

Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte

O silêncio que vem depois de uma fala é a coisa mais linda que tem

Valéria Macedo*

Os contornos da palavra, desenhados de pronúncia, gesto, silêncio, rugas no canto dos olhos, mãos sobre a nesga da roupa. Eis a matéria-prima da obra de Eduardo Coutinho: a oralidade como expressão de experiência, convergência de imaginário e fato, de história e “estórias”.

O essencial em seus filmes é o contar em frente à câmera, que virá a cristalizar o efêmero daquele momento em que a fala confere materialidade ao dito, o qual se constrói e se descobre no desdobramento do falar. Há então a combinação imprevista entre conteúdo e forma no discurso, que pode resultar maravilhosa ou banal.

A câmera, que multiplica ao infinito as possibilidades de reprodução da imagem captada, no caso de Coutinho paradoxalmente instaura uma espécie de sacralidade ao momento do relato, revestindo-o de unicidade aurática, o *hic et nunc* de que fala Walter Benjamin (1975). Como o autor contará na conversa que se segue, seu método consiste em não armar o *set* da entrevista (posicionar luz, câmera, equipe e entrevistado) e procurar só ter contato com a pessoa com a câmera ligada. Assim, há uma tensão compartilhada e a surpresa com o dito, pois não há ensaio, as perguntas são amplas e dão margem a qualquer tipo de resposta. Portanto, o que a câmera capta possui o frescor de uma apresentação (“Não é um pão amanhecido”...) e dificilmente irá se repetir da mesma forma. Nesse momento, os olhos do cineasta estão vidrados naquele que fala, e então cada palavra sua vai sendo deliciada, e ele é a pessoa mais importante do mundo.

A pessoa que conta, nessa hora, se vê imbuída de uma responsabilidade de síntese, metafórica ou metonímica, não só do que ela é, mas do que ela gostaria de ser, ou do que gostariam que ela fosse. Ela se descobre então personagem e autora desse personagem. Processo que faz convergir os marcos pessoais de sua vida com os contextos históricos em que eles se deram, a subjetividade de sua experiência e as construções coletivas que ela expressa. É quando os silêncios, ao mesmo tempo que engasgam uma palavra, falam sobre essa pessoa. E a câmera, ao convertê-la em imagem, decupada e bidimensional, se desmente enquanto linguagem. Como disse José Miguel Wisnik, “no sentido forte, a visão é uma evidência do invisível, do indizível e do indivisível” (1995). É aí que a câmera também cala. E nos diz.

Cada um dos filmes de Eduardo Coutinho recria o método de atingir o coletivo por meio do particular e privilegiar os resíduos como o mais contundente das falas. Em meio à diversidade de contextos, há uma circularidade temática que diz respeito a uma poética da narração. Seus filmes configuram narrativas de narrações, contam histórias sobre o contar histórias. São também por isso filmes sobre o tempo enquanto personagem da memória; tempo que também é matéria-prima da película; memória na qual o filme mesmo se converte. *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), *O fio da memória* (1988) e *Boca de lixo* (1994) são concretizações emblemáticas desse movimento.

Cabra Marcado para Morrer – a história das estórias da história

O ano é 1961. O paulista Eduardo de Oliveira Coutinho volta de Paris, onde cursou a Escola de Cinema IDHEC, e ingressa no CPC (Centro de Cultura Popular) do Rio de Janeiro. Com a UNE-Volante, vai captar imagens do “nordeste subdesenvolvido” e assiste ao comício-enterro de um líder camponês. Resolve fazer *Cabra marcado para morrer*, um filme sobre as Ligas Camponesas que tenha o falecido João Pedro como personagem central. Em 64 começam as filmagens com locações “verdadeiras” e os próprios camponeses como atores. Mas, com o golpe militar, a produção se inviabiliza, havendo a apreensão do material filmado, além da perseguição e prisão de camponeses-atores e da equipe envolvida no projeto. Só restou a parte do filme que estava sendo revelada no Rio de Janeiro e algumas fotografias.

Dezessete anos depois, Coutinho retorna ao cenário não mais para filmar a história de João Pedro, mas a história da história do filme e as histórias de cada um de seus personagens. Arma-se então uma rede de versões, discursos e trajetórias, revelando a disparidade de destinos e visões de mundo dos que compartilharam aquele *set*. Elizabeth, viúva de João Pedro e que representava a si mesma no filme de 64, precisou fugir para um lugar desconhecido, mudar de identidade e perder contato com sua família e filhos, com exceção do mais velho e do mais novo. Coutinho a encontra e traz a tona seu passado, fazendo com que ela revele sua verdadeira identidade aos moradores da cidade em que tinha passado os últimos 15 anos como Marta. Ele também vai atrás de cada um de seus filhos, espalhados em várias regiões do Brasil e com histórias de vida absolutamente diversas.

Há portanto no filme uma descontinuidade espaço-temporal que se reestrutura na continuidade da narrativa cinematográfica. Na sucessão dos fotogramas, pessoas afastadas no tempo e no espaço são aproximadas e confrontadas, entrelaçando as diversas narrações por intervenção da montagem. Dessa forma, a narrativa se constrói em dois eixos: um paradigmático, em que cada pessoa conta sua história e destila suas memórias; outro sintagmático, no qual Coutinho combina e rearranja essas diferentes trajetórias e versões, de tal forma que resultam numa versão, numa história, que é a sua.

Mas não é só no eixo sintagmático que Coutinho interfere enquanto narrador. As perguntas, as reações, encaminhamento que dá às conversas, acabam por direcionar o “rumo da prosa”. É aí que reconhecemos a instabilidade simbólica de seu lugar, pois, estando do outro lado da câmera, não consegue ser apenas ouvinte. E as versões se contaminam de seu olhar.

O Fio da Memória – as histórias da memória das histórias

O fio condutor desse filme é Gabriel dos Santos, filho de ex-escravos que viveu solitariamente na cidade fluminense de São Pedro da Aldeia. A poesia da escrita de Gabriel poderia confundir-lo com uma personagem de Guimarães Rosa. Ele aprendeu a escrever com um amigo da igreja batista e passou a vida empenhado em duas obras: o diário e a casa.

As falas no filme (na voz do ator Milton Gonçalves) são provenientes desse diário. Em suas notas há relatos de conteúdo histórico, como dizer que o Brasil foi uma roça portuguesa, ou falar bem de Getúlio, ao lado de delicadezas cotidianas, como “Guilherme me deu um pedaço de concha em 12 de março de 1964”. Portanto o efêmero, o resíduo, dialogam com os fatos da história oficial – assim como toda obra de Coutinho e nesse filme especificamente.

O fio da memória foi encomendado para a comemoração do centenário da abolição e tinha como proposta resgatar a história dos negros no Brasil. Aqui mais uma vez se constrói uma trama de versões, encontros e confrontos, visões de mundo, histórias de vida, memória coletiva e pessoal, religiosidade e política, arte e marginalidade. Enfim, há uma infinidade de depoimentos que cercam o universo dos negros brasileiros pela via da história oral, do imaginário, do cotidiano.

Mas, se temos novamente uma infinidade de narrativas, é Gabriel dos Santos o grande narrador. Em seu diário, conta o processo de construção de sua casa: “Morava nessa casa velha que a senhora tá vendo aí; de maneira que em 1912 tive um sonho de fazer uma casinha para eu viver sozinho, fora lá da família. (...) Quando acabei a obra da casinha aí veio um pensamento pra eu enfeitar essa casinha. Enfeitar de que maneira? Pensei. A gente não tinha dinheiro pra comprar certas coisas. Então imaginei de catar aqueles caquinho de louça no lixo. Apanhar caco de vidro, fazer aquelas florzinha de vidro, pra pregar na parede da casa pra enfeitar. Veio aquela coisa na mente, só apanhar os cacos, restos das grandes obras da cidade. Veio uma pessoa com um azulejo, eu boto; veio uma pessoa com um caramujo, eu boto. (...) O que é que vale uma lâmpada queimada? Nada. A lâmpada queimada, nas casa grande, apanha, bota fora. Não tem mais luz. Eu vou lá no lixo, apanho a lâmpada; ou por outra, as criancinha me traz pra eu fazer abajur de lâmpada queimada”.

Assim como o diário, a casinha foi construída com as sobras da cidade, o que foi rejeitado e inutilizado pelas outras casas. Ela não possui qualquer fim utilitário, não tem cozinha, banheiro... foi feita apenas para “zelar”. E com os restos, vindos de diferentes usos e procedências, ele constrói flores, vasos, enfeites, abajures; ele desconstrói a feiúra do lixo recuperando uma integridade de conteúdo novo, que reconstrói a beleza.

A casa de Gabriel é então uma *bricolage*, nos termos em que Lévi-Strauss a define: a composição inesperada e não planejada de fragmentos de diversas proveniências que tem como resultado algo novo e diferente de cada uma das partes que o constituiu. Enquanto *bricoleur*, Gabriel não tem uma idéia preconcebida do que resultará o rearranjo dos cacos e, quando tornados flores, uma pétala é de telha, outra de vidro e as outras de outros materiais.

Mas, se dissemos que Gabriel é o grande narrador, é porque sua *bricolage* só faz metaforizar o trabalho de *bricoleur* de Coutinho que, na mesa de montagem, recombina imagens e discursos de diferentes proveniências e cria um universo de significado em que cada fala se redimensiona ao ser aproximada a outras imagens e discursos desconstruídos na realidade. Ou seja, ele decupa várias histórias para criar a sua história, diversa de cada uma das outras que a compõem. E, além da diversidade dos materiais, há as sobras da película: as pausas, os silêncios, as contradições, as fragilidades que não vão para o lixo, como talvez fossem em outros filmes. Elas são elementos essenciais para a construção das narrativas e informam muito sobre aquele que fala. Portanto, podemos dizer que, em alguma medida, a casa de Gabriel alegoriza a proposta cinematográfica de Eduardo Coutinho.

Boca de Lixo – as sobras das falas de sobras

O cenário é desconcertante: um ponto de escoamento de lixo no subúrbio carioca, em que pessoas selecionam objetos e comidas que possam reaproveitar. Ou seja, o que foi rejeitado pela cidade é convertido em material de consumo e sustento. A câmera de

Coutinho se aproxima dessas pessoas e ouve suas histórias. E, se Gabriel dos Santos reconstrói uma integridade a partir da fragmentação das sobras, podemos dizer que essa é a proposta de Coutinho no vídeo *Boca de lixo*. A desagregação do cenário – restos de comida, injeções usadas, roupas rotas, cadeiras mancas e mais uma infinidade de cheiros e formas em estado de decomposição – não exterioriza o estado de espírito daqueles que trabalham nesse espaço, antes o contrasta e desmente. Há nas histórias e visões de mundo dessas pessoas uma integridade, composta de princípios, valores e verdades que *ressignificam* a desagregação do lixo. Há doçura, há gozo, há moralidade em suas vidas. E mais uma vez a rede de versões e biografias é mapeada: alguns negam que comem coisas do lixo (mesmo que a câmera os desminta), outros afirmam com orgulho; uns estão ali por falta de oportunidade, outros por opção (“é melhor do que ter padrão”). Ou seja, o lixo dá margem à reconstrução dos edifícios – concretos e simbólicos – da cidade a partir de suas ruínas, ao mesmo tempo que faz a sua crítica, ao subverter seus valores e *ressignificar* o resíduo.

Assim, esse filme também consiste numa poética da narração, pois as pessoas contam suas vidas e arrancam poesia de um contexto adverso a nossos padrões. E as sobras são também catalisadoras de significado. Nesse, como nos outros filmes de Coutinho, o documentário se desvincula da pretensão de registrar uma realidade monolítica e arranca dela contradições e ambigüidades, que por sua vez são capazes de redimensioná-la, redescobri-la e, no limite, reinventá-la.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” in: *Os pensadores*. SP, Abril, 1975.

WISNIK, José Miguel. “Iluminações Profanas” in: *O olhar*. SP, Cia. das Letras, 1995.

Filmografia

1964-1984: *Cabra marcado para morrer*

1987: *Santa Marta, duas semanas no morro**

1988-91: *O fio da memória*

1993: *Boca de lixo**

*Produzidos em vídeo.

Rio de Janeiro, 21 de julho de 1997

1. Gostaríamos que você comentasse as palavras de Consuelo Lins, publicadas na Revista Cinemais 1, sobre sua relação com os entrevistados em seus filmes: “De fato, algo se constrói entre a palavra e a escuta que não pertence ao entrevistado, nem ao entrevistador. 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. É um processo onde há um curto-circuito no ato de falar”.

Eu gosto que as coisas estejam abertas a interpretações, e essa é uma interpretação. Espero que seja correta. O que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário

estão entrelaçados. Não existe um cinema de documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu; e que é uma verdade, ao mesmo tempo que é o imaginário. Não estou preocupado com a verdade pedestre das coisas, por isso a palavra dele me interessa.

Se eu tiver que escolher entre dois projetos: um sobre um tema medíocre filmado no sertão do nordeste e um sobre um tema quente filmado na cidade de São Paulo, eu escolho o do nordeste. A linguagem oral é essencial no imaginário presente no lugar em que a cultura industrial não penetrou tanto. Ao contrário do que se pensa, o cara que é analfabeto ou pouco alfabetizado e que vive num espaço em que a cultura oral é predominante, ele tem uma necessidade mais absoluta de se expressar bem do que o cara que vive numa cultura industrial. As pessoas da cidade de São Paulo falam mal, enquanto que no sertão a expressão é riquíssima, não só no que dizem, não só porque é eloqüente, mas porque no fundo é mais precisa que a linguagem urbana. Eu me lembro de expressões do nordeste, até da Zona da Mata, que falam coisas como: “É na dura sorte”. Essa expressão é de uma beleza extraordinária, e assim são. Essa eloqüência você não vai encontrar na cidade.

2. Você poderia contar um pouco do seu processo de trabalho no que diz respeito à relação com as pessoas que se tornam personagens em seus filmes, antes, durante e depois das filmagens?

Eu não sou especialmente simpático com as pessoas. Quando falo com um nordestino, aparentemente, não tenho nada a ver com ele. E essa diferença eu não procuro falsamente diminuir. É claro que eu uso uma linguagem coloquial, mas não tento fingir que sou igual. Eu não sou igual duplamente: porque estou atrás da câmera e porque não sou igual socialmente. Ao não fingir, você começa a limpar a área. É a partir dessa diferença assumida que certa igualdade pode se estabelecer. Então, eu não tenho empatia com as pessoas, e, apesar de não ter nenhum elemento prévio para criar uma relação positiva na entrevista, eu consigo criar uma certa intimidade que a maioria dos diretores não conseguem.

A primeira regra é que ninguém me contará uma coisa na câmera que já tenha me contado fora. Então, de um lado, o cara está me dizendo aquilo pela primeira vez, não é um pão amanhecido. Ele pode ter dito a um assistente, mas não a mim. Para mim, o momento da filmagem é sempre o momento da relação, isso é essencial. O transe do cinema ocorre nesse momento, nem antes, nem depois.

Eu não quero fazer uma sociologia da favela, por isso é importante que, no momento da filmagem, eu não saiba o que esse cara vai dizer. Nessa hora, minha tensão é maior que a dele. De repente, o cara pode ser um chato, ou então você pensa que não vai render nada e o cara dispara e é maravilhoso. Esse tipo de coisa possui uma tensão extraordinária, tudo está em aberto.

Segunda coisa, geralmente há um *set* da entrevista, assim como tem o *set* da psicanálise: muitas luzes sobre uma pessoa sentada a 3 ou 4 metros distante do diretor, porque a câmera não pode mostrá-lo. E ninguém fala normalmente a essa distância. Então, se criou esse clima, dificilmente a conversa será boa. O que cria a tensão é chegar na casa da pessoa com a câmera ligada. Isso obriga toda equipe a inventar: o câmera, o cara do

som, porque eu tenho que estar absolutamente ligado na pessoa que está falando. Em muitos casos, portanto, o câmera é que tem que decidir o enquadramento.

3. Uma das cenas mais bonitas do Cabra marcado para morrer é quando Elizabeth está na janela e conversa com vocês, que estão chegando da rua com a câmera ligada...

Uma das coisas mais extraordinárias do filme é aquela janela. E não acontece nada, Elizabeth não diz nada de mais, mas é uma cena luminosa. Ela estava sendo filmada não com uma, mas com duas câmeras. Eu não escondi as câmeras, mas ela reage com uma espontaneidade como se não houvesse câmera para ela. E quase todos os documentários não têm isso. Por que as pessoas filmam em situação de entrevista e conversam muito antes de ligar a câmera. Essa agilidade de filmar em situações de não-entrevista foi uma das coisas que a televisão deu, embora use mal, e que o cinema de documentário quase nunca teve. O *Cabra* tem isso didaticamente.

4. Qual a sua ética e qual a sua estética enquanto documentarista?

Eu procuro respeitar a cronologia da filmagem e não entrar num processo ficcionalizante. É claro que sempre que você contar uma narrativa haverá seu lado ficcional. E sem narrativa não há documentário, mas a montagem pode privilegiar a ficção. Eu tento manter uma certa lógica de progressão do personagem e da ação.

Em *Boca do lixo* eu fui na casa de cinco pessoas, depois fui na da Jurema, aquela negra linda. Liguei a câmera, o som e a chamei. A partir daí, tudo que acontece é contínuo: ela aparece na porta e vem falar, as crianças estavam na porta, aparece a mãe dela e abre a janela, depois vem o marido na outra janela. E é um teatro, a mãe aqui, o marido ali, os nove filhos, e ela. E foi maravilhoso. As filmagens são assim: acontece ou não. Aquilo tudo aconteceu em meia hora. E só no final da conversa ela confessa que eles comem lixo: “a gente come mesmo, mas não tem sentido mostrar, não quero que mostre para os outros. Não adianta nada, alguém vai me ajudar?”. Isso eu mantive. Eu poderia tirar na montagem as situações em que aparecem as pessoas se criticando, me criticando, ou criticando a situação. Mas eu faço questão de deixar, explicitando o processo de um documentário. E se eu estou deixando é porque eu acho que tem algo ali que faz pensar.

Por isso agora eu só filmo em vídeo, porque em cinema você é obrigado a ser tão econômico que não dá para contar história de vida. Então você é obrigado a fazer o que todos fazem, conversar antes, ou é obrigado a fazer perguntas muito diretas. Mas se você quer começar uma entrevista dizendo “conta tua vida”, só o vídeo para agüentar.

Não me interessa o plano curto. Eu quero a dimensão temporal das coisas. Às vezes uma pessoa fala, e é cinco, três minutos, e é isso mesmo. Tem uma densidade, tem progressão, ela hesita, volta para trás. Isso é inadmissível na televisão. As pessoas têm um tempo, têm uma memória, têm um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar nos planos, na edição. Essa dimensão do tempo está no conteúdo e na forma, na memória e no plano. Por isso a televisão não me interessa, ela vive no presente puro.

5. Paulo Menezes, sociólogo e professor da USP, publicou um artigo sobre Cabra marcado... na Revista Tempo Social de 1994. Segundo seu ponto de vista, você manipulou as entrevistas e a articulação das imagens de forma a contar a história que você queria, que não corresponde ao ponto de vista dos entrevistados. Você quis

recuperar seu tempo perdido a partir do filme interrompido em 64, mas as vidas das pessoas ficaram alheias a esse processo; a família de Elizabeth foi recomposta na moviola, mas não na realidade. Em suas palavras: “Este exercício termina, através do sujeito que filma, impondo um silêncio mais profundo e mais vigoroso dos que antes não tinham espaço para falar e agora têm a sua própria fala apropriada e deslocada, como um fake de si mesmos, muito mais perturbador porque, ao ser simulacro, impõe-se como verdade no lugar aonde antes era evidente, ao menos, a ausência”. Como você entende esse comentário?

Acho falso. Ele agrupou tudo que eu deixei de contradição para usar contra o filme. Eu poderia ter tirado tudo isso na montagem, mas a minha intenção é mostrar a instabilidade do meu lugar. O problema é que eu não parto de um pressuposto de que o documentário é a busca da verdade. Para qualquer história, as versões nunca são iguais. É claro que eu tenho uma versão da história e estou profundamente imbricado nela. É claro que eu estou recuperando meu tempo perdido, e estou recuperando com paixão porque também é a minha história. Mas há uma solidariedade de recuperação que eles também sentiram.

Há o camponês que fazia o papel de João Pedro na história e que nos rejeita porque foi expulso da religião depois do filme, e ele tem toda razão de rejeitar a gente. Mas há outros que incorporaram o passado, como Elizabeth, ou aquele cara que guarda o livro da gente durante todos esses anos. São todos contraditórios, não são representantes de uma classe, iguais. O forte do filme é justamente esse mundo de versões e de vivências. O filme é forte não pela história da Liga Camponesa, mas porque tem personagens diferentes, numa rede de aproximações, desencontros e versões.

Desde o *Cabra...* eu tento mostrar que existem dois lados da câmera e eles interagem. Há conflito, criam-se situações complicadas que eu quero mostrar. Isso para mim é essencial. Tem sempre alguém do outro lado da câmera, ninguém fala sozinho. O que me interessa num filme 90% é o diálogo, que é difícil porque ocorre entre pessoas diferentes socialmente. Pelo diálogo, a diferença abre uma possibilidade de igualdade, temporária e utópica, mas que pode existir.

Se Paulo Menezes tivesse visto minhas outras obras, teria notado que explicitar as contradições e fragilidades da filmagem é um sistema de trabalho. Se eu mostro as circunstâncias de uma filmagem, estou mostrando que as “verdades” são contingentes. A interferência do acaso e da circunstância para mim é fundamental. Aquilo que não entra nos outros filmes, a sobra, é o que me interessa.

6. *Qual sua vinculação com a antropologia, em termos de autores ou referências?*

Sistemas de parentesco nem pensar, porque tudo que tem gráfico, matemática, eu fujo. Mas *O pensamento selvagem*, de Lévi-Strauss, por exemplo, me influenciou fundamentalmente para entender o Gabriel [personagem de *O fio da memória*], no que se refere ao mito e o *bricolage*. O mito tem um jorro de resignação e de revolta com o mundo que se encaixa muito no Gabriel. No caso do *Fio de memória* e em outras coisas que eu fiz, tenho uma fascinação pelo Walter Benjamin e a alegoria do anjo do Paul Klee sobre a ruína. Tem uma melancolia com a qual eu me identifico, apesar do lado messiânico dele que é mais difícil de compartilhar. Mas tem um lado poético do descontínuo que eu acho fascinante. E quando eu estava filmando a história do Gabriel, eu pensei “esse filme tem que ter um anjo”, e quando eu descobri aqueles sacos de ossos

no cemitério, terminei colocando aquele anjo do cemitério. Para mim, aquilo foi uma homenagem a Benjamin, mas ninguém nunca falou disso. Colocar aquele anjo olhando para os ossos do Gabriel foi uma forma de alegorizar a destruição do passado dele e dos negros. Como o anjo voltado para as ruínas, que o passado é uma catástrofe de ruínas e o vento do progresso arrebatou o anjo. Mesmo que ninguém tenha entendido, o anjo é lindo e estava no cemitério, então tudo bem.

7. Seu olhar sobre o Brasil vai nessa direção?

Eu fiz o *Cabra* já velho e, depois de tantos fracassos políticos do Brasil e da minha própria experiência de vida, eu tenho a impressão que eu só consigo fazer alguma coisa porque eu já não acredito nas grandes palavras. Quando eu estou fazendo um filme eu não estou querendo ensinar ninguém. Isso é um pouco terrorista, porque na verdade eu não sou indiferente ao que acontece no mundo. Mas meu problema é mais ético que político. O que eu quero é conhecer as razões das pessoas. As minhas razões não interessam. É claro que não podemos nos desligar da nossa ideologia, mas se um cara me diz “sou pobre, sou progressista, mas sou a favor da pena de morte”, eu quero entender as suas razões.

8. Nesse sentido, seus filmes poderiam ser definidos como etnográficos?

É complicado você lançar mão das grandes palavras. Mas eu acredito que a minha visão nos filmes é antropológica, embora selvagem. Eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo. Eu não preciso traduzir o oral para o escrito, mas tenho que editar, e a edição também é um ato de intervenção.

O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí. É um engajamento que é ético porque eu tenho que ser leal com as pessoas que eu filmo. Eu não tenho que ser leal com os camponeses, nem com os favelados, em geral, mas com aquelas pessoas com quem eu conversei, que podem ser camponeses ou favelados. Isso quer dizer: impedir que o filme cause prejuízo a essas pessoas (prisão, perda do emprego, auto-imagem negativa etc.), mas também não vou garantir que lhes traga grandes vantagens.

Ninguém vai nu para uma entrevista, eu vou ao lixo pensando em encontrar pessoas que digam que o lixo não é um inferno, mas um modo de sobrevivência como outro. Mas a forma em que isso aparece é totalmente inesperada.

9. E se houver alguém que queira filmar o lixo e encontrar pessoas que digam que aquilo é um inferno, também vai encontrar...

Vai encontrar! A coisa essencial é o seguinte: o cara pode ser um camponês na Amazônia, mas ele te vê e intui o que você quer ouvir. Eles são muito mais vivos que todo cineasta que vai procurá-los. No meu caso, eu fui para o lixo preparado para fazer a seguinte pergunta: “como é que é trabalhar no lixo, é bom ou é ruim?” Quando você está disposto a perguntar se é bom ou se é ruim, é uma abertura para você ouvir deles qualquer tipo de resposta. Estar aberto para ouvir que é bom ou ruim é não desqualificar previamente a opinião dessa pessoa.

Por exemplo, se você vai fazer um filme sobre os *Sem-Terra* e procura só as pessoas

que correspondem aos parâmetros do senso comum sobre o grupo: o cara consciente, revoltado, você vai encontrar. Mas se você vai aberto para escutar, a coisa é diferente. Depois de uma semana filmando num lugar, você estabelece uma confiança que faz aflorar as contradições. No caso do *Lixo*, eu tinha mil imagens deles comendo, mas eu queria o depoimento de alguém que verbalizasse isso. E só depois de uma semana a Jurema confessou que comia. Eu cheguei a isso por meio de um trabalho de campo, convivendo com aqueles pessoas, mas só durante as filmagens, nem antes nem depois.

10. Em quase todos os seus filmes há uma interpenetração entre histórias de vidas e a História oficial. Gabriel dos Santos, por exemplo, tece reflexões sobre os pequenos fatos de seu cotidiano, ao lado de comentários sobre a história do país. Podemos dizer que você faz dialogar subjetividade e objetivação, ou realidade e imaginário, como forma de ampliar os matizes do senso comum sobre um dado grupo social, ou a história dos negros no Brasil etc?

Juntar a grande história e a pequena história é maravilhoso. No Brasil, em que quase não existe cidadania, se você for perguntar como uma pessoa viveu o golpe de 64, você vai ver que tudo que eles viveram nesse ano, tirando uma minoria politizada, são visões da vida familiar. Os marcos provêm da vida privada. Se você falar da Copa de 50, isso tem penetração, as pessoas ligam com sua vida real, mas os marcos históricos... eu queria fazer um filme só sobre isso. Eu gosto de mostrar (demonstrar é uma palavra que eu não gosto) e aguçar essa separação entre o real e o ideal.

11. Você tem em vista um próximo filme?

Para mim, o que interessa é fazer filme de conversação. Minha vontade é agora fazer um filme que tenha uma hora e meia, cem horas filmadas em vídeo, sobre religião no Brasil. Vou pegar uma favela de 2000 pessoas. Tem uma antropóloga que está fazendo uma pesquisa sobre esse tema numa favela do Rio. O que há no Brasil é uma luta de santos de que ninguém conhece a dimensão, pelo menos no cinema. Em cada momento da vida está presente o mágico, cada ato tem significado. São histórias extraordinárias. Não me interessa filmar os rituais afros, os caras matando animais, só a fala me interessa, a narração das experiências. Falar de religião, você acaba entrelaçando histórias de família, sexo etc. E você descobre a coerência daquelas pessoas, elas não são loucas. E pessoas de religiões diferentes, você vai ver, são pai, filha. Só me interessa trabalhar no micro e ir até o fim. Senão pode ficar uma coisa um pouco estéril e superficial: “o mosaico do Brasil”. E gosto de trabalhar no singular, não procurar o caso típico. Eu sou apaixonado por esse caráter obsessivo da fala, dos santos e queria que fosse um filme tão obsessivo quanto é o pensamento deles.

12. O que você pensa da inserção de elementos ficcionais no documentário?

No caso do *Cabra...* tinha um elemento ficcional que era o filme de 64. Mas eu não gosto de inserir gratuitamente uma ficção. Claro que há pessoas que fazem isso de forma fascinante. Os filmes dos iranianos são evidentemente filmes de ficção, mas também têm uma forte base documental. O Kiarostami tem uma coisa genial de confundir os níveis, você não sabe se o cara é ator ou não é. Mas também há muitas fraudes nesse campo, como os *docudramas* para a televisão, as reconstituições vulgares. *Viva o cinema* também é fascinante.

Mas meu trabalho é o oposto desses diretores, eu trabalho no bruto. Eu vou lá e

converso com a pessoa. Alguns têm uma concepção de que você só chega à verdade por meio da mentira. Também o Orson Welles, com o genial *É tudo verdade*. Mas eu acho que não é exatamente isso. Você só chega à verdade através do imaginário, e nem é um problema de se chegar à verdade, são versões da verdade. Uma pessoa pode te dar um relato extraordinário da vida dela, um relato da história do Brasil que seja, que tem alguma coisa de verdade, e tem mil coisas que são inventadas; a pessoa se projeta no papel que não teve, e que a memória construiu. Mas não é completamente fictício, tem que ter uma base no real, para você subir para o imaginário e voltar.

E no real, às vezes as histórias são tão ricas que não há ficção que consiga superar. Não é fácil inventar alguém como Gabriel dos Santos, que escreve aquele diário, constrói aquela casa; ou como o Bispo do Rosário, que constrói um manto para encontrar Deus. E as lacunas nos relatos são extraordinárias.

O que me interessa é explorar a relação entre os dois lados da câmera e contar histórias. O que eu faço é alguma coisa extremamente marginal no mercado. Não consigo vender nada, sou preguiçoso, não sei se consigo mais subir morro, porque fumo três maços por dia, então só vou fazer alguma coisa que eu tenha paixão.

Na hora que eu filmo uma pessoa, eu a amo mais que a qualquer outra. Aliás, quando a câmera está ligada é que eu vejo as pessoas. Eu sou uma pessoa que não olha para o mundo. Sou totalmente distraído, me perco nas ruas, em todas as cidades. Agora, quando eu ligo a câmera e selo os olhos na pessoa, é isso que vale a pena para mim.

13. Como se dá a dinâmica de filmagem na sua equipe?

Se eu pegar numa câmera eu morro, porque eu caio no primeiro buraco. Nesse ponto eu sou diferente de Jean Rouch e outros diretores que são seus próprios câmeras. Se você vai filmar um ritual, tudo bem. Mas na hora de conversar não dá. Por isso eu dependo do fotógrafo como nenhum diretor de documentário depende. Se eu olho para o entrevistado, eu não posso olhar o monitor. A intenção tem que estar 100% na sua atitude. Essa relação de olhar é essencial. Naquele momento, aquele cara é o mais importante do mundo. Tem outra pessoa bebendo as palavras dele. Então eu não olho para a câmera nem para o monitor.

No *Lixo*, eu fiz um erro. Fui entrevistar um cara que era funcionário público e volta para o lixo. Ele diz que voltou porque perdeu o emprego, mas ali também não estava bom. E eu comecei a me sentir mal, mas não de culpa, é que a situação é mesmo foda. Aí ele abaixou a cabeça. E se eu ficasse calado, ia acontecer alguma coisa. Daí eu iria saber algo que eu não vou jamais saber: o que aconteceria se eu não tivesse feito uma pergunta por causa do meu mal estar. Ele iria ficar dez segundos em silêncio, ele iria chorar, ou como ele iria sair do buraco. Isso era essencial para mim, mas quando ele abaixou a cabeça eu me senti tão mal que falei “mas agora vai ser melhor...” E ele saiu daquele clima. Aí quando eu vi o copião me arrependi amargamente de ter interferido. Às vezes não dá para controlar a emoção, a ansiedade, no entanto aquele momento não ia mudar a sorte dele. Eu sei que ele ia sair do buraco, tinha uma câmera em frente, mas *como* iria ser fascinante. Depois que ele acabasse, eu poderia abraçá-lo e beijá-lo, mas não naquela hora. O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que tem. Agora tem gente que manipula tudo isso, tira a pausa, tira o erro.

15. Como você vê dialogar sua obra com o panorama do documentário no Brasil ou no

mundo?

O que me chateia um pouco é que o *Cabra...* ganhou prestígio internacional, mas eu não conheço no cinema brasileiro filmes que tenham sofrido essa influência, exceto o vídeo “Chico Antônio”, do Eduardo Escorel, e alguns do Sérgio Goldenberg. Não por acaso, o Escorel foi o montador do *Cabra* e o Sérgio meu assistente em outros filmes.

Eu faço documentário para não ter que preparar um roteiro. E para mim escrever é insuportável porque eu tenho que escolher palavras, e o mundo das palavras é infinito, cada palavra gera dúvidas e dramas de consciência. E eu opto pela reportagem, pelo improvisado, diferentemente da maioria dos documentaristas, porque aí eu me livro de outro problema, tão insolúvel na minha consciência quanto o da palavra: onde colocar a câmera? Eu só filmo o outro para resolver um mal estar comigo mesmo. Um dos filhos da Elizabeth, apesar de todos os problemas, falou uma coisa: “o cara está é procurando uma família”. E talvez seja verdade.

OLHOS:

Para mim, o momento da filmagem é sempre o momento da relação, isso é essencial. O transe do cinema ocorre nesse momento, nem antes, nem depois.

*

Não estou preocupado com a verdade pedestre das coisas.

*

Eu não sou igual duplamente: porque estou atrás da câmera e porque não sou igual socialmente. Ao não fingir, você começa a limpar a área. É a partir dessa diferença assumida que certa igualdade pode se estabelecer.

LEGENDAS:

FOTO FIO DA MEMÓRIA: “Veio aquela coisa na mente, só apanhar os cacos, restos das grandes obras da cidade”. (Colocar entre aspas pq é fala da personagens)

FOTO CABRA: *A história da história do filme e as histórias de cada um de seus personagens...*

FOTO LIXO: *Há nas histórias e visões de mundo dessas pessoas uma integridade, composta de princípios, valores e verdades que ressignificam a desagregação do lixo.*

* Valéria Macedo é membro do corpo editorial da *Sexta Feira*.