

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC)

Proibida a publicação no todo ou em parte; permitida a citação. A citação deve ser textual, com indicação de fonte conforme abaixo.

ESCOREL, Eduardo. *Eduardo Escorel (depoimento, 2013)*. Rio de Janeiro, CPDOC, 2013. 40 pg.

EDUARDO ESCOREL
(depoimento, 2013)

Rio de Janeiro
2013

Nome do entrevistado: Eduardo Scorel

Local da entrevista: Rio de Janeiro - RJ

Data da entrevista: 06 de Julho de 2013

Nome do projeto: Memória do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida

Entrevistadores: Adelina Novaes e Cruz, Arbel Griner e Thais Blank

Transcrição: Maria Izabel Cruz Bitar

Data da transcrição: 26/08/2013

Entrevista: 06 de Julho de 2013

** O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por Eduardo Scorel em 06/07/2013. As partes destacadas em vermelho correspondem aos trechos excluídos da edição disponibilizada no portal CPDOC. A consulta à gravação integral da entrevista pode ser feita na sala de consulta do CPDOC.

E.E. – ...da Fazenda, pelo Washington Luís, primeiro que ele não sabia absolutamente nada sobre economia, finanças e tal, então foi um auê, um gaúcho, um ministro... Passava, já como ministro da Fazenda, metade do expediente dele, grande parte do expediente dele atendendo pessoas, que ele recebia no ministério, que iam fazer os pedidos mais diversos, “eu quero me aposentar”, “eu preciso de vinte reais”, e gente que queria ser nomeado, inclusive no Rio Grande do Sul. Então tem um episódio de duas pessoas que queriam ser nomeadas para o mesmo cargo no Rio Grande do Sul e vêm ao Rio de Janeiro para pedir que ele interceda junto ao Borges de Medeiros. E ele não queria nomear nenhum dos dois. O Borges de Medeiros era o presidente... o governador do estado naquela época. E ele não queria nomear nenhum dos dois. Ele tinha um terceiro candidato, mas ele não queria desagradar a nenhum dos dois, ao mesmo tempo, porque ele era o Getúlio Vargas já.

A.C. – Aí entrou Getúlio Vargas em cena.

E.E. – O que ele fez? Ele escreveu uma carta para o Borges de Medeiros, dizendo assim: “Se você receber um pedido meu para nomear fulano e fulano, por favor, me escreva de volta recusando a indicação.” [risos] Aí o Borges... Ele escreveu, o Borges respondeu e ele mostrou... “Olha, infelizmente, o Borges de Medeiros não aceitou. Eu indiquei, mas o Borges...”. Aí ele indicou para o Borges o que ele queria, que foi nomeado.

A.C. – Mas olha! Você não acha isso sensacional?

E.E. – É um gênio total. O Lula se inspira totalmente no Getúlio. É impressionante. Depois ele começa a se aproximar do Chateaubriand. O Chateaubriand quer fundar a revista *O Cruzeiro*. Aí o Chateaubriand procura o Getúlio, porque ele precisa de 250 contos de réis para fundar a revista *O Cruzeiro* e queria um empréstimo de um banco do Rio Grande do Sul. Aí o Getúlio... “Está bom”. Ele queria 250. Aí o Getúlio escreve para o presidente do banco – eu não me lembro o nome – pedindo 500 contos de réis, pedindo o dobro. E era uma fortuna extraordinária na época. Era como se fossem 500 milhões. Era muito dinheiro. Aí o presidente responde ao Chateaubriand: “Infelizmente, não temos condições de atender seu pedido...”

A.C. – E não cita o valor no...

E.E. – “A cifra é muito alta.” Aí o Chateaubriand vai no Getúlio. Não, cita a quantia. Aí o Chateaubriand vai no Getúlio: “Mas eu pedi 250, você pediu 500 para ele?!”. Aí o Getúlio diz: “Você não sabe como lidar com banqueiro. É preciso pedir o dobro, para conseguir a metade”. Aí o Getúlio escreve para o presidente do banco: “Entendo a recusa. De fato, a quantia pedida é muito grande. Mas não seria possível...?”. Aí o banqueiro disse: “Bom, então, a metade está bom?”. Fez o empréstimo, e ele criou *O Cruzeiro*. [risos] Mas há uma sucessão de histórias desse tipo. Realmente, um prodígio.

A.C. – Eu vou pegar. Nós ganhamos lá. Ele mandou para lá o livro, o Lira.

E.E. – O livro é muito interessante, muito bem feito.

T.B. – É a biografia...?

E.E. – É o primeiro volume de uma biografia que foi lançada agora...

A.C. – É o primeiro volume. Para chegar em...

E.E. – ...do Lira Neto, que vai ter três volumes: vai sair um a cada ano, e o último...

A.G. – Mas já faz uns meses que saiu.

A.C. – Tem pouco... Dois meses, no máximo.

E.E. – Acabou de sair. Mas é muito interessante, porque, na fase dele gaúcha, a gente percebe claramente – e depois, ele ministro – essa personalidade dele se formando. Ele aceita ser ministro sem entender nada do assunto...

A.C. – Nada. Pela ambição política, é claro.

E.E. – ...e aceita a posição totalmente apagada diante do Washington Luís, que era o verdadeiro ministro da Fazenda. É muito interessante essa fase. Fora as outras coisas, quer dizer, os irmãos, que são todos... O irmão mais velho é um assassino... Pelo menos duas... Ele matou um colega em Ouro Preto e mandou matar uma outra pessoa em São Borja. Nunca foi preso. O Getúlio defendeu, e nunca aconteceu nada ao Protásio Vargas.

A.C. – É, porque ele era advogado.

E.E. – O Benjamin, o famoso Bejo, que depois é em parte responsável pelo que...

A.C. – Pela crise.

E.E. – ...que leva ao desfecho final, já lá aprontava. Ele quebrava as coisas... Era um louco. E a coisa do suicídio, também. Porque o sogro dele se matou. Já está na família. Eu não sabia.

A.C. – Ah, é?

E.E. – O pai da Darcy se matou porque estava devendo uma fortuna aos bancos...

A.C. – Por honra.

E.E. – ...porque vivia feito um príncipe.

A.C. – Nababescamente.

E.E. – E tudo era dívida. E aí os bancos... Teve lá um problema, uma crise financeira no Rio Grande do Sul, os bancos cobraram a dívida. Ele não teve como pagar, se matou. Mas vamos a assuntos menos interessantes do que esse, porque é para isso que nós estamos aqui.

A.G. – Na verdade, vamos fazer umas duas ou três perguntas, porque o verdadeiro motivo passou a ser a moqueca da Dedé. [risos]

A.C. – Eu pensei que você estava aí perdida. O meu ficou lá no Cpdoc, o meu roteiro.

T.B. – Não, a gente trouxe.

A.C. – Mas o meu estava cheio de anotação.

A.G. – Vamos lá? Cabeçalho.

E.E. – Os dois são sem-vergonhas, porque já estão gravando. Eu falando sobre o Getúlio e eles... Isso não pode, viu? Isso é desleal. Isso não se faz com o entrevistado.

A.C. – A gente não usa, mas guarda.

E.E. – Na próxima aula, eu vou usar isso como exemplo de falta de ética do documentarista.

A.C. – Ao contrário...

E.E. – Tem que ter claquete, para a pessoa saber quando é que está gravando.

A.C. – Não, claquete nada. É para a pessoa ficar relaxada. Começa sempre um papo, e a câmera já ligada.

E.E. – Claro! A gente nunca avisa quando vai gravar[inaudível], para passar a perna nos entrevistados. [riso] Digam. [*O trecho anterior foi gravado antes do início da entrevista.*]

A.G. – Eu digo. Hoje é dia 6 de julho de 2012, estamos aqui na casa da Adelina, em Laranjeiras...

E.E. – Sentindo a falta do Benjamim, que hoje não veio.

A.G. – O Benjamim não veio hoje. Sérgio e Mila na câmera; Adelina, Arbel e Thais entrevistando Eduardo Scorel, a segunda entrevista, parte do projeto ligado aos documentaristas, História do documentário no Brasil. Scorel, acho que a gente... retomar um pouquinho da entrevista passada, só para se religar ao tema. Eu queria te perguntar se você acha que há resquícios do Cinema Novo, ou daquele cinema que você fez no início, no cinema que você faz hoje, o cinema documentário, sobretudo.

E.E. – Se há resquícios no que eu faço hoje? Acho que eu sou o pior juiz do mundo para decidir isso. Acho que alguém que não seja eu teria que decidir isso, Arbel. Eu acho que... Eu não diria nem que sim nem que não. Quer dizer, se a minha opinião valesse alguma coisa, eu acho que é inevitável que uma pessoa que... Eu fiz... acho que 50 anos de profissão esse ano. Bom, é inevitável que o que foi feito, o que foi vivido ao longo desses 50 anos, de alguma maneira, transformado e modificado, mas, de alguma maneira, subsista no que eu faço hoje. Mas também, pelo menos, é de se esperar que se acompanhem as mudanças. O mundo mudou muito, a história do Brasil mudou muito, o cinema mudou muito, a minha relação com o cinema mudou muito. Eu acho que se pegar um filme que eu estou fazendo hoje... Se eu comparar... Eu estou finalizando um filme sobre o Paulo... Para pegar filmes sobre música. Quer dizer, em

1966, eu fiz um filme sobre a Maria Bethânia; e eu estou finalizando hoje um filme sobre o Paulo Moura. Há algum ponto de aproximação e de contato entre os filmes? Eu nunca, até esse exato momento, nunca pensei nisso, mas, assim de maneira improvisada, eu diria que as circunstâncias são tão diferentes que o que eu disse antes eu acho que é válido. Eu acho que certos elementos, talvez eles... seja possível identificar. É difícil responder a isso.

A.G. – Mas olhando para o Cinema Novo como um movimento; não para você, isoladamente.

E.E. – A primeira coisa conceitual...

A.G. – **Não é um movimento.**

E.E. – ...o Cinema Novo não é um movimento. Não é um movimento, não é um partido político, não é... A melhor definição de Cinema Novo quem deu foi... acho que o Nelson Pereira dos Santos, que disse: “Cinema Novo é o Glauber no Rio”. Como o Glauber já morreu há muito tempo... E essa definição é uma definição muito verdadeira, porque ele foi, de fato, a personalidade aglutinadora, com uma vocação meio... uma vocação de liderança, uma vocação meio messiânica até. Então, falar em... É muito difícil falar em... Acho que não é correto pensar no Cinema Novo como um movimento.

A.G. – Então, foi um termo mal empregado. Mas havia elementos, então, que, enquanto o Glauber esteve no Rio e vocês faziam cinema juntos e vocês dialogavam entre si e vocês faziam às vezes de montador, técnico de som, pulavam, em algum momento, de uma função para outra e colaboravam, cooperavam, faziam filmes juntos, tinham algumas coisas que, independentemente de quem liderava ou não, vocês achavam importantes, eu imagino. Têm traços comuns. As pessoas identificam traços comuns no cinema que foi feito naquela época. E a minha pergunta é se você acha que há algum traço de então no seu cinema de hoje, ou no documentário brasileiro em geral. .

E.E. – Eu tenho talvez tendência a te responder que não. Eu acho que não há relação nenhuma entre o que é feito hoje e o que era feito na década de 60. Mas eu precisaria pensar um pouco sobre isso. Ao mesmo tempo, eu acho que tem uma ideia talvez um pouco, de novo, muito

precisa na sua pergunta. Quer dizer, uma questão é a questão da colaboração de pessoas que, efetivamente, trabalharam juntas. Então, por exemplo, o Nelson Pereira dos Santos montou *Barravento*; o Nelson Pereira dos Santos montou *Maioria absoluta*. Então, há uma forma de colaboração entre o Nelson, o Glauber e o Leon. Não há muitos exemplos desse tipo. Eu, que comecei a trabalhar um pouco depois dessa geração, digamos, eu trabalhei com vários diretores, de fato – como montador, principalmente, um pouco como assistente de direção etc. Então, há uma questão que é a colaboração específica naquele projeto. Isso é uma coisa que acontece em alguns casos. Agora ao mesmo tempo é verdade que alguns filmes exercem uma influência tão grande, um peso tão grande sobre os outros que se fazem muitos filmes *à maneira de* depois. *O Terra em transe* foi um filme desse tipo. Quando a questão da alegoria, em função da situação política, da censura, passou a aparecer em certos filmes, desde *Brasil ano 2000*, do Walter, até o filme *Os herdeiros*, do Cacá, algumas coisas do filme do Glauber também, aí há certas áreas de semelhança. Mas ao mesmo tempo, eu acho que se a gente for ser estrito em relação ao que eu, pelo menos, considero que seja o Cinema Novo, eu acho que as características dos filmes, uma das principais características e um dos maiores interesses dos filmes são, principalmente, que eles são muito diferentes uns dos outros. Não há nada mais diferente do que *O padre e a moça*, por exemplo, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Bom, e *Vidas secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que são mais contemporâneos, são parecidos? Têm algumas questões, mas são filmes muito diferentes. E apesar de que havia, talvez, um certo policiamento no grupo, mas havia também um certo reconhecimento, principalmente no início, porque também não... Isso muda muito. Quer dizer, uma situação é a situação que vai, digamos, mais ou menos de 1962, dos filmes que ficam prontos e são exibidos em 1962, até 1965 mais ou menos, depois do golpe, mas filmes que vinham sendo concebidos antes do golpe. Depois, a partir de 1965 e 1966, começam a surgir filmes muito diferentes dessa primeira leva, dessa leva inicial do Cinema Novo. Aí vem *O desafio*; *Terra em transe*... E isso vai mais ou menos até 1969 - 1970, depois do Ato 5; mas também filmes que tinham sido concebidos, em geral, ainda nesse período meio de transição, entre 1964 e 1968. E depois de 1969 e 1970 não existe mais Cinema Novo, na verdade. Quer dizer, existe até uma contestação deliberada, frontal, assumida pelo Julio, pelo Rogério, pelo Neville e pelo Tonacci e outras pessoas, e há um fracionamento, até pessoal, muito grande, a partir de 1970 - 1971, quer dizer, cada um vai para o seu lado. Algumas pessoas permanecem ligadas, amigas, mas... Quer dizer, o que acontece a partir de 1970 - 1971 não tem

praticamente nada a ver com um certo espírito coletivo, um certo sentimento de pertencimento a um grupo, uma certa identidade, que existiu entre 1962 e 1964 - 1965.

A.G. – Nem há um engajamento com valores... não sei se valores também é um bom termo, mas com valores que estavam presentes naquela época, que eram de vocês.

E.E. – Não entendi a sua pergunta. Não havia...?

A.G. – Nem havia mais, depois disso... Porque uma coisa é não haver mais a cooperação...

E.E. – Você diz a partir de 1970 - 1971?

A.G. – Isso. Ou antes mesmo.

E.E. – Havia pessoas que permaneceram mais próximas, mas cada um foi fazendo opções muito diferentes. Basta ver os filmes que fizeram.

A.G. – Vamos falar de cooperações mais recentes então? Eu acho que eu preciso reformular a pergunta que eu te fiz agora e eu vou reformular. Mas uma questão que ficou de fora na entrevista passada, e eu estou falando agora, mas se alguém quiser falar... é essa sua colaboração recente com pessoas jovens – eu acho que a gente chegou a falar muito rápido disso na outra entrevista, mas não tenho certeza –, com pessoas mais novas, nessa sua inserção na academia, que não deixa de te aproximar de estudantes de cinema. Na verdade, têm duas questões aí. Uma é ligada – é a primeira que eu proponho – a essas novas parcerias suas com pessoas mais novas. Se você pudesse falar um pouquinho disso... E a outra...

E.E. – Você está se referindo a que especificamente?

A.G. – Aos seus trabalhos, por exemplo, com Thais Blank...

E.E. – Aqui presente. [risos]

A.G. – ...aqui presente....

T.B. – Livia Serpa.

A.G. – ...Livia Serpa, Pedro Bronz etc. Você, a partir de um momento, começa a dar aula.

E.E. – O Celso que é culpado.

A.G. – Não, antes do Celso, você dava aula na PUC.

E.E. – É verdade.

A.G. – E o Celso não é culpado; ele foi um homem de visão: você gosta de dar aula. *[risos]* Você continua dando aula: vai para Curitiba dar aula, vai para vários lugares. Curitiba não; Florianópolis. Na verdade, tem uma frase que você fala de vez em quando, e eu não sei se eu cito você corretamente, mas a ideia é essa, e que não é uma frase que só você usa, mas que cinema não é uma coisa que se ensina, assim, em sala de aula, mas existe um envolvimento incontestável seu com a sala de aula e com os alunos, e há hoje essa demanda, pelo jeito, porque a coisa se difundiu e é aceita, por aulas de cinema, cursos de cinema, graduação em cinema, pós-graduação em cinema. Então eu queria saber tanto a sua opinião sobre isso, como você percebe e digere isso, quanto os frutos concretos que isso rende – por exemplo, parcerias com pessoas mais novas.

E.E. – Deixa eu tentar te responder. Às vezes, certas perguntas são difíceis, eu não tenho uma resposta pronta para...

A.G. – É que não foi bem uma pergunta.

E.E. – Mas deixa eu tentar recuperar... É da vida que... Quando a gente começa a trabalhar moço, como aconteceu comigo, quer dizer, com 17 anos, você passa muito tempo sendo o mais moço da equipe e você se habitua um pouco a ser o benjamim, justamente, das equipes. E aí, de

repente, um dia, você olha em volta da sua equipe e você percebe que você é o mais velho. [risos] E isso, naturalmente, simboliza um pouco uma mudança. Quer dizer, quando você tem a sorte, ou o azar, de ser um sobrevivente, você passa a ser o mais velho e passa a receber, assim como dos seus filhos – ou das minhas filhas, no caso –, você começa a receber um certo tipo de informação ou um certo tipo de aporte ao qual talvez você não tivesse acesso, ou tivesse talvez mais dificuldade de acesso, se você não tivesse contato com pessoas mais moças do que você: hábitos, vocabulário, tecnologia... Quer dizer, a tecnologia do cinema se transformou radicalmente, ao longo desses 50 anos. Eu comecei raspando filme, passando cola. E hoje em dia, quando eu conto para as pessoas – não sei se eu, no outro dia, mencionei isso – que a

chegada da coladeira que usava durex no Brasil foi a grande revolução tecnológica da minha geração, as pessoas acham graça. E, ao mesmo tempo, é difícil você se reciclar e se readaptar. Acompanhar essas transformações não é muito fácil, a partir de um certo momento. Então, existe esse processo, que foi vivido dessa forma. Houve, digamos, uma crise, um momento de crise, que, de certa maneira, eu situo entre o ano em que eu fui diretor da Embrafilme, em 1986, e o período em que... e o Collor, digamos assim, e o fim da Embrafilme, que me obrigou – a não ser que eu tivesse tido capacidade para mudar de profissão, para ir para uma ilha do Pacífico Sul de sarongue, não sei – a repensar um pouco a minha atividade profissional. Mesmo um pouco antes disso, a questão do surgimento do vídeo. Acho que o primeiro trabalho em vídeo que eu fiz, acho que foi no início da década de 80 – eu acho que foi justamente o documentário sobre o Chico Antônio, que eu gravei em 1981 e 1982. Então, a partir desse momento, da década de 90, em que eu senti... Eu trabalhei dois anos num projeto de um filme de ficção que, quando eu concluí o roteiro e o projeto cenográfico todo e o orçamento e tal, eu disse: “Eu não vou nunca conseguir fazer isso”, em 1990 e 1991. Era um projeto, sob todos os pontos de vista, a meu ver, quando eu acabei de fazer, completamente equivocado para aquele momento. Até, hoje em dia, talvez fosse possível fazer. E muito mais barato, porque era um projeto que dependia de trucagens digitais – tinha uma batalha naval... Imagina, nos anos 90, fazer uma batalha naval! Napoleão III é - personagem do filme. Então, era um projeto completamente equivocado para o momento. Bom, eu estou dando voltas mas para tentar chegar nessa questão da redefinição dos rumos profissionais. Eu tinha deixado, desde... acho que desde... desde antes, na verdade, mas acho que depois do *Cabra marcado para morrer*, no

início da década de 80, que já foi um filme que eu montei mas depois de muitos anos em que eu já não trabalhava regularmente como montador... Mas eu não me lembro agora. Acho que a partir do início da década de 80 e acho que depois do *Cabra*, a montagem tinha saído do meu horizonte como campo de trabalho profissional. Ressurgiu meio como essas coisas acontecem, por volta de 1998, quer dizer, quase que 15 anos depois, com um convite para montar filmes, já em Avid, quer dizer, já num processo que eu... programas que eu desconhecia totalmente. Estavam começando. E eu fui acho que, inicialmente, para São Paulo, montar um documentário do Ricardo Dias, chamado *Fé*. Então se colocou essa questão. E a opção, em termos do meu trabalho como montador – e me interessava ter acesso à nova tecnologia, aprender, porque os filmes que eu fazia, também, com certeza, lançariam mão daquilo e tal –, era uma forma de me reciclar e me atualizar. Então eu passei, naturalmente, a trabalhar, a partir de 1998 1999, com

peessoas, na edição, que dominavam os programas, primeiro o Avid e depois o Final Cut, que se tornou mais predominante como ferramenta de trabalho, e, progressivamente, fui buscando... Quer dizer, algumas das pessoas com quem eu trabalhei não eram tão jovens assim. Muito mais jovens do que eu, naturalmente, o que não era difícil, mas não tão... Mas aos poucos foi indo para pessoas muito jovens, como a Thais Blank, aqui presente. E aí começou a misturar um pouco, a partir de 2004, eu acho... Foi em 2004 que eu dei aula na PUC? Em 2003 e 2004?

T.B. – É, acho que é em 2004.

E.E. – [A partir de 2004, começou a misturar] com pessoas que foram meus alunos – então eu trabalhei com o André [Lucas], que editou comigo o *J*.; com a Thais; e com outras pessoas –, um pouco por que, não sendo a minha ocupação principal, eu nunca me dispus, animei... Eu acho que se eu sentasse e a Thais me desse umas aulas e eu praticasse um pouco, eu até operaria os programas, mas eu não... Eu acho que acaba ocupando um tempo, uma coisa que... Eu não sinto que eu tenha muito essa disponibilidade. Então é uma forma de poder atuar nesse trabalho, de me relacionar com pessoas muito mais jovens e de receber os influxos positivos que os jovens têm a me dar. A questão de dar aula vem, talvez, um pouco por uma disponibilidade maior de tempo. Quer dizer, quando eu era, profissionalmente, montador e fazia filmes quando podia, eu... Montagem é uma coisa muito absorvente. E naquela época, mais ainda, porque

demorava mais tempo, era um trabalho braçal muito intenso. Eu trabalhava muito, muitas horas, não tinha muita... nem disponibilidade, se fosse o caso. Por outro lado, a coisa de dar aulas, também, acho que se ligou um pouco a uma certa opção de deixar de lado projetos de filmes de ficção e de retomar a questão do documentário. Aí já num contexto completamente diferente dos anos 60, porque tinha esse... ao longo desse período, e eu nem tinha acompanhado isso tão de perto. Quer dizer, eu passei a me voltar para essa questão a partir de meados dos anos 90, realmente, em termos de me atualizar em relação ao que tinha sido escrito e publicado, a ver ou rever certos filmes, e aí vêm o VHS, o DVD, que ajuda muito nesse processo. Então, eu mesmo, de certa maneira, fiz uma espécie assim de mestrado particular, em que eu era o aluno e o professor, para me envolver com essa questão de uma maneira que... Porque até então eu não tinha esse envolvimento, até esse momento. E aí surgiu... Em suma, surgiu esse convite do Celso para o Cpdoc, eu acabei me licenciando da PUC e também me afastei lá do curso de Curitiba e, no momento, estou só com essa atividade, digamos, de ensino – fora essas coisas eventuais – na Fundação. E com esse contato... Até, no curso, não são pessoas, talvez, tão jovens assim, porque como é um curso de especialização, são pessoas já graduadas e tal, já atuantes no campo profissional. Isso muda. É diferente da graduação da PUC ou da graduação de Curitiba. Mas eu continuo trabalhando, em geral... O Pedro já é pai de família, de dois filhos, não é tão jovem assim. [risos] Mas para mim todos são jovens. Eu quando trabalhava como montador, eu tinha uma regra pessoal, que depois eu abandonei... Eu talvez tenha mencionado isso a vocês. Eu evitava montar filmes de diretores que eu considerasse menos experientes do que eu, porque eu achava que essa relação não dava certo. E o menos experiente, em geral, significava o diretor ser mais jovem do que o montador. E quando eu deixei de respeitar essa regra autoimposta a partir de 1998, que eu deixei um pouco, algumas vezes –, eu acho que tive a comprovação de que a regra era importante, porque algumas vezes não deu realmente muito certo. Acho que existe uma questão aí, uma certa hierarquia, no fundo. E como eu acho que... Bem. Talvez outras pessoas, com outro tipo de cabeça, consigam isso, mas acho que, para mim, isso se tornou cada vez mais difícil. Hoje, acho que seria muito difícil eu montar um filme de um diretor que estivesse começando. Eu acho que não daria certo. Não sei se eu te respondi. Eu tentei, Arbel.

A.G. – Não era também muito uma pergunta, então valia qualquer resposta. Você tinha uma pergunta para fazer?

T.B. – Não, não. Só se o *Santiago* é uma exceção. [Mas] não, porque também o João é experiente, apesar de mais novo.

E.E. – Bom, o João é muito mais moço do que eu – acho que quase 20 anos –, mas já tinha uma longa carreira como cineasta, muitos filmes feitos e tal. Então, essa questão realmente não se colocou. Quando eu falo menos experiente é uma pessoa que está começando, fazendo o primeiro filme, porque eu acho que é melhor para essa pessoa trabalhar com alguém que tenha uma experiência profissional equivalente. Porque têm certas coisas que, por mais tacanhos que nós sejamos, a gente acaba aprendendo, ao longo das décadas, e é normal que quem esteja começando talvez não saiba, e aí depende um pouco da paciência que você tenha.

A.G. – Mas aí, nesse seu processo de repensar a carreira etc., você descobriu essa vocação para dar aulas. Como é que você...?

E.E. – É você que está dizendo.

A.G. – Eu estou.

A.C. – E faz parte desse processo, também, a sua opção pelo documentário, tendo, inicialmente...

E.E. – A opção pelo documentário veio quando eu percebi que aquele projeto, que era sobre o Qorpo-Santo – era uma adaptação de um romance do Luiz Antonio de Assis Brasil, um autor gaúcho –, que aquele projeto eu não teria condições de fazer. Então... Eu precisava trabalhar, em suma. E eu imaginei que, naquele momento, um caminho possível seria tentar fazer documentários que pudessem ser exibidos na televisão. E aí começou... o documentário sobre 1930... que são projetos... E isso foi se desdobrando: que virou uma série, que virou outros documentários. Foi indo um pouco assim: inicialmente, como um campo de trabalho possível, e depois, a partir de 1994, quando, aos poucos, começou a haver recursos maiores para produzir, a vontade de poder produzir de maneira autônoma e independente e, para isso, projetos de orçamento menor. E daí documentários. Um documentário, embora custe uma fábula para qualquer um de nós, em termos de... Bom, às vezes os projetos se complicam, mas, em tese, é

mais simples e mais barato, e você, com uma produtora, uma pequena produtora... De alguma maneira, eu tenho conseguido levar. Eu acho difícil... As relações, no meio profissional, são muito difíceis, a relação com produtores, com distribuidores, então eu tentei encontrar um campo em que eu pudesse atuar de maneira mais autônoma. Isso me levou muito para o documentário. E depois o documentário ganhou uma certa presença, um certo interesse. Com todas essas dificuldades que a gente conhece e essas limitações que a gente conhece, mas, de alguma maneira, passou a ser um campo possível de atuação.

T.B. – Você gosta de dar aula, Eduardo?

E.E. – Pois é...

A.C. – Se negar, a gente vai contestar aqui.

E.E. – É a tal história. Eu... Você fala em vocação. Eu não sei se eu tenho a vocação para dar aula. Eu, frequentemente, tenho uma grave crise de identidade, enquanto estou dando aula. Eu estou dando aula e aí vem uma voz lá do fundo e que me diz assim: “Mas que charlatão que você é!”. Eu me sinto um pouco...

A.G. – Mas sabe que têm colegas seus, cujos nomes não vou revelar, que dizem que você é um acadêmico. Nasceu para ser...

A.C. – E muitos alunos também.

A.G. – É, mas eu acho que a voz dos colegas fala mais alto.

E.E. – Eu talvez tenha errado de profissão. Eu talvez devesse ter feito arquitetura ou física – talvez fosse mais feliz – e feito carreira universitária. Ao mesmo tempo, talvez eu possa trazer... Quer dizer, o que eu posso pensar disso é que eu talvez tenha um perfil peculiar para um professor. Coisa que o João, com muito mais talento do que eu, tem também. Quer dizer, o João tem um perfil peculiar para dar aula. E o João adora dar aula, é um excelente professor e é adorado pelos alunos. Mas sem querer me comparar com ele, o fato de eu ter feito uma carreira

profissional na área, eu espero que isso seja benéfico para os alunos. São situações diferentes. Existem muitos professores de cinema que nunca fizeram um filme. Eu acho que é possível, mas é um outro tipo de ensino e um outro tipo de relação com os alunos. E talvez existam menos – ou poucos – profissionais de cinema que tenham a tal vocação a qual você se referiu. Agora se eu gosto? É uma pergunta difícil para mim, Arbel, porque... Se você me perguntar, “Você gosta de cinema?”, eu tenderia a te responder não. “Você gosta de fazer cinema?”, eu tenderia... Assim num impulso, eu te diria não. “Você gosta de fazer crítica de cinema?”, eu te diria não. “Você gosta de dar aula?”...

A.C. – Você gosta de ser personagem?

E.E. – Aqui com vocês, eu não me importo muito, não, porque eu abstraio as consequências terríveis disso. [riso]

A.G. – Espera isso ficar disponível na internet.

A.C. – Na nuvem.

E.E. – Mas, enfim...

A.G. – Se você gosta de dar aula, você estava falando.

E.E. – Não, eu não disse que eu gosto de dar aula.

A.G. – Não. Você estava respondendo isso. “Agora, se eu gosto de dar aula?” Você estava no meio da resposta.

E.E. – Pois é. Eu diria, em princípio, que não gosto.

A.G. – O que se ensina então, para você, nesses cursos? Porque tem gente que vai entrar num curso de cinema ou numa pós-graduação e que vai... Eu não sei como vai se envolver de fato com o cinema, se é que vai se envolver de fato com o cinema. Então...

E.E. – O que é possível ensinar?

A.G. – Ou o que significa o ensino de cinema. Porque alguma coisa dali, óbvio, você tira. O aluno tira; o professor tira, também. Como estudar filosofia, que você vai ter... Ou qualquer campo que tenha uma limitação de possibilidades de aplicação e de envolvimento de fato. Mas eu fico me perguntando às vezes – e eu nunca parei para pensar mesmo; talvez você tenha pensado nisso –, no contexto atual, o que significa essa profusão de cursos de cinema; o que essa ideia que vem por trás do cinema ou as disciplinas que estão vinculadas a essa ideia trazem para uma formação de uma pessoa. O que você, então, tenta trazer?

E.E. – Varia muito, me parece, porque eu acho que depende muito do aluno e dos objetivos que o aluno tenha. Então, se o objetivo do aluno é se tornar um profissional daquela área, é uma situação... E aí eu gosto da frase, que eu não me lembro agora exatamente de quem é, que diz que é impossível ensinar, mas é possível aprender. E eu acho que existe muita coisa que pode ser aprendida, sim. Quer dizer, eu acho que... E, de certa maneira, eu tenho tentado organizar um pouco esses cursos mais longos, como o curso da FGV, ou mesmo quando eu dava aula na PUC, um pouco em torno dessa ideia, quer dizer, você... Acho que você aprende vendo filmes... Não só vendo os filmes. Vendo os filmes e refletindo sobre o filme que você viu, que é uma relação diferente da relação que a gente tem quando simplesmente vai ao cinema como uma atividade de lazer, em que, em alguma medida, você, claro, você pensa sobre o filme, mas é outra coisa você ver o filme como um objeto de estudo. Então, eu acho que ver filmes é uma forma importante de aprendizado que eu continuo praticando muito. Eu vejo muitos filmes, embora eu não goste de ir ao cinema. Mas, graças ao DVD, eu vejo muitos filmes em DVD. Eu acho que a outra melhor forma de aprender a fazer cinema é escrevendo sobre cinema. Coisa que eu também passei a praticar, de alguns anos para cá, de maneira mais sistemática. Porque escrever é também uma maneira, uma disciplina de refletir sobre o que você viu. E a terceira maneira é fazendo alguma coisa, onde as pessoas vão aprender com os próprios erros e acertos que puderem cometer fazendo as coisas, e que não são coisas transmissíveis. Quer dizer, você pode dizer, mas é muito difícil para a pessoa absorver o significado daquilo que você está dizendo. Ela vai aprender quando ela fizer, quando nada der certo, ou quando der certo. Agora existe um outro tipo de aluno, um tipo de aluno que trabalha na televisão, por exemplo, que é jornalista e que ouve falar no cinema documentário e que não tem nenhuma informação ou

formação, até cultural, sobre o que seja o documentário e que, de repente, parece que está se revelando um mundo novo para as pessoas. Você diz certas coisas e as pessoas ficam... Acho que pode ser um processo. Eu espero que elas não percam o emprego. Eu digo para muitos deles, para pessoas que trabalham no Silvio Santos ou na Globo e tal: eu espero que, pelo fato de fazerem o curso lá da FGV, não sejam despedidas no fim do curso, porque... As emissoras impõem um... Têm uma maneira de fazer as coisas. Têm maneira certa de fazer as coisas. E o curso parte um pouco do pressuposto de que não há... primeiro, de que há uma diferença importante e significativa entre o que se faz na televisão e, em geral mais ligado ao jornalismo – e o que seja, hoje em dia, o cinema documentário; e segundo, que não há propriamente uma maneira certa de fazer as coisas. Então eu acho que, para algumas pessoas, tem uma função, espero que tenha uma função, mesmo que elas não venham a ser, como a maioria, acho que não virá a ser propriamente cineastas ou documentaristas, mas [tem uma função] de expandir um pouco os horizontes, abrir a cabeça e ver certas coisas que são estranhas. Têm muitos documentários muito estranhos, que para você... que exigem uma certa disposição, que, em geral, a gente não tem para as coisas: exigem uma certa disposição de você pensar naquilo. Para entender um filme do Kossakovsky, o *Tishe!*, não é uma coisa assim... sabe, “Ah, vou comprar o ingresso, vou comprar uma pipoca e vou assistir *Tishe!* no cinema.” Não é. É outra coisa. A pessoa precisa ter uma certa disposição para isso. É um outro tipo de cinema. Ou um filme do Sokurov, o *Fausto*, do Sokurov. Então, é uma questão de formação e de cultura mesmo, que eu espero que sirva para as pessoas. E, em alguns casos, você percebe que... Teve uma aluna que eu mostrei... No curso atual. Eu mostrei logo, para... Eles até disseram: “Ah, vocês estão nos provocando”. Eu mostrei o *Aterro do Flamengo*. Quando acabou o *Aterro do Flamengo*, eles disseram: “Isso é uma provocação!”. Mas teve uma aluna que no dia seguinte foi para o Aterro do Flamengo, para o local onde foi filmado e ficou lá observando o movimento das pessoas e [descreveu]me escreveu. Quer dizer, então eu acho uma vitória extraordinária, eu ter motivado esse movimento de ir e de observar, de pensar no filme e naquilo que ela está vendo ali na realidade.

A.G. – Mas você teria um... não um palpite, mas alguma ideia formada sobre o motivo dessa profusão dos cursos e o gosto e o interesse crescente, a demanda crescente em relação a documentários em geral, a esses festivais todos e...?

A.C. – Editais.

A.G. – É. Tem a facilidade, mas...

E.E. – É estranho.

A.G. – ...mas por que esse gosto pelo documentário, esse crescimento do gosto?

E.E. – Eu não sei se... Eu não sei, de novo... Há muito de ilusório nisso. Muito. Existe, realmente. A produção aumentou muito e se formou, nos últimos 15 anos, alguma coisa que a gente pode chamar de uma cultura do documentário: as pessoas escrevem sobre documentário; *sites*; revistas; festivais; filmes etc. Tudo isso, por enquanto, é um pouco ilusório, eu acho, porque não se conseguiu, na verdade, ainda, formar um público mínimo para isso, de pessoas interessadas; as pessoas não vão ver os filmes em números minimamente representativos. A operação financeira continua não fechando. E tudo isso só existe porque se criou uma economia baseada em subsídios e o volume de recursos dedicados a isso aumentou exponencialmente, nos últimos 15 anos – hoje em dia existe mais dinheiro sendo investido do que jamais houve na história do cinema. Há uma certa visibilidade da mídia para essa área. Porque o documentário tem uma chamada contradição em termos. Supostamente, o documentário se interessa ou busca um entendimento do real, e o ser humano rejeita o real. E como é que fica o documentário? Eu tenho me referido muito, nos cursos, ao... A Mila já sofreu me ouvindo falar do livro do Clément Rosset que se chama... O livro chama-se *A escola do real* e o ensaio inicial chama-se *A realidade e o duplo* [*Le réel et son double*], e que eu acho uma referência clara dessa questão. Ele começa dizendo que a capacidade mais frágil do ser humano é a de admitir a realidade e que há três formas radicais de recusar a realidade, que são a loucura, o suicídio e a cegueira. O ser humano recusa o real ou ficando louco ou se matando ou ficando cego. Mas como nem todos são tão radicais, a única outra escapatória para lidar com o real é se iludir. Então, o ser humano se ilude. E o cinema, como uma linguagem e uma forma de entretenimento, se encaixa perfeitamente aí. Nada mais ilusório do que o cinema em geral. O propósito do cinema, a linguagem do cinema é iludir o espectador, iludir... fazer o espectador acreditar que ele está vendo algo real. E nós todos vamos ao cinema e acreditamos que nós estamos vendo algo real. Aí vem um tal de documentário. E a partir de um certo momento, embora na origem fosse tão

ilusório quanto o cinema de ficção, a partir de um certo momento, ele parece pretender ser um espelho do real, e aí a contradição se estabelece: como é possível pretender reproduzir o real e ser cinema? O cinema, por princípio, é a linguagem da ilusão, é a linguagem ilusória.

A.G. – E você vê sentido nisso.

E.E. – Eu vejo.

A.C. – Ainda mais hoje, que você tem uma profusão de imagens e de coisas via internet.

E.E. – E a gente sofre, mas eu vejo.

A.G. – Eu entendo.

[FINAL DO ARQUIVO PHO_EDUARDO_ESCOREL_2012-07-06_01]

E.E. – ...então, é uma fantasia total.

A.G. – É muito ligado ao jornalismo.

E.E. – Só que de repente... Aí o Grierson é muito culpado disso. Quer dizer, assim como o Cinema Novo precisava do Humberto Mauro, o Grierson precisava do Flaherty. Então... O Flaherty nunca quis ser documentarista, nunca falou nisso e tal, mas fizeram dele um documentarista. Ele virou um documentarista, à revelia dele mesmo. Ele é um romântico total e absoluto. Ele mesmo diz, claramente, é uma coisa que eu não me canso de citar: “Não tenho nenhum interesse pelo que os brancos fizeram aos esquimós, mas o que me interessa é o passado mítico”. Aí a gente está muito longe do cinema documentário. Recriar o passado mítico dos esquimós?! **É uma tarefa... E aí vêm essas confusões entre realismo e documentário. Até, na aula de ontem, eu acho... anteontem, eu estava tentando comentar isso com as pessoas: uma*

coisa é cinema realista, que pode ser um filme de ficção, desde os americanos até os italianos, ou em outros lugares do mundo, mas documentário é uma outra coisa. Mas eu, na vez passada, saí daqui horrorizado, achando que vocês tinham feito... me feito falar de coisas muito pessoais. [Inaudível], achando aquilo...

A.C. – Muito pessoais.

A.G. – Mas você está falando sério? Eu preciso saber.

*E.E. – Eu estou falando sério. Não, mas tudo bem. Tudo bem, mas eu achei que vocês estavam muito no pessoal. Eu fiquei pensando: “Mas que interesse tem isso para alguém?!”.
[Inaudível]*

A.G. – Ué! Eu tenho. A gente tem.

A.C. – São histórias de vida; não é...

A.G. – Exatamente, tem a ver com histórias de vida. Agora, é importante a gente saber se você realmente achou, sei lá, invasivo ou exageradamente pessoal.

E.E. – Não, não. Talvez fosse o trauma do momento. Depois eu esqueci. [riso]

A.G. – Agora vai ter o segundo trauma, quando ele assistir, ou souber que está lá...

E.E. – Não, eu não vou assistir jamais, a não ser que vocês me obriguem. Aliás, eu recebi um... da Casa de Rui... Porque eu tenho uma história da Casa de Rui Barbosa, há uns sete anos atrás, eu acho que em 2005, mais ou menos isso, fazer um depoimento... Até a Mônica foi ser entrevistadora. E aí eles me mandaram agora a transcrição do texto...

[INTERRUPÇÃO DE GRAVAÇÃO]*

(O trecho em itálico não consta da gravação enviada para conferência)

E.E. – ...perguntas, que aí você fala de uma maneira menos...

A.G. – Planejada?

E.E. – Aí, para pôr o texto de uma maneira que seja possível ler, é um trabalho alucinante.

A.C. – É, essa edição de texto é...

A.G. – Mas eles não fizeram nenhuma edição? Mandaram para você...

E.E. – Mandaram o texto bruto para mim.

A.G. – Transcrito, pronto.

A.C. – A gente não faz isso.

A.G. – Eu tenho a minha entrevista, também, que você me deu para o mestrado, que...

E.E. – Nossa Senhora! Estou perdido!

A.G. – Você quer que eu espere sete anos?

T.B. – Adorei aquela entrevista que você deu para a Mônica e para o Morettin sobre o *Estado Novo*. Muito boa, Eduardo.

E.E. – Aquela revista...? Não saiu.

T.B. – Saiu.

E.E. – Eu nunca recebi.

A.G. – Não é possível!

E.E. – Eu recebi na versão *on-line* que saiu. Mas ela saiu fisicamente, a revista?

A.G. – Boa pergunta.

T.B. – Não. Mas acho que ela...

E.E. – Acho que ela não foi editada, eu acho, em papel.

T.B. – Ou ela só sai virtual e depois de um tempo é que... Ou então nem sai em papel.

E.E. – Pois é. Não, não existe...

A.G. – Mas está disponível.

E.E. – Eu já nem me lembro. [*O trecho acima foi gravado durante a troca de fita.*]

A.G. – Podemos? Adelina ia perguntar alguma coisa.

A.C. – É. Eu ia perguntar, em sequência àquelas suas negativas de que não gosta de fazer cinema, de que não gosta de ser montador, e vendo seus filmes, em que você trabalha com fontes, *1930*, *32*, *Estado Novo*, é uma das coisas que você gosta, que te dá prazer, a gente vê um pesquisador absolutamente rigoroso, a pesquisa, a busca das fontes. Você, como pesquisador, seria uma...?

E.E. – Eu acho que eu não sou um bom pesquisador, no sentido que eu não tenho paciência, por exemplo, para ir para o Arquivo Nacional e ficar lá... O Antônio Venâncio, que eu considero um prodígio como pesquisador, que desencava coisas impensáveis, ontem, ele me levou lá em casa 20 minutos sobre 1964 absolutamente extraordinários, que eu nunca tinha visto. Tem o Palácio

Guanabara, o Lacerda, a população chegando, os tanques nas ruas, tudo filmado em 35 milímetros.

A.G. – Por quem?

E.E. – Ah! Depois eu conto.

T.B. – Estava na Cinemateca Brasileira?

E.E. – Não.

A.C. – Isso já é semente de um novo documentário?

E.E. – Eu já escrevi o anteprojeto da continuação da série até 1954. Porque a gente está... Embora não tenhamos acabado o *Estado Novo*, que vai até 1945, eu escrevi um anteprojeto de uma série indo do fim do Estado Novo ao suicídio, que são mais cinco documentários. Mas não está em produção, ainda. Mas é porque o Antônio, ele não para, e quando ele encontra uma coisa assim, ele telefona e pede para eu ajudar a identificar, porque ele tem dificuldade de identificar. E são extraordinárias as imagens. É impressionante .

A.G. – Quando a gente desligar a câmera, você vai contar?

E.E. – Não está ligada, não?

A.G. – Ela está. Não, agora não.

E.E. – Está. A Mila, eu já aprendi, ela não avisa, mas ela liga. Mas eu gosto... Para também não dizer que eu não gosto de nada, tem algumas coisas que eu gosto. Eu gosto muito de fazer... de ler sobre essas coisas – como você percebe quando eu falo da biografia do Getúlio –, de fazer o roteiro, de trabalhar com esses elementos, as correspondências, as fotos. Eu sou preguiçoso,

quer dizer, eu gosto de fazer isso quando chega na minha mão, sem poeira e tal. Se precisar ir lá e tal, aí... Eu já fiz isso um pouco, em outros projetos, mas hoje em dia eu estou muito preguiçoso. Agora isso eu gosto de fazer. Fazer a série sobre o Estado Novo, que eu espero que até o fim do ano esteja totalmente pronta, finalizada, ou o documentário sobre... os dois sobre 1935, eu gostei muito de fazer, mais até do que o 1930 e o 32, porque o 1930 e o 32 foram feitos no ritmo... O 1930 foi feito em três meses... quatro meses. É uma loucura. O 32 também foi feito muito rápido. Agora quando você tem tempo de... Então... E isso é um tipo de trabalho que eu gosto de fazer, sim, se eu posso... Em suma, eu não tendo muita gente perto de mim, eu adoro. Por isso que eu não gosto de dar aula, porque tem muita gente perto. [riso] Fazendo uma boa equipe, e a internet, o e-mail e tal, então fica ótimo. Eu gosto de fazer isso. Você acertou uma coisa que eu gosto de fazer. Feito eu gosto de ver filmes estranhos, que ninguém gosta e que eu tenho que ver sozinho em casa, porque...

A.C. – Como, por [exemplo]?

E.E. – Ah, esses filmes... Lá em casa são chamados de “filmes com ventinho”, filmes que têm planos longos e que o máximo que acontece é que bate um ventinho de vez em quando.

A.G. – Com ventinho. Eu achei que era de convento.

E.E. – Não, não, com ventinho.

A.C. – Viu? Está apropriado para hoje.

E.E. – São esses filmes... assim, Sokurov, Kossakovsky, esses filmes... Tarkovski, essas coisas assim. Mas eu tenho que ver sozinho, porque... Eu gosto.

T.B. – E da produção recente de documentários, tem alguma coisa que te chamou a atenção, que você tenha gostado mais, alguém que...? Brasileiro, tem alguma coisa que...?

E.E. – Tem. Com certeza tem. **Acho que essa cadeira vai desabar em breve.**

A.C. – É?

E.E. – Acho. Vai ser... Esse plano, vocês não vão poder editar, o entrevistado desabando.

A.G. – Quer que eu pegue outra?

A.C. – Vamos trocar.

E.E. – Não, não. Enquanto eu não desabar, pode usar. Mas, se eu desabar, eu peço para vocês cortarem. [risos] Um filme que eu tenho mostrado e cada vez que eu vejo... é o filme do Carlos Nader sobre o Waly Salomão. Eu gosto bastante do trabalho do Cao Guimarães. Eu acho que às vezes o dispositivo se sobrepõe ao filme e não dá 100% certo, mas é sempre muito interessante, é sempre muito bom, é sempre... Eu gosto muito do trabalho dele. Eu gostei... Aí fica... Bom, a minha participação foi pequena. Mas eu gostei muito do filme da Flávia Castro, *Diário de uma busca*. No campo do documentário, o que mais, assim mais recente?

T.B. – Teve o da Lúcia Murat...

E.E. – Eu gosto do filme da Lúcia Murat, *Uma longa viagem*, até escrevi um texto pequeno sobre o filme. Eu tinha gostado do *Que bom te ver viva*, escrevi até uma crítica, acho que no *Jornal do Brasil*, sobre o *Que bom te ver viva*, e gosto do *Uma longa viagem*, acho um bom filme, embora eu ache que a parte... Todo mundo gosta. Eu acho o Caio Blat um excelente ator. Mas eu não acho que a parte ficcional de nenhum dos dois filmes funcione 100%. Mas eu acho que é um bom filme. O que mais que eu vi, assim mais recentemente?

T.B. – O *Terra deu, terra come*, do Rodrigo?

E.E. – Ah, o do Rodrigo. O do Rodrigo, eu acho um prodígio, acho um filme... E é um exemplo. É um filme difícil. Lá em casa, eu tenho que ver sozinho. Mas é extraordinário. O filme... E, para mim, aquele filme... Porque é uma região que eu conheci muito bem, porque é a região onde *O padre e a moça* foi filmado, e nós ficamos quatro meses morando ali naquela região, numa cidade que, na época, não tinha nem luz nem água. Eu só voltei lá uma vez, em 1987, e já

estava muito transformado: já tinha luz elétrica na cidade e tal. E é uma região fascinante, porque... Não sei se vocês conhecem Diamantina e os arredores de Diamantina. Eu fui lá algumas vezes, depois, a trabalho, mas... Talvez seja o lugar a que eu fui, no mundo todo, que mais me deu a impressão de estar num outro planeta, de ter saído do mundo. Quando eu chego em Diamantina, eu tenho a sensação que eu cheguei na Lua, num outro lugar, completamente diferente, muito mais do que quando eu fui ao Irã ou quando fui à Amazônia. Tem alguma coisa... Não sei se são as montanhas, se é a pedra, se é o... É claro que hoje em dia, muito menos do que em 1965. Em 1965, para telefonar para o Rio de Janeiro era uma epopeia. Quando o ator que ia fazer o padre adoeceu – na véspera de começar a filmagem, a equipe toda lá, o ator baixa hospital, (com) hepatite –, ter que arranjar um novo ator... é uma operação comparável a essas de... a essas operações logísticas aí. Foi uma coisa complicada. Um telefonema... Você não conseguia falar e... Quatro mesesAí chegava uma carta. A carta era um... Ou então, na... Nós passamos Carnaval e acho que Semana Santa lá. Foi muito longa a filmagem. Aí vinham umas pessoas visitar, e era como se realmente estivessem chegando de um outro... Era uma coisa... É claro que hoje em dia isso mudou muito. Mas então o filme do Rodrigo teve esse efeito para mim. Como teve , em Goiás, - que eu vi; eu não tinha visto – o filme do Silvio Da-Rin, o *Paralelo 10*...

T.B. – Eu amei.

E.E. – Eu gostei do filme também. E para mim foi muito comovente, porque o antropólogo do filme, o Terri (de Aquino), foi meu colega de faculdade e eu não o via desde a faculdade. Eu acho que é um bom filme. Ganhou o prêmio principal no festival lá. Então, reencontrar essas pessoas dessa forma é uma coisa, assim emocionalmente, forte.

A.C. – E foi boa essa experiência lá como júri, julgando os filmes? Foi intensa? Ou foi mais prazerosa?

E.E. – Tinha compensações. Tem bons restaurantes em Goiás. [riso] Era um trabalho, era um trabalho remunerado – em suma, acho que hoje em dia isso é importante –, e tinha bons restaurantes, tinha boa companhia. Tinha filmes muito ruins, muito ruins – meio desanimador, aqueles filmes –, e alguns filmes... um filme alemão, sobre o qual eu escrevi ontem no blog,

muito interessante, chamado *Sob controle*, sobre a energia nuclear na Alemanha. Muito interessante o filme, muito bem feito. O filme do Silvio (Da-Rin) eu acho um bom filme. E é uma epopeia: ele filma uma viagem de 500 quilômetros pelo rio, que não é brincadeira. Não é brincadeira. E o Meirelles (sertanista José Carlos Meirelles) é um grande personagem. Ele (Silvio), eu acho que tanto em relação ao Meirelles como ao Terri, ao antropólogo, por algum motivo... O Meirelles, até é um pouco mais pessoal, mas o Terri fica quase que... Eu acho que se ele tivesse ido mais fundo na coisa pessoal dos dois... Ele se preocupa muito em contar todo um histórico da questão da... Isso eu acho que, no fundo... Mas é um bom filme, muito bem feito. Um filme muito interessante sobre enchente... Eu acho que aquilo é em São Paulo. Tem um rapaz, acho que com uma câmera, sozinho, acompanha umas equipes de resgate e ele descobre um personagem que está numa casinha alagada e que se recusa a sair, e o filme meio vira um... [O personagem], não sei se ele é japonês ou filho de japonês, mas em suma, nissei, pelo menos. É muito interessante. Ganhou o melhor média-metragem. E um filme chinês muito interessante, que ganhou o curta, também. Os filmes estrangeiros, tinham alguns interessantes. Tinha um filme chinês sobre trabalhadores de mina de carvão, também feito por um cineasta sozinho, assim, tecnicamente, muito precário, mas muito impressionante. As condições em que os operários vivem, as condições em que eles trabalham... Lembra vagamente o filme do Wang Bing, *A oeste dos trilhos*. E é, realmente, é um flagrante meio em profundidade da China que a gente não imagina muito, a gente esquece um pouco. Então... foi cansativo, mas foi bom.

A.C. – E você quer falar alguma coisa sobre o seu projeto atual, o *Paulo Moura*? Ou você acha que não... Ou não gostaria de comentar? É o mais recente, o trabalho seu mais...

E.E. – Eu estou finalizando o documentário sobre o Paulo Moura, um projeto que começou em 2008 e a produção começou em 2010, um documentário marcado por uma circunstância inesperada, como é próprio de muitos documentários, que foi o fato... Nós íamos começar a gravar em agosto de 2010, e ele morreu em julho de 2010, um mês antes de se iniciar as gravações. Então nós só fizemos uma única gravação com ele, dois dias antes de ele morrer, no início de julho. E o filme se transformou completamente, em função disso. Eu quando pensei nesse projeto, para o qual eu fui convidado, a minha razão de embarcar era não fazer um filme baseado em material de arquivo. Como eu tenho feito muito filme baseado em material de arquivo, eu achei... “Não, vou fazer um filme em que eu vou gravar tudo.” E acabou, por força

Transcrição

das circunstâncias, virando um filme baseado em material de arquivo. E, em razão da morte dele, muitas questões muito difíceis, cujo desfecho ainda é incerto e sobre as quais eu preciso aguardar para me pronunciar, vêm ocorrendo desde então. Mas nós estamos no caminho. A edição está pronta e estamos terminando o licenciamento das imagens e já iniciando a finalização. Eu imagino que o filme esteja pronto até o fim do ano.

A.G. – Eu estou satisfeita.

T.B. – Posso fazer uma pergunta, a última? É uma pergunta que fazem no projeto dos cientistas sociais, que eu acho engraçada. Eles sempre encerram assim: se você fosse dar um conselho para quem está começando a fazer cinema agora, o que você diria?

A.C. – Ou que está pretendendo fazer cinema.

A.G. – Não é assim que terminam as entrevistas. [risos]

E.E. – Essa é tão difícil quanto uma do... Na CNN, tem um entrevistador inglês, que substitui o famoso Larry King, que é o Piers Morgan. Toda noite, às dez horas, tem um programa, que eu assisto quase que diariamente. Quer dizer, em geral eu gravo. Em geral, eu não assisto na hora, mas eu gravo todo dia e aí, quando tenho tempo, eu assisto. E tem programas melhores, tem programas piores. Mas ele tem algumas perguntas que ele faz para todo mundo. - Eu pensei que você fosse fazer essa pergunta, e que é uma pergunta terrível. Ele diz, em inglês: “*How many times have you been properly in love?*” [riso]

A.G. – Podemos fazer essa também, já que...

E.E. – Que é uma pergunta...

A.C. – Hoje nós não fizemos perguntas pessoais.

Transcrição

E.E. – ...que os mais espertos, quando estão casados, dizem: “Uma”. [risos] Não vão dizer... Não vão criar problemas em casa; vão sair do estúdio e chegar em casa e... Então, os mais vivos... E eu pensei que você fosse me perguntar isso. [riso]

A.G. – Adelina, está cedendo a cadeira.

E.E. – Está cedendo. Vai desabar em breve. Não, mas... Olha. Eu considero que um dos meus únicos feitos, dos quais eu posso ter orgulho como pai, é de ter duas filhas que não têm nada a ver com cinema, e eu espero ter contribuído para isso. Então, sempre que alguém me procura, eu procuro desestimular o máximo possível. Eu acho que é uma profissão e uma atividade extremamente ingrata no Brasil e muito sofrida. E eu acho que as pessoas enlouquecem – metade dos cineastas são meio perturbados da cabeça –, gera um nível de ressentimento absurdo nas pessoas, e é difícil combater isso e é difícil resistir ao sofrimento, ao ressentimento, a abandonar a profissão, que é o que a gente vê de maneira geral. Então, eu procuro sempre desestimular, porque eu acho que, se a pessoa tiver a tal da vocação, o meu desestímulo não vai significar nada, ela vai em frente. Mas se tiver uma leve esperança de que ela possa fazer algo que a faça mais feliz do que fazer cinema, eu acho ótimo. Então, é isso que eu diria e que eu digo sempre que alguém me procura: “Pense bem. Não há outra coisa mais possível de fazer do que cinema, que não é possível?”.

A.G. – Mila, tinha uma coisa aqui na sua lista que era... nos temas que a gente levantou, que era um diálogo entre Rio e São Paulo na época do Cinema Novo. Você acha importante falar alguma coisa, perguntar alguma coisa sobre isso?

M.B. – Não sei se fica meio descontextualizado.

T.B. – Eu estou preocupada com [inaudível].

A.C. – Eu também.

T.B. – Já quebrou.

E.E. – Olha, olha o que vocês aprontaram com o entrevistado!

A.C. – Isso é o peso da história.

E.E. – Já estava quebrada. Não fui eu que quebrei.

A.C. – Como eu não tenho muita história, eu posso sentar aqui sem problema.

E.E. – A Adelina, eu acho que ela quer um outro coordenador para o curso.

A.C. – Por quê?

E.E. – Porque você me põe numa cadeira quebrada!

A.C. – Mas essas cadeiras, como elas ficam no sol, elas ficam...

E.E. – Mas você podia escolher para mim uma que não estava quebrada. Eu passei o tempo todo aqui me equilibrando.

A.C. – Que horror! [riso] Um desconforto...

E.E. – Primeiro ela não me deixa entrar na casa dela, depois ela põe uma cadeira quebrada para eu sentar.

T.B. – Isso é uma armadilha; não é uma entrevista.

E.E. – Pois é.

A.G. – Ela vai te recompensar.

E.E. – O Rio e São Paulo?

Transcrição

M.B. – A relação Rio-São Paulo na época. Porque teve a coisa de que teve o curso do Arne Sucksdorff aqui e, lá em São Paulo, teve uma certa influência, um certo intercâmbio com o Fernando Birri, e eu não sei se talvez...

E.E. – Isso é um assunto que eu acho muito interessante e longo. E, recentemente, esse assunto foi reavivado, porque a Esther Hamburger está fazendo uma pesquisa que envolve o curso do Sucksdorff e, principalmente, o filme que ele fez em seguida ao curso. E, em função disso, eu andei estimulando os meus emissários parisienses a fazer uma pesquisa, consegui levantar a documentação que existe na Unesco sobre o curso, que é interessantíssima. Eu passei para a Esther essa documentação. E vim a, inclusive... Isso é assunto para alguém acho que fazer uma tese de doutoramento, pelo seguinte: eu não me lembrava que ao mesmo tempo que aconteceu o curso do Sucksdorff aqui no Brasil, o Joris Ivens estava dando curso e fazendo algo muito semelhante no Chile. E acabou de ser editado um livro, no Chile, contando a experiência do Joris Ivens no Chile.

A.G. – Ele viria para cá. Ele não veio; ele foi...

E.E. – Ele foi um... Os dois primeiros nomes escolhidos pelo Brasil para serem professores do curso foram ou o Joris Ivens ou o François Reichenbach. O Joris Ivens, na documentação não se fala mais no nome dele.

A.G. – Então não se sabe por que ele não veio para cá.

E.E. – Mas eu agora suponho, com quase toda a certeza, que ele não tenha podido vir porque ele estava comprometido no Chile. Ele estava em Cuba; foi convidado, em 1961, pelo Salvador Allende, acho que senador, para ir para o Chile dar o curso; vai ao Chile, dá um curso ligado à universidade e faz um filme, em 1963, sobre Valparaíso, com a participação de chilenos na equipe, e depois volta ao Chile algumas vezes. O livro está até editado... é editado no Chile, mas é uma edição bilíngue. Depois eu consegui o livro. O livro é muito interessante, conta toda essa trajetória, e que é paralela à trajetória do Sucksdorff aqui. A questão do Birri, na verdade, não é propriamente comparável, porque o que aconteceu foi que o Vlado Herzog, que fez o curso do

Sucksdorff, e o Capovilla, que não fez, foram a Santa Fé e conheceram, tiveram contato, na Argentina, com o Birri, com a escola. Não fizeram propriamente a escola, mas tiveram contato com o Birri. E o Birri veio ao Brasil, acho que pela primeira vez, nessa época, em 1962 ou 1963. Então, quando o Herzog veio fazer o curso, no final de 1962, ele, que era... Ele já era graduado em filosofia. Ele e o Capô são acho que uns oito anos, pelo menos, mais velhos do que eu – eu tinha 17, acho que eles já tinham 25 na época. Isso faz uma diferença. Eles já eram... O Vlado trazia essa experiência, quer dizer, tanto de já ser graduado em filosofia como de ter tido esse contato com o Birri. A questão Rio-São Paulo existia, sim, historicamente, e foi até acentuada e agravada. O Cinema Novo discriminava muito São Paulo. Primeiro, havia a questão... uma rivalidade Atlântida-Vera Cruz, que talvez só o Anselmo Duarte tenha conseguido fazer um pouco essa ponte entre a Atlântida e a Vera Cruz, entre Rio e São Paulo. Mas depois havia muitas questões entre... Por exemplo, o Person era visto como um marciano pelos cineastas do Cinema Novo, quer dizer, uma coisa estranha. O Cinema Novo era muito machista, chauvinista e bairrista. Muito. Então, havia uma rivalidade, havia... E naquele momento, muito diferente de hoje, havia muito menos gente em São Paulo fazendo cinema. Havia o Khouri, que era anti Cinema Novo como cineasta, muito anterior, muito mais velho, mas, de qualquer maneira, uma outra concepção de cinema, e o Person, que é da mesma geração, formado na Itália pela mesma escola que alguns dos diretores do Cinema [Novo], por ser de São Paulo, também era visto como um... E curiosamente. Ele fez um filme muito interessante, eu acho, chamado *São Paulo Sociedade Anônima*, e que era um filme que se diferenciava muito, naquele momento, dos filmes do Cinema Novo. O próprio caso da Palma de Ouro dada a *O pagador de promessas* é muito curioso. Porque o cinema brasileiro todo se beneficiou muito, evidentemente, do fato de um filme brasileiro ter ganhado a Palma de Ouro em 1962. Quer dizer, de repente, o cinema, no Brasil, virou algo que a elite brasileira - política, econômica, a imprensa... “Ah! Ganhou a Palma de Ouro!” Mas *O pagador de promessas* e o Anselmo Duarte eram o oposto do que o Cinema Novo... Mas o Cinema Novo faturou muito esse prêmio. E até, para desespero do Glauber, quando a Civilização Brasileira editou a *Revisão crítica do cinema brasileiro*, puseram uma foto, na capa, do Anselmo recebendo a Palma de Ouro, sem ele saber. O livro saiu com aquela foto. E o Glauber às vezes elogiava, às vezes criticava, como ele costumava fazer com as coisas. E aí o Anselmo, se sentindo discriminado, foi fazer *Vereda(s) da salvação*, que era o filme do Cinema Novo dele, e o filme foi um fracasso total e meio que interrompeu, durante algum tempo, a carreira dele como diretor. E

Transcrição

também, aos poucos, o pessoal de São Paulo começou a achar que tudo era concentrado no Rio. Depois disso se desenvolveu muito em São Paulo, surgiu muita gente e tal. Mas sempre houve. Naquele momento havia muita... E havia pouca gente espalhada pelo Brasil. Não havia nada comparável com o que existe hoje. Rio Grande do Sul, Recife e... um pouquinho no Nordeste, uma ou duas pessoas, mas que acabavam sendo atraídas para o Rio.

M.B. – E as produções do Farkas, você acha que talvez tenha aproximado um pouco mais?

E.E. – Olha... talvez, de certa maneira. Porque na verdade, na primeira leva dos filmes do Farkas, tem o filme do Geraldo, que é um baiano-cubano-carioca; o Paulo Gil, que é um baiano-carioca; um argentino que trabalhava com o Birri, que é o Manolo Gimenez; e o Capovilla, um paulista. Então já tinha um certo... E depois, a série seguinte, que se chamava originalmente A condição brasileira, tinha o Sérgio Muniz, basicamente, como diretor – ele era produtor e ele fez alguns filmes –, mas tinha o Paulo Gil e o Geraldo Sarno, de novo, que fizeram o maior número de filmes. De alguma maneira, talvez, de maneira talvez tênue, tenha... Isso eu acho que, aos poucos, foi se diluindo um pouco. Quer dizer, esse espírito mais marcado é muito daquele momento ali, de 1962 a 1965, em que tudo era mais extremo e mais radicalizado, pouco permeável para essa questão. Tinha elos com São Paulo. O Paulo Emílio era uma influência intelectual muito importante e muito próximo das pessoas aqui no Rio, do Glauber e de outras pessoas. Porque, curiosamente, a crítica do Rio era muito contrária ao Cinema Novo, com exceção do Alex Viany, e havia dois intelectuais de grande prestígio e críticos, que era o Paulo Emílio e o Almeida Salles, em São Paulo, que eram muito simpáticos e muito a favor do Cinema Novo. Isso é um assunto... E a questão do curso, a relação do curso... Eu não me lembro se a gente falou disso da outra vez. Falamos do curso do Sucksdorff?

A.G. – Falamos.

M.B. – Acho que uma das perguntas, também pensando nos cientistas sociais, é se você pudesse falar de algumas inspirações que você tem atualmente. Se você identifica...

A.G. – O Escorel é um cientista social.

E.E. – Inspirações intelectuais?

Transcrição

T.B. – Cinematográficas.

E.E. – Cinematográficas ou de cientistas sociais?

M.B. – As duas coisas.

T.B. – Inspirações.

A.G. – Inspirações.

E.E. – Puxa, que pergunta difícil! Não sei. Eu fui muito marcado, na faculdade, pelo estudo do Lévi-Strauss e do Foucault, que estavam... A série das mitologias foi editada quando eu estava na faculdade; *Vigiar e punir* foi editado quando eu estava na faculdade; tive aulas específicas com o Roberto Machado e com o Costa Lima sobre essas coisas. Então, ter estudado e ter lido Lévi-Strauss e Foucault na faculdade foram influências muito importantes para mim. Mário de Andrade é uma influência muito importante para mim, que eu li muito, principalmente a partir de uma pequena colaboração com o Joaquim Pedro na feitura do *Macunaíma* e, depois, por causa das coisas que eu fiz, quer dizer, a adaptação do *Amar, verbo intransitivo* e o documentário sobre o Chico Antônio. É uma leitura que eu acho crucial e muito... A correspondência dele, eu acho que eu li todos os livros das correspondências dele já editados. Curiosamente, o Celso Furtado foi muito importante para mim. Eu digo curiosamente porque depois eu tive um contato com ele como ministro da Cultura muito decepcionante. Acho que ele foi um desastre como ministro da Cultura. Depois, mais recentemente... Teve um livro que eu li na década de 80 que, para mim, foi... me marcou muito, que é um livro do Marshall Berman chamado *Tudo que é sólido desmancha no ar*, que eu gosto muito. O que mais? Tem tanta coisa.

A.G. – E de cinema?

E.E. – Cinema... Acho que eu falei, da outra vez, de algumas coisas vistas na infância, e mais recentemente, algumas descobertas, que eu acho extraordinário que ainda se possa descobrir cineastas nessa altura da história da humanidade e já me aproximando da metade do segundo

Transcrição

tempo da minha vida: o David Perlov, que eu acho extraordinário... Inclusive, eu consegui recentemente o livro da *Tia chinesa**, o primeiro filme dele, com uma cópia linda em DVD. Mas os *Diários*** . Acho os *Diários* do Perlov... Um que eu descobri relativamente há pouco tempo, não conhecia, o Forgács, que eu acho... Eu até mostrei outro dia, em sala, *O turbilhão*, que eu acho um filme extraordinário. Eu me interesso pelo Jorgen Leth, embora... Acho que às vezes ele acerta mais a mão mais do que em outras, mas eu acho que *As cinco obstruções* é um filme notável, de grande interesse. Eu acho o Pedro Costa, talvez, o cineasta contemporâneo mais importante. Eu acho *No quarto da Vanda* um filme realmente... Costuma-se dizer que os grandes filmes criam novos gêneros, quer dizer, que o grande filme ou o grande livro é aquele que cria um novo gênero, e eu acho que *No quarto da Vanda* é um filme que cria um novo gênero, que redefine o conceito de realismo no cinema. Têm outras pessoas que eu me interesso em acompanhar, em ver, mas acho que esses... Eu acho interessante a Naomi Kawase, a japonesa. Eu não conheço tudo que ela fez, mas os documentários dela... Ela tem dois documentários... um em que ela vai procurar o pai, que abandonou a mãe e ela quando era criança, e um outro, feito alguns anos depois, quando ela recebe a notícia que o pai tinha morrido, e tem três documentários sobre a tia-avó que a criou, e tem um filme sobre... que é um tema muito difícil, ela tem um filme sobre a morte. Um editor de fotografia de uma revista recebeu, no hospital, a notícia de que ele ia morrer e ligou para ela e pediu para ela ir para lá, e ela ficou no quarto com ele, no hospital com ele até ele morrer, e é um documentário muito impressionante. Talvez, só no Japão seria possível fazer um documentário feito aquele. Ontem saiu a notícia de que a responsabilidade pelo desastre em Fukushima, em grande parte, é dos japoneses, que se conformam demais com as coisas, não protestam. Você viu essas matérias? É impressionante.

T.B. – Muito disciplinados.

E.E. – Disciplinados demais. Têm o senso da hierarquia e da autoridade excessiva...

A.C. – Não contestarem.

* Provavelmente, refere-se ao livro *Tante chinoise et les autres*, organizado por Nathalie Jungerman, que contém os

** Os filmes *Diário 1973-1983* e *Diário revisitado*.

Transcrição

E.E. – ...de não contestar certas coisas. Então ela, menos do que os outros, mas eu acho essa moça... Até depois me disseram que ela esteve aqui. Foi você que me falou?

T.B. – Você não soube? Esteve na mostra [O cinema de Naomi Kawase, no CCBB].

E.E. – Pois é, teve a mostra. Mas eu não... É difícil eu poder acompanhar essas coisas assim. Eu até gostaria, mas raramente consigo. Eu tenho conseguido trazer... Tem o maravilhoso *site* CDJapan que tem muitas coisas dela. Eu tenho muitos DVDs dela e vejo de vez em quando. Quem mais? [silêncio] Poucos.

T.B. – Não. São bons. Poucos e bons. [risos]

A.G. – Muito obrigada.

A.C. – Pronto. Obrigada.

T.B. – Obrigada, Eduardo.

E.E. – Não. No mês que vem, primeira semana de agosto, eu conto com vocês aqui. [riso]

A.G. – Estaremos aqui.

E.E. – Uma vez por mês...

A.G. – A Thais ainda vai estar aqui também.

T.B. – Na primeira semana de agosto, ainda estou.

E.E. – Então está bem. Então, vocês revejam tudo, façam novas perguntas, e na primeira semana de agosto, novo encontro aqui.

[FINAL DO DEPOIMENTO]