



Entrevista

O presente absoluto da palavra¹

El presente absoluto de la palabra

The absolute present of the word

Anita Leandroⁱ

Marc-Henri Piault (*In memoriam*)ⁱⁱ

Eduardo Coutinho (*In memoriam*)

Resumo: Há 20 anos, Eduardo Coutinho (1933-2014) foi entrevistado pela pesquisadora, docente e cineasta Anita Leandro e pelo antropólogo e cineasta Marc-Henri Piault, após as gravações de *Peões* (2004). Publicada inicialmente em francês, em 2005, sob o título *Le présent absolu de la parole. Sur Eduardo Coutinho*, na revista FAL MAG (Revue France Amérique Latine), a entrevista – agora publicada pela primeira vez em português – traz diversas reflexões sobre a práxis documental de Coutinho, a partir da realização de *Peões*.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; Documentário; Cinema brasileiro; *Peões*.

Resumen: Hace 20 años, Eduardo Coutinho (1933-2014) fue entrevistado por la investigadora, docente y cineasta Anita Leandro y por el antropólogo y cineasta Marc-Henri Piault, luego de grabar *Peões* (2004). Publicada inicialmente en francés, en 2005, bajo el título “Le présent absolu de la parole. Sur Eduardo Coutinho”, en la revista FAL MAG (Revue France Amérique Latine), la entrevista, ahora publicada en portugués, trae varias reflexiones sobre la praxis documental de Coutinho, a partir de la realización de *Peões*.

Palabras clave: Eduardo Coutinho; Documental; Cinema brasileño; *Peões*.

Abstract: Twenty years ago, Eduardo Coutinho (1933-2014) was interviewed by researcher, teacher, and filmmaker Anita Leandro and by anthropologist and filmmaker Marc-Henri Piault, after shooting *Peões* (Metalworkers, 2004). Initially published in French, in 2005, with the title *Le présent absolu de la parole. Sur Eduardo Coutinho*, in the FAL MAG magazine (Revue France Amérique Latine), the interview – now being published in Portuguese for the first time – brings several reflections on Coutinho's documentary practice and on the making of *Peões*.

Keywords: Eduardo Coutinho; Documentary, Brazilian cinema; Metalworkers.

¹ Transcrição e revisão da entrevista: Cláudia Mesquita, Fábio Andrade e Kamilla Medeiros. Nossos agradecimentos a Anita Leandro e ao acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) pela gentileza em autorizar e disponibilizar o material gravado para a sua publicação.

Anita Leandro: Um quarto de século depois das greves gerais que abalaram o Brasil, você retorna em seu último filme ao movimento dos metalúrgicos de São Paulo, então liderado pelo atual presidente Luís Inácio Lula da Silva. Como surgiu a ideia desse retorno a um fato histórico, quando todos os seus trabalhos são marcados pelo amor aos personagens simples e às palavras?

Eduardo Coutinho: É um filme que se passa inteiramente no presente, embora fale sobre acontecimentos ocorridos no passado. Tem mais de 20 anos. Jamais há uma palavra ilustrada com imagens do passado. Isso é o que geralmente se faz. Acho um horror. Meus entrevistados, em geral, são anônimos e muitos deles foram filmados ou fotografados na época das greves operárias. Mostro-lhes essas imagens e eles reconhecem-se nelas. Na verdade, no filme inteiro há quatro pequenas inserções de imagens de arquivo. Mas a imagem está sempre no presente e tudo é filmado no subúrbio industrial de São Paulo e numa cidade pequena no Ceará chamada Várzea Alegre, uma cidade com pouco mais de 30 mil habitantes, que possui dezenas e dezenas de ex-metalúrgicos aposentados. Então, tem uma hora que o filme vai para Várzea Alegre e depois volta para São Bernardo do Campo (SP).

AL: Todos viveram a greve de 1980?

EC: Todos, todos. Nem todos são metalúrgicos. Têm duas mulheres. Uma delas foi casada com metalúrgico e administrou uma lanchonete do sindicato durante anos. E uma outra foi servente do sindicato e se orgulha muito, porque ela entrou no mesmo ano em que o Lula foi presidente. Ela contou muito da vida, mas eu cortei porque tive que tirar muita coisa da biografia pessoal, o que eu lamento muito, porque afinal tem um núcleo, tem uma coisa pública da greve. Mas, enfim, ela se emociona quando fala do Lula. Diz ela que o seu sonho era vê-lo presidente e servir o café para ele. O engraçado é o seguinte: o filme não está pronto, eu vou mexer ainda, mas tenho uns 16 personagens, cinco são mulheres. O que já é uma porcentagem absurda. Parece que estou fazendo um filme sobre a creche na Volkswagen. A presença de mulheres na força de trabalho era de 10%. Na greve eram 2%. Hoje não, naquele tempo era assim. E aí tem aquela velha coisa que eu digo sempre, quando você entrevista dez mulheres e dez homens, ficam sete mulheres e três homens no filme. Eu tenho esse dilema de que vai ficar um filme com presença feminina muito mais forte, elas são muito melhores, não é? É espantoso. Eu acredito que no mundo todo seja assim, no Brasil para mim é evidente.

Por mil razões, pelo fato de que uma mulher pode se emocionar e chorar. Um homem não demonstra emoção, entende? Uma mulher diz tranquilamente que foi corneada. Esse tipo de coisa. Aliás, essa mulher servente, ela tem uma coisa que não está no filme, porque isso é biografia dela, mas ela conta do primeiro marido que raptou a filha dela, brigaram e separaram e tal, enfim, ela diz que naquela época não aceitava que ele tivesse outra mulher, mas que hoje aceitaria.

Marc Piault: Hoje ela aceitaria?

EC: Isso não entrou porque seria outro filme. Esse tipo de coisa, a possibilidade de chegar e se emocionar está ligada ao histórico da mulher.

AL: É engraçado mesmo. Tem mais personagens femininas nos seus filmes do que homens.

EC: Total. Eu te digo que eu tenho teses, quer dizer, são pesquisas na prática que podem ser validadas. Por exemplo, se você falar com nordestino, carioca, ou se falar com um cara de São Paulo, é brutal a diferença. Se eu for tratar de um tema imbecil, como escovar dentes, no Nordeste, será mais interessante do que fazer um filme sobre um grande tema em São Paulo, porque as pessoas em São Paulo falam mal. Por que falam mal? Porque tem a grande presença de imigrantes estrangeiros, porque foram alfabetizadas. Você vai numa cidade no interior da Paraíba (...) Eu queria fazer um filme agora sobre isso, sobre a fala, sobre pessoas quase sempre não alfabetizadas, porque a riqueza delas é a forma de expressão que elas possuem, a oralidade. Nisso, são craques. Enquanto o cara de São Paulo é mal alfabetizado, passa pela cultura de massa, sem contar o sotaque influenciado pelo italiano etc. É brutal. Em São Bernardo, eu tive problemas. Os melhores personagens que eu tenho são do Nordeste e de Minas Gerais (e, lá, ou não falam, ou são extraordinários). Agora, São Paulo, Paraná... Se eu for fazer um filme na Amazônia, eu tenho que achar um migrante cearense porque o caboclo, se você falar com ele, responde sim e não. O que eu vou fazer? Como é que vou fazer um filme com uma pessoa que fala sim e não?

MP: O silêncio é uma outra coisa?

EC: O silêncio é maravilhoso quando ele interrompe uma fala. Mas quando é só o silêncio, é complicado.

AL: Você quer fazer um filme sobre a fala? Interessante isso. Seu trabalho leva a isso.

EC: Às vezes, o conteúdo tem menos importância. A forma da fala tem o aspecto vocabular, tem a sintaxe. Aí tem tudo o que tem no meio da fala: o silêncio, a repetição, a pausa, a digressão. Todo esse troço é de uma riqueza extraordinária.

AL: A estética da palavra.

EC: O mais genial é que, às vezes, eu sinto isso e minha editora [Jordana Berg] também: que em certos momentos a personagem está tendo um pensamento que nunca teve ou que nunca colocou em palavras. Acho que indiretamente isso passa para o espectador. Aquela garota de programa do *Edifício Master* [2002], Alessandra, tem um momento no filme, foi a minha editora quem descobriu, você vê isso no olho da pessoa. Ela fala, olhando para a câmera, em um plano de 2 minutos, que não sente vergonha e vai contar tudo para a filha dela quando crescer, que vai dar pílula para a filha com 14 anos e vai dizer para ela não se tornar prostituta, porque senão vai magoá-la. De repente, bate um negócio nela, como se tivesse pensando nisso agora. Aí ela diz: “Não, mas também não adianta muito, porque ela pode dizer para mim que eu magoei minha mãe”. Esse momento é extraordinário.

AL: É quando a palavra se torna pública. E tem o tempo da palavra no cinema, que é diferente do tempo da televisão. Essa mesma menina poderia dar uma entrevista para a televisão e não bater essa coisa.

EC: Um plano de 2 minutos na televisão é impossível.

MP: Claro.

EC: Essa coisa que aparentemente ela descobre na hora. O pensamento, uma contradição, isso é decidido num discurso de 2 minutos. O excepcional existe se você tem antes o normal. Não adianta ser só excepcional. O forte é forte porque tem o fraco ou o médio. O plano longo é essencial no documentário. Tanto o plano longo oral, como o longo de imagens. Tem até um cara que escreve sobre isso, eu não conheço os filmes dele, mas ele tem um livro muito bom: *Cinema Transcultural*, [David] MacDougall. Nunca vi um filme dele, mas ele é muito inteligente. Tem uma coisa que ele diz que é muito bacana. Ele é meio antropólogo, né?

MP: Sim, cineasta e antropólogo.

EC: Ele diz que mesmo o filme mais etnográfico do mundo, não construído, não estético, que filme 8 horas de um ritual, aquela coisa toda, mesmo assim, o cara não está conhecendo a verdade do mundo do outro. O que ele está conhecendo e registrando é o encontro dos dois lados, o cineasta com o mundo. Ele também tem um artigo muito bom que fala sobre o plano longo e, ali, não está falando de oralidade, porque ele não trabalha com isso. Ele está falando do plano longo como imagem. Como a televisão pauta o documentário, mal ou bem, é difícil você ter a possibilidade de fazer na televisão um longa metragem. Então, com 52 minutos ou 25 minutos, isso gera um plano maravilhoso de 35 segundos mudo, e lá ele argumenta com muita razão que num plano de segundos você tem a irrupção do acaso, e que não tem controle daquilo. Isso é fascinante, e na duração do filme não é nada.

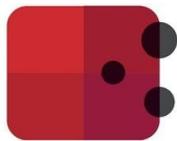
MP: Ele fez filme sobre o silêncio. Não é sobre, mas é que ele filma a África, e lá tem esses momentos de silêncio dentro da palavra, do silêncio esperando o momento da palavra.

EC: Você tem silêncio na televisão brasileira quando é um filme, tem ali o silêncio do filme. Mas produção de televisão... Eu lembro que tinha uma coisa que eu dizia há 20 anos, 10 anos atrás, que se um dia o Roberto Marinho morresse, eu imaginava que tipo de homenagem se faria. E eu duvidava que se fizesse um minuto de silêncio... Tinha um livro sobre jornalismo na Globo de um cara que não sei se está vivo, Sílvio Júlio. Ele contou que uma vez, no *Jornal Nacional*, acho que na morte do Charlie Chaplin, ele botou aquele famoso plano do Chaplin andando pela estrada em *Tempos Modernos*. Filme mudo e daí ficou, sei lá, 6 segundos, e ele levou uma bronca. Foi um escândalo porque ficava em silêncio e não tinha controle remoto, hein?

AL: *Seis dias de Ouricuri* [Eduardo Coutinho, 1976] é uma coisa impensável hoje em dia.

EC: Não é um problema político, é um problema de forma. *Seis dias de Ouricuri* tem um locutor e tem tudo a ver com reportagem etc, mas tem ali um personagem que fala durante 3 minutos e 10 segundos sem que haja mudança de plano. Mostrava todas as raízes de plantas que comeu durante as grandes secas. Tudo bem, este não é um plano fixo porque o cinegrafista é um homem do cinema. Ele dá zoom delicadamente,

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

indo e voltando, mostrando esse homem e as raízes enquanto contava a sua história. Se este plano é político, não é porque mostra miséria. Isso a televisão mostra para todo mundo a todo momento. Agora, um plano de 3 minutos e 10 segundos... Mais tarde tem um velhinho extraordinário que é um plano de 2 minutos praticamente fixo, quase não tinha zoom. Ele começa a falar baixinho. Estamos cercados de pessoas morrendo de fome, e eu o cutuquei porque senti que ele podia andar mais pra frente, perto da câmera. Ele diz que saiu de casa, enfim, só isso, mas é o jeito como ele conta. Então, ele chora, e chega um cara e fala: “Não chore”. Bom, é impressionante. O problema é que dura 2 minutos, esse é o problema, e se durasse 30 segundos, não era nada. Vou dar um outro exemplo para vocês. Há uma semana, uma mulher de recursos humanos da TV Globo de São Paulo me telefonou dizendo se eu queria fazer um curso de documentário para jornalistas do *Jornal Nacional*, *Jornal da Globo* – não era *Globo Repórter*, sabe? Estavam interessados em documentário. Eu achei estranhíssimo! O tanto que eu falo mal do jornalismo da Globo. Perguntei o que queriam de mim, e ela respondeu que estavam interessados em roteiro. “Olha, eu não faço roteiro. Eu não sou professor.”

AL: Se eles compram o livro do Syd Field [Manual do roteiro, 1995], pronto.

EC: Não. Porque isso é ficção. Em documentário, não tem! Só americano pode ser que tenha. Você conhece algum livro que fala disso em documentário? Como escrever uma pesquisa, um roteiro... Tem? Eu não conheço.

MP: Acho que não tem.

EC: Americano deve ter.

MP: Não sei como é aqui, mas na França, você faz e apresenta o roteiro...

EC: Se for na França, tudo bem, mas aqui no Brasil não é assim. Diretor de documentário tem que saber ficção, senão não ganha concurso, porque tem que fazer um roteiro que é pura ficção. Eu quero fazer um filme, talvez em março do ano que vem, num distrito rural na Paraíba, porque eu gosto de lá. Sem nenhuma pesquisa, eu vou descobrir esse distrito na filmagem, sem nenhum tema. As pessoas falando da vida: migração, amor, religião. As coisas que interessam na vida das pessoas são essas, né? Opinião não interessa. Bom, isso dá cinco linhas. Se eu mandar para a Biblioteca Nacional, não registram. Se eu não tenho registro de autor, eu não posso entrar na Ancine, nem pegar incentivo fiscal, enfim, eu não posso jamais fazer esse filme. Aí eu

fiquei com um problema. Eu tenho que inventar um roteiro de um filme que eu não vou fazer. Por acaso, o Eduardo Scorel me apresentou um troço, aliás curiosíssimo. Um filme² que o Mário de Andrade mandou fazer em 1938 que ninguém conhece, nenhuma história do cinema cita. Filme entre os mais antigos feitos na Paraíba, sobre folclore do Nordeste. Tem o Lévi-Strauss que fez duas coisinhas antes e tem aquele Major Reis que fez um ritual Bororo.

MP: Tem Rondon, Silvino Santos...

EC: Pois é. Então, eles organizaram esse material do Mário, eu acho que é o que sobrou, tem uns 30 minutos. Tem a data, o local e diz “cabocolinhos” com uma narração babaca feita hoje. Daí entram a imagem feita na época e o som gravado em disco de acetato que não é síncrono, mas é gravado naquela situação.

MP: Disco de acetato?

EC: É uma gravação precária, algumas são mais completas e algumas menos completas. Eu não vou fazer esse filme, mas é espantoso porque dá a impressão que as imagens e os sons vão além-túmulo. A gravação é rouca, é precária. Os cantos folclóricos são... Sabe melopeia? Aquela coisa sempre igual. E a imagem, você imagina, filme etnográfico em 1938: são planos abertos, fixos. Aquelas pessoas vestidas de índio... É impressionante. Enfim, eu tive que inventar esse material, escrevi seis laudas, porque eu não tinha o que dizer, “vou procurar os descendentes, os amigos, os vizinhos dessas pessoas 65 anos depois”. Mas para encher seis laudas, eu botei os caboclinhos, descrevi um pouquinho o que é. Nesse filme [sobre a *Missão de Pesquisas Folclóricas*], a ficha de crédito tem o nome dos participantes todos. “Ganzá, José da Silva”. É fantástico porque só pela imagem eu não vou reconhecer ninguém, é filmado de longe. Imagens ruins, né? Mas pelo nome, posso até chegar. Eu inventei um filme que não vou fazer, quer dizer, até poderia fazer mais tarde. Seria muito caro, eu teria que fazer uma pesquisa lá na Paraíba e ficar dois meses antes, então, não é para fazer agora. É curioso porque realmente tudo o que está nesse filme de 1938 não existe mais. Acabou. Aquele bairro, que era longe e rural, hoje é quase o centro da cidade. Você tem que fazer toda essa coisa para ganhar o concurso, e depois você muda o título, muda o assunto e aí faz outro filme. Na França é assim também?

² Referência a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, uma compilação de pequenas filmagens sobre as manifestações culturais populares do Norte e Nordeste brasileiros à época de 1938.

MP: É assim também, só que tem que ter a dramatização do roteiro, o que vai acontecer no evento...

EC: Quando você tem pessoas vivas, é terrível. Tal pessoa diz tal coisa. Se eu sei o que ela diz, eu não vou fazer. Se você for fazer um filme sobre Vinicius de Moraes, você senta, lê um monte de livros e aí prevê uma organização do material sobre ele escrito, falado, visual, etc. Depois você agrega pessoas que o conheceram. Numa produção tradicional é isso. Um filme sobre Ouro Preto (MG), o patrimônio histórico. Você vai até Ouro Preto, lê livros e escreve um trecho. Você pode até botar “primeiro plano: o sino não sei o quê”. Tá lá, aquilo é geológico, vai durar 10 mil anos.

AL: Diferente do “filme com”, né?

EC: Onde as pessoas e as coisas se mexem e falam. Aí complica tudo. No *Globo Repórter*, eu me lembro – e isso está muito pior hoje – que em 1978, por aí, a gente trabalhava com filme reversível. Toda a TV Globo já usava o vídeo, o último reduto de filme em película foi o *Globo Repórter*, até 1980. Isso é até interessante, porque o nosso material era sujo, o reversível era sujo. Eu me lembro que, às vezes, eu riscava o filme na moviola porque não tinha negativo. Um dia eu risquei um rolo inteiro porque esqueci de botar aquela coisa lá... Alguns filmes saíam de sincronia porque eram colados, não tinha negativo, aquilo virava copião e você colava. Isso, em planos curtos, às vezes saía de sincronia. Era até interessante, porque o padrão Globo de qualidade não era o que a gente fazia lá. Era sujo. Por outro lado, o Paulo Gil Soares tinha problemas de custo. “Ah não, tem pouco filme, tá muito caro, não sei o quê.” Aí ficou essa discussão de economizar material. Eu me lembro que o Paulo Gil disse com toda a sua sabedoria em relação à indústria: “Vocês façam o seguinte, conversem com as pessoas e, se for interessante, vocês pegam os trechos que interessam e ligam a câmera”. Eu chamo de “fala de segunda mão”, entende? E até hoje a televisão brasileira faz isso. O cara quando filma nem sequer tem uma surpresa. O entrevistado repete o que disse há 10 minutos e ele vai lhe dizer: “como eu já lhe disse”.

AL: Tem um aspecto interessante dos seus filmes “de palavra”, quando você conversa com as pessoas. Apesar de fazer poucos planos de paisagem, de natureza, enfim, o espaço sem gente, sem o homem, tem algo interessante nesse tempo de duração da fala que me faz pensar um pouco, guardando as devidas diferenças, no cinema do [Jean-Marie] Straub.

EC: Eu adoro Straub.

AL: O que ele consegue filmando a natureza, você, de uma certa forma, faz filmando a fala. Tem uma duração aí que essa fala tem tempo de pegar, ela tem tempo de transformar em arte. Eu vejo isso em *Boca de lixo* [1992], *Santo forte* [1999]... *Santo forte* tem um plano vazio...

EC: Você sabe que eu nunca tinha visto nada do Straub. Eu tinha visto 10 minutos de *Crônica de Anna Magdalena Bach*³, que passou aqui há mais de 30 anos. Nem vi direito. Depois, eu li uns troços dele e vi outros filmes. Aí comecei a me fascinar. Eu li uma entrevista sobre o amor que ele tem pelo som direto. Obsessivo... Ele é doido, o Straub é doido. Ele contava que foi buscar uma locação na Itália, sei lá onde, ele escolhe uma em que a sonoridade do vento era tal, sabe? Enfim, essa necessidade que ele tem do som direto, que ele acha que limita a montagem de uma forma rica. Depois eu vi *A Morte de Empédocles* [1987], achei totalmente extraordinário. Em *Gente da Sicília* [1999], por exemplo, aqueles planos enormes e fixos das pessoas falando, aquilo é maravilhoso. E, na verdade, são atores do teatro clássico alemão. Eu acho bacana, porque ele é radical no que faz.

MP: Mas você sempre usa o som direto?

EC: Não, na época do *Cabra*⁴ nem tinha. O som direto chegou aqui mais tarde.

MP: Não, mas a partir do momento...

EC: Ah, sim, a partir do que eu fazia no *Globo Repórter*, que era em 16 mm. A partir do *Cabra* é inconcebível usar outro tipo de registro. Outra coisa que se tornou inconcebível para mim após a experiência de *O fio da memória* [1991] é filmar em película. Isto não tem nada a ver com o custo, mas com a margem de liberdade em termos de duração: uma fita cassete dura 2 horas, e um filme, 11 minutos. É simples assim. Eu tenho um cara cantando Frank Sinatra e no meio da música o rolo acaba. Isso é inconcebível. Em 1991, quando gravei em filme, eu tive problemas graves. Entrevistei pessoas mais velhas que tinham atenção dispersa, faziam enormes digressões. Isso com rolo de 11 minutos e som de 15. Aqui termina a imagem, aqui acaba o som e a

³ Filme italo-alemão de 1968 dirigido por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

⁴ Coutinho aqui se refere à época de gravação do primeiro *Cabra marcado para morrer*, de 1964. O filme seria retomado apenas no início da década de 1980, quando o som direto já era praticado no Brasil.

gente vai mudando... Aí você pede para o entrevistado, que já está imerso numa espécie de emoção, para retomar daquele ponto... Nunca mais, nunca mais... Não há condição nenhuma de trabalhar com filme, jamais haverá chassi de uma hora em cinema. Isso é mecânica, é impossível. Por isso minha limitação, enquanto não houvesse “cinescopagem” eu estaria condenado a permanecer no suporte vídeo. A grande descoberta para mim não foi o digital, mas ser capaz de transferir mídia de vídeo para filme. E aí, tentar convencer os fotógrafos que cada filme é um filme.

AL: Você foi o primeiro a tentar fazer isso no Brasil?

EC: O primeiro vídeo que eu fiz, depois que saí da televisão, em 1986, foi *Santa Marta* [1987]. A maioria do pessoal do Cinema Novo, quando faz vídeo, é para ganhar um dinheiro. Para mim não, não é pra ganhar dinheiro, é porque eu quero fazer em vídeo. Eu fiz *O fio da memória* de 1988 a 1991, foi em 16 mm porque tinha que ser película, naquela época não tinha “cinescopagem”. Eu filmei e foi muito desagradável. Muito castrado por trabalhar com a limitação do cinema, a limitação da “fitinha”.

MP: Limitação de tempo.

EC: E de custo, é claro. Eu fiz *Santa Marta*, gravado em uma favela de sete mil pessoas, gastei 23 horas de fita. Com o *Cabra* gastei menos, umas 15 horas.

MP: Você tem a sensação de que o vídeo estabelece uma relação mais direta com as pessoas?

EC: Não muda muito. O fato de que eu fico mais seguro do que estou vendo no visor? Isso não, se eu tenho um bom fotógrafo, o risco não importa, o risco eu acho ótimo. O que muda é que eu fico mais confortável e a pessoa também, porque não tem essa pressão do tempo. Mas um dia gostaria de explorar o imediatismo do vídeo.

MP: Sim, o vídeo permite transmitir imediatamente a imagem às pessoas filmadas...

EC: Eu já mostrei, às vezes, umas coisas filmadas, mas fica mais ou menos um tom de folclore. Nunca foi produtivo. Agora, eu tinha vontade de fazer um filme, talvez faça ainda, um curta, sei lá. De imaginar uma coisa assim, um personagem interessante. Aí vou na casa dele para falar não sei o quê, uma história, ele vai me contar uma história

longa. Aí, mostro-lhe em vídeo o que ele acabou de falar e pergunto: “O senhor acha que contou bem essa história? O senhor queria contar de novo? Faltou alguma coisa?”. Enfim, o filme seria três vezes esse personagem tentando aperfeiçoar e completar sua história.

AL: O vídeo permite essa repetição.

EC: Absolutamente. Somente o vídeo permitiria isso. No cinema, você pode mostrar o som imediatamente, mas não tem o rosto.

AL: A gente tem vontade de ouvir isso quando você mostra... De fazer interferência com os personagens ali em cima daquela imagem.

EC: Inclusive para se corrigir. Aliás, é uma ideia que talvez eu possa fazer nesse filme da Paraíba. Ter o tempo para fazer e aí mostrar para a pessoa. Filmar ela vendo o que falou e poder se corrigir, eventualmente, em vez de fazer isso apenas no fim do filme, com ele pronto. Poder se corrigir ou comentar na hora, fazer isso que só o vídeo permite. Aí a imagem é essencial, ela vai e diz: “Não, aqui tô feio... Vou trocar a blusa”. Tudo pode entrar, o visual pode entrar. Isso é maravilhoso. Não sei porque nunca se fez.

AL: Acho que só o documentário permitiria isso também, porque aí você provoca o ficcional até onde ele aguenta.

MP: A fabulação.

EC: Exatamente, a fabulação. Tem outra coisa que eu acho absurdo não se fazer em vídeo. Ou devem ter feito. Por exemplo, no filme você corta negativo, né? Existir três versões de um filme é uma complicação. Com o vídeo, não há problema. Por que não fazer seis versões de um vídeo? Uma versão da esquerda, outra da direita, uma poética, outra didática... Você conhece alguém que tenha feito um vídeo e que tenha feito mais de uma versão?

MP: Não.

EC: Esse poderia ser um bom exercício para uma escola de documentário: o mesmo material bruto comum, editado por cinco pessoas diferentes, sem se comunicar

entre si. Isso resultará em cinco filmes política e esteticamente diferentes.

MP: Eu já tentei fazer muitas vezes, mas depende do material.

EC: Até para mostrar a importância da montagem, entende?

MP: Não só do ponto de vista do realizador, mas para as pessoas que vão ver as diferentes interpretações.

EC: Se trata disso. Aqui no Brasil poderia ser complicado porque claramente as pessoas iam se comunicar. Seria importante algo que realmente fosse “eu vou fazer a minha montagem, você faz a sua”.

AL: Eu faço isso com os meus alunos com imagens de arquivo. Eles pegam o material tradicional de vídeo educativo e transformam em outra coisa. Cada um transforma numa coisa diferente.

EC: Isso é mais útil como oficina do que escrever roteiro, não acha?

AL: Na ficção não funciona muito, não. Straub e Huillet fizeram isso em *Gente da Sicília...*

EC: É, os filmes deles são tão radicais, em certo sentido, que não permitem muitas versões.

MP: Eu concordo plenamente com você sobre a questão da realidade e da ficção ser uma questão falsa. Mas o que você vai fazer com a teatralização do outro? Você está aí, vazio, pronto para esperar e aceitar o discurso e as razões do outro, quaisquer que sejam. Mas até que ponto é possível assumir ao espectador esta ideia de ficcionalização, para lhe permitir escapar ao realismo da imagem e para pensar que a verdade é apenas esse momento que o personagem compartilha com você?

EC: É muito complicado. As pessoas veem o documentário e dizem que é verdade, que o documentário educa etc. É uma maldição para o espectador que não tem formação... Tem gente na Universidade de São Paulo que ainda pensa assim, que o documentário afirma dizer a verdade, que Picasso disse que mentir leva de volta à verdade... Toda essa conversa de 30 anos atrás... Se você volta a um personagem um

dia depois, 3 horas depois, 10 dias depois, ele desconstrói aquilo que disse. Difícil fazer formalmente, mas quando uma personagem fala: “Eu digo a verdade também, eu sou uma mentirosa verdadeira”⁵, ela está dizendo um pouco o que a gente acha. Porque ela disse antes, não sei se fica claro, que ela inventa uma avó que está viva ainda, inventa tão bem que chora, mas a avó não existe. Isso soa como algo que a gente fala, “é tão mentira que é verdade”. Mas como indicar formalmente que é uma verdade contingente? Eu tento fazer tudo absolutamente no presente. Quer dizer, se a pessoa fala sobre algo que aconteceu há 10 anos, não entram imagens de arquivo. Eu quero dizer o seguinte: o que me interessa não é o assunto, mas o ato de filmar, o presente absoluto da filmagem. É por isso que pode haver ou não minha voz ou minha equipe na imagem, não importa. Há algo que acontece, que é absolutamente presente, que está carregado de passado e de futuro. O arquivo mataria tudo isso. O plano de corte é uma tragédia para mim. Uma mulher em *Edifício Master* diz: “A minha casa está cheia de retrato”. Eu filmei os retratos. Teve gente que disse que sentiu falta de vê-los no corte final. Eu cheguei a colocar, mas tirei. Sabe por quê? Porque o retrato na parede é atemporal, você filma separado. Aquela mulher que viajou ao Japão, por que não vemos as suas fotografias? Eu filmei, são maravilhosas, mas por distração, por burrice... Eu tinha que ter filmado ela segurando as fotos. Se a pessoa que fala segura fotos nas mãos e mostra para a câmera, está absolutamente presente. Se eu filmo separado, está fora do tempo e do espaço, é abstrato.

MP: Comprovação...

EC: Pois é, seria provar que é verdade. Mas se ela prova no presente, tudo bem. Assim como em *Babilônia 2000* [2000], um homem diz que trabalhou em *Orfeu Negro* [Marcel Camus, 1959]. Eu consegui uma cópia do filme depois da filmagem, a Consuelo [Lins] fez para mim. Se eu tivesse uma cópia em VHS do filme no exato momento da entrevista, teríamos assistido juntos, ele mostraria a cena em que aparece e então eu teria filmado no presente... Durante a edição, fiquei tentado a adicionar uma cena desse filme mostrando meu personagem quando ele tinha 10 anos, dizendo: “Orfeu, faça o sol nascer...” e todas aquelas bobagens do Camus... Mas teria sido mortal. Eu teria preenchido a tela com a imagem de um filme que estava passando, só para provar que o entrevistado diz a verdade. Do ponto de vista do público, teria sido maravilhoso ver esse homem de 50 anos, cujo filho foi assassinado pela polícia, lembrando que ele fez *Orfeu Negro*, filmado nesta favela magnífica e ele, ainda criança...

⁵ Coutinho se refere a Alessandra, personagem de *Edifício Master*.

Mas para mim teria sido mortal. Como o meu ato de filmar é puro presente, o que me interessa no documentário é o que está acontecendo diante da câmera, naquele momento, seja lá o que for, algo que nunca existiu antes e não se repetirá novamente. Mesmo que seja falso. Se for um acontecimento único, não importa se é uma utopia ou uma tolice. Se é um evento que nunca houve antes, nem depois, a tensão de filmar aquilo é maravilhosa. Não importa se a câmera provocou isso ou se é verdadeiro. O mais importante é a sensação de guardar algo para a eternidade.

MP: É o evento da filmagem.

AL: Sem isso não haveria aquelas histórias, aquelas pessoas ali falando.

EC: Mas é difícil mudar esta coisa que está enraizada: "o documentário é isso". Até hoje há quem diga que o cinema é imagem. O cinema é imagem e som há 70 anos, pelo amor de Deus. Esses preconceitos são muito difíceis de lidar.

AL: Há uma imagem invisível que vem das palavras dos personagens, em *Babilônia*, por exemplo, nas favelas, onde há muitos mortos. Enquanto a pessoa está falando, os mortos brotam da terra.

EC: Da guerra civil. Para que falar de tráfico? Não precisa, né?

AL: Está onipresente ali. Uma imagem que é muito forte na palavra.

EC: Todo mundo tem uma morte falada. Se alguém me mostrar o seu álbum de família e disser: "este está morto, este está vivo", eu deixaria no filme porque é presente absoluto. Eu não preciso provar que é verdade. Conta-se a história, fala-se do morto... Você terá que imaginar. Às vezes, é muito mais interessante deixar a imaginação do espectador correr solta, como acontece com a literatura. Essa foi a lição de *Santo forte* para mim. Na edição, durante vários meses, tive que utilizar imagens dos cultos da Igreja Universal e dos ritos da umbanda e do candomblé. Eu tive que filmar 4 horas de umbanda para o filme. Mas como mostrar um ritual com fragmentos? Imagine filmar fragmentos de uma missa católica no interior da Índia... isso é "grego", você não entende as regras do jogo. Como filmar a umbanda de forma diferente? A mesma coisa para desfile de escola de samba. Visualmente, é a coisa mais insuportável que existe no mundo. Vemos isso na televisão e é chato, tudo parece igual. É uma imagem sem qualquer valor heurístico ou estético, é zero. Se você tiver uma personagem muito forte

pessoalmente, aí pode ser que dê certo. Eu filmei recentemente operários, peões do ABC, e durante uma hora e meia de filme só tem gente falando. Então, fui filmar dentro da fábrica da Volkswagen. O que eu filmei? Trabalho: robô, robô, robô, robô... e alguns caras na linha de montagem. Bem, se eu colocar planos de robô neste filme onde praticamente não há imagens, ficaria simbólico: “Hoje há desemprego por causa do robô, ele é um monstro...”. Não dá, ficou simbólico, não serve. De outro lado, se eu não colocasse um robô de forma alguma isso seria falso. Não há solução. O Sartre disse uma vez que é muito difícil mostrar o trabalho no cinema. E isso é verdade. O que significa cinco planos de 10 segundos de trabalhadores na forja? A coisa mais difícil do trabalho é a repetição. E são 10 horas. Então, ou você tem um plano de 10 minutos ou você não tem o trabalho. Todos esses filmes militantes sobre a greve do ABC, os de Leon Hirszman ou Renato Tapajós, eu vi todos e usei como arquivo. O que acontece quando eles vão mostrar o trabalho? Eles não podiam entrar na grande fábrica, era proibido. Então todos vão filmar na pequena fábrica onde podem entrar. E é uma coisa ideológica, todo mundo vai pegar o que é visualmente forte, ou seja, esse cara com roupa de astronauta e fogo. Esses são ótimos planos, são bonitos, mas o que vale isso? Um cara fala sobre as condições de trabalho e eu ponho um plano desses de cobertura... O que isso significa?

AL: No mundo inteiro você encontra esse plano.

EC: O problema é que trabalho é duração. O duro é trabalhar como eles trabalhavam, 10, 12, 14 horas seguidas. Um cara trabalhou 71 dias sem folga... Essa é a história. E isso é intransmissível. É como falar sobre tortura. É intransmissível. O final do filme [*Peões*, 2004] é para mostrar isso: coisas intransmissíveis. Se vou falar sobre tortura com alguém e não fui torturado... Isso seria “grego” para mim. Se um cara diz: “Sabe como é trabalhar 30 anos numa fábrica, 14 horas por dia?”. Eu posso entender, mas não dá para saber. O espectador também não saberá... É duração.

MP: Tudo o que você diz está contido no silêncio, qualquer silêncio, não apenas o silêncio do fala, mas o silêncio do gesto, o silêncio do corpo, o silêncio do outro também, o vazio dos olhos, do som, o vazio do som...

EC: Essa história de silêncio, falo sobre isso há 10 anos, mas é muito difícil. Não é que o personagem não produza silêncio. Quando há silêncio muitas vezes reiniciamos a conversa, certo? Em todos os momentos devemos dizer algo e não dizer. Podemos dizer e dizer mal ou podemos dizer e dizer bem. E estas não são coisas que

nós corrigimos durante a edição. Se um entrevistado começa a contar uma história com três personagens, “ele, ela, ele, ela, ele”, no terceiro “ele” ninguém saberá de quem se está falando. Então eu tenho de intervir porque tenho o papel de diretor e espectador ao mesmo tempo. Em *Cabra* tem um personagem que diz: “Naquele tempo tinha o cambão”. Cambão é uma forma de trabalho escravo. Eu sabia, mas tive que perguntar para ele se cambão era mesmo isso. Fiz com que ele explicasse ao espectador porque, caso contrário, ninguém saberia o que estava acontecendo. Há coisas que sei, mas que, no entanto, precisam de ser explicadas, e há outras coisas que eu realmente não sei. É por isso que o vazio também deve ser preenchido. Isto é o que é difícil. Não basta ser receptivo, estou aqui, imóvel e... Não... Tem que ser ativo também, totalmente interessado, seu olho está totalmente ativo. Sobre o silêncio, há 10 anos me aconteceu com clareza. O cara falava uma coisa, começavam dois segundos de silêncio e eu o interrompia... Por ansiedade... Isso já estava me irritando muito. Eu fiz um filme chamado *Boca de lixo*, você viu? No final do filme, eu reencontro um cara que trabalhou na Comlurb, cuja mulher era catadora de lixo. Ele estava bem de vida, porque tinha carteira assinada e na Comlurb ele pegava as melhores coisas do lixo. Três meses depois, eu volto e de repente encontro o cara lá no lixão cavando. “O que houve?”, isso sem câmera. “Fui demitido, agora estou aqui”. Vá pegar a câmera, vamos filmar. Eu fui pegar a câmera e já senti que ele estava se sentindo humilhado de ser visto ali. Bom, aí eu começo a conversar com ele: “Como é que foi ser demitido? Não sei o quê...”. “Agora tô aqui, mas eu sei fazer tudo”. Enfim, brasileiro. “Eu faço tudo, sou pedreiro, sou o que for. Agora tá ruim porque os caminhões pegam o melhor, não sobra quase nada”. Ele está sendo filmado e a humilhação aumenta, né? E daí, uma hora ele está nessa fossa, faz o muxoxo “tsc!” e abaixa a cabeça. Esse filme foi o mais difícil que eu fiz porque catador de lixo é uma situação terrível. Eu não aguentei depois de dois segundos. Eu dei a mão para ele. Quando ele abaixou a cabeça, ele estava no buraco. Daí eu não aguentei, me senti mal e falei: “Não, vai melhorar!”. Qualquer coisa. Qualquer coisa que eu falasse, ele sairia do buraco, ele agarrou o que eu falei e saiu do buraco. Eu nunca vou saber como ele sairia sozinho, se ele iria chorar, porque é duro ficar quieto nessa hora. Nesse filme que eu fiz agora, eu filmei 40 personagens, o último deles é o único que tem data e hora, foi filmado no dia da eleição do Lula. Ele é o último personagem do filme, e esse cara, que é um mineiro, eu logo senti... Não teve nem pesquisa. Bom, ele contou a história dele, o sofrimento, a vida, e no final da entrevista ele comenta muito sobre ser peão, por isso que o filme vai se chamar *Peões*. Eu não quero dizer porque tira a graça, mas, de repente, ele lembrando do passado, fica em silêncio por 32 segundos, quer dizer, silêncio puro por 13 segundos. Foi um momento crucial, porque eu senti que ele estava no buraco e é duro deixar uma pessoa assim. E eu consegui

ficar calado por 32 segundos, mesmo sabendo que ele estava sozinho. Em geral, não tem silêncio. É pergunta e resposta, então, se a pessoa para no meio da pergunta do outro, a gente sente que o ritual está rompido. Agora, Deus permita, ali eu soube o que é sair do silêncio. E foi extraordinário porque ele saiu do silêncio com uma pergunta para mim e que serve ao filme. Ele sai do silêncio maravilhosamente. Se não for um silêncio que humilha a pessoa, você pode deixar o desconforto crescer. Depois você pode desligar a câmera, abraçar a pessoa, dar dinheiro, fazer o que for. Esse homem estava nas profundezas do inferno. Como ele vai sair ou não sair? Ele vai chorar, atirar em alguém, ligar para a esposa? Nós ouvimos um barulho na rua, ele olha pela janela depois se vira para mim e sai do silêncio com uma pergunta que é uma obra-prima, a pergunta mais perfeita para o momento, uma pergunta que fecha o filme. Não vou falar para não estragar a surpresa...

MP: Existe o medo do silêncio, do que esse silêncio pode trazer...

EC: Às vezes, é difícil ver uma pessoa sofrendo. Num momento, você aguenta. Noutro, você não aguenta. Por isso não há manual, cada situação gera um silêncio diferente que você deve esperar ou não, depende. Mas como esperar pelo silêncio com o filme?

AL: É a situação do encontro que está sendo filmada ali. No caso do trabalhador, você tem um papel importante nesse momento.

EC: Foi genial, porque ele dá a volta por cima e retoma o diálogo em uma posição completamente diferente. Ele põe o dedo na ferida. O filme todo só vale por isso. Eu faria o filme novamente só para chegar a esse momento. No fundo, ele coloca essa impossibilidade de transmissão da palavra. Eu fui surpreendido pela saída dele. Respondi com um não, assim com a cabeça. Na hora... Não adianta, ele me derrubou.

AL: É parecido com o que acontece com os catadores no início de *Boca de lixão*. Alguém diz: "O que você veio fazer aqui?"

EC: No início foi uma rejeição total. Uma situação muito difícil. No lixão, isso foi profundamente presente. Eu arranjei dinheiro de um outro filme que ia ser no lixão para fazer o que eu queria. Então, eu fiquei um dia inteiro lá. No segundo dia, quando eu apareci, eles sentiram que era um troço estranho. Ninguém volta ao lixão. Filmei durante dez dias e as pessoas me cumprimentaram, foi impressionante. Ao final das filmagens,

uma mulher chamada Jurema, que tem oito filhos, conta sua história e revela que come alimentos encontrados no lixo. No começo, ela me disse que era para criar porcos. Então, como tinha confiança, ela me contou que encontrava sobras do supermercado e era com isso que alimentava os filhos. Foi então que ela me disse algo muito importante: “Por que contar isso se não vamos ganhar nada com isso?” Eu podia ter tirado na montagem. Eu deixei porque é verdade. O que o documentário pode fazer para mudar o lixão? Nada, certo? Há uma crítica francesa que gostou do filme e disse que essa mulher destrói a necessidade do filme. Isso é algo que diz respeito ao documentário em geral: quando você deixa a pessoa falar, seu papel se torna instável. Em *Master*, um homem me pergunta: “Você pode me dar um trabalho? Tenho 70 anos, estou doente e ninguém vai me dar emprego. Você tem um trabalho para mim?”. Ele me perturbou, eu não sabia o que dizer. Eu fiquei balbuciando bobagem e ele continuou. Eu deixei porque quando esse papel se torna instável, isso é fascinante.

AL: Há uma diferença entre filmar espaços socialmente delimitados, como favelas ou aterros sanitários. Mas com o *Edifício Master* isso mudou. Não sei se é uma coisa da comunidade que não se constitui aí.

EC: No *Master* tem desde classe média baixa até gente que vem da favela. O problema é que um prédio de classe média no Brasil não faz comunidade. Quem diz “nós” num prédio se referindo aos moradores? Só em reuniões de condomínio. Mas na favela se fala “nós”. O lixão fala “nós”. Num prédio não existe “nós”.

MP: No *Master* tive a impressão de uma presença muito forte do método. Podemos ter um método, mas há uma coisa que escapa a qualquer método e que vem do lugar, do sujeito, das pessoas, da necessidade que existe dentro do próprio filme.

EC: Você está se referindo à presença da câmera?

MP: A presença da câmera, a forma de filmar e fazer a entrevista que parece semelhante a *Santo forte*, por exemplo. Mas em *Santo forte* essa força do lugar que reúne todas as pessoas, a equipe, você, tudo dialogava e funcionava muito bem. No *Master*, o local não permite essa ligação e o resultado, para mim, parece uma coleção de personagens independentes uns dos outros que podem continuar indefinidamente... É como se você tivesse dificuldade de encontrar outra maneira de filmar aquele lugar porque ali não existia a ligação de comunidade entre as pessoas. Eu tenho a impressão de que foi a mesma coisa para você.

EC: Gosto da ideia de coleção e acho que o filme poderia ter durado 50 horas. Fizemos um cálculo e invertendo a ordem dos caracteres haveria 8 trilhões de possibilidades numa análise combinatória. Se fosse um CD, você poderia ter feito isso, começar pelo terceiro, passe para a segunda... gosto da ideia de coleção.

MP: Estou tendo dificuldades com coleções...

EC: Veja bem, você tem que saber o que queremos dizer com coleção. Um filme que tem essa edição quase aleatória, porque não é totalmente aleatória, mantém um mistério. Por que o público esperou 1h50? Por que o público é mórbido? Não. Porque a montagem transmite essa diversidade de vidas e de imaginário... Exatamente por ser num lugar só. Se fossem vários prédios de Copacabana, isso não funcionaria. Estaríamos lá por uma razão ideológica. Um prédio só é muito mais revelador do que outros. Essa discussão é complicada...

AL: Em *Boca de Lixo*, *Babilônia* e *Santo forte*, além da delimitação espacial, as personagens compartilham uma vida em comum, e elas entram no filme enquanto moradores desse lugar. A pobreza, o confronto com a polícia, o que os coloca numa situação de luta de classes, talvez...

EC: É exatamente por não ter isso no *Master* que eu acho interessante. Quando eu falava que ia fazer um filme sobre a classe média, houve resistência. Contudo, as pessoas mais deserdadas da terra, do ponto de vista simbólico, são os da classe média, da baixa classe média. O proletariado é glória. O proletariado, para os cristãos, é o sal da terra. E para os revolucionários, se ainda existirem, são a esperança do mundo. Os sem-terra são maravilhosos. Mas a classe média-baixa... Existe um preconceito muito grande... E é sensacional porque o cineasta vem da classe média e pensa que não é. Isso é um ponto essencial: a classe média também é filha de Deus. É degradante pertencer à classe média. O pobre conquistará o reino dos céus para os cristãos, ele fará a revolução para os sem-terra. Mas o cara da classe média... E isso me interessa profundamente, porque todo o cinema documentário é feito com os excluídos. Claro que não vou fazer um filme com a burguesia de alguns bairros do Rio. Eu não seria capaz de fazer isso. No *Master* há analfabetos, mas também há uns três ou quatro moradores que podiam conviver comigo. Não é uma comunidade, é verdade. Não pode ser, essa é a tragédia da cidade grande. Em *Santo forte*, as pessoas têm pelo menos uma coisa em comum: todos tropeçam em deuses e demônios o tempo todo. Mas a relação de uns

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

com os outros não está no filme, eles não expressam um relacionamento comunitário. O “nós” em *Santo forte* acontece quando todos estão imersos na mesma atmosfera em que Deus está ali ao virar a esquina, todos acreditam que Deus pode fazer bem e mal, mesmo o evangélico. Tem algo em comum, entende? No *Master*, não. É solidão individualizada e nada mais.

MP: Concordo plenamente com a sua crítica ao lado “do pensamento correto” do documentário e da antropologia: o seu terreno é o dos pobres e dos marginalizados. Eu sempre pensei que nós deveríamos fazer pesquisas e filmes sobre a classe dominante. E eu não acho que seja mais difícil porque estamos mais ou menos próximos da classe dominante, participamos da mesma cultura, se pudermos chamar assim... Além disso, a classe dominante está inteiramente segura do seu direito, e isso transparece em sua maneira de falar. Esse filme fantástico que você fez sobre o Theodorico⁶ é um bom exemplo.

EC: É um cara excepcional como ator. Ele calmamente diz coisas terríveis. Mas antes de falar sobre a classe dominante, devemos nos perguntar qual é a cultura de um país. Os filmes de [Frederick] Wiseman são irrealizáveis no Brasil. Na França, seriam difíceis de fazer, mas não seriam impossíveis, porque existe a noção de “coisa pública”. Você não pode esconder coisas públicas do público. O acordo de Wiseman com as instituições é possível porque o seu país [Estados Unidos] tem, ou pelo menos teve, esta coisa democrática do “público.” No Brasil, você não poderá filmar o Exército. E se conseguir, os acordos vão ser rompidos, te processam. Wiseman consegue e coloca no ar. Bem, ele fez alguns filmes dos quais não gosto por causa de problemas éticos, mas isso é extremamente americano, para o bem e para o mal. Em suma, o Brasil carece de filmes sobre instituições. Quanto à classe dominante, talvez seja mais fácil na França do que no Brasil, eu acho que temos de tentar, mas não quero fazê-lo por uma razão muito simples, não por uma razão teórica. Só faço filmes com grupos humanos ou pessoas das quais eu sou a favor. Eu não faço filmes contra. Se eu fizer, é pra levar a sério, eu tentaria entender como eu fiz com o Theodorico. É muito mais difícil. No *Master*, eu não tratei essa classe média como algo inferior a mim, “eu sou intelectual”, como em *Opinião Pública* [1967], do [Arnaldo] Jabor. Não... O drama humano deles me interessou tanto quanto meu próprio drama. Não me considero diferente deles. A coisa mais insuportável na ficção e no documentário – na ficção é pior ainda – é se julgar superior aos

⁶ Lançado à época do *Globo Repórter*, *Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) tem como personagem principal um grande proprietário de terras no Rio Grande do Norte, no Nordeste brasileiro, que mantém diversas famílias camponesas em regime de trabalho análogo à escravidão.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

personagens. É mortal.

MP: Há casos em que é mais fácil criar ficção...

EC: Tráfico de drogas, só ficção. No documentário é um troço perdido. Isso é assunto para ficção. Ela é inteiramente livre para fazer isso. Se algum dia eu fizer um filme com um grande político ou num edifício burguês, é provável que eu me torne refém. Fiz um filme há vários anos, chamado *Volta Redonda* [1989], sobre o memorial da greve dos metalúrgicos. A igreja católica de Volta Redonda [RJ], Dom Waldyr Calheiros, foi quem pagou pelo filme. Minha visão foi limitada pela visão da igreja e do sindicato. Eu vi coisas por debaixo da greve... Rapidamente compreendi que o mais enfurecido dos dirigentes seria o primeiro a trair o movimento. Três meses depois, ele traiu. Hoje ele é um pelego. A garotada que estudava na escola técnica, todos do sindicato, todos os operários, eu tive uma conversa com eles que não botei no filme. Colocando em questão a greve, mas ninguém queria uma reflexão. Eles que patrocinam o filme... De esquerda ou de direita, tudo igual. Então, eu exibí o filme, teve uma discussão espantosa com os radicais da igreja, e eu dizia: "Olha, eu tentei terminar o filme de uma forma não triunfalista". Na época, filmes de esquerda no Brasil, quase todos os filmes militantes, diziam: "Tomamos o poder!". E era mentira. Cada vez que esses filmes passam, eles se tornam mais ridículos. O triunfalismo é mortal. As conquistas são diárias e as derrotas também. Eu tentei terminar numa nota um pouco mais melancólica, no sentido de: "Era bom ser operário da CSN porque isso era uma glória, mas para o meu filho eu já não sei...". E, afinal, graças a Dom Waldyr, que é um gênio, eu consegui um acordo. Ah! E reclamaram também porque não tinha mais igreja católica no filme. O meu argumento era o seguinte: vocês têm que fazer esses filmes para o mundo. Tem gente de todo jeito. Se você colocar mais igreja católica, eu vou me lembrar dos meus tempos de CPC [Centro Popular de Cultura] e de comunismo. Depois de 3 minutos de projeção, você diz: "Isso é coisa de comunista!". Matou. Então se tem a igreja menos forte, é bom para pegar as outras pessoas. Se eu colocar igreja demais, é um filme da igreja. Resultado? Fizemos duas versões, uma para a diocese e outra para o público. Eu estava até vendo hoje a versão católica, que tem 3 minutos a mais, e são um saco! Você fica refém, entendeu? Esses filmes que eu faço aqui no CECIP [Centro de Criação de Imagem Popular], para a UNICEF... Eu tento dar um tom mais contraditório... O que adianta dizer que uma coisa é perfeita? É mentira. Eu tento ou botar a história individual da pessoa, ou pelo menos balancear isso. Mas ninguém está afim de reflexão, as pessoas estão afim de propaganda. Eu fiz um filme sobre negros, *O fio da memória*, e o movimento negro não tem o menor interesse pelo filme. Acho que, em parte, deu certo por causa

disso. O sindicato dos metalúrgicos provavelmente não vai gostar do meu último filme sobre os trabalhadores de São Paulo [*Peões*]. Mas não fiz um filme para metalúrgicos. Filmei a memória de 20 anos atrás. Não quero me tornar refém do poder. Suponha que eu vá filmar os índios do Brasil. Existem aldeias que, de repente, você terá que prestar contas com o antropólogo de plantão. Gosto de filmar pessoas que estão indefesas, o que aumenta meu problema ético. Mas é um problema ético entre este grupo humano e eu. Para fazer um filme sobre tráfico de drogas, você precisará de autorização das gangues. Então, eu faço o *Babilônia*, convido para ver e espero ter sido leal a eles. Não tem como ser leal aos favelados no geral, porque isso não existe. Eu tenho que ser leal com as pessoas que estão no filme. A vantagem de fazer um filme num lugar só, onde não haja nenhum policial de plantão, à esquerda ou à direita, significa que você tem uma prisão na qual está inteiramente livre. No *Master*, não tinha antropólogo, nem policial, nem movimento negro ou movimento de mulheres me enchendo a paciência. Mas existem outros tipos de prisões no cinema. Um cara vai fazer um filme adaptado de [Honoré de] Balzac, *A comédia humana*, ele já nasceu derrotado. Ou talvez [Marcel] Proust... é melhor morrer! Mas se você vai fazer um filme barato, em um lugar que ninguém está interessado, isso é maravilhoso. É a única liberdade que eu quero. Primeiro, você escolhe a sua prisão, para não cair na prisão dos outros. Em vez de filmar Lula, fui filmar São Bernardo, a minha prisão é menor. Eu não preciso mostrar meu filme para o Lula e só presto contas ao meu produtor. Eventualmente, entram discussões éticas e políticas que estão no filme, mas nós resolvemos isso. O documentário é uma corda bamba... Não sabemos efetivamente se um filme fará bem ou mal. No *Master*, por exemplo, a Lúcia Nagib escreveu a seguinte frase: “*Freaks* urbanos sem contexto social”... Ely Azeredo dizendo que eu não respeitei os entrevistados porque as pessoas estavam rindo no cinema. Mas as pessoas riem em *Babilônia* também. Existem vários tipos de risos: de zombaria, risada nervosa, risada solidária... Não podemos controlar isso. É terrível, as pessoas riem e passam a odiar o filme, porque acham que a intimidade foi explorada. Tem que pensar também, né? Em *Babilônia* tem risos de classe. Não podemos evitá-los. E às vezes você tem que rir porque é muito engraçado. O riso não pode ser castrado. Se um filme é aberto e aceita leituras poéticas, didáticas, à esquerda e à direita, você tem que estar aberto para que as pessoas possam rir. Não podemos proibir o riso. O objetivo não é que riam da pessoa, é que riam com a pessoa.

AL: Voltemos a esta história de filmar a classe dominante. Em *Theodorico*, você filma o motivo feudal brasileiro. Theodorico fala o que quer, mas, como tudo acontece na propriedade dele, que é uma lugar de grandes contradições sociais, percebemos por trás de suas palavras as coisas que ele não quer dizer...

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

EC: Aí depende do público. Eu me lembro que quando o filme foi exibido, havia a Ditadura, e um cara chamado Armindo Blanco, um crítico português de cinema, dizia que era fácil elogiar o Theodorico, como se eu o tivesse elogiado, e que ele só existia porque na ditadura não havia política. É o contrário. É fascinante, isso não está no filme. Mas, para quem pensar um pouco, está... Ele estava mal na Ditadura, ele precisava da barganha do jogo político. Na ditadura, se ele não tinha voto, o que ele tinha? Aquelas almas mortas. São 700 mortos, é isso o que ele tem, mais nada. Não é nem milionário. Ele tem voto. Então, o jogo democrático é perfeito para ele, é o coronelismo. Tem algo extraordinário que ele diz: “você não tem nada para me dar, só o voto”. Por que ele pode dizer aquilo? Além de ser um ator fantástico, muito singular, não são todos que falam aquilo. De um lado, porque ele é isso. Do outro lado, o Brasil naquela época – hoje ainda – era tão atrasado que aquilo que ele dizia no Rio Grande do Norte para aqueles caras em volta dele parecia progressista, ao ponto de ele dizer que era um pouco socialista. Ao lado dele, na entrevista do hotel, tem um cara chamado Djalma Marinho, que era liberal e votou contra o Ato [Institucional n.] 5. Ele é liberal em Brasília, mas lá ele não pode ser. Lá ele tem os votos desse tipo de gente. Digo mais, você pensa que o filme foi negativo para ele? O filme foi proibido no Rio Grande do Norte porque tinha eleição. Ele foi assistir no estado vizinho, no Ceará, mas eu tenho certeza que se passasse lá ele teria mais votos. Por aparecer no *Globo Repórter*, não importa se foi negativo. Eu tive um problema ético com esse filme, sei lá se eu estava certo ou não, passei quatro dias na fazenda dele e para mim todos os camponeses que trabalhavam lá eram almas mortas. Achava espantoso, porque eu sentia que se esse coronel quisesse, poderia dizer: “Vou matar tua filha” ou “Vou comer tua filha”. Não tinha problema. Era uma sensação estranhíssima. Mas no fim eu deixei ele falar da mulher dele que morreu. Eu não explorei, eu achava que não devia explorar mais. Ou você entende ou não entende. O cara que fala que o povo não presta, que tem estrangeiro demais em São Paulo... Um filme não vai mudar uma pessoa. Se ela for reacionária ou racista, vai continuar assim. Nenhum filme será capaz de mudar isso. Você não muda a história de uma vida com um filme. Qual é o objetivo de fazer um documentário? A gente não sabe. Eu pelo menos, não sei... A palavra mais perigosa é a “utopia”. Quem filma com uma utopia na cabeça fica com... Como é que chama isso que os cavalos levam?

AL: Viseira.

EC: Antolhos. Fazer cinema no Brasil já é uma utopia extraordinária. Documentário, mais ainda. Quanto ao resto, eu não sei de nada. Os cineastas,

especialmente os cineastas de esquerda, são tão arrogantes na sua boa fé que acham que podem mudar o mundo com seus filmes. E eles tentam fazer isso desde o momento da filmagem. Porém, tudo o que existe é interessante, e a utopia é uma forma servil. Tem gente que diz: “O homem não pode viver sem utopias”.

MP: Também é uma maneira de sonhar.

EC: Isso, sim. Quando a utopia é concreta, tudo bem. Tem um livro chamado “Antologia do delírio”, com vários textos de poetas, artistas etc. E tinha um artigo com um trecho do [Charles] Fourier, famoso socialista, sobre como ele previa os famosos falanstérios. Esse tipo de utopia não concreta é totalmente fascista. A cidade de ouro é uma coisa terrível. A vida lá seria insuportável se fosse viável. É nesse sentido que eu falo.

MP: Eu me lembro que, quando você chegou lá, o Theodorico disse: “Eu não quero filmar, só se eu dirigir o filme”.

EC: Jamais, jamais... Se ele tivesse dito isso, eu teria filmado ele dizendo. Não foi assim. Eu fui levado lá pelo Henfil. Você o conhece? Um famoso cartunista que estava morando em Natal, no Rio Grande do Norte. Daí conheceu ele, achou o tipo incrível, falou com o *Globo Repórter* e Paulo Gil [Soares] perguntou se eu queria fazer. Eu conheci ele por uma reportagem de jornal. Eu fui lá, encontrei com o Henfil, e ele me disse uma coisa extraordinária. Ele me olhou assim, não me conhecia pessoalmente, e falou: “Não dá para você fingir o sotaque nordestino?”. Ao contrário, da diferença é que nasce o filme. Não posso fingir. Acho terrível quando um estrangeiro vem fazer filme no Brasil e não sabe português, ele não fala da diferença de língua. Se ele refletir sobre isso é interessante, se ele tentar passar por cima é um desastre. Dessa diferença social é que existe o filme. Tudo bem, vamos à fazenda. Daí, quando chego, eu vou dormir. E no dia seguinte, às 8h, eu ia filmar. Ele sabia. Quando a primeira pessoa começa a falar, ele intervém fora de quadro. Na segunda pessoa, ele entra em quadro, como entrou na filmagem inteira. Aí me bateu essa ideia fundamental. Primeiro tem que mostrar que é ele que está na imagem, não pode esconder que a censura dele está presente. A segunda coisa extraordinária é que, se eu fizesse tudo ali, eu teria a mesma censura invisível, mesmo sem Theodorico lá...

AL: Fora de campo.

EC: Foi sensacional, porque ele me permitiu fazer o filme. Então, era essencial, já que eu estava no império dele, que ele aparecesse como presença física, não só simbólica. Na medida em que ele revela que tudo o que faz é bom, ele vai abrir o jogo. E aí pode ser feito o filme. Senão, eu teria um filme... Sei lá o quê! O que eles me diriam? A única cena de Theodorico que eu fiz sem ele foi quando eu fui embora para Natal. Eu parei para filmar umas pessoas que estavam mexendo numa máquina de sisal. Sisal é um negócio que eles fazem que corta a mão, corta o dedo, é terrível. Nas terras dele. Eu desci do carro e pedi para eles darem o troco. “Não, o patrão é bom”. Eu devia ter tirado essa cena do filme porque não tem a marca da presença do outro, do dono, entende? Acaba não resultando em nada. Foi uma ilusão de esquerda: “Aqui eu vou fazer esses caras dizerem que eles cortam o dedo!”. Mentira, não falaram com liberdade e ficou um troço bobo, devia ter saído do filme. O Theodorico fez o que ele faz, acompanhando a filmagem, procurando as coisas que ele queria mostrar. O desfile ele falou no primeiro dia. “Posso fazer isso pra amanhã”. Em apenas um dia... Ele é dono daquelas pessoas... Quinhentas pessoas... E ele botando aquela roupa de vaqueiro. A única situação encenada do filme. E é claro que eu escutava os horrores que ele dizia. Eu sentia que eu tinha que deixar falar, e ele entrega tudo, né? A cena mais terrível do filme é quando ele encontra um cara no banco, ele conta que expulsou o cara da fazenda porque não votou nele, e o cara do lado dele...

MP: Eu já vi o filme, mas a cópia está completamente ruim.

EC: Eu tô tentando agora recuperar. O som eu não sei, mas talvez consiga tirar um pouco da imagem. Tirar risco de filme é caríssimo. Acho que vão apenas, digamos assim, tirar o desbotado da cor, entende?

AL: *Ouricuri* não teve jeito? Só preto e branco, né?

EC: Engraçado, reversível é um filme que desbota mais fácil ainda do que negativo. O *Theodorico* não desbotou tanto quanto o *Ouricuri* de dois anos antes. Ele estava tão impossível que a gente resolveu botar em preto e branco. Eu vou tentar restaurar um filme, ou o *Cabra* ou *O fio da memória*, mas tenho certeza que vai ser uma restauração incompleta. Vai ser o mais próximo que o dinheiro der. Você pega um filme como *Deus e o diabo [na terra do sol, Glauber Rocha, 1964]*, foi R\$ 80 mil.

AL: Por que é que os seus filmes têm uma distribuição tão fraca na Europa?

EC: Depois do *Santo forte*, descobri que havia perdido o público estrangeiro. É um filme impossível com legendas. No *Cinéma du Réel* foi um desastre. Repercussão zero. Olha, um filme com 1.100 legendas, onde é preciso olhar para o rosto das pessoas, ler as legendas e transcodificar pomba gira...

MP: Este é o problema dos filmes com palavras.

EC: Exato. Eu sei que estou em um território muito problemático. Porque não é uma palavra americana. Wiseman não tem problemas. Nem aquele idiota do Michael Moore. Seus personagens falam a língua da capital do império, que é o inglês. Mas um filme falado em português é um problema até para a Argentina. A distância cultural é gigantesca. É outro mundo. “Pomba gira, que que é isso?”. Do ponto de vista de venda, a distribuição fica muito difícil. Optar pela palavra é muito complicado. A tradução é outro problema. Às vezes, é mais difícil para mim corrigir, discutir as legendas, do que fazer o filme. Por exemplo, em *Babilônia*, a Djanira [Santos] diz que Juscelino Kubitschek vinha pela praia “todo presidentinho”. Teria que encontrar um tradutor que ganhasse muito bem pra ficar dois meses traduzindo... Você tem o vocabulário, tem a sintaxe... A pessoa fala “estátua de bronze”, em vez de estátua, fala “estátua”. Você tem que ser muito sério para saber como pôr isso na outra língua. Dá mais trabalho, para mim, corrigir e discutir as legendas, do que fazer o filme. É uma arte.

AL: As poucas pessoas com quem eu conversei que assistiram os seus filmes na França nunca vieram ao Brasil e não sabem nada de português, mas gostam muito.

EC: Quando é uma coisa mais universal como tema, é possível. Por isso não adianta eu colocar uma coisa paroquial do Rio de Janeiro que um cara de Belém do Pará não entende. O Brasil é um mundo. Mas tem coisas que passam pela linguagem mesmo, a linguagem se entende aqui. Seria essencial ter dinheiro para dedicar um tempo maior para a tradução, mas geralmente não tem, né?

AL: E a distribuição no Brasil?

EC: No Brasil não posso reclamar. Os documentários são exibidos por uma semana só, mas passam. *Master* fez 85 mil espectadores. É um prazer indescritível... Há muitos e muitos filmes de ficção que não fazem tudo isso. *O Invasor* [2001], esse filme muito bom do Beto Brant, teve 98 mil ingressos. Independentemente de todas as

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

críticas que possam fazer ao *Master*, de todos os meus filmes, esse foi o primeiro que eu vi gente que nunca vai assistir documentário indo pra sala de cinema. Entravam no filme... O público feminino, nem se fala. A adesão de mulheres de 40, 50 anos, homens também, que assistiram mais de uma vez, foi enorme. Todos moraram ou poderiam morar num Edifício Master, sabe? De todos os meus filmes, esse é o mais habitável, como um prédio. Ele e *Santo forte* são os documentários mais ficcionais que já fiz na vida. Religião é delírio. É essa história de fabulação... as histórias são incríveis.

MP: Com *Peões* é outra história...

EC: Eu tenho certeza que nesse filme do Lula haverá menos público. Em primeiro lugar, porque as pessoas não estão interessadas na política e podem até odiar Lula. Então, a parte da imaginação, da ficção, é menos importante, porque não podemos brincar com a liberdade fictícia quando falamos da greve de 1978. Precisamos de uma contextualização histórica mínima. E depois, há aqueles que gostam de política, mas que sentem melancolia ao assistir este filme. Classe trabalhadora, cem mil pessoas, tudo isso acabou. Um entrevistado disse o seguinte: “Antes não existia desemprego. Saímos da Souza Cruz e entramos na Coca Cola, na Ford, na Volkswagen... O trabalho perseguia o trabalhador em 1978. Hoje nós ficamos desempregados por 2 ou 3 anos e, se tiver 40 anos, acabou”. Esse mesmo trabalhador diz que, na época das eleições presidenciais, Lula veio até a Volkswagen e ele disse: “Oh, Lula, vamos fazer uma greve? Olhe aí, só computador...”. Não há esse tom heróico e triunfalista que atrai pessoas politizadas. É um filme polêmico. Às vezes, eu perguntava aos trabalhadores: “Então, seu chefe é bom ou ruim?”. A resposta correta do ponto de vista da esquerda radical seria que todos os chefes são ruins, em princípio, certo? Que mentira! O trabalhador me disse que havia patrões filhos da puta, outros que não, mas também camaradas dele que eram ainda mais filhos da puta que os patrões. Os metalúrgicos que conheci estavam todos orgulhosos de ter um trabalho e fazê-lo bem. A dignidade é essencial para eles, e a humilhação que sofreram com os patrões era para eles um problema mais sério do que os salários. Muitos se autodenominam comunistas, mas todos explicam o seu comunismo através de Jesus, através do cristianismo, Jesus como o primeiro socialista, etc.

AL: O movimento sindical era muito ligado às comunidades eclesiais.

EC: A participação dos agentes pastorais nas greves foi muito maior do que a dos trotskistas ou do Partido Comunista. O pensamento cristão católico de esquerda era

a base da formação ética do movimento.

AL: E como esta não é uma convicção estritamente teórica, é normal que 20 anos depois isso mude muito em função da questão econômica e social do desemprego que vivemos hoje.

EC: É uma convicção moral, mais do que política. Esse cara que se diz comunista e que foi militante durante a greve, um cara maravilhoso, muito simpático, a certa altura ele falou: “Eu fiz greve, mas adorei trabalhar na Mercedes-Benz e sinto falta disso”. E ele diz que enquanto caminhava com o filho, ao verem passar um caminhão Mercedes, o filho lhe disse: “Pai, nesse caminhão tem uma peça que você fez”. Isso é exatamente o oposto da ideia marxista de que o homem se torna alienado no trabalho.

MP: É o reconhecimento do trabalho, o valor do trabalho.

EC: Não é apenas a amargura da alienação e da exploração. Há outro trabalhador que se autodenomina artista e nos intervalos da fábrica fazia pequenos objetos de aço. Mas esse tipo de história só pode vir de pessoas anônimas. Se você entrevistar um deputado que foi trabalhador no passado, é diferente. A figura pública não fala muito, porque tem muito a perder. Lula, se ele falar demais, ele terá muito a perder... Enfim, falei demais!

ⁱ Documentarista e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com diversas publicações em cinema. Sua pesquisa sobre a filmagem da fala e a montagem de materiais de arquivo deu origem ao documentário *Retratos de identificação* (2014). Trabalhou como jornalista no Brasil e na Europa. Fez mestrado e doutorado em cinema na Université Paris III. Sua tese, “Le personnage mythique au cinema”, foi publicada pela Presses du Septentrion em 2001. De 1999 a 2003, coordenou pesquisa no Nutes-UFRJ e, de 2003 a 2009, foi professora e coordenadora do *master* profissional *Réalisation de documentaires et valorisation des archives*, da Université Bordeaux III. Em 2016, foi professora convidada da Paris III. Desde 2006, filma narradores especializados na obra de Guimarães Rosa.

ⁱⁱ Antropólogo-cineasta, professor e pesquisador francês, viveu no Brasil em seus últimos anos de vida. Realizou pesquisas na África Ocidental, em especial no Níger e na Nigéria, sobre migrações, formações políticas pré-coloniais e cultos de possessão; na França, sobre identidade regional e representação cultural; e no Brasil, sobre religião, violência e pertencimentos identitários. No Brasil, ofereceu cursos, oficinas e seminários na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro (FGV), e na Universidade de São Paulo. Dentre os eventos com os quais Piault se envolveu no Brasil, destacam-se sua atuação na Reunião Brasileira de Antropologia e na Mostra Internacional do Filme Etnográfico, evento idealizado por Patrícia Monte-Mór e José Inácio Parente, no Rio de Janeiro. Obituário completo no Anuário Antropológico. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/aa.8358>>. Acesso em: dez. 2023.