vai um exemplo de sua atitude profundamente crítica perante o ato da entrevista.

### 1. O pequeno fã. Campeão da memória. Teatro na Europa. *São Bartolomeu*

**P - Antes de pensar em cinema, o que você achava que ia fazer na vida?**

R - Tem duas questões que me deixam atemorizado: perguntas gerais - o que você acha do cinema brasileiro, da televisão, sei lá o quê - e a que começa pela biografia. Acho intolerável... Então qual é a pergunta, mesmo? Eu nem ouvi.

**P - Está bem, vou reformular. Como o cinema entrou na sua vida?**

R - Quando garoto, eu era fanático por cinema, enquanto espectador. Tem bairros de São Paulo que eu conheço porque ia procurar os programas duplos dos cinemas. Eu tinha cadernos em que anotava todos os filmes que via. Joguei fora num dia de loucura, o que foi mal porque dentro dos cadernos tinha críticas de jornais que sumiram. Eram um documento incrível... Mas, na época da minha adolescência, não se fazia cinema no Brasil. Tinha a chanchada ...eu via e adorava. Mas fazer cinema? Não. Sonhava com filmes americanos. Cansei de ver os mexicanos, argentinos. Depois de 1945 começaram a vir os italianos, franceses e tudo o mais. A distribuição por volta de 1947 era muito menos centrada no filme americano do que hoje. Enfim, eu era um espectador.

**P - De qualquer forma, não era puro diletantismo, já que você anotava...**

R - Sim, mas anotava como um débil mental. Eu comprava a revista Photoplay, queria saber todos os atores de um filme, anotava toda a ficha técnica. Era uma coisa totalmente doentia de cinéfilo, entende?, que geralmente te leva à ruína e é um dos negócios mais estéreis que existem. Eu dava estrelas, chorava em filmes que hoje abominaria. Só por volta de 1952 comecei a ver o cinema clássico: *Intolerância* etc.

**P - O Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo teve um papel importante nesse seu momento de pensar o cinema mais seriamente. Como era o Seminário?**

R- Não era como uma escola de cinema, onde você tivesse curso de fotografia, direção, História do Cinema etc. Era tudo um pouco improvisado. Tinha a salinha lá, vinham professores e alguns convidados para falar. Por quê esses cursos? Porque a partir do surgimento da Vera Cruz<sup>xiii</sup> e de outras companhias, começaram a aparecer outras possibilidades, além da chanchada, de se fazer cinema no Brasil. Mas logo viria a falência (da Vera Cruz). Estímulo, no fundo, seria talvez *Rio 40 Graus*, mas aí parou também, houve a crise e afinal não fiz nada. Ficou a idéia até que eu fui para o IDHEC.

**P- Você se lembra de filmes portugueses dessa época?**

R- Gostei muito de *Inês de Castro* (1944), que tem uma história extraordinária. Mas era complicado porque não entendíamos bem o português de Portugal. Foi dirigido pelo Leitão de Barros, que esteve no Brasil fazendo um filme sobre Castro Alves (*Vendaval Maravilhoso*, 1949). No cineclube do Museu de Arte Moderna lembro que admirei *Aniki-Bobó*, de Manoel de Oliveira.

**P- E que autores portugueses você lia?**

R- Ah! Eça de Queiroz. Camões eu li no curso pré-vestibular. Cheguei a decorar 30 estrofes de *Os Lusíadas*. Hoje não consigo guardar o número do meu telefone.

**P – Mas sua memória lhe ajudou muito na hora de conseguir recursos para ir estudar cinema em Paris...**

R- Eu tinha capacidade de decorar. Com isso ganhei dinheiro em televisão e rádio. Eu ia lá, decorava todos os municípios de S. Paulo, como podia perder? Eu sabia todos! Santa Catarina, por exemplo, tinha 70, sei lá. Eu decorava todos por ordem alfabética e bum!. Comecei com essa “cultura de boca” aos 14 anos, num programa da Rádio Tupi. Passei toda a adolescência ganhando mais com o rádio do que com a mesada. Fiz de tudo que você pode imaginar, fingia... Sabe quando você vai no rádio e fala: sou assim, assado, quero encontrar uma moça assim, assado... Tudo mentira... Tinha um programa que perguntava sobre ópera, então se decoravam os nomes dos autores de 80 óperas. Você nem sabia o que era ópera, tinha que decorar. Depois veio a televisão. Eu fui ao programa *O Céu é o Limite* e perdi. Fui então a outro parecido, *O Dobro ou Nada*, e então ganhei dinheiro. Fui responder sobre Chaplin. Não sabia nada quando me candidatei, mas em duas ou três semanas já sabia tudo. Eram 80 filmes, com ficha técnica de 8 a 30 pessoas, eu sabia absolutamente tudo. Tinha meu próprio método mnemônico. Três dias depois de sair do programa, eu só lembrava 10%. Três meses depois, tinha esquecido tudo, sabe? Você se livra daquele depósito de lixo.

**P – Por que Chaplin?**

R- Escolhi o tema por pura tática. Achei que era o único tema universal do cinema na época. Mais que Hitchcock. Todo mundo sabia quem era Carlitos. Daí eu ganhei esse dinheiro e fui para a Europa.

**P- Na Europa você trabalhou com teatro, fez traduções de *Pluft, o Fantasminha*<sup>xiv</sup>.**

R- Em Paris eu freqüentava o Teatro das Nações<sup>xv</sup>. Era maravilhoso. Eu via o Piccolo de Milão, o Berliner Ensemble, óperas, balés. Quando ia lá pegar a credencial de imprensa,

lembro que via de longe ensaios do Ingmar Bergman e do Luchino Visconti. Espetáculos extraordinários. Interessei-me pelo teatro por que estava lá. Mas foi por acaso que traduzi duas peças para o Michel Simon.

**P – O ator?**

R – Não, um velho jornalista que morou no Brasil e fazia programas de rádio sobre música brasileira, poesia e tal. Tanto que mudou o nome para Simon Brésil. Para o Teatro das Nações ele traduziu *Gimba*<sup>xvi</sup>. Ele estava longe do Brasil há tempos e me pedia para fazer uma primeira tradução para um péssimo francês. Pelo menos ele ficava com uma noção das gírias etc, e depois dava a forma final. Fiz isso no *Gimba* e no *Pluft*, mas no final não assinava nada porque não era da associação de tradutores. Ele me dava um dinheirinho e acabou.

**P- E você chegou a dirigir o *Pluft*...**

R- No último ano que passei na França, fui morar na Casa do Brasil, na primeira leva depois da inauguração. Era um prédio, como diziam, bonito por fora, mas por dentro... O teto era preto, a parede vermelha... Vá morar num prédio modernista pra ver o que é bom pra tosse. Tinha lá um teatrinho péssimo, em diagonal e ainda meio aberto, todo de cimento armado. Nada podia ser pior para a acústica do que isso, mas tinha o palquinho e se podia fazer palestra e teatro. Aí, falamos com a diretora da Casa e não me lembro por quê encenar *Pluft*. Porque era mais fácil, sei lá. A gente fez e foi uma direção medíocre. A Maribel era a Gilda Grilo, moça linda que fez teatro e hoje é uma famosa terapeuta. Paulo Villaça, o ator principal de *O Bandido da Luz Vermelha*<sup>xvii</sup>, era o Capitão Perna-de-pau. A mãe de *Pluft* era vivida por Lucila Ribeiro, que mais tarde se casou com Jean-Claude Bernardet e foi pesquisadora do cinema brasileiro. O único ator francês era o garoto que fazia o *Pluft*. Ele era filho do (cineasta francês) Jacques Baratier e, aos 13 anos, sabia mais Filosofia do que eu.

**P – Você viajava pela Europa?**

R - A maior do tempo passei em Paris. Um dia fiz um *autostop* com o Rolf Orthel, um colega holandês do IDHEC. Não tínhamos destino certo. Fomos fazer um filme nas férias. Tínhamos uma câmera 16mm de corda. Acabamos numa cidadezinha nos Baixos Alpes, onde dormíamos de favor num estábulo. Ali existia uma aldeia abandonada que se chamava São Bartolomeu. Foi onde fiz meu primeiro documentário. Uma droga, mas fiz. Mudo, sobre uma vila abandonada, onde tinha morrido todo mundo. Bom, esse filme só existe em cópião.

**2. Um vacilante no CPC. Documentando a miséria. *Cabra Marcado para Morrer*, primeiro tempo.**

**P- De volta ao Brasil, por que resolveu mudar-se para o Rio em 1961?**

R- Eu tinha uma família enorme em São Paulo e mil problemas. Ir para o Rio era outra vida. Além disso, eu queria fazer cinema. O Cinema Novo era no Rio. Quase fiz continuidade em *Os Cafajestes*, o que poderia ter mudado a minha vida. Talvez não fizesse CPC<sup>xviii</sup>, não fizesse *Cabra Marcado para Morrer*, sabe essas coisas que mudam a vida? Eu queria sair de São Paulo. Ia ao Rio com certa frequência. Então conheci o Leon Hirszman, freqüentei o CPC e o Leon me chamou para uma das poucas funções pagas em *Cinco Vezes Favela*, que era gerente de produção. Imagine eu a mexer com dinheiro...

**P- Fale do projeto de filmar poemas do João Cabral de Melo Neto.**

R- Isso foi depois do *Cinco Vezes Favela*. Talvez pelo fato de que eu me sacrifiquei fazendo uma coisa ingrátíssima, odiosa, que não sei fazer, que é produção, o Estêvão<sup>xix</sup> me disse uma hora: “você vai dirigir o próximo filme do CPC”. É curioso porque naquela época quase todo o núcleo do CPC era do Partido Comunista, da Ação Popular, da Polop<sup>xx</sup> etc. Eu não era nada. Era um vacilante, como sou até hoje. Foi então que surgiu a idéia de juntar os poemas sociais *O Rio* e *Morte e Vida Severina*, do João Cabral, e ainda *O Cão sem Plumaz*, que alude ao Rio Capibaribe. Fui para Recife e de lá saí à procura da nascente do Capibaribe. Quando cheguei em Toritama, a uns 150 quilômetros do litoral, de repente não tinha mais rio, estava seco. Ao voltar ao Rio, o João Cabral tinha mudado de idéia e desautorizado a adaptação.

**P – Por quê?**

R – Veja só como são os acasos da vida. Conheci o João Cabral na França, logo após a filmagem da aldeia de São Bartolomeu. Fui para Marselha e lá as caronas acabaram. Sem um tostão, procurei o consulado brasileiro para conseguir a passagem de volta a Paris. Diante do cônsul, acho que não reconheci logo o João Cabral. Sentei no sofá e ele começou a contar umas histórias da vida dele, falou do prêmio ao poema *O Rio* etc. No fim da conversa, ele me emprestou o dinheiro. E eu jamais voltei a conversar com João Cabral, porque depois ele negou a autorização do filme. Eu tinha vontade de perguntar por quê. Um dia, numa noite de autógrafos, fiquei com vergonha de falar. Mas parece evidente que falaram para ele que o CPC na época era uma coisa complicada. E ele certamente era traumatizado pelo fato de ter sido quase expulso do Itamaraty<sup>xxi</sup>, acusado de ser comunista.

**P- E você, como conciliava uma formação familiar conservadora com essa vivência junto à esquerda do CPC?**

R- Eu tinha influências familiares e de formação totalmente conservadoras e de direita. A evolução política se deu nessa época, com as viagens, Brecht, o contato com o CPC. A vantagem é que o CPC não me cobrou nada. Eu me lembro de uma conversa com o Leon, em que eu disse que tinha adorado os primeiros filmes do Truffaut, inclusive *Les Mistons*. O Leon deve ter achado que eu era um reacionário. Mas, enfim, eu tinha estudado cinema na França e nós ficamos amigos. Eu estava à vontade, porque não tinha que prestar continência para o partido. E havia o desejo de mudar o Brasil, que eu compartilhava.

**P - Você era o documentarista oficial da UNE Volante?**

R- Não era bem assim. Havia o núcleo de cinema do CPC que o Leon dirigia. Reuniram os diretores e fizeram *Cinco Vezes Favela*. Eu gerenciei a produção dos episódios de Miguel Borges (*Zé da Cachorra*), Marcos Farias (*Um Favelado*) e Cacá Diegues (*Escola de Samba, Alegria de Viver*)<sup>xxiii</sup>. Quando chegou o filme do Leon (*Pedreira de São Diogo*), que tinha mais dinheiro, dois assistentes etc, troquei aquilo por um lugar na primeira UNE Volante. Era uma caravana de cerca de 50 pessoas que percorria o país para pregar a reforma universitária. Tinha um grupo de teatro, diretores da UNE, que faziam a parte de política, debates etc, e resolveram que deviam registrar, fazer um documentário sobre o Brasil – o que era uma loucura numa viagem de dois dias em cada lugar. Eu me interessei por ir junto. Mal conhecia o Brasil, tinha passado três anos na Europa.

**P – Por onde vocês viajaram?**

R – Começamos, acho, por Curitiba (estado do Paraná, sul do país). Mas logo na primeira parada, três *photofloods* explodiram, foi um desastre. O cinegrafista, da Agência Nacional<sup>xxiii</sup>, não era modelo para ninguém. Além disso, o tempo era escasso. Nessas condições, só dava para registrar a própria UNE Volante. Querer mostrar a realidade em volta seria um absurdo. Eu me lembro que chegamos em Curitiba, tínhamos somente seis horas ali. Só dava pra perguntar: “Onde é que tem miséria aqui?”. E corríamos para lá. Por isso não deu filme nenhum. A partir de certo ponto, o cinegrafista ficou doente e eu passei a fazer a câmera. Até hoje não sei sequer carregar uma câmera de fotografia. Assim foi que, com uma câmera na mão, fui para João Pessoa, no Nordeste. Fui filmar o comício de Sapé, que está no *Cabra*. Nem sabia o que era fotômetro. Ia botando os rolos de três minutos e filmando. O comício foi salvo pelo acaso. Saiu limpinho, aproveitável. Posteriormente, fui a Manaus, Belém, Fortaleza, São Luís. Estivemos basicamente no Brasil inteiro. Mas eu filmei cada vez menos. Houve vezes em que filmei e não saiu nada. Nunca mais fiz câmera depois disso.

**P – Que tipo de projeto era o *Cabra Marcado para Morrer* original?**

R - Era um filme que contava um fato real, e não uma peça triunfalista de esquerda. No fundo, o roteiro era tão documental, no sentido de que era muito de acordo com a história que eu tinha ouvido da Elizabete e dos jornais. Não tinha essa coisa ideológica tão evidente.

**P- Você declarou que teve muitas dificuldades em filmar com os camponeses. Que tipo de dificuldades?**

R: Veja bem, no Cinema Novo as pessoas estudavam Direito, estudavam não sei o quê, mas quem tinha experiência de teatro? Nem técnica tinham, como no começo de *Cinco Vezes Favela*. Não se sabia onde botar a câmera, era uma coisa quase amadora. Aí você encontra camponeses que, em primeiro lugar, eram analfabetos. Tirando um personagem, além da Elizabete, todos eram analfabetos. Então você não pode dar escrito pro cara ler, estudar. Ia fazer uma cena e o cara ficava duro, era complicado. Para uma determinada cena (a discussão dos camponeses com o dono de terras diante do alpendre da casa), eu fiz um laboratório e guardei os diálogos exatamente como saíram. Em 1984, a cena foi dublada, mas se você lê no papel, é extraordinário como as coisas são ditas. Mesmo assim, os corpos

não ficavam à vontade. Eles chegavam lá e ficavam parados. Ora, na dúvida, fique parado... Era complicado pela minha incompetência, pelo fato de que precisaríamos de um longo tempo de ensaio e entrosamento, e também porque a distância cultural era muito maior do que hoje. Naquele tempo não havia televisão nem nada de cinema. A instrução de não olhar para a câmera, a ordem de “corta”, tudo era um absurdo para eles.

**P- Até que ponto você era influenciado por filmes neo-realistas como *La Terra Trema* (Luchino Visconti, 1947), que trabalhavam com atores não-profissionais?**

R- Eu via tudo o que passava no Brasil. Adorei *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1962). Achei *La Terra Trema* extraordinário. Mas não tinha isso de “vi, vou pensar”. Era insegurança absoluta, mesmo. Eu me lembro de que havia o plano de um homem botando telha (a construção de um telheiro filmada com câmera baixa) e eu já fiquei irritado porque tinha uma escada ali. Depois ele coloca a telha de um jeito que o movimento do corpo descobre o sol – e eu falei “isso já é frescura”. Enfim, talvez tivesse uma vontade de não-interferência, mas não uma referência a tal ou tal diretor, tal ou tal filme. A produção era tão complicada que não dava para pensar em projeto estético.

**P – Eu sempre tive uma dúvida em relação à cronologia do *Cabra*: como se salvaram as últimas cenas filmadas na noite do golpe militar?**

R – Os copiões foram presos, mas quase todos os negativos já tinham sido enviados para o Rio. Aquelas cenas (Elizabeth serve café a um grupo de camponeses e ouve ruídos do lado de fora da casa, antecipando a prisão do marido) foram preservadas por obra do acaso. O Gerson Tavares, que alugava os equipamentos, levou um mês para provar que não era comunista, mas só um comerciante. Ele queria liberar o material, todo guardado num quartel. Quando, enfim, ele pegou o equipamento de volta, simplesmente viu que o chassi não tinha sido aberto. Ele retirou o rolo e botou na lata. Aquilo virou uma cena crucial do filme mais tarde.

**P- O que aconteceu pessoalmente com você na noite do golpe?**

R - Filmamos aquela cena e fomos dormir às 3 ou 4 horas da manhã de 1º de abril. Sempre que há um golpe, eu estou dormindo. Assim foi com a invasão da Tchecoslováquia, quando eu estava em Praga. Quando acordo, é com a notícia. Dessa vez eu cheguei a pensar: “Que bom, aquela cena estava tão difícil que é melhor dar um tempo”. Mal sabia que iam ser 20 anos... Às 10 da manhã, toda a equipe deixou a casa e foi para Galiléia, que parecia o lugar mais seguro. Realmente, (os militares) foram na casa primeiro. Só não foram para Galiléia os “caras da pesada” (maquinistas, eletricitas etc), que diziam “nós não somos comunistas”. Ficaram num bordel de lá. Foram presos, apanharam. Em Galiléia, dormimos em redes na sede da Liga Camponesa. No dia 2 de abril veio o aviso de que o Exército estava chegando. Nós nos escondemos num matagal, como está contado no filme. Eu levei um rádio de pilha e ouvi a notícia de que o presidente João Goulart já estava em Porto Alegre ou Montevidéu. Quando nasceu o dia, dividimos o grupo para chegar a Recife. Eu não arriscava viajar para o Rio porque tinha documento com barba. Naquela época, era um perigo. Só podia ser cubano. A eles (a repressão) interessava manter a versão de que o filme era dos cubanos, não da UNE.



**P – A história da guarda e recuperação do filme tem lances mirabolantes...**

R – Na minha ingenuidade, o que eu queria era montar o filme, ver o que fazia daquilo. Foi a primeira vez que o Zelito Viana<sup>xxiv</sup> botou dinheiro em cinema. Pagou uma pré-montagem do material. Vimos que era incompleto, banguela, tinha plano fora de foco, problemas de lente. Pensávamos que poderíamos voltar em um ano ou dois, refazer essas cenas. Ficou aquele copião lá. Alguns amigos viram, todo mundo deve ter achado um horror. Creio que até o cineasta português Paulo Rocha viu uma projeção na cabine da Líder (laboratório). Os copiões ficaram na minha casa, e em torno de 1970 eu dei para o David Neves<sup>xxv</sup> guardar na garagem do seu pai, um general (Luiz Neves). Os negativos eu só tirei da Líder em 1975, ou seja, 11 anos depois, o que mostra a minha irresponsabilidade. Em 1975 é que voltou a ser possível pensar no filme. Eu fui à Líder e retirei clandestinamente o material e o deposei na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (Rio). Dali eu produzi a cópia 16mm que exibi em 1981 à Elizabete e aos camponeses de Galiléia.

**3. Cinema Novo e ficção. *O Pacto, O Homem que Comprou o Mundo, Faustão***

**P- À época do golpe você estava filiado ao Partido Comunista Brasileiro, não é?**

R- Acontece que, na preparação do *Cabra*, fiz comício em Liga Camponesa como representante da UNE. Logo, tinha contato com ativistas políticos, e de repente estava numa reunião do Partido Comunista. Eles pensavam que eu era, faziam tudo na minha frente. Chegou uma hora em outubro (de 1963), que eu pensei: “Já que me confundem, me enquadrem logo nisso”. Poucos meses depois veio o golpe. Participei de mais três ou quatro reuniões até 1965 e depois acabou mesmo. Aliás, a última reunião de que tomei parte foi no Edifício Master, onde morei por seis meses nessa época.

**P- Você sentia que existia uma agenda no Cinema Novo, um conjunto de pensamentos hegemônicos? Que relação você tinha com isso?**

R- Eu nunca fui militante da “arte pela arte” nem muito menos do CPC, essa coisa sectária. Na realidade, eu não tinha agenda nenhuma, esse é o problema. Não tinha agenda estética ou existencial para nada. Eu era agendado. Que agenda é essa de um cara que fez um filme (*O Pacto*) porque o Nelson Pereira dos Santos não pôde viajar para o Chile? Que fez outro filme (*O Homem que Comprou o Mundo*) porque Luiz Carlos Maciel brigou com a produção? Que fez um filme de cangaço (*Faustão*) porque a Saga Filmes queria fazer filmes de cangaço? Ora, eu não sabia o que queria fazer. A gente vivia morto de fome para na sexta-feira ter o dinheiro para passar o fim-de-semana. Era uma loucura... Por que eu não pensei em procurar o Farkas<sup>xxvi</sup> e fazer documentário? Nunca passou pela minha

cabeça. Bem, eu não tinha iniciativa. Nesse sentido, meu primeiro filme foi o *Cabra*, e ponto final.

**P – Você era bem polivalente. Era chamado para documentar coisas, para fazer roteiros de ficção, como os de *A Falecida* e *Garota de Ipanema*. Como era sua contribuição para a dramaturgia de ficção?**

R – Eu não fazia roteiros por paixão. Você imagina que naquela época ninguém sabia nada, não tinha Syd Field, a “ciência do roteiro” não existia. As pessoas tinham que inventar. O Leon me chamou porque, enfim, eu escrevia. Ele achava que eu tinha senso crítico. Na época do roteiro de *A Falecida*, nós conversávamos sobre a peça do Nelson Rodrigues, eu recomendava a opção de tirar o aspecto farsesco, as tias malucas e tal. Quanto a *Garota de Ipanema*, é um filme em que eu sofri muito. Leon queria fazer um filme de censura livre, usar um mito para desmistificar, tudo tinha que ser leve. Mas o que eu tinha a ver com a *Garota de Ipanema*?

**P – Como você foi parar em *O Pacto*?**

R – O Leon estava no Chile, casado com a Liana Aureliano, que estava exilada. Lá ele se entendeu com os chilenos e surgiu o projeto de uma co-produção com Argentina e Brasil, que era uma bela idéia. Para o episódio brasileiro foi indicado o Nelson Pereira dos Santos. Eu também havia sido chamado ao Chile para um projeto cinematográfico sobre reforma agrária – e olha que ainda nem era o tempo do Salvador Allende, mas do Eduardo Frei. Na véspera da viagem, o Nelson comunicou que não podia ir. Cheguei sozinho a Santiago e de repente ia dirigir o filme.

**P – Aí então você criou a história desse casal da Zona Norte.**

R – Eu criei a história já conhecendo as dos outros episódios. Resolvi que o meu seria bem brasileiro, meio Nelson Rodrigues. O problema da minha história foi a falta de coragem. O filme é um pacto de morte e devia terminar mal. Mas eu botei o cara enganando, as pessoas não morrem. Até me lembro do Rogério Duarte<sup>xxvii</sup> a dizer que não terminar mal era coisa de comunista. Mas eu sentia que os outros episódios eram tão pra baixo...

**P – Dos seus filmes de ficção, acho esse o que melhor resistiu.**

R – Envelheceu, mas é bem dirigido. E tem a seqüência inicial da festa, onde pude usar músicas de Roberto Carlos, The Golden Boys, Vanderléia<sup>xxviii</sup>. Até hoje tenho prazer de ver. Adorei filmar a cena em que os dois assistem a *Love Is a Many Splendored Thing* (Henry King, 1955). Eu chorei pra burro com esse filme.

**P – Você ainda chora no cinema?**

R – Choro menos. Em coisa de pai e filho eu choro sempre, até hoje não tem solução. Em *A Morte do Caixeiro Viajante* eu chorei muito, foi um vexame. Choro, ainda choro. E é terrível porque você tem que esconder. Se começar a ter soluços altos você pode ser expulso do cinema e quando sai, se estiver com marca, é um inferno. Hoje choro menos.

**P- O crítico Ely Azeredo escreveu, na época, que *O Pacto* se distanciava de todas as tendências mais interessantes no cinema brasileiro.**

R- Veja bem. Naquela época, fazer aquele filme, que nem era “a grande peça do Nelson Rodrigues”, como *A Falecida*, era uma bobagem. E o social? E o estético? E ter Roberto Carlos a sério? Ninguém levou a sério quando passou. Um cara que gostou do filme foi o Rubem Biáfora<sup>xxix</sup>, que deu um prêmio de revelação. Mas era contra toda a expectativa do social, e essa é uma das razões por que eu gosto.

**P- *O Homem que Comprou o Mundo* também tem uma certa ironia com o Cinema Novo. Tem um distanciamento engraçado, é mais ligado à chanchada.**

R- Aí o cinema já começa a virar o cinema industrial dos anos 70. O filme era caro, tinha dinheiro da Columbia Pictures. Não tinha a visão do Cinema Novo. Era realmente uma farsa, com essa coisa de gozação e paródia. E ao mesmo tempo um filme de produção complicadíssima. A razão de ser do filme era o (comediante) Chico Anísio. Ele ia fazer sete papéis. Um dia, quando apareceu maquiado como um homem de 150 anos, a gente falou “não dá”. Parecia um palhaço. Então ele saiu do filme. Tivemos que botar outros atores para os papéis que ele ia fazer.

**P- Qual foi a sua contribuição no roteiro?**

R – O roteiro original do Luiz Carlos Maciel era bem menos realista, tinha coisas simbólicas, outras surrealistas. Eu só aceitei a direção se tivesse liberdade de mexer. Então, com a ajuda do Armando Costa, escrevi diálogos novos e cenas novas, como a do futebol e da lista de compras de Rosinha.

**P- O José Guerra, herói do filme, é uma espécie de Candide brasileiro...**

R- É um pouco o Zé da Silva, o pobre coitado, para fazer contraste com o jogo de interesses (nacionais e internacionais). Tinha a sátira aos americanos e aos soviéticos porque se não o filme não passava pela censura. A única cena cortada foi a do Jardel Filho falando do País Reserva 17 diante de um mapa que identificava o Brasil.

**P- Como surgiu a idéia de adaptar Shakespeare ao cangaço?**

R- Desde *Garota de Ipanema*, o Leon tinha aquela idéia de atingir o público, até como uma coisa social. Além disso, o ciclo do cangaço dava dinheiro, embora a essa altura cada vez menos. A idéia, louca, era fazer quatro filmes com a mesma equipe, no mesmo lugar. Na época, eu li toda a literatura sobre o Nordeste que pude. Escrevi o argumento achando que Shakespeare cabia no cangaço. Eu tinha visto uma encenação extraordinária do *Henrique IV* por Roger Planchon, que deve ter me influenciado. A distância social entre um rei e um vagabundo se justificava mais se fosse um cangaceiro negro e o filho de um coronel branco, ainda mais com o preconceito que existe no sertão.

**P- Apesar disso, a questão racial não é tematizada no filme. A direção me parece rígida nas marcações e na câmera. O filme não tem aquela leveza que já se procurava, no sentido de fazer uma coisa mais documental.**

R- Eu não procurava fazer documental. Ao contrário, eu gostaria de fazer algo que tivesse a ver com o western americano. O argumento me interessava. A relação meio pai-e-filho, meio homossexual dos dois. Isso foi uma escolha pessoal, mesmo. O problema é que foi a produção mais catastrófica que eu fiz na vida. Por isso hoje tenho pesadelo de pensar em ficção. Esse foi o único filme do mundo que teve greve no primeiro dia de filmagem. Fazer cenas de ação sem apoio de produção era um horror.

**P- Nesse momento, como você percebia sua carreira de cineasta?**

R- Eu achava que estava perdido. Aí me casei, tive o primeiro filho e nada de dinheiro. Não tinha prazer no cinema, então para quê continuar? O clima era de ditadura. Trabalhei dois meses para a revista Realidade, depois fui ser copidesque no Jornal do Brasil. E passei os 10 anos seguintes sem fazer cinema. Se não tivesse o *Cabra*, eu não voltava mais.

#### 4. Globo Repórter. A riqueza oral do Nordeste. Esconder a autoria

**P- A ficção traria contribuições importantes para os seus futuros documentários. Hoje, no Brasil, só se fala o contrário.**

R - Eu acho que muitas vezes falta às pessoas que fazem documentário ter feito ficção. Você tem duas pontas: o jornalismo de um lado e a ficção do outro. É bom passar pelas duas. Jornalismo é prazo, checar dados, e isso é um bom exercício. Depois você se livra disso, mas sabe fazer. É preciso saber costurar depoimentos, como eu fazia no Globo Repórter, mesmo quando política ou tematicamente não é interessante. E foi ótimo ter feito ficção. Fiz roteiros, lia os livros, ainda sem saber nada de dramaturgia. Dirigir atores é uma experiência que acaba te ajudando de alguma forma a não dirigir não-atores.

**P- A entrada para o Globo Repórter foi uma grande guinada na sua carreira...**

R – Eu fui convidado pelo Nilson Alves para o Jornal Nacional. Mas o Globo Repórter pagava melhor e eu fui para lá. Se tivesse ficado no Jornal Nacional, a minha vida teria sido outra. Eu teria sido demitido, não ia agüentar. Minha função no Globo Repórter era fazer de tudo: editar, fazer texto, traduzir. De repente, filmei um curta, então veio *Seis Dias de Ouricuri* e passei a filmar também. Mas filmei pouco em cinco ou seis anos.

**P- Como você lidou com a rejeição do pessoal da esquerda à TV Globo na época da ditadura militar?**

R- Meu velho, eu tinha dois filhos para sustentar. Certamente devia haver alguma discriminação, mas eu não sentia porque simplesmente não freqüentava. Estava fora do cinema, mesmo. No Brasil, hoje menos mas na época muito, o cineasta despreza quem trabalha em televisão, em qualquer função. Porque o “grande artista” faz cinema, sabe?, cria inteiramente, e na televisão você é empregado, essa coisa toda. Em segundo lugar, agravado pelo fato de ser a Globo, a ditadura etc.

**P- Você já disse que era mais interessante trabalhar na Globo na época da ditadura do que hoje. Como é isso?**

R- Seguramente, isso deve ser uma loucura. Eu, por exemplo, fiz muito lixo, traduzia séries que eram pura picaretagem. Mas também tinha a possibilidade fazer outras coisas porque, de um lado os códigos estéticos eram menos rígidos, e de outro a competição no mercado era muito menor. O adversário era a TV Tupi, em decadência. Muitas vezes o Boni<sup>xxx</sup> achava um programa “não-competitivo” e ele não ia para o ar. Portanto havia, sim, a questão do mercado, mas não era tão louca como hoje. E ainda havia uma maior tolerância com o plano longo – uma série de coisas que depois se tornaram absolutamente impossíveis.

**P- O Globo Repórter era um programa diferente dentro da Globo...**

R- Isso é o que as pessoas precisam entender. O Globo Repórter não ficava no prédio da Vênus Platinada, mas numa casa maravilhosa com quintal. Isso conta. Lá eu montei o *Cabra* clandestinamente durante meses... A distância e a tecnologia da época dificultavam o controle da criação. Quando entrou o vídeo, em torno de 1982, o controle ficou mais fácil. O Globo Repórter era a única coisa feita em cinema dentro da Globo. Por isso se diferenciava do Padrão Globo de Qualidade. Chegava filme riscado, mal colado, enquanto as novelas e todo o resto eram feitos em videoteipe, com alta qualidade. O sonho da Globo era rentabilizar o Globo Repórter, o jornalismo. Passar para vídeo, claro, era inevitável. Mas queriam torná-lo também uma suíte do jornalismo da Globo. Isso significa: no Jornal Nacional, só se fala 30 segundos; no *Fantástico*, um minuto; no Globo Repórter, pode falar um minuto e meio. Basicamente é isso. O programa hoje tem uma estrutura de reportagem do *Fantástico* ampliada. No *Seis Dias de Ouricuri*, eu fiz um plano de 3 minutos e 10 segundos e outro de 2 minutos. Isso hoje é inconcebível.

**P- Esse documentário me parece refletir um processo de negociação interna que havia dentro do Globo Repórter. De um lado, a realidade bruta captada pelas câmeras e nos depoimentos; de outro, uma narração toda conciliadora e positivante. Quem escreveu o texto da narração?**

R- Eu mesmo escrevi. Sei que diz coisas dispensáveis – naquele caso, bastava dizer que em tal lugar tem uma seca e tem os seis dias, nada mais. Mas isso era inviável. Eu tentei fazer a narração mais conservadora possível, com medo de que o programa não passasse na censura. Eu queria salvar o que estava na imagem, o que estava entre aspas. O bom da coisa é que entre aspas tem gente falando, como sempre.

**P- Foi em *Seis Dias de Ouricuri* que nasceram suas célebres “prisões” de tempo e espaço?**

R- É verdade. Outro dia pensei nisso. Nasceram por instinto. Depois viriam *Duas Semanas no Morro*. No *Boca de Lixo* eu queria botar *Uma Temporada no Inferno*. Não botei porque criava conotação negativa.

**P - As pessoas se aproximam da câmera aos poucos. Parecem mais interessadas em ver a câmera do que em serem vistas...**

R - É um pouco se queixar para o mundo inteiro. A situação lá foi terrível. Os caras estavam morrendo de fome. Vinham para botar a boca no mundo, mas na hora eu fiquei com medo de que me linchassem. De alguma maneira, você é o outro que está lá.

**P- Você dirigiu integralmente seis documentários no Globo Repórter, sendo que cinco total ou parcialmente filmados no Nordeste. Essa obsessão viria do trauma da interrupção de *Cabra Marcado para Morrer*?**

R- No começo foi inconsciente. Depois virou uma espécie de treino voluntário, com a ajuda do Paulo Gil Soares e do Washington Novaes. Fui aprendendo a linguagem peculiar do Nordeste. Era um vestibular para o Cabra, mas também tem o seguinte: eu sempre disse que se me derem um tema de merda – escovar os dentes, por exemplo – no Nordeste, será melhor do que fazer um grande tema em São Paulo ou no Paraná. A riqueza oral do Nordeste, ou mesmo de certos lugares de Minas Gerais, é espantosa. A população é muito simples, composta de analfabetos ou quase analfabetos. Eles só têm um instrumento para convencer o mundo, que é a fala. Ela adquire, então, uma precisão e uma riqueza extraordinárias. O cara na cidade industrial é semi-analfabeto, escreve e lê alguma coisa, a escola é péssima e ainda tem a cultura de massa. É um desastre. Se eu vou na Amazônia fazer um filme com caboclo, não adianta ter som direto porque não tem filme. Você pergunta uma coisa e ele diz sim, faz outra pergunta e ele diz não, faz outra e ele diz talvez. Você quer se matar! Caboclo não fala! Agora, se você pergunta para um cara e ele dispara, então é um cearense que foi para lá. No Rio de Janeiro também tem isso por causa da vivência popular. Você chega numa favela do Rio e eles têm 70, 80 anos de vida comunitária, de carnaval. Aí surge a mulher que se refere ao Presidente da República como “presidentinho”. Em São Paulo você não encontra isso...

**P- Essa opção pelo documentário se deu num momento em que você diz ter “caído na real”. Mas ela também reflete um interesse crescente pelo Outro.**

R – Um dia eu arranquei a página de um livro – quando eu gosto de uma coisa, arranco a página – em que um crítico, falando de um poeta, disse que existem três razões para se escutar os outros: primeiro, por uma questão de respeito e cortesia; segundo, por curiosidade; e terceiro, para esconder a autoria. O documentário é exatamente isso: esconder a autoria naquilo que vem do Outro. Dizem que quem faz documentário não tem coragem de dizer aquilo e põe na boca dos outros. Mas não é isso. Por mais que você esconda a autoria, tem autoria. Um mínimo de narração, porque você escolhe palavras e

monta o filme; um mínimo de música, porque você escolhe músicas; um mínimo até de posições de câmera, porque eu já me limito para achar um lugar confortável para o outro.

**P – Limitar-se é fundamental?**

R - As palavras são quase infinitas, e na ficção as escolhas são infinitas. Você pode filmar de cima para baixo, de baixo para cima, em diagonal, em plano próximo, a 300 metros... Mas quando eu filmo documentário, elimino esse problema. Não totalmente, é claro. Mas o sumo é a palavra. Todo o resto complementa a palavra.

**P- Muita gente poderia ter filmado o Edifício Master e ter feito apenas um clichê sem autoria nenhuma. Logo, a atitude de montagem, seleção e recorte também faz a autoria.**

R- Claro, mas a partir da necessidade do outro de se constituir como sujeito, que para mim é algo absoluto. Alguém poderia filmar os prédios, pôr música, “criar” uma coisa, mas eu não. Para mim, a criação parte do princípio de que, se eu não tenho o outro, não tenho filme. É claro que tem escolha na filmagem, na seleção da pessoa, no jogo. Depois a pessoa vai embora e você edita. Na posição da câmera, por exemplo, eu tenho que ver o olho para sentir a pessoa. Filmar mais ou menos próximo, na altura do olho. Se tiver um plano de longe é porque tem um efeito ou uma necessidade. Pronto. A partir daí a vida fica tão fácil...

**P- Em *Teodorico, o Imperador do Sertão*, você foi além de ouvir e dar a palavra. Você criou a ilusão de que o Teodorico estava dirigindo o filme, não é?**

R- Na verdade é um pouco isso. O personagem foi sugerido ao Globo Repórter pelo cartunista Henfil. Eu já sabia como era a sua dominação sobre os empregados etc. Quando cheguei no Rio Grande do Norte, o Henfil me pediu que fingisse sotaque nordestino para melhor me aproximar de Teodorico. Eu disse: “Não, ao contrário. Eu tenho que ter o meu sotaque, eu não me fundo com ele”. Porque essa é uma regra para mim: não saio pra tomar cachaça e comer buchada de bode. Fui lá e o Teodorico topou na hora. Era candidato a deputado, não importava se era contra ou a favor, mas que fosse sobre ele. Aceitei o convite para ficar na casa dele porque facilitava o trabalho. No primeiro dia de filmagem, eu ia conversar com trabalhadores e ele foi junto. Eu não podia impedi-lo. A partir da segunda entrevista, ele começou a fazer perguntas. Aí eu disse ao (cinegravista) Dib Lutfi: “Abre e inclui isso no jogo”. No fundo, eu jamais conseguiria o que consegui se ele não estivesse presente. Primeiro, os trabalhadores não fariam nada espontaneamente sobre Teodorico, por distância cultural e por medo. Ele estando em campo, sua presença contaminava tudo. Achando que tudo que falasse seria bacana, ele se dirige assim a um homem: “Você não votou em mim. Eu te expulsei, não foi?”. Eu vi que o filme era isso. À exceção de uma, todas as entrevistas contaram com a presença dele. E ainda pedi que ele gravasse falas de introdução e finalização do filme.

**P- Você teve o mérito de perceber que ele tinha suficientes carisma e demagogia para expor tudo.**

R- Aliás, o programa só foi para o ar, com mais de 50 minutos (foi um dos mais longos Globo Repórter da época) e sem narração, porque o Teodorico era um ator tão bom quanto o Chacrinha, e o Chacrinha era o rival do Globo Repórter. Era um ator extraordinário, tanto que me seduziu. E o poder pode ser sedutor. Era uma figura fascinante porque dizia aquelas coisas, vivia aquelas coisas... Às vezes, de madrugada, eu estava com insônia e me sentia tenso, apavorado, por estar na casa de um senhor de escravos. Dono de almas. Almas mortas, sabe? Não temia pelo que ele pudesse fazer comigo, mas um tal poder sobre outro ser humano é espantoso.

## 5. *Cabra Marcado para Morrer*, segundo tempo. Contra o triunfalismo. A crítica da vanguarda revolucionária

**P – Quando você retoma *Cabra Marcado para Morrer*, em 1981, está marcado pelas experiências na televisão.**

R – Não que eu tenha descoberto a linguagem do documentário na televisão. Mas tinha, por exemplo, o negócio de chegar filmando e sair filmando. É que a televisão usa isso só como sensacionalismo. Mas eu me abismava que não houvesse essa rapidez no documentário. Todas as chegadas nas casas com a câmera na mão, sem saber se a pessoa está ou não, isso não tem no documentário clássico.

**P – E as aparições da equipe? No caso do *Cabra*, tratava-se de regatar um filme, portanto fazia todo sentido.**

R – Eu via tanto documentário e nunca via a equipe, as condições de filmagem, o pagamento de cachês. As pessoas não olhavam para a câmera, não ficavam livres dessa coisa. Eu passei a fazer retratos – isso é um filme, rapaz! Assim você perde toda essa besteirada. Além disso, se eu vou falar com uma pessoa, falo a um metro de distância. A três, quatro metros ninguém fala. O cara do som tem que ficar perto, só não ponha aquele pirulito, ponha a figura inteira. Não finja que não quis pôr. Ponha!

**P – No Globo Repórter dessa fase tinha muito isso de fingir que o entrevistador não estava ali, mas estando. Voltando ao *Cabra* e à questão dos cachês, o Abraão, filho de Elizabete Teixeira que o conduziu até a mãe, refere-se a discussões sobre dinheiro com você. Do que se tratava?**

R- Ele quase impediu a filmagem. Eu tinha oferecido 10% de participação do filme à Elizabete. Mas chegou um momento em que ele disse: “Não aceito”. Recorri a amigos, tive uma crise de choro. Finalmente, ele aceitou um fixo e concordou em me levar até onde estava a mãe. Tomamos um carro e ele não dizia a cidade. Eu não sabia que estava indo para São Rafael<sup>xxx1</sup>. Ao chegar, ele não dizia a casa. Até que finalmente nos levou lá.



**P – Outra coisa interessante é aquela conversa com Mariano<sup>xxxii</sup>, quando você interrompe por causa do vento no microfone e fica angustiada porque ele parece desistir de falar. Deixar aquilo na montagem foi expor uma lição?**

R- Hoje eu me arrependo porque dá uma leitura equivocada da cena. Vários críticos disseram que o Mariano estava disposto e que eu cortei com o negócio do vento. Não é verdade. Desde o começo, ele ia dizer a mesma coisa. Ele estava zangado porque tinha sido expulso da Igreja Batista em função do filme, tinha medo de perder o céu etc. E eu estava tenso porque, começada a cena, vi que a caixinha do microfone tinha sido deixada sobre a mesa e estava no quadro. Eu mesmo não estava tão consciente de que podia aparecer tudo. Deixei a cena porque aparece aquela claquete absurda, mas é pena que leve a uma leitura falsa.

**P- Mas hoje você não mais colocaria em risco uma cena delicada como aquela por causa de um detalhe técnico, não é? Tenho a impressão de que o seu método foi sendo construído com base em erros, arrependimentos, autocríticas etc.**

R – É verdade. A prática é instintiva. A teoria vem junto ou depois.

**P- Qual o papel da montagem do Eduardo Scorel no *Cabra*?**

R- Importantíssimo. Montagem em vários níveis da palavra. Montagem enquanto narração. Discutia-se muito sobre que dados estavam faltando, até que ponto tinha-se que falar para explicar. E quem vai dizer o quê, já que tínhamos dois locutores (na verdade, três). E aí o montador entra muito. O Scorel também revisava meus textos enquanto gramática, concisão e clareza. Deixei nas mãos dele a dosagem das minhas aparições em cena, para não parecer narcisismo. Cada aparição que ele deixasse seria justa, correta ou imprescindível. Dificilmente outro documentário daria tanto trabalho de montagem quanto esse.

**P – São seis linhas narrativas que se imbricam no filme...**

R – Era um jogo de xadrez.

**P- Por que você não terminou o filme com a fala revolucionária de D. Elizabete?**

R- Esse negócio de não terminar triunfalista é essencial. Ali ela fala, como no passado, de revolução, a câmera se afasta, retiro o som e corto. Seria o grande final. A câmera se afasta da heroína e corta. Mas não é assim. Eu fiz questão de botar que “até outubro de 1983, quando esse texto foi escrito, Elizabete só tinha reencontrado dois de seus filhos<sup>xxxiii</sup>. Isso tirava o triunfalismo e levava o espectador a pensar: “E os outros?”. O filme não conseguiu milagre nenhum, então gera o final para baixo, no real. O que é forte na Elizabete, ao fazer aquele discurso revolucionário, é que ela diz isso no último dia, no último momento da filmagem com ela. A montagem é documentarizante. Nela, a cronologia da filmagem é fundamental.

**P – Depois da despedida de Elizabete, ainda vem a informação sobre a morte de João Virgínio. Outra nota para baixo.**

R – Ele morreu depois das filmagens. Eu tinha que dizer. Mas está no final porque sugere que nada, nunca, está plenamente garantido.

**P- Em 1984, quando o filme foi lançado, o tom geral do que sobre ele se escreveu era de que havia ali um conteúdo crítico em relação ao trabalho que você tinha feito em 62-64. Que seria uma autocrítica sua, uma descoberta, enfim, da inviabilidade daquela atitude populista. Você partilhava desse sentimento?**

R- Sim. Eu acho que tem até uma autocrítica ao Cinema Novo e um pensamento sobre o autoritarismo do CPC. Afinal, o que é a vanguarda revolucionária? É o cara que sabe, que vem da classe média. O povo é o copo vazio, que você enche com o seu saber. Tem um lado ótimo: a tentativa de fazer um Prolektkult. Mas tem esse lado autoritário. No Cinema Novo você tinha uma onipotência, para o bem e para o mal, no sentido de que o cinema poderia mudar o mundo. Ora, criar um cinema, vá lá. Criar um país tem um pouco de verdade, mas mudar o mundo é uma coisa de onipotência. O povo era divinizado em alguns filmes, e quando começa a rebarba de 1967, 68, ele é rebaixado, como em *Terra em Transe*. Havia uma relação com o povo que era muito externa, muito superior.

**P- Você achava isso já naquela época?**

R- Do CPC eu achava. É claro que com a passagem do tempo, anos 80, a impressão ficou maior. E com relação ao Cinema Novo, é claro que comecei a sentir isso mais com o passar do tempo.

**P- Porque eu acho que o *Cabra* de 1984 é tanto um cinema do seu momento quanto o *Cabra* de 1964 era um cinema do seu momento. A esquerda em 84 estava lambendo as feridas, recolhendo os pedaços...**

R- E aí tem a crítica. Se você comparar o material das duas épocas, vai ver que em 64 os camponeses parecem deuses, não é? Um pouco porque eu não sabia dirigir e acabava ficando hierático. O Bernardet<sup>xxxiv</sup> escreveu que o *Cabra* de 64 era uma novidade em relação ao Cinema Novo, na medida em que este nunca teve operário, nunca teve a luta de classes no presente. Acredito que era um filme importante de ser feito, mesmo ruim, por ser a luta no presente e com não-atores, o que dava uma visão diferente do Cinema Novo. Mas a crítica está embutida porque o *Cabra* de 84 não é o de 64.

**P – Pela sua perseverança em acabar esse filme e lançá-lo nos cinemas, parece-me que você percebia a dimensão histórica que ele ia tomar. É verdade?**

R- Eu tinha pesadelos. Via outros filmes brasileiros e pensava que se não fizesse o *Cabra* ia enlouquecer. Passei quase uma década assim, obcecado. Esse é um filme do qual eu posso falar na terceira pessoa. É tão pessoal que é como se eu não tivesse feito. Acho extraordinário, acho que vai durar no tempo. Muita gente queria que eu o exibisse em 16 mm, mas eu insistia em ampliar. Achava que ia bater forte em termos de política, em

termos do que se fazia no cinema, de reatar com o passado de uma forma diferente em relação ao Cinema Novo. E mais do que isso, eu achava que era um grande filme como documentário, em termos de linguagem. Porque se não for bom em termos de linguagem, um filme não dura politicamente. Eu tinha uma fé quase absoluta.

**P – A partir desse filme, você se concentra no particular da vida das pessoas**

R – É a coisa do concreto. Eu tenho um exemplo muito claro: para falar do golpe militar de 1964, não adiantava mostrar tanque na rua. Tanque é tudo igual. Não tem valor heurístico, nem científico, nem de apreensão do mundo. É inútil. Assim é que eu estava pesquisando jornais do Nordeste e comecei a encontrar notícias de Marchas da Família<sup>xxxv</sup> em Recife, João Pessoa... Em todas as cidades do Brasil houve marcha! Com isso eu ficava na região e no concreto. É claro que às vezes tem que falar do geral. Tem que falar em movimento dos sindicatos, ditadura etc. Mas é sempre a partir do particular.

## 6. Favela, vídeo e cultura negra. *Santa Marta: Duas Semanas no Morro. O Fio da Memória*. O documentarista como refém

**P- Vamos passar ao *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*. Como você se aproximou do ISER – Instituto Superior de Estudos da Religião?**

R- O ISER é um lugar de antropólogos e sociólogos que pensam a Religião, mas sempre foi aberto para estudar o Brasil, a vida popular. Com apoio de mecanismos internacionais de ajuda ao Terceiro Mundo, eles resolveram criar um departamento de vídeo, do qual eu fui um dos fundadores. *Santa Marta* foi um dos primeiros documentários feitos ali. Eu não queria fazer outro filme sobre camponeses, não sou especialista. Nem mesmo sei plantar batatas, entende?

**P- E por que a Santa Marta e não outra favela?**

R- Na época o tráfico não era como hoje, mas já dominava a maioria das favelas. Tínhamos possibilidade de contatos na Rocinha e na Santa Marta. Na Rocinha havia o problema de briga entre duas associações de moradores. Na Santa Marta, não. Era um lugar que tinha uma associação, com uma certa autonomia diante do tráfico. Ainda bem que não escolhemos a Rocinha, porque ali tem 50 mil pessoas, e isso não me interessa. A Santa Marta tinha entre 7 mil e 8 mil pessoas.

**P- Você não teve que negociar com traficante?**

R- Não. Marcamos uma reunião com a associação de moradores para comunicar o projeto e pedir a colaboração deles. Não tenho dúvida de que eles avisaram aos traficantes e deve ter

havido um acordo. A associação teria 10% da renda do filme. Queríamos também pessoas indicadas pela associação para participar da equipe. Conheci o Sergio Goldenberg, que trabalhava com VHS na favela e passou a ser elemento importante na produção. Sempre faço isso quando encontro um cara de cinema que está no lugar. Não houve qualquer pesquisa. Ou fazia uma pesquisa intensa, ou não pesquisava nada. Eu apenas não filmava os lugares onde ficava o tráfico, para não criar problema.

**P- Marcinho VP, futuro traficante famoso, tinha nessa época 16 anos de idade...**

R – E está no filme. Aparece duas vezes. Reclama que as grã-finas não facilitam namoro e depois que só lhe dão emprego de gari. Diz que quer ser desenhista industrial, mas se não der... Nas falas dele, tem um lado de revolta e outro de aparente conformismo.

**P- Pela maneira como você começa e termina o vídeo, tenho a impressão de que havia ali uma pauta: dizer que a favela era um lugar de trabalhadores, desfazer uma imagem calcada no estigma da miséria e da violência.**

R- Na época havia um concurso do Ministério da Cultura com o tema da violência. O ISER apresentou um projeto e perguntou se eu fazia. Mas o que eu queria era fazer um filme sobre o cotidiano. Violência tem em todo lugar. A curiosidade era sobre como eles viviam, as razões deles. Trabalhar sem *parti-pris* sobre algo que eu não conhecia. É claro que havia essa idéia de tirar o estigma, mas não com discurso. E olha que o estigma não era tão grande como hoje. O primeiro tiroteio urbano que assustou a cidade foi no morro Dona Marta em 1987. Foi a mudança de qualidade do tráfico. Mas o essencial era mostrar que a favela é uma sociedade, assim como o depósito de lixo (tema de *Boca de Lixo*). Em todo lugar a sociedade humana se forma.

**P- Em Santa Marta aparecem pela primeira vez as performances musicais, que se tornariam uma marca dos seus documentários.**

R- Naquele morro de 7.000 pessoas é impressionante o nível de qualidade musical. Tem gente ali que compôs músicas incríveis e jamais gravou. A diferença é que ali eu faço clipes que hoje não faria mais. Se bem que tem uns clipes lá bonitos, com uns rostos na janela, umas figuras extraordinárias.

**P- Pela primeira vez você usava o vídeo fora da televisão. Isso o libera da tensão da economia de material e acaba determinando o seu futuro, não é?**

R- Não, veja bem: aí é que tem a hesitação. No *Cabra* eu captei cerca de 15 horas para um filme de duas horas. No *Santa Marta*, foram 23 horas para um vídeo de 52 minutos. Imagina o custo disso. Em compensação, na época não havia o *transfer*, não era digital, não existia a possibilidade dos cinemas. Já *O Fio da Memória* eu não poderia fazer em vídeo. Tinha sido pago para fazer um filme. Fiz em 16mm, com rolinho de 11 minutos e fita do Nagra de 15. A todo momento termina a imagem, termina o som. Durante 15 anos, não passou filme meu no cinema, já que *O Fio da Memória* nunca teve lançamento comercial. Passou mais na TV.

**P- Por que você escolheu a Casa da Flor como o elemento aglutinador de *O Fio da Memória*?**

R- Eu recebi o catálogo de uma exposição e vi as imagens da casa, tendo ao lado aqueles textos espantosos do Gabriel Joaquim dos Santos. Ele quase não fala da obra, mas faz um diário do que aconteceu com o Brasil, com ele e com as pessoas ao seu redor. Isso era o mais fascinante. Quando pensei no filme, a primeira idéia foi o Gabriel. Mas tinha lá o grande tema – os 100 anos da abolição da escravatura, a memória geral. Filmei ao longo de vários anos, sem qualquer roteiro. Aí senti que o Gabriel era essencial. E digo mais: se eu tivesse conhecido antes, poderia ter incluído algo do Bispo do Rosário<sup>xxxvi</sup>, com sua necessidade de anotar tudo o que tem no mundo, senão o mundo acaba.

**P- O fato de ser financiado por televisões estrangeiras alterou o seu processo de apresentação?**

R – Isso foi um inferno. Tinha que explicar o que é umbanda, candomblé... Se estivesse montando para o Brasil, podia ter dispensado aquele prólogo histórico. No Brasil, as pessoas sabem quem foi a Princesa Isabel. Mas eu tinha que falar para o francês, o espanhol, o inglês. Foi a montagem mais infeliz da minha vida.

**P – Mas pelo menos a repercussão no exterior compensou o sacrifício?**

R – O filme foi exibido na íntegra na Inglaterra. Na França, cortaram meia hora. Na Espanha, passou na hora da sesta para 1 milhão de pessoas. Mas aí você pergunta como foi a resposta – e não tem resposta. O que adianta saber que 1 milhão viram? Se não tem *feedback*, é zero para mim.

**P- De que maneira o fato de você ser branco determinou sua conduta em relação a esse tema?**

R- Atrapalhou bastante. Você pode se sentir culpado em relação a ser da classe dominante, a ser classe média, a ser branco, a ser mil coisas, não é? Mas, como essa agrega todas as outras, eu acho que atrapalhou mais. Eu tinha um financiamento para um filme de encomenda sobre a abolição e tinha de ser digno disso. Espero ter aprendido duas coisas: primeiro, não faço mais temas gerais; segundo, não entro em coisas que me dêem culpa. Na vida, eu tenho culpa diariamente, mas nos filmes não me sinto culpado. Nem culpado, nem refém.

**P – Qual é a situação do documentarista refém?**

R – Por exemplo, filmar tribos de índios. Nunca filmei porque sei pouco sobre índio, não entro em avião monomotor, nem em lugar que tem muito mosquito. Mas o pior é que, nessas situações, sempre tem o antropólogo da tribo, tem a FUNAI<sup>xxxvii</sup>, e eu posso ficar refém deles. Por isso evito filmar movimento organizado. Quanto mais desorganizado, mais eu estou livre. Esse filme do ABC eu pude fazer porque tratava do passado<sup>xxxviii</sup>. Era difícil explicar que nós queríamos gente da greve, mas não precisava ser forçosamente militantes. O militante tem uma parte que tende ao discurso pronto. Eu explicava isso com medo – e

mesmo assim eles acabavam indicando militantes. Então a regra é a seguinte: pegar aquele que não te deixa refém pelo poder que ele possa ter. Ao filmar o desorganizado, o desprotegido, meu compromisso é puramente ético. Quanto mais desprotegido, mais eu sou obrigado eticamente a respeitar. Meu compromisso com as pessoas do Master e do Babilônia é que a comunidade e cada um não se sintam traídos ou prejudicados. O que eu mais gosto em relação a *O Fio da Memória* é que não é um filme que os militantes encampem. Ele não está a serviço de uma coisa específica, entende?

### **P- O Spike Lee diz que só pretos deviam filmar pretos...**

R- Isso é a coisa do politicamente correto americano. Lá é assim: eu mando um projeto sobre lésbicas e vem a pergunta: “O senhor é lésbico? Não? Então não serve”. Costumo dizer que para se conseguir fazer um filme nos Estados Unidos, o ideal é ser excepcional, negra, lésbica, com Aids se possível, e se for anã, melhor ainda. Essa ganha todos os concursos. Nisso eu acho que tem um lado positivo, de consciência civil, que é dar poder às minorias, aos oprimidos, o que reforça a dignidade. Mas tem também o lado negativo, que simplesmente torna impossível, mesmo para o cineasta negro, ter liberdade. Ao contrário do que diz o Spike Lee, eu vou achar ótimo o dia em que o negro do Brasil for filmar branco, o índio filmar a cidade etc. Eu, por exemplo, não me interesso por filmar a classe dominante, a Barra da Tijuca, essas coisas que é preciso mesmo documentar. Não filmo porque quero fazer coisas distantes de mim. Eu quero filmar o outro. Nem quero filmar contra, nem fingir uma adesão simpática a alguém de quem eventualmente não gosto. Não vou filmar um nazista, tendo que enganar o nazista para ele dizer que é nazista. Não filmo para derrubar ninguém. Filmo para que eles se elevem, para que voem.

## **7. Comida e morte. *Boca de Lixo* e a liberdade de filmar o desorganizado. Limites da ética**

**P – Comida e morte são presenças subliminares constantes nos seus filmes.**

R – Mas ninguém come nos meus filmes!

**P – Pelo contrário, come-se e fala-se muito em comida. *Boca de Lixo* é sobre comer ou não comer; em *Santa Marta* e *Santo Forte* há muitas referências à comida. Em *Babilônia 2000*, as pessoas estão preparando a ceia do Ano Novo. Tem sempre alguém a oferecer um cafezinho ou um lanche à equipe. Filmar o cotidiano é sempre filmar o ato de comer...**

R – Nunca pensei sobre isso. Se tem, é inconsciente. É contingente.

**P – E quanto à morte?**

R – Não se pode filmar a vida pulsando sem a presença da morte. Não é que se fale da morte, mas a vida é intensa e a morte é que paralisa tudo. Mas eu não sei se tenho perguntado ou falado sobre isso nos filmes.

**P – Não necessariamente, mas a morte aparece. *Cabra Marcado para Morrer* é tanto sobre as pessoas que sobreviveram quanto sobre aquelas que morreram no caminho. E termina com a notícia da morte do João Virgínio. Já em *O Fio da Memória* tem o Gabriel Joaquim dos Santos, que já havia morrido, e dois personagens que morrem entre a filmagem e a montagem.**

R – E em vários filmes também tem gente que conta assassinatos. O fantástico de uma coisa que é filmada no presente puro, uma coisa que está acontecendo, é que você não quer que aquilo paralise. Mas ela está sempre ameaçada.

**P- Em *Boca de Lixo*, reencontramos essa disposição restauradora, que já se manifestava no *Santa Marta*, no sentido de reconstruir a dignidade das pessoas.**

R - Eu acho que não é tentar dar ou conferir dignidade às pessoas. É tentar fazer aparecer. Ao contrário do que sou na vida real, meus filmes vêm o mundo com um olhar feliz. E aqui estou citando alguém de que não me lembro. Faço para mostrar que a vida continua – como no título do filme de Abbas Kiarostami –, mas brotando deles mesmos, e não organizada por você. Nas condições mais infames se formam regras de convivência. O homem não é bicho. Primeiro, porque se adapta a tudo. Depois, porque forma uma sociedade onde é possível. Não tem nenhuma transcendência – nem utopia social, nem Deus. Essa dignidade pode estar no ridículo. Veja como o público ri com *Edifício Master...*

**P – E esse riso lhe incomoda?**

R – Rir não deve ser proibido. Aliás, nada deve ser proibido. E nem sempre os risos simultâneos exprimem a mesma coisa. Você pode rir do Outro ou rir com o Outro. Você pode rir porque a pessoa definitivamente é engraçada. Você pode rir um riso nervoso, constrangido. Tem o riso de classe. O filme está aberto a todas as leituras.

**P – No lixão de Itaoca, você também era uma espécie de catador, em busca do que fosse humanamente aproveitável.**

R – Ninguém quer fazer filme sobre o lixo. É uma coisa odiosa para os outros, mas eu gosto. Eu fumo muito, logo não sinto cheiro. É difícil, humanamente, mas dá para filmar bem. Eu faço daquilo o que eu quero. É barato, não tem sindicato nem partido me enchendo o saco. Eu sou inteiramente livre. Isso está na minha mão. Por isso eu fico nas mãos deles. Ninguém espera que o filme seja bom ou ruim. É um projeto de risco. Essa é a liberdade que eu procuro.

**P- Havia pessoas no lixão que estavam preocupadas com a divulgação de que eles, eventualmente, comem do lixo. Você acaba mostrando gente a comer diretamente do lixo. Não teria rompido aí um limite ético?**

R - É claro que eu queria mostrar como as coisas acontecem. Comem no lixo e levam para casa – isso é uma coisa óbvia e tem essa resistência. No início das gravações, a Jurema manda desligar a câmera e diz que a comida é para os porcos etc. Depois eu fui fazendo amizade com ela, e foi uma sedução. E no final ela diz que come sim, sem problemas. Mas que não precisava ficar dizendo para os outros porque não adiantava nada. Muita gente não entende que eu tenha botado isso. Se botei, é porque é significativo. Um filme não muda a vida de ninguém. As imagens deles comendo são planos curtíssimos. Fiz duas projeções para eles e ninguém protestou. Hoje eu diria que não as incluiria, mas por uma outra razão: aquilo servia também para provar que eles comiam, que era verdade. A imagem servia como prova, ilustração. Uma coisa é as pessoas confessarem. Outra é eu provar pela imagem. Hoje eu não poria. Posso até vir a retirar no futuro.

## 8. Vídeos de esclarecimento. Filmando com a Igreja e os sindicatos. *Os Romeiros do Padre Cícero*

**P- Que importância você reconhece em documentários “menores” como *O Jogo da Dívida, Volta Redonda – Memorial da Greve, A Lei e a Vida e Mulheres no Front* para a evolução da sua carreira?**

R- Nenhuma em *O Jogo da Dívida*. Foi chato porque tinha que ser didático, tinha que explicar e tinha que entender de economia. Não digo que seja ruim, mas ter que pesquisar e lidar com dados como 50 milhões de dólares, porcentagens etc era um horror. Com *Volta Redonda* foi diferente. A Diocese patrocinava, a filmagem foi agradável. Mas eu estava envolvido com algo maior, que era *O Fio da Memória*. Tanto que deixei para o Sergio Goldenberg montar e nós assinamos juntos. Acho interessante porque no Brasil existem poucos filmes sobre operários.

**P – A Diocese interferiu?**

R – A igreja queria aparecer mais no filme. Eu tive uma briga homérica com gente da Comunidade Eclesial de Base (CEB)<sup>xxxix</sup>. Argumentava que era inútil fazer um livro, um filme, seja o que for, se fica parecendo “coisa de comunista”, “coisa de católico” etc. O tal negócio do refém... Dom Waldyr Calheiros foi quem fez a conciliação. Fizemos, então, uma versão específica para o trabalho das CEB. Mais difícil ainda foi evitar o final triunfalista. Eu preferi terminar com um cara simpático, mas tímido e humilde, que fala sobre o futuro dos filhos, mais ou menos assim: “Estava certo de que fossem metalúrgicos, mas agora, com a Companhia Siderúrgica Nacional desse jeito, já não sei mais”. Há documentários sobre o movimento sindical em que parece que os operários estão prestes a tomar o poder. Tempos depois, vemos que nos enganaram. Eu não quero que me enganem. Pais, a Igreja, o Partido etc já me enganaram demais.



**P – Você ficou refém também do sindicato?**

R – Eu gravei uma conversa sobre a greve durante um curso noturno para metalúrgicos. De dez operários que falaram, sete criticavam o sindicato e o grevismo. Eu vi logo que aquilo não ia entrar no filme. Porque ninguém quer reflexão, quer propaganda. Um dia desses fui procurado para fazer um filme sobre o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Disse que não parecia indicado para a tarefa. Só poderia filmar se tivesse cartabranca inteiramente, e não seria para fazer um filme sobre “o” MST. Podia fazer um acampamento do MST. Aí teria um cara ali lutando, mas que de repente é machista e tal... Aí começa a interessar. Agora imagine se o MST vai produzir um filme desse com o dinheiro deles. Mesmo que eu arranje o dinheiro, será que eles vão me dar essa liberdade?

**P- Por que, então, você aceitava fazer esses vídeos?**

R- Em primeiro lugar, eu precisava sobreviver.

**P- E hoje não precisa?**

R- Hoje, ao contrário, eu preciso fazer um longa-metragem atrás do outro, senão eu não sobrevivo. E nem vivo.

**P- Você pouco se refere a *Mulheres no Front*, que é um típico filme de Eduardo Coutinho. Todo baseado em fala, com personagens carismáticos...**

R – O projeto era bacana. Tem uma força na voz daquelas mulheres... As promotoras populares vivem situações incríveis e são singulares.

**P- Você costuma dizer que *Os Romeiros de Padre Cícero* não está à altura do mito. Explique isso, por favor.**

R – O Padre Cícero é um tema extraordinário, mas nós tivemos que filmar antes que o dinheiro da ZDF saísse e, o que é pior, com uma equipe que eu não conhecia, da produtora TV Viva, de Recife. Não me entendi bem com o fotógrafo, perdemos muito tempo e acabei tendo que voltar com outra equipe, numa romaria mais fraca. O que interessa na romaria do Padre Cícero é o seguinte: você filma as pessoas em Alagoas, por exemplo, e mostra quem são elas. Aí você as acompanha na viagem a Juazeiro, faz a romaria e as pessoas voltando. *Les Maitres Fous*, do Jean Rouch, é isso. As pessoas estão num ritual espantoso, comem sangue de cachorro, se enlameiam e no dia seguinte um trabalha no porto, o outro... São pessoas integradas. Mas eu não consegui. Fiz uma péssima pesquisa, fiquei sem o ambiente de partida da família alagoana. Ao chegar em Juazeiro, piorou. A mulher não conseguia rezar direito porque tinha a câmera. Filmar ação é às vezes insuportável. Perdi os personagens. Ficou sem unidade. Uma reportagem com um grave defeito dramático.

**P- Tem as pessoas comendo nas pausas da romaria, que são ótimos momentos...**

R – Os ranchos são extraordinários. Poder filmar os dois dias de romaria sem sair do rancho seria maravilhoso.

**P- Esse vídeo de alguma maneira ajudou a posicioná-lo tematicamente para *Santo Forte*?**

R- Esse negócio de religião sempre foi muito forte. No período de 1993 a 1997, eu não sabia o que fazer da vida. Sentia-me desmoralizado, numa crise brutal. Então veio o projeto da TVE, que eram dez filmes de 50 minutos sobre o Brasil. Graças a Deus não saiu. Eu ia morrer nesse filme, tendo que trabalhar com dez montadores, quatro meses, dois milhões... Foi na parte sobre o Rio de Janeiro que eu achei a pesquisa do *Santo Forte*.

## 9. *Santo Forte*. Religião e vida concreta. O transe em palavras

**P- Eu acho que de alguma maneira você sempre esteve se preparando para fazer *Santo Forte*. Seu interesse pela religião das pessoas invariavelmente aparecia nos filmes.**

R- Para mim, as coisas básicas de uma pessoa são: nascimento, origem, família (biológica ou não), amor, trabalho, dinheiro, sexo, saúde, morte e religião. Porque se tem morte, tem que ter religião. No Brasil, as pessoas se encontram com os deuses na esquina, tropeçam neles como se fosse o birosqueiro. Para a Igreja Universal, o diabo está aqui, está no ônibus. O devoto do Padre Cícero fala com a estátua e por aí afora. Então não é um filme sobre religião, é um filme sobre a vida concreta. E a vida concreta é permeada de religião. Eu achava que isso não tinha em cinema. O que se tinha era a visão da religião como coisa alienada ou então os filmes sobre rituais. Por outro lado, eu aprendi sobre a trajetória religiosa das pessoas. Não tem nada a ver com o universo americano ou europeu. Ninguém entende isso fora do Brasil. Elas vão para uma religião, voltam para a outra, é fantástico! E sempre por razões ligadas à vida prática. O que tem de dor-de-corno que faz mudar de religião... Descrentes é que elas nunca ficam.

**P – Você já leu muito sobre o assunto, não é?**

R – Muito. Não vi na prática. Só fui na umbanda e no candomblé umas poucas vezes. Mas tinha lido muito sobre vida e religião.

**P- A decisão de não filmar cultos, transes etc, deixando que isso surgisse da narração das pessoas, abre espaço para o espectador formar imagens mentais que são maravilhosas.**

R- Exatamente. O termo “imagens mentais” é essencial. A princípio, eu estava certo de fazer a coisa baseada na palavra, mas não sabia que não ia incluir os cultos. Chegamos a filmar várias horas de umbanda. Filmei a Vera, que era nossa guia no morro, em visita a uma vidente. Pensei em filmar as personagens numa igreja da Assembléia de Deus, ao pé do morro. Tentei filmar na Igreja Universal, mas não me autorizaram. E aí, no processo de montagem, comecei a ver onde cabia uma imagem ou outra, em meio à gente falando. Ficava um horror. Acabei deixando somente um batizado, filmado com uma câmera amadora, porque a gravação ia ser mostrada no presente a alguém que ia comentar. Então muda, porque não é mais um arquivo. Ficaram também as estátuas dos santos da umbanda, que são uma coisa atemporal e fora do espaço. Aquele *kitsch* maravilhoso, estátuas de putas... Achei que eram um elemento forte, que não podia tirar.

**P – Por que você deixou a exibição da dançarina no clube noturno de Copacabana? É a única seqüência que destoa da concentração do filme na favela.**

R – Se formos no rigor, ela não deveria estar no filme. Mas era a única que falava do emprego com dramaticidade e eu achei que aquela imagem tinha uma força extraordinária. Ela é uma pombagira<sup>x1</sup>, mesmo. Eu fiquei fascinado pela imagem dela dançando. Os princípios às vezes são para ser transgredidos.

**P – Como no *Cabra*, você parecia confiar muito no poder de *Santo Forte*...**

R – À diferença de que, no *Cabra*, as pessoas que viam o filme antes da estréia em geral gostavam. Aqui, muita gente achava o filme chato. Diziam que eu exigia demais do espectador, que deveria cortar 20 ou 30 minutos. Mas eu acreditava contra tudo e contra todos. O filme tinha fala incorporada. Quando o documentário não tem fala incorporada, nem dez minutos você agüenta.

**P - A capacidade daquelas pessoas de criarem em nós essas imagens mentais é fantástica. Porque o espectador “vê” o que elas estão contando e vê o aporte da imaginação delas.**

R – E fica livre. É um pouco como na literatura. Você conta um fato espantoso e não tem essa imagem... Assim como os espaços vazios são feitos para você se debruçar sobre aquilo e botar o que quiser. Esse cara imagina que isso aconteceu assim. Se ele receber um santo, tiver um transe durante a filmagem, será muito menos interessante do que o transe que ele conta.

**P – Nós ficamos no meio – entre o que aconteceu e o que não aconteceu.**

R – O que é um dilema insolúvel. O que aconteceu? É verdade ou mentira? Não interessa até que ponto é teatro. Você deixa de ter essa discussão, entende? Deixa de ser importante. A pessoa conta magistralmente o que viveu no transe, e aí tem aquele espaço. Aquele espaço é para você. É indizível, impenetrável, porque sagrado.

**P – Por que decidiu que *Santo Forte* não seria apenas mais um vídeo do CECIP, e sim um filme transferido para película e lançado nos cinemas?**

R – Eu queria que fosse filme desde o início. Não queria essa limitação de 30 minutos, 50 minutos. Eu prezo que não acabe nunca a possibilidade de uma sala escura com uma tela. É a coisa coletiva, para o mal e para o bem. Não fico contente com televisão por causa disso. Uma sala escura com gente que sai de casa, paga ingresso pra ver um filme... Você conseguir que uma pessoa faça esse sacrifício espantoso de ir ver aquele filme e não outro. A TV a pessoa vê distraída, ouve, pega pelo meio. É uma tragédia. Ninguém tem mais contato face a face. No cinema é uma forma de se ter isso.

## 10. *Babilônia 2000*. A filmagem democratizada. O cinema do presente. A imagem devolvida

**P – Quando você chega no *Babilônia 2000*, está se sentindo mais vitaminado.**

R – *Santo Forte* foi uma injeção extraordinária. A idéia do *Babilônia 2000* nasceu em julho de 1999. Mande para vários concursos e perdi todos, inclusive um do Ministério da Cultura. O roteiro tinha três linhas: um dia, um morro etc. E mais três laudas dizendo por que é impossível fazer um roteiro dos filmes que eu faço. Eu não sei o que vai acontecer! Então não ganhei nada. O que me salvou foi o encontro com o João Moreira Salles, através do (produtor) Donald Ranvaud.

**P- A escolha do morro da *Babilônia* se impôs somente pela posição geográfica?**

R- Sim. É a única favela da praia. Eles convidam familiares que moram longe para ver os fogos, fazem festa e churrasco em função disso.

**P – Como foi a experiência de delegar decisões de filmagem a outras equipes?**

R – Foi ótimo. A crítica em geral foi medíocre com o *Babilônia*. Alguns críticos acharam que não tem criação porque é só gente falando. Outros ficaram vendo a diferença de estatuto entre as minhas entrevistas e as das outras equipes. Não perceberam que eu filmei com vagar apenas quatro ou cinco pessoas, com horário marcado, tripé, essas coisas. Os outros, ao contrário, saíram ao léu e tiveram muito mais prazer do que eu. O prazer da reportagem, sabe? Sair com a equipe, abordar, se não funcionar entra em outra casa, a mulher está de roupa transparente e por aí vai... Encontrar as coisas por puro acaso. No começo eram duas câmeras. Se tivesse mais uns dias, seriam oito. Alguns cinegrafistas eram meio amadores e tinham que fazer o som também. Mesmo assim, e num lugar barulhento como a favela, não perdemos nada por motivos técnicos. Foi muito divertido porque não era “o grande filme”, mas se atirar na aventura. Eu é que estava péssimo no dia, devido à tensão, à incerteza e ao medo de não conseguir.

**P – O processo coletivo continuou na montagem, não foi?**

R – A equipe influenciou bem mais do que nos meus outros filmes. Diz a (montadora) Jordana (Berg) que eu me sentia como se o filme não fosse meu. Acho que estava em discussão a noção de autoria. Arrependo-me de não ter posto no filme, ou ao menos no cartaz, os diretores de filmagem. Depois assinava como direção geral. O fato é que todos os caras de som e imagem inventaram coisas, perguntaram coisas.

**P – Eu presenciei parte das filmagens daquele Reveillon e recordo você a dizer que queria filmar o fracasso de uma equipe em controlar aquele caos. E que estava fracassando mesmo nisso.**

R – Quando começo um filme, quero ter a consciência de que pode não dar nada. Sempre pode resultar num desastre, num filme medíocre ou chato.

**P – Às vezes tenho a impressão de que a angústia é um combustível da sua criação...**

R – Pode ser. Em *Edifício Master*, por exemplo, durante a pesquisa eu estava num humor podre, mas a filmagem foi maravilhosa. Tirando os momentos de nervosismo do café da manhã, quando não falo nem com filho, o resto era uma beleza.

**P – Ainda em relação ao *Babilônia 2000*, você filmou nas mesmas locações de *Orfeu do Carnaval* (1959) e conversou com atores do filme de Marcel Camus. Em nenhum momento se sentiu tentado a usar um pequeno trecho do clássico?**

R – Essa é a questão do que eu chamo de cinema do presente. Lamento não ter apanhado numa locadora uma fita VHS e mostrado para o cara lá no morro. O garotinho falando “Orfeu, toca para o sol nascer”, aquela bobagem. E ele agora velho, funcionário do (jornal) O Globo, vendo o filme. Isso seria presente absoluto, e não arquivo. Se eu botasse as cenas depois, você ia vomitar. Em *Edifício Master*, tinha a mulher que já dançou no Japão. Eu queria filmá-la segurando uma fotografia em que aparece de pom-pom rosa enorme, com a mão no ombro de dois japonesinhos. Era fantástico! Mas eu esqueci e acabei filmando as fotos separado. Isoladas da presença humana, elas eram apenas arquivo. Quando foram filmadas? Um ano depois? Quando? Tanto faz. O passado só podia estar no filme se de alguma forma estivesse incorporado ao presente.

**P – Nessa prática de levar fotos das pessoas, exibir o filme para elas, você está como que devolvendo as imagens que roubou. Existe culpa nisso?**

R – Costumo dizer que o pecado original do documentário é o roubo da imagem alheia. Mesmo que seja autorizado, que siga todas as regras e que você tente ser fiel, sempre tem um pouco disso. O índio diz que rouba a alma. Walter Benjamim fala em devolver a imagem do povo. Para mim, é devolver não ao povo em geral, mas à pessoa em particular. No *Cabra* era isso todo o tempo: devolver o filme para os outros. Não só como algo altruísta. O filme foi exibido para eles também porque eu achava dramaturgicamente bom. No caso de *Boca de Lixo*, eu trabalhava numa ilha de edição onde era possível congelar a imagem e tirar uma fotocópia. Achei aquilo um milagre! Então a gente tirava cópia de todo

mundo que aparecia em close e levava de presente, para quebrar o gelo. Virou um elemento dramática e humanamente importante. Em outros casos, a intenção era presentear, mesmo. Aquilo tem um valor para aquela gente, que não tem fotos de família na parede, a não ser de casamento.

**P – Em vários momentos as pessoas se referem à própria fala e aparência. Elas estão se auto-construindo diante da câmera e demonstram controle sobre a própria imagem. Até que ponto você estimula isso?**

R – Isso mostra que é uma filmagem. A Djanira, em *Babilônia 2000*, sai-se com essa definição de filmagem: “Nós demos o melhor de nós e vocês deram o melhor de vocês”. Isso é o que vale, não adianta assinar contrato. Mas ela diz isso com uma certa pompa e arremata: “Falei bonito?”. É extraordinário! Não tem esse discurso de que no documentário tudo é verdadeiro e natural. É teatro também. Tem a Roseli, que pergunta: “Passo um batonzinho ou você quer pobreza, mesmo?”. Nada mais carioca do que isso. E ela está criticando o que muitos documentários são. Por exemplo, um menino de rua sabe perceber se você quer que ele seja mauzinho. “Então vou dizer que matei meu pai e minha mãe”. Esse mesmo menino, se achar que você o quer infeliz, vai dizer: “Meu pai me estuprou...” Se a pessoa sabe o que o diretor quer, acabou!

## 11. *Edifício Master*. Solidão e sofrimento. O documentário encontra a matéria-prima do melodrama

**P – *Cabra Marcado para Morrer* foi uma matriz para seus documentários também enquanto construções em família. Pais, filhos, irmãos formam sempre uma rede entre suas personagens.**

R – Isso é consciente. Quem faz filme no Brasil é geralmente intelectual de classe média ou que ascende à classe média. A família é aquilo do qual queremos nos livrar. A família é “careta”. Ora, a minha família pode ser uma tragédia, mas eu quero saber o que é a família dos outros. O *Master* está cheio de referências a origem, paternidade, não saber a paternidade. Coisas do melodrama. O trabalho às vezes não é tão importante, mas a família é uma questão maior. É só perguntar para quem não tem. Para nós, intelectuais, o tema central é a opinião sobre o mundo.

**P – Os moradores do Edifício Master, por pertencerem a uma classe média baixa, pareceram mais ciosos da sua auto-imagem e da imagem do prédio do que os habitantes das favelas onde você filmou antes?**

R – Em relação à auto-imagem, eles se preservam muito mais. Afinal, existe uma porta, uma campanha. Interior e exterior são muito claros. O apartamento é o refúgio. Na favela,

a abordagem é mais simples porque interior e exterior são quase ligados. Em relação ao prédio, não. Esteja certo de que mais pessoas do Master falaram mal do edifício – embora nem todas estejam no filme – do que as do morro. O pessoal da favela tem uma noção maior de que não deve falar mal do lugar em que vive porque este já é estigmatizado. O prédio, ao contrário, não faz comunidade. Eu mesmo moro há 30 anos num prédio e não conheço ninguém. Adoro quando subo sozinho no elevador. Mas é claro que isso aumenta a solidão das pessoas.

**P – À época do lançamento do filme, você insistia em dizer que este não era um filme sobre a classe média. Por que isso era tão importante para você?**

R – O filme é sobre pessoas singulares que moram num prédio, e que eventualmente são da classe média. Ao classificar as pessoas, você começa a objetivar o Outro, tomá-lo como emblema de alguma coisa. Aí é sociologia, é a morte desse tipo de cinema. Equivale a um assassinato simbólico da pessoa. O típico pode aparecer depois, mas eu não estou preocupado com ele.

**P – Não houve nenhuma reclamação ou cobrança por parte dos entrevistados depois de ver o filme pronto?**

R – Não. Como eles não são figuras públicas, nem alimentam expectativas de ver a vida mudada por causa do documentário, fica uma gratuidade extraordinária. Por isso eles falam o que falam, e não falariam nunca para a TV Globo, Big Brother, *talk shows* etc, que iriam ao ar logo em seguida. Se eu fosse um repórter famoso da TV, mudaria tudo. As pessoas iriam “vender” suas “mercadorias”. É claro que existe um teatro, mas não é contaminado pela noção de mercadoria. O fato é que em nenhum filme meu houve alguém que se tenha dito prejudicado.

**P – Copacabana teria prédios muito mais exóticos, caso o interesse fosse esse...**

R – Eu não queria o prédio-bordel. Não me interessa o anormal. Ao contrário do que diz a lenda, de perto as pessoas são normais. Interessa-me encontrar no excepcional aquilo que é normal.

**P – Você nunca havia se acercado tanto do seu próprio mundo como nesse filme. O que isso lhe trouxe de novo?**

R – Sofrimento. Em matéria de produção, não houve qualquer problema. Mas, em termos humanos, acabou sendo uma experiência mais dolorosa do que a favela. Quando se elimina o problema da violência e da pressão econômica imediatas, aflora o cotidiano, com suas alegrias e dores anônimas. Ao final de cada dia de gravação, eu estava exausto de tantas experiências emocionais duras.

**P – De cada depoimento de *Edifício Master* se poderia retirar um roteiro de ficção.**

R – Este, junto com *Santo Forte*, foi o filme mais “ficcional” que eu já fiz. A religião, em si, é uma construção ficcional. No cotidiano, a mesma coisa. Toda pessoa que passa uma

memória para outra forçosamente ficcional, por vários motivos. Esse mundo do imaginário popular brasileiro é o que alimenta a vitalidade da telenovela, e isso bate neles de volta. São mundos que se comunicam. Há no filme diversos exemplos de melodrama familiar, inclusive o principal deles: quem é meu pai? Isso é matéria real e ao mesmo tempo de ficções. A história do abandono, do reconhecimento. Todo o filme é sobre vida privada. Pouco se fala de Brasil.

**P – Copacabana só aparece enquanto referência verbal. Não lhe ocorreu conversar com alguns moradores do Master na rua?**

R – A “prisão” no prédio era essencial. Eu tinha uma idéia que antecedeu o filme – a de que na cidade grande o problema é olhar e ser olhado. Janelas que dão para outras janelas... Ver sem ouvir, ouvir sem ver. Enquanto realizava o filme eu li alguns livros do (sociólogo e filósofo alemão) Georg Simmel, onde ele fala da inquietude e da solidão provocadas pelas relações de choque na grande cidade moderna. Acho que isso acabou repercutindo no que eu encontrei no Master.

12. Ficcionalistas e documentaristas. Jonas Mekas, o antípoda amado. Claude Lanzmann, Frederick Wiseman, Michael Moore...

**P – Vinte anos depois de lançar *Cabra Marcado para Morrer*, você não sente vontade de atualizar a história?**

R – Eu não gosto de voltar ao “local do crime”. Se volto um dia no Edifício Master ou no morro da Babilônia, só vou ter a rotina de um dia, o que é intolerável. É nesse sentido que os meus documentários têm muito de ficção. Rotina é chato, não dá filme. Aquela personagem que está maravilhosa no filme pode ser desinteressante na vida real. O filme é um condensado de um lugar e de umas pessoas que, enquanto reais, podem me decepcionar. É por isso que eles devem ficar contentes com os filmes. Lá estão maravilhosos...

**P – Cite alguns documentaristas que lhe inspiraram de alguma maneira.**

R – Vou dizer: Buñuel, Stroheim, Fritz Lang, Rossellini, Renoir, Cassavetes, Straub e Godard. Aí está - nenhum é documentarista. É um pouco para dizer que às vezes se aprende muito mais com grandes ficcionalistas. De Joris Ivens eu gosto quando ele fez som direto. Quando tem som, fica mais difícil idealizar. Flaherty era mais ficcionista do que Nelson Rodrigues, embora tenha nele uma coisa poética muito forte.

**P – E Jean Rouch?**



R – Rouch, sim. Quando entra o som direto, muda totalmente. Mas o cinema direto americano, de que vi pouco, não me emociona. Absolutamente extraordinário me pareceu *Shoah*, de Claude Lanzmann. Nove horas sobre nazismo no presente, sem uma única imagem de arquivo. Destaco dois filmes de Straub: *Sicília!*, que é ficção, e *A Morte de Empédocles*, que é o amor pelo som direto, sem *off* etc. Recentemente, chorei às bandeiras despregadas com *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2001), do Jonas Mekas. Como todos os filmes dele, é um diário. Nesse caso, um diário-testamento, com narração gravada na própria moviola dele. O Jonas Mekas nunca montou um som sincronizado na vida. Quase nenhum plano tem mais de oito segundos, não tem um som real, é piano ou a voz dele, gravados anos depois. Ou seja, é tudo ao contrário do que eu faço, e no entanto eu chorei, porque nenhum filme me deu essa sensação do tempo que passa. Eu odeio o *underground* americano, mas o Mekas é um grande lírico. Ele põe uns cartões que eu gostaria de usar nos meus filmes: “Neste filme não acontece nada”. E mais adiante: “Este é um filme político”. Nada é mais glorioso do que isso!

**P – Sem sair dos EUA, que tal o Frederick Wiseman?**

R – Gosto de alguns, mas nada me apaixonou.

**P – Ele também trabalha com as “prisões”, no caso institucionais.**

R – Exatamente. Ele tem uma regra espacial, mas a forma de aproximação é totalmente diferente. Ele jamais se dirige às pessoas. E tem esse vezo americano de que o filme tem que servir para alguma coisa. Eu não estou nessa. De certa forma, não quero que o filme sirva para nada, nem estou interessado na instituição.

**P – Você nunca pensou que certas personagens que você filma são loucas e não têm noção do que estão representando ali?**

R – Tem algo de loucura, como nós, mas eu não estou dizendo que eles são loucos. A comunidade que os cerca não vai passar a considerá-los loucos a partir daquilo.

**P – Na guerra de amor e ódio por *Bowling for Columbine*, de Michael Moore, como você se posiciona?**

R – Ah! eu odeio. *The Big One* é divertido e menos pretensioso. Mas esse, além de ter meia hora a mais, é o tipo de filme que me leva a ficar contra a idéia que defende, embora justa. Lembra-me as coisas do CPC. Ele começa a fazer o filme já sabendo o que vai dizer e diz, não tem surpresa. Como jornalista, ele trata todos os personagens como peças da sua engrenagem. Quando vejo o filme, fico com pena do Charlton Heston. Filmar o velho, que é politicamente um horror, se arrastando, trôpego, é imperdoável. Seria o mesmo que dizer: “Eu vou mostrar que o Michael Moore é gordo e feio”. E tem mais: a professora negra conta o massacre, diz algo positivo e ele põe o braço no ombro dela. Ou seja, você é politicamente correto, solidário e bonzinho... Agora, por outro lado, o filme tem o efeito político que a gente sabe e é bom que exista também esse tipo de cinema.

**P – Eu vejo o trabalho do Michael Moore como algo além do documentário. É uma forma de ação, de ativismo político. Ele tenta vitórias simbólicas.**

R – Isso funciona, tem um poder, vende milhões de exemplares de livros. É positivo no mundo do Bush. É claro que haver uma figura dessa nos Estados Unidos é maravilhoso. Mas ele usa as pessoas como peças. É parte da cultura liberal americana: os fins justificam os meios.

**P – A interação do Michael Moore com os relações públicas, gerentes etc, sempre nos lobbies dos prédios, mostra bem a cara da América corporativista. São essas virtualidades, a que você nunca tem acesso direto, nunca sabe quem é o dono, quem representa, quem ganha com aquilo...**

R - Lá até que conseguem chegar. Esses filmes do Wiseman e do Michael Moore seriam absolutamente impossíveis no Brasil, e difíceis mesmo na Europa. O que eles atestam, mas não reconhecem, é essa virtude da democracia americana. Imagine no Brasil uma equipe tentar entrar e filmar numa grande instituição. O dever de prestar contas é algo que não existe no Brasil.



- 
- <sup>i</sup> No Nordeste brasileiro, o termo “cabra” designa morador de propriedade rural. Por extensão, uma pessoa não identificada, um indivíduo qualquer, um gajo.
- <sup>ii</sup> Bernardet, Jean-Claude. Vitória sobre a Lata de Lixo da História, in Folhetim, Folha de S. Paulo, 24.03.85, republicado com acréscimos em Cineastas e Imagens do Povo, Companhia das Letras, S.Paulo, 2003.
- <sup>iii</sup> ONG fundada em 1970, no auge da ditadura militar, e dedicada ao fortalecimento da sociedade civil e à construção de cidadania.
- <sup>iv</sup> Esta cena poderia ser montada com o depoimento de um chefe de polícia atipicamente lúcido em *Notícias de uma Guerra Particular* (1995), para quem o estado brasileiro só não acaba com o tráfico por falta de disposição para demolir privilégios e conexões da alta classe. O filme de João Moreira Salles aprofundou o triângulo polícia-moradores-traficantes, apenas insinuado em *Santa Marta*.
- <sup>v</sup> Lins, Consuelo. Imagens em Metamorfose, in Cinemais nº 1, set/out 1996, pg. 49
- <sup>vi</sup> A porcentagem de pardos e negros auto-declarados na população brasileira era de aproximadamente 45% em 2000, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.
- <sup>vii</sup> Stam, Robert - Hybridity and the Aesthetics of Garbage: the Case of Brazilian Cinema. *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, Universidade de Tel Aviv, volume 9, no. 1, janeiro-junho 1998.
- <sup>viii</sup> Para José Carlos Avellar, “o homem com a câmera aqui sabe que a imagem estabelece hoje com as pessoas comuns uma relação de poder que deforma, sabe que a única possibilidade de filmar corretamente é filmar como quem não sabe filmar, é estimular uma relação absurda: a câmera não sabe filmar gente que não sabe ser filmada. O documentário começa do zero.” (Avellar, José Carlos – *A Imagem Invisível*, in Rio Artes nº 12, Rio de Janeiro, 1994).
- <sup>ix</sup> Ainda segundo os resultados divulgados pelo IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 3,2% disseram praticar outras religiões e 7,4% declararam-se sem religião.
- <sup>x</sup> Fabris, Mariarosario. O Vazio Místico, in Sessões do Imaginário, Porto Alegre. nº 8, ago 2002, FAMECOS / PUCRS.
- <sup>xi</sup> Oferendas votivas a entidades do candomblé, usualmente deixadas em esquinas e lugares ermos.
- <sup>xii</sup> A data foi motivo de intensa polêmica no país. De um lado, os festejos oficiais, que culminaram com a partida de uma moderna caravela de Lisboa para o litoral do estado da Bahia, travessia que teve desfecho melancólico por problemas técnicos; de outro, protestos de grupos indígenas, que reivindicavam a primazia na posse da terra brasileira, e questionamentos político-históricos à celebração do marco inicial da colonização do país.
- <sup>xiii</sup> Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada pelo empresário Franco Zampari em 1949 com o objetivo de profissionalizar o cinema de estúdio no Brasil. Em crise, encerrou suas atividades regulares de produção em 1954.
- <sup>xiv</sup> Peça de Maria Clara Machado (1955), o maior sucesso nacional e internacional do teatro infantil brasileiro.
- <sup>xv</sup> Théâtre des Nations, depois rebatizado Théâtre Sarah Bernhardt e atualmente Théâtre de la Ville.
- <sup>xvi</sup> Drama social de Gianfrancesco Guarnieri (1959)
- <sup>xvii</sup> Clássico do Cinema Marginal brasileiro, dirigido por Rogério Sganzerla (1968)
- <sup>xviii</sup> Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes
- <sup>xix</sup> Carlos Estêvão Martins, um dos fundadores do CPC
- <sup>xx</sup> Organização Revolucionária Marxista - Política Operária (ORM-Polop), o primeiro agrupamento a se organizar como opção partidária ao Partido Comunista Brasileiro.
- <sup>xxi</sup> O Ministério das Relações Exteriores brasileiro
- <sup>xxii</sup> O episódio *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, já estava pronto de antemão.
- <sup>xxiii</sup> Empresa oficial de comunicações do governo federal
- <sup>xxiv</sup> Produtor e diretor, um dos fundadores da Mapa Filmes, em 1965.
- <sup>xxv</sup> Realizador de *Memória de Helena* e *Muito Prazer*, entre outros, e articulador importante do Cinema Novo brasileiro.
- <sup>xxvi</sup> Thomaz Farkas, fotógrafo e produtor que viabilizou uma série de documentários pelo Brasil afora nas décadas de 1960 e 1970.
- <sup>xxvii</sup> Designer e poeta muito próximo da turma do Cinema Novo e do movimento tropicalista.
- <sup>xxviii</sup> Astros da Jovem Guarda, movimento da música jovem do início dos anos 1960
- <sup>xxix</sup> Crítico paulista de grande influência, que fez oposição ao Cinema Novo

---

<sup>xxx</sup> José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o mais alto executivo da TV Globo à época.

<sup>xxx</sup><sup>i</sup> Cidadezinha do estado do Rio Grande do Norte (Nordeste) onde Elizabete Teixeira vivia ainda na clandestinidade.

<sup>xxx</sup><sup>ii</sup> O lavrador que vivera o papel de João Pedro Teixeira na versão 1964 do *Cabra*

<sup>xxx</sup><sup>iii</sup> Elizabete tinha 11 filhos, dos quais desconhecia o paradeiro de oito

<sup>xxx</sup><sup>iv</sup> Coutinho refere-se aqui à reedição do livro *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet (Cia. das Letras, 2003)

<sup>xxx</sup><sup>v</sup> Marcha da Família com Deus pela Liberdade, movimento organizado no início de 1964 com a finalidade de sensibilizar a opinião pública contra as medidas que vinham sendo adotadas pelo governo João Goulart. Congregou setores da classe média temerosos do "perigo comunista" e favoráveis à deposição do presidente. (Fonte: DHBB, Fundação Getúlio Vargas)

<sup>xxx</sup><sup>vi</sup> Artur Bispo do Rosário (1911-1989), diagnosticado como esquizofrênico-paranoico, passou 50 anos de sua vida internado em asilos psiquiátricos e deixou uma impressionante obra artística dedicada a catalogar as coisas do mundo exterior e do seu mundo interior.

<sup>xxx</sup><sup>vii</sup> Fundação Nacional do Índio, órgão do governo federal.

<sup>xxx</sup><sup>viii</sup> Coutinho refere-se aqui ao seu novo filme, sobre metalúrgicos que participaram das greves de São Paulo em 1979-80.

<sup>xxx</sup><sup>ix</sup> As CEB foram organizações criadas pela Igreja católica, na década de 1980, para mobilizar os pobres e excluídos em prol da transformação da sociedade, conforme preceitos pastorais contidos na Bíblia.

<sup>xl</sup> Entidade da umbanda, contraparte feminina de Exu, geralmente assimilada com o diabo da mitologia cristã.