

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, 2012)*. Rio de Janeiro, CPDOC, 2013. 58 pg.

**Eduardo Escorel
(depoimento, 2012)**

Rio de Janeiro
2013

Projeto: Memória do cinema documentário brasileiro: histórias de vida

Entrevistado: Eduardo Escorel

Local: Rio de Janeiro - RJ

Entrevistadoras: Adelina Maria Alves Novaes e Cruz; Arbel Griner; Thais Blank

Câmera: Thais Blank; Mila Lo Bianco

Transcrição: Maria Izabel Cruz Bitar

Data da transcrição: 17 de agosto de 2012

Conferência: Lia Carneiro da Cunha

Data: 25 de setembro de 2014.

** O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por Eduardo Escorel em 01/06/2012. 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.

Entrevista: 1º de junho de 2012

E.E. – ...de televisão, e alguns eram de *cowboy*. Tinha os *cowboys* cantores – um deles... Acho que os dois eram, o Roy Rogers e o Gene Autry. Mas tinha o Zorro e o Tonto, que também... Tinham várias séries assim, já naquela época, que a gente via.

A.G. – Vocês tinham TV em casa?

E.E. – No finalzinho, tínhamos. No início, não. Quer dizer, quando nós chegamos nos Estados Unidos, não. Nós ficamos sete anos lá, de 1946 a 1953, início de 1953, e primeiro, em Boston, acho que três ou quatro anos, não tinha televisão; em Washington, nós moramos em três casas diferentes: acho que na primeira não tinha; acho que já na segunda já tinha, que já devia ser por volta de 1951. E quando nós viemos para o Rio, depois, tinha televisão em casa, mas não era... Mas a televisão, aqui no Brasil – nós chegamos em 1953 –, era uma tristeza.

A.G. – Ficava mais fora do ar do que no ar, não é?

E.E. – É. Tinha pouca coisa, pouca transmissão.

A.G. – Tudo bem. Em Israel, na década de 80, era assim, também.

E.E. – Continua assim.

A.C. – Sabe que aqui, onde é essa Distac, era a TV Continental. Lembra? Lá nos primórdios. Era a TV Continental...

E.E. – Aqui adiante, do lado direito. Tinha um auditório aí.

A.C. – É, o auditório.

E.E. – É claro! Está gravando?

T.B. – Está gravando.

E.E. – É o seguinte, eu trouxe para vocês um presente que é um... Espero que vocês adotem como talismã do projeto.

A.G. – Do projeto?

E.E. – Isso aqui é um folheto, que eu vou dar de presente para vocês. Não vale incorporar ao acervo da Fundação Getulio Vargas, no Cpdoc, por favor...

A.G. – A gente tem que enquadrar?

E.E. – ...onde vai desaparecer, feito tantas outras coisas.

A.C. – Não, nem pensar! Esse projeto é da Fundação Getulio... O projeto é da Arbel, então...

E.E. – É o seguinte, isso aqui é um folheto publicado pela Cinemateca Brasileira, em São Paulo, que se chama *Homenagem ao cinema brasileiro*, publicado por ocasião de

uma exibição de filmes de curta-metragem de jovens realizadores brasileiros, no dia 17 de outubro de 1961, e com um debate no dia 24 de outubro, às 21 horas. Isso no quadro da VI Bienal de São Paulo, que foi entre o final de 1961 e o início de 1962. E aqui tem os filmes que foram exibidos, que começa com *Aruanda*, do Linduarte Noronha; depois passou *Igreja*, que é de um baiano chamado Silvio Robatto, que emprestou ao Glauber Rocha a câmera para ele filmar *Barravento* e depois o Glauber escreveu um artigo dizendo horrores dele; uma pessoa que meio que sumiu no mundo, injustamente, chamado Roberto Miller, que fazia desenhos à McLaren, tinha o *Desenho abstrato*; o filme, ainda único, que depois foi dividido, do Joaquim Pedro, *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*; um filme do Trigueirinho Neto, chamado *Apelo*; e *Arraial do Cabo*...

A.G. – E você estava lá?

E.E. – Não, não, eu não estava lá. Eu talvez tenha sido precoce, mas não tanto. Em outubro de 1961, eu tinha 16 anos, ainda estava... Eu já me interessava por isso, mas morava no Rio. E não me lembro bem como esse folheto veio parar na minha mão. Acho que eu comprei junto com um editado, assim, só que de outra cor, sobre uma grande retrospectiva do cinema soviético que houve nessa mesma época e que eu tenho também o... Aí é um folheto um pouco mais grosso, assim, uma espécie de catálogo dessa mostra. Mas esse aqui... Se vocês estão interessadas no documentário brasileiro, essa mostra é um certo marco. O Glauber escreve sobre ela, embora ele não tenha exibido nenhum filme dele. E, mais ou menos nessa época, houve uma sessão em Florianópolis, mais ou menos com alguns desses filmes e mais o *Couro de gato*, sobre a qual tem um artigo do Paulo Emílio. E isso é, de certa maneira, o ano zero, ou menos um do Cinema Novo, se a gente considerar que 1962 é o ano zero do Cinema Novo, ou o ano um do Cinema Novo. Tem um artigo na revista *Senhor*, do Alex Viany, com esse título – eu acho que é *Ano 1 do Cinema Novo* –, falando dos filmes de 1962. Então, está aqui o folheto para vocês. Agora eu não falo mais nada, porque já falei demais por um dia. [riso]

A.G. – Muito obrigada.

A.C. – Que bonito, hem!

A.G. – A gente tem que escanear esse.

A.C. – E depois filmar, gravar.

A.G. – Depois eu vou filmar, para ser incorporado ao acervo do Cpdoc.

E.E. – Não, isso... Isso eu já disse que é condição, que eu dou como talismã. Porque depois, se eu for procurar daqui a dez anos, eu não acho. Então..

A.G. – Então. Vamos lá? Vou fazer o cabeçalho da entrevista, só para a gente ter registrado. Hoje é 1º de junho de 2012, vésperas do aniversário de Eduardo Escorel...

E.E. – Véspera, não.

A.C. – Vésperas. Às vésperas.

E.E. – Esse detalhe, você não precisava revelar.

A.G. – Mas eu não falei o ano, não falei a data.

T.B. – Que dia é, Eduardo?

E.E. – Dezenove. Por enquanto, estamos de acordo com tudo que você disse. [riso]
Não há nenhuma discordância grave, por enquanto.

A.G. – Mas qualquer coisa, você me... E essa é a primeira entrevista de Eduardo Escorel para o projeto Memória do cinema documentário brasileiro...

E.E. – A primeira?! [riso]

T.B. – Para este projeto, especificamente.

E.E. – A primeira, parece que vai haver outras. Não.

A.G. – Você nunca sabe.

E.E. – Puxa vida!

A.C. – Com certeza, nós não vamos esgotar.

E.E. – Está bom.

A.G. – ...Memória do cinema documentário brasileiro: histórias de vida [*completando os dados técnicos da entrevista*]. Escorel, então, a ideia desse projeto é criar um banco de depoimentos onde interessados, pesquisadores ou não, possam consultar informações sobre as trajetórias dos cineastas do cinema documentário brasileiro e sobre o documentário brasileiro. A gente teve a ideia, a partir do livro da Consuelo Lins e da Claudia Mesquita, de relacionar, de verificar se existe de fato uma relação entre o cinema documentário de hoje e o Cinema Novo, entre essa geração do Cinema Novo e o cinema documentário brasileiro hoje, contemporâneo. Então, a gente vai conversar, vai te entrevistar, vai te fazer perguntas sobre a sua trajetória, sobre a sua vida e, é óbvio, colocar aí no meio... procurar trazer informações sobre essa geração e a sua ligação com ela. Então, se você puder falar para a gente um pouquinho sobre a sua infância... Porque a gente sabe que você nasceu em São Paulo – a gente não sabe se pode revelar o ano aqui...

E.E. – Pode.

A.G. – Pode? [Nasceu] em 1945...

E.E. – Portanto, estou prestes a fazer 67 anos.

A.G. – ...no fim do Estado Novo, perto do fim do Estado Novo.

E.E. – Um pouco antes do fim e às vésperas do fim da Segunda Guerra, que é um pouco mais importante.

A.G. – Porque você está acabando o Estado Novo até hoje, não é?

A.C. – Até hoje, exatamente.

A.G. – Pois é. Como essas coisas repercutiram no início da sua vida, se você estabelece alguma relação ou não. Enfim, fala da sua infância, dessa primeira infância, o que vier à sua cabeça.

E.E. – Poxa! Vocês são cruéis, hem! Bom, eu nasci em São Paulo, como você disse, embora meus pais já morassem no Rio há um ano e pouco. Meu pai tinha feito concurso para o Itamaraty, um concurso que demorou muito... o Getúlio demorou muito a efetivar, porque... Acho que foi o primeiro concurso, de fato. Até então os diplomatas eram nomeados pelo presidente da República e tinha uma turma que não tinha feito o concurso, então ele nomeou uma turma grande pela janela, como se dizia, e a turma que tinha passado no concurso ficou esperando. Mas, enfim, meus pais moravam no Rio, no Jardim de Alah, num apartamento pequeno ali no Jardim de Alah, mas minha mãe foi a São Paulo, de onde tanto meu pai como minha mãe são naturais, e eu nasci em São Paulo. Mas, de fato, só nasci lá e vim para o Rio, onde passei nove meses e, feito outras crianças no futuro, viajei antes da hora de avião e fui para os Estados Unidos, para onde meu pai foi removido, para o primeiro posto dele. Eu, naturalmente, não tenho nenhuma lembrança disso, mas...

A.G. – Você já tinha uma irmã, não é?

E.E. – Já tinha uma irmã, que é um ano e quatro meses mais velha do que eu. Mas existem umas imagens do embarque dessa viagem feitas por um tio meu. Então, não são propriamente lembranças minhas, mas eu tenho uma lembrança indireta, através dessa filmagem em preto e branco e 16 milímetros. Eu apareço no colo de Isabel, a babá, embarcando para o que, meus pais contam, foi uma longa viagem, com várias escalas e pernoites. E vendo aquele avião no qual nós embarcamos, eu nunca mais poderia ter medo de avião. Porque quem viajou aos nove meses para os Estados Unidos, fazendo não sei quantas escalas, pernoitando... Acho que teve dois pernoites durante a viagem – meus pais que contam isso, naturalmente –, e fomos até Miami, onde embarcamos num trem. E aí não é memória minha, também, mas é

através dos meus pais, a primeira referência à Segunda Guerra é que era muito difícil viajar dentro dos Estados Unidos na época, porque alguns lugares nos trens estavam reservados para o pessoal que estava voltando da guerra, então, era difícil conseguir lugar. Mas, finalmente, se conseguiu um lugar, e nós fomos de trem de Miami até Boston, onde meu pai foi trabalhar no consulado e onde eu passei alguns anos da infância. E depois, aos três ou quatro anos de idade, meu pai foi removido para Washington, onde moramos até o início de 1953. Nós viajamos de volta para o Rio no final de março ou início de abril de 1953.

A.G. – Que posto que o seu pai ocupa no início? Você lembra?

E.E. – Ele foi cônsul... vice-cônsul, na verdade. Ele estava no primeiro posto da carreira, que é terceiro-secretário, e ele foi trabalhar no consulado, em Boston, e depois foi, acho que já como segundo-secretário, para a embaixada, em Washington. Aí depende muito de vocês, quão fundo vocês querem ir na autobiografia. Porque existem algumas lembranças desse período – naturalmente, misturadas com relatos e... Mas aí já existem algumas lembranças, existem... O primeiro contato com o cinema, naturalmente, na infância, nesse período, e o primeiro contato com a televisão. Mas aí eu não sei, depende...

A.G. – A gente quer ouvir sobre isso, mas eu queria saber um pouco como era o ambiente na sua casa, porque é uma família que se tornou grande, não é?

E.E. – Bom, demorou um pouco a se tornar grande. Quer dizer, meu irmão nasceu em 1950, já em Washington; a minha quarta irmã... a terceira, desculpe, nasceu ainda em Washington, em 1952; e a quinta só veio a nascer em Buenos Aires, em 1956, talvez. Ela nunca me perdoará por essa minha dúvida quanto ao ano em que ela nasceu, mas acho que foi em 1956. E eu só vivi com meus pais até os dez anos de idade, quando vim, por decisão deles, naturalmente – porque, na época, meninos de dez anos não tinham muita voz nem voto –, vim morar em São Paulo – nós estávamos morando em Roma, nesse momento –, para fazer o chamado exame de admissão, na época, para entrar ao ginásio. E depois disso, depois dos dez anos de idade, só morei com meus pais por um período de três anos, no Rio de Janeiro, entre o fim do ginásio e o início do científico. Eu morei em São Paulo com meus avós; depois, meu avô faleceu, eu

morei com minha avó; e depois morei sozinho no Rio com meu irmão, porque eles estavam no exterior. Então essa família, ela é grande... Enfim... Talvez. Não sei nem se para a época é tão grande assim, mas hoje em dia é uma família enorme. Mas eu não tive muito essa experiência. Quer dizer, a minha infância e a minha relação mais forte é com a minha irmã Silvia, que é um ano e pouco mais velha do que eu, porque o Lauro é cinco anos mais moço do que eu, e eu só passei a ter uma relação – que se tornou muito próxima – com ele quando nós passamos a morar juntos, aqui no Rio – e ele ainda era uma criança e eu já me achava um adulto, embora eu não fosse –, a partir dos 17 ou 18 anos. Quer dizer, ele tinha 11 ou 12 anos.

A.C. – Então, seus pais viajavam e deixavam uma parte com...? Ou levavam as meninas e ficavam os meninos?

A.G. – Como foi essa decisão de você vir morar aqui?

E.E. – Por quê?

A.G. – É.

E.E. – [riso] Meu pai tinha uma preocupação de que os filhos homens não fossem, obrigatoriamente, seguir a carreira dele, que é um destino muito comum de filho de diplomata. Porque as famílias ficam viajando pelo mundo e as crianças não se enraízam em lugar nenhum, e é muito comum, na hora de escolher uma profissão, continuar desenraizado, viajando pelo mundo. E meu pai tinha muito essa preocupação. Então, eu, como era o filho homem mais velho, eles acharam que entrar no ginásio era um marco importante e fizeram o que eu acho que é uma loucura total: mandar um menino de dez anos... Com dez anos, eu acho uma loucura viajar. Imagine com meses. Então mandaram um menino de dez anos de avião, sozinho com um cachorro – me pediram ainda para trazer um cachorro, que era o cachorro do embaixador. Então, eu viajei com o cachorro. E o fantástico é que, na época, o cachorro viajava dentro do avião, solto.

A.G. – Agora viaja de novo.

A.C. – Solto?!

E.E. – De novo?! O cachorro solto?! Nunca vi.

A.G. – Viaja, se você pagar um pouco a mais.

A.C. – Mas tem que vir numa casinha. Solto, não. Vem dentro do avião, mas numa casinha.

E.E. – Não é solto. Vem dentro de uma gaiolazinha. Não, ele veio solto, numa cestinha aos meus pés, literalmente.

A.G. – Mas têm cachorros que trabalham, que têm que detectar nível de insulina no corpo. Esses vão soltos, com certeza.

E.E. – Bom, eu achei uma loucura, e até hoje acho uma loucura, você mandar um menino com um cachorro. Porque o menino...

A.C. – Dois terrores dentro do avião.

E.E. – E menino se sente um cachorro, depois de algum tempo, porque sozinho dentro de um avião... E naquele tempo, em suma, acho que era o DC-7 da Panair, com escalas de duas em duas horas. A viagem de Roma até o Rio de Janeiro levou 24 horas, sei lá. Até São Paulo que eu fui. Cheguei em São Paulo de madrugada, no outro dia. Uma loucura total! Mas, enfim, a razão de eu vir para São Paulo é essa: meu pai queria, achava importante enraizamento no Brasil. E embora eu ache que, por um lado, tenha sido uma loucura, uma violência incrível, eu entendo e acho que, de certa maneira, ele tinha razão. E eu vim morar no Brasil nessa época. Como o Lauro é cinco anos mais novo, era muito criança para isso, para ficar morando sozinho em São Paulo. Ele só ficou morando sozinho comigo mais tarde.

A.G. – Ele também veio fazer o ginásio aqui?

E.E. – Ele veio para o Brasil porque coincidiu que o meu pai veio para o Rio. Acho que em 1960, ele estava no Rio. Na renúncia do Jânio, ele já estava no Rio. Ele tinha nove ou dez anos, então, coincidiu com um período em que ele veio, e aí ele ficou, e também não viajou mais com meus pais. A grande ironia dessa história é que meu pai teve essa preocupação com os filhos homens e a minha irmã Silvia acabou sendo funcionária de carreira do Itamaraty e viajou pelo mundo como oficial de chancelaria, e a minha irmã caçula, a Maria Luisa, também é diplomata hoje, é ministra, e ele tinha muito orgulho e muita satisfação de ter duas filhas na carreira. As duas foram motivo de grande alegria para ele. Então, era uma coisa contraditória.

T.B. – E orgulho e satisfação de dois filhos no cinema, também?

E.E. – Demais. Embora tenham feito uma oposição cerrada no início, quando eu abandonei a faculdade para fazer cinema. E eles estavam na Itália nessa época.– Na segunda vez que ele foi trabalhar na Itália. Nessa segunda vez, eu não fui. Isso foi em 1964, justamente, que eu tinha feito vestibular para física e arquitetura, e tranquei matrícula na arquitetura, comecei a cursar física, mas não aguentei as aulas de química mais do que uma semana, e já estava há uns dois anos meio com o vírus do cinema e larguei... Eu larguei os estudos por quatro anos. E eles, também com toda a razão, foram muito contra isso e tal. E aí, aos poucos, passaram a gostar até demais e a se orgulhar um pouco demais.

A.G. – **Então, aproveitando a pergunta da Thais, vamos voltar.** Você falou que na sua casa, já nessa primeira infância, você tem memórias relacionadas ao cinema. Como era?

E.E. – Porque meus pais são de uma geração para a qual o cinema foi uma coisa muito importante. Minha mãe foi contemporânea, em São Paulo, de uma geração que se interessou muito por cinema, inclusive intelectualmente, digamos, e não apenas como... Então, o cineclube que o Paulo Emílio criou, o primeiro cineclube que o Paulo Emílio criou em São Paulo, minha mãe frequentava. Minha mãe era amiga e colega de faculdade... Minha mãe estudou ciências sociais na Faculdade de Filosofia e foi contemporânea e amiga de Antonio Candido, de Paulo Emílio, dessa turma, e frequentava o primeiro cineclube que o Paulo Emílio organizou. O cinema era uma

coisa valorizada na minha casa, não apenas como um divertimento. Uma coisa reconhecida como tendo um certo valor. Agora, isso foi uma coisa que eu descobri depois, naturalmente. Mas, nos Estados Unidos, eu... Eu tenho muitas lembranças... O cinema era o grande programa do fim de semana. Tinha um cinema no qual que eu e minha irmã íamos a pé, sozinhos, o que eu também acho uma coisa espantosa – eu tinha cinco anos e ela tinha seis. Era a alguns quarteirões de casa, e a gente ia a pé e ia ao cinema. Eu tenho vagas lembranças de *Rin Tin Tin*, de *O mágico de Oz*, de coisas assim, vistas nessa época; lembranças mais fortes de dois filmes que eu fui ver com o meu pai: uma reprise de *Casablanca* e a estreia do *High noon (Matar ou morrer)*, que é um filme... Os dois filmes me marcaram muito, e eu vi com cinco ou seis anos de idade. E o *High noon* é um filme que me marcou muito inclusive porque é um filme – o *Casablanca* também, mas o *High noon* mais – que voltou muitas vezes ao longo da minha vida e eu vi muitas outras vezes, e algumas vezes, já ligadas ao interesse mais profissional por cinema. Foi um dos [filmes] exibidos no único curso de cinema que eu fiz, em 1962, foi esse filme. Mas o que me marcou mais de todos foi... que eu vi dez ou onze vezes, foi um filme chamado *O maior espetáculo da Terra* – não sei se vocês viram –, que eu vi algumas vezes ainda nos Estados Unidos e depois vi já no Rio, com sete ou oito anos de idade, que é um filme sobre o circo, em que o James Stewart faz um palhaço que passa o filme todo maquiado, e a polícia procurando o criminoso, e no final se descobre que... E tem uma cena extraordinária de um dos trapezistas que cai do trapézio e fica com a mão parálitica. Tem uma cena que ele está com um paletó cobrindo a mão e de repente tira e tem aquela mão parálitica. Cornel Wilde que faz o papel. Tem um desastre de trem fantástico, com um carro. O filme é do Cecil B. DeMille. Recentemente, eu peguei um DVD e revi o filme. Eu nunca mais tinha revisto. É ruinzinho, mas é... [riso]

T.B. – Decepcionou-se.

E.E. – Na época, realmente, eu... Eu acho que eu contei dez ou onze vezes na época, que eu vi esse filme. Agora aí, aos poucos, naturalmente, no início da adolescência e morando no Rio, e meu pai trabalhava na... Porque mesmo em São Paulo... Quer dizer, os amigos do meu pai, cujas casas eu frequentava, eram pessoas interessadas por cinema. E depois, quando eu vim para o Rio, em 1959, eu creio, também, quer dizer, eu tinha vários amigos muito interessados por cinema, falava-se de cinema. Isso

deve ter tido algum tipo de influência. Eu comecei bastante cedo a ver filmes... Essas grandes retrospectivas que eu... Eu perdi algumas. Acho que a primeira foi a do cinema americano, ainda em 1959. Essa eu não vi nada. Depois teve uma do cinema francês, que eu vi alguns filmes, de maneira meio esparsa. As que eu acompanhei, vendo quase todos os filmes, foram a do cinema italiano e a do cinema soviético, que foi... acho que em 1962. Aí eu já estava muito interessado em cinema, mas não me lembro se, nessa época, cogitando da possibilidade de fazer filmes. Mais interessado como um cinéfilo precoce, digamos assim.

A.G. – E viver com os avós em São Paulo?

E.E. – Bom, meus avós eram russos, judeus russos...

A.G. – Os pais da sua mãe, esses.

E.E. – Os pais da minha mãe. Eram muito fechados, com uma impossibilidade, mais do que uma dificuldade, de exprimir qualquer tipo de emoção ou sentimento. O apartamento era muito silencioso, muito... Meu avô tinha uma loja de móveis e tapetes e minha avó trabalhava de tarde na loja. De manhã, ela trabalhava em casa, ele vinha almoçar e, depois do almoço, eles iam, os dois, trabalhar na loja. Então eu acho que para um menino que estava pessimamente acostumado com vida de filho de diplomata, que é uma vida... em suma, viajando pelo mundo, com, digamos, pequenos luxos e pequenos confortos, de repente, sair de Roma, do Parioli, e passar a morar num apartamento com os avós silenciosos... E aí, no fim de semana, eu fugia para a casa, principalmente, de um amigo, onde, em geral, eu passava... Às vezes eu ia com eles. Eles tinham um apartamento em São Vicente, aonde eles, em geral, iam nos fins de semana. Às vezes eu passava o fim de semana com eles. Mas poucas vezes. Na maioria das vezes, eu ia para a casa desse amigo, que morava perto, eu ia e voltava a pé. Morar com meus avós e estudar, nessa época, não foi um período muito... Não foi um período nada feliz, digamos assim, esses três anos que eu fiquei... E mesmo depois, quando eu voltei a São Paulo... Aí meu avô... Meu avô faleceu, acho que no segundo ano, e depois eu morei então, acho que um ano ou um ano e pouco, só com minha avó. E depois voltei, para fazer o terceiro científico em São Paulo, e morei de novo com ela sozinha.

A.G. – **Tempos difíceis** E esse amigo era um amigo dos seus pais ou era seu?

E.E. – Era filho de grandes amigos dos meus pais, de amigos de juventude do meu pai e da minha mãe. Tinham dois, na verdade: um que era meu colega de colégio e eu ia muito à casa dele, mas era um pouco mais distante, e esse, que era próximo e que eu ia quase todos os fins de semana e, em geral, dormia lá de... acho que de sexta para sábado e de sábado para domingo, e domingo eu voltava para a casa dos meus avós.

A.C. – E eles também eram encantados pelo cinema? Seus finais de semana também...?

E.E. – Eles eram muito interessados por cinema. Eram mais interessados por música. Ele era um médico, especializado em neurologia infantil, chamado Antônio Branco Lefèvre, que era um... Era uma pessoa muito interessada em música erudita, escrevia sobre música erudita e tal, mas também muito interessada em cinema, e se discutia muito cinema na casa deles. Toda essa turma era muito interessada por cinema.

A.G. – Seus pais se conhecem na faculdade?

E.E. – Meus pais, eu acho que se conhecem... Não sei te... Meu pai fez direito. Ele não fez a mesma faculdade que minha mãe, e não sei te dizer com segurança se eles se conheceram quando ainda estavam na faculdade ou já formados. Acho que talvez meu pai já estivesse formado e minha mãe, acho que ainda estava na faculdade. Mas eram de grupos radicalmente diferentes, porque meu pai foi integralista na juventude, e minha mãe, judia e ligada a um grupo de esquerda. Então, houve aí um grande acontecimento, para que essa união se tornasse possível.

A.G. – Quase um *Romeu e Julieta*.

E.E. – Quase um *Romeu e Julieta*. E um dos maiores amigos dele rompeu com ele, pelo fato de ele ter casado com minha mãe, que era um integralista também, e que depois virou de extrema esquerda. E o Paulo Emílio também teve um papel importante nessa história, porque ele escreveu um artigo, publicado numa revista

chamada *Clima*, que era a revista do grupo do Antonio Candido, do Lourival e não sei o quê, o Paulo Emílio escreveu um artigo em que ele... É muito interessante o artigo porque ele é uma espécie assim de defesa de... Embora ele não nomeie as pessoas, mas é da possibilidade de os dois grupos se entenderem. É um artigo muito... contra esse dogmatismo de... se a pessoa foi integralista, então, está danada para o resto da vida, digamos assim, que era a postura um pouco de algumas pessoas. Então, eu não sei exatamente o detalhe de como foi esse encontro. Eu não sei. Posso perguntar para minha mãe, que está...

A.G. – E do lado dela, causou...? Como foi a repercussão? Porque família judia...

E.E. – Ela e a irmã casaram com góí, o que na época, na família, foi e durante muito tempo continuou sendo um problema. Acho que não tem... Por algumas gerações, acho que não há primos casados com não judeus. Então isso, na época... Mas o meu avô tinha uma certa independência em relação à família da minha avó, e ele, quando perguntado como é que era isso, que as filhas iam casar com não judeus, ele teria dito algo mais ou menos assim: “Não, eu fico muito satisfeito que minhas filhas casem com não judeus, porque isso significará que meus netos não verão o que eu vi na Rússia”, se referindo aos *pogroms*. E ele teve assim... acho que vagas simpatias socialistas. Ele veio para o Brasil antes da revolução. Mas ele teve, pelo que se conta... E teve uma atuação em São Paulo, foi um dos fundadores da Casa do Povo, que, na origem, tinha uma certa ligação e que depois houve uma espécie de rompimento com o Stalin. Porque houve um momento em que eles tiveram que optar entre serem, digamos, mais ligados aos judeus ou mais ligados ao socialismo, por causa do Stalin, e aí houve um certo afastamento dessas... Mas parece que, na origem, ele tinha essas simpatias. A história dele, eu não sei muito em detalhes, mas ele me contou... E ele sempre me anunciava que um dia ia me contar, mas ele morreu antes de me contar. Mas, algumas coisas, ele me contou. Ele fugiu de casa e embarcou, com um amigo, clandestino num navio, com a intenção de ir para Buenos Aires, mas ele adoeceu – não sei se foi febre amarela – durante a viagem e foi descoberto e foi desembarcado no Cais do Porto, aqui no Rio, onde parece que ele conseguiu se hospedar numa pensão por alguns dias. Mas aí estava com febre muito alta, puseram ele na calçada e ele foi recolhido pela Saúde Pública. Aí ele começou a vida assim. Então é espantoso, porque ele conseguiu fazer a vida dele, trabalhou, teve

uma loja em São Paulo, teve... Há pessoas que começaram bem melhor do que ele e, em vez de progredirem materialmente, decaíram materialmente, o que é mais comum. Mas vocês estão muito demais na biografia.

T.B. – Posso seguir um pouquinho para frente?

A.G. – Pode. Eu ia para o ITA agora.

T.B. – Eu também.

A.G. – É que a gente, além de conversas anteriores com você, a gente leu em alguns lugares que, por influência do Joaquim Pedro e do Mário Carneiro, você teria optado por arquitetura e física, no vestibular, mas que, antes disso, você estava se preparando para tentar engenharia no ITA. Foi por influência de quem, então, a engenharia?

E.E. – Não sei te dizer. Eu acho que era uma aspiração à excelência. O ITA tinha essa imagem. E eu não tinha a menor ideia, até 1961, de o que fazer da vida, e começou a chegar aquela hora que tinha que decidir: vestibular para quê? As opções eram poucas. Quer dizer, na verdade, na época, o direito era uma coisa totalmente desprezada. É muito curioso. O direito, depois, foi superrevalorizado. Mas na época, você ou ia fazer medicina ou ia fazer engenharia, e acho que eu ouvia falar do ITA. Foi uma coisa... E eu planejei, inicialmente, quando se colocou essa questão de ir para São Paulo me preparar para o vestibular... Quer dizer, a razão de ir para São Paulo era porque os colégios lá, como acho que são até hoje, são muito melhores que no Rio de Janeiro e a preparação para o vestibular também era muito melhor. Então, para fazer o vestibular do ITA, que era muito difícil, eu armei esse plano. Acho que aí eu já tive um pouco mais de voz, com 17 anos, 18 anos assim. Eu não me lembro muito bem, mas acho que sim. Mas aí aconteceu essa coisa pérfida que foi o surgimento do cinema, justamente em 1962. Mas aí já estava combinando, já estava... e eu acabei indo.

A.G. – O que você chama de “surgimento do cinema”?

E.E. – O surgimento do cinema foi, basicamente, o curso que eu fiz em 1962, no qual eu comecei a aprender algumas coisas, a me relacionar... a conhecer e me relacionar com a primeira geração do Cinema Novo e fazer pequenos trabalhos e tal. E aí, em final de fevereiro ou início de março... acho que, talvez, nos primeiros dias de março de 1963, eu fui para São Paulo, para uma coisa que eu acho uma insanidade total: fazer o terceiro científico de manhã, no Colégio Rio Branco, de sete a meio-dia, almoçava e à uma hora entrava no cursinho, o Anglo-Latino, assistia aula de uma às cinco ou seis da tarde, ia para casa e tentava estudar de noite. E em geral desmaiava de sono, mais do que estudava. Mas passei um ano nisso. Aguentei, aguentei um ano...

A.G. – Foi em 1963 isso, ou em 1962?

E.E. – Foi em 1963.

A.C. – E em 1962, o curso foi aqui no Brasil?

E.E. – O curso foi aqui no Brasil. Começou no finalzinho de outubro de 1962. Eu fui embora no final de fevereiro ou início de março, o curso foi até o final de março, quando um grupo de alunos fez o único filme que foi feito no curso, dirigido pelo Vlado Herzog, um filme chamado *Marimbás*, sobre o Posto Seis. Eu não participei nada da feitura desse filme. É um filme curto, de dez minutos, que foi feito depois que eu tinha ido para São Paulo.

T.B. – Como é que você soube do curso, Escorrel?

E.E. – Também, em grande parte, razões familiares. Quer dizer, o curso foi patrocinado pela Unesco e pelo Itamaraty. No Itamaraty, meu pai era chefe do Departamento Cultural, que era o promotor do curso no Brasil. E esse curso... O pai do Mário Carneiro era o chefe da delegação brasileira junto à Unesco, o Paulo Carneiro. E eu ouvi falar do curso em casa, porque havia toda uma questão de quem seria o professor, negociações com a Unesco. Aí eu ouvi aquela conversa. E quando finalmente foi decidido, “o curso vai começar”, eu fui lá no Itamaraty, lá na rua Larga... na Marechal Floriano, antiga rua Larga, para me inscrever no curso. Eu

estava ainda acabando o ano, ainda em aulas, no segundo científico do **Andrews**, e comecei a fazer o curso nessa época.

T.B. – Quem foi o professor?

E.E. – O professor foi um cineasta chamado Arne Sucksdorff, um cineasta sueco que na época morava na Itália, para evitar os altos impostos dos países escandinavos; tinha feito um filme que tinha sido um fracasso extraordinário, *O menino e o elefante*^{*}, e estava, ao que parece, em péssima situação financeira. Então, quando surgiu o convite da Unesco, eu acho que ele... topou e veio para o Brasil. Chegou em meados de outubro de 1962. O Sucksdorff era um cineasta de um certo prestígio: ele tinha ganhado um Oscar com um curta-metragem sobre Estocolmo, por volta de 1954, eu acho. É um filme citado em muitos livros, pelo **Cacá** e por outras pessoas assim. Ele é uma espécie assim de Flaherty, com uma coisa muito romântica, muito... E depois ele fez um filme, que é o filme mais famoso dele, chamado *A grande aventura*, que ganhou um prêmio no Festival de Berlim e representou a Suécia... Ele tinha um certo prestígio e um certo nome. Ele não foi a primeira indicação – a Unesco propôs uma lista de nomes –, e a gente, em retrospecto, pode ficar imaginando como a história teria sido diferente, porque a Unesco propôs uma lista e o Itamaraty indicou dois nomes como sendo os nomes preferidos...

A.G. – Dessa lista?

E.E. – Dessa lista. Um era o Joris Ivens e o outro era o François Reichenbach. E aí eu não sei o detalhe, mas o fato é que nenhum dos dois veio. Depois houve discussões em torno do nome do Jean Rouch, nada mais, nada menos, que também não ... Embora ele não constasse da lista inicial. E o Sucksdorff, que, por ordem alfabética do sobrenome, era o último da lista, acabou vindo. Ele não tinha nenhum pendor ou interesse didático. Eu acho que ele queria era vir para o Brasil, em parte. Ele era uma pessoa que viajava muito pelo mundo e filmava em muitos lugares – fez um filme na Índia e não sei o quê –, acho que ele queria ganhar um dinheiro, o que eu acho perfeitamente compreensível, não acho nada de mais, mas ele não era professor, não

* Provavelmente, o entrevistado refere-se ao filme *O menino na árvore* (*Pojken i trädet*), de 1961.

tinha experiência nenhuma. O curso foi meio desorganizado, ele se queixava muito – ele era uma personalidade um pouco difícil. Então, o curso em si... O curso teve... acho que dois méritos, no entanto, muito grandes. Um foi o fato de que ele trouxe o equipamento de filmagem completo dele – ainda, na época, 35 milímetros, Arriflex, mas gravadores de som direto. Então, nós começamos a ter um aprendizado técnico prático. Depois a Unesco doou, para o curso, uma mesa de montagem Steenbeck, que era *state-of-the-art* na época, a última palavra, acho que não existia nenhuma no Brasil, e depois doou, também, uma câmera e um gravador. Então, para alguns alunos que souberam aproveitar, foi muito importante. Eu também. Para mim foi fundamental. Aí eu aprendi... Na verdade, eu aprendi a ligar o gravador e a câmera, não muito mais do que isso. Mas sabendo ligar, aí eu fui quebrando a cara e aprendendo e comecei a fazer uns trabalhos com som, comecei a filmar um pouco. E a outra coisa que o curso teve realmente de extraordinário, para alguns dos alunos pelo menos, foi a oportunidade de aquele grupo ali se conhecer, de pessoas que aspiravam a fazer cinema, e de, através do curso, entrar em contato com os jovens diretores do Cinema Novo.

A.G. – Quem foram essas pessoas que participaram? Porque tem essa história de que havia o pessoal do Cinema Novo que estava transitando ali em volta, mas não...

E.E. – Não, ninguém do Cinema Novo teve nenhuma relação com o curso. Existe uma confusão enorme em torno disso. Quer dizer, as pessoas que já estavam dirigindo filmes – o Glauber tinha feito *Barravento*; o Cacá tinha feito *Ganga Zumba*; o Joaquim Pedro estava fazendo *Garrincha, alegria do povo*; o Paulo Cezar Saraceni tinha feito *Porto das Caixas* –, nenhuma dessas pessoas teve nada... O curso era uma coisa, para eles, desprezível, e não era dirigido a eles, embora os documentos da Unesco, curiosamente, ao propor o curso, falem num curso para “jovens realizadores”. O curso não foi um curso para jovens realizadores; o curso foi para... E nem todos eram tão jovens. Acho que eu era o aluno mais moço: eu tinha 17 anos. Era para aspirantes a cinema. Pouquíssimos com qualquer tipo de experiência anterior. Acho que pessoa com experiência anterior, o Dib Luft, que trabalhava já na TV Rio como câmera e que já tinha feito, pelo menos, um ou dois filmes do Sérgio Ricardo, do irmão; algumas pessoas ligadas ao CPC um pouco e tal. Então, acho que a confusão disso vem do fato que o curso, eu acho que tem origem numa sugestão do

Joaquim Pedro e do Mário Carneiro ao Paulo Carneiro, que propôs essa coisa que, evidentemente, examinando os documentos, você vê que é uma coisa fora totalmente do padrão da Unesco, porque a linguagem que a Unesco usa para falar do curso é “um especialista”, “vamos escolher um especialista para ir ao Brasil, para uma missão no Brasil”. Então, os termos são termos paracientíficos, ou protocientíficos, e que são um pouco estranhos para um curso de cinema. Mas como tudo isso aconteceu ao mesmo tempo, quer dizer, 1962 é um ano em que aconteceram muitas coisas – *O pagador de promessas* ganhou a Palma de Ouro; houve esse curso; estrearam cinco, seis, sete filmes que, de alguma maneira, foram identificados como tendo origem num grupo comum –, ficou um pouco essa lenda, essa confusão. O curso teve muitos alunos, inicialmente. Não há, que eu saiba, registros documentais de quantos, mas pela minha lembrança e pelos poucos registros que existem, eu acho que, inicialmente, entre 50 e 60 alunos, assistindo às aulas, que eram dadas ali na Praça da República, no prédio onde funciona a Rádio MEC hoje e na época funcionava o Instituto Nacional de Cinema Educativo, que tinha um auditório... tinha uma salinha aonde o Humberto Mauro ainda ia. Não sei se ele já estava aposentado ou não, mas eu conheci o Humberto Mauro lá, nessa época do curso. Ele ficava lá algumas horas por dia. Ele assistiu a alguns filmes com a gente – acho que *Rocco e seus irmãos*, que foi exibido no curso, ele assistiu. Porque houve essa coisa de que o curso estava planejado para acontecer na mesa de montagem, com a análise de filmes, mas a aquisição da mesa... A mesa só chegou dois meses depois, então tiveram que arranjar filmes na Cinemateca Brasileira e nos distribuidores aqui. E as pessoas que fizeram o curso, algumas se profissionalizaram: Antônio Carlos Fontoura; Alberto Salvá; Luiz Carlos Saldanha; Dib Luft; o Nelson Xavier passou pelo curso... Mas houve um momento, quando o curso saiu desse lugar e passou a ser mais prático mesmo, que foi... Acho que já no mês de dezembro, entre dezembro e janeiro, que o Sucksdorff achou que tinha alunos de mais para um curso que ia passar a ser prático. Foi feita uma prova e dois terços das pessoas foram eliminadas. Ficou um grupo de uns 20 alunos, do qual fazia parte, justamente, o Vlado Herzog; a Lucila Ribeiro, depois Bernardet – na época, não era casada ainda com o Jean-Claude, mas depois casou com o Jean-Claude –; um rapaz do Recife que sumiu, nunca mais ouvi falar dele, acho que Francisco Chagas; o Luiz Alberto Barreto Leite Sanz; tinha o Nelson Pompéia, que faleceu muito moço... Umas pessoas assim.

A.G. – O José Wilker.

E.E. – O José Wilker passou pelo curso. Ele diz que fez o curso, mas é um desses mitos. Ele passou pelo curso. Acho que foi lá duas ou três vezes.

A.G. – O Gustavo Dahl.

E.E. – O Gustavo Dahl não tem nenhuma relação com o curso. Ele nem estava no Brasil nessa época.

A.G. – Nem o Domingos de Oliveira?

E.E. – O Domingos de Oliveira também não fez o curso. Ele aparecia. Porque o que aconteceu foi que o Sucksdorff... Não sei se ele veio para o Brasil já com essa intenção, mas rapidamente ele começou a planejar um filme para ele fazer, que ele veio a fazer depois, chamado *Fábula em Copacabana*^{*}, eu acho. E ele, também acho muito significativo, ele foi buscar pessoas para trabalhar... Com exceção do Dib Luft, que fez o curso, nenhum outro aluno trabalhou no filme dele. E para fazer o roteiro e tal, ele foi buscar pessoas que não tinham nenhuma relação direta com o Cinema Novo – era o João Bettencourt, que é um diretor de teatro; o Domingos de Oliveira; e o Flávio Migliaccio, que talvez fosse o mais próximo, que já tinha feito um filme e tal. Mas essas pessoas se aproximaram do curso não como alunos, mas se aproximaram do curso e do Sucksdorff em função do projeto do filme dele, que ele filmou... eu acho que ainda em 1964. Acho que ficou pronto em 1965, mas acho que ele filmou em 1964.

A.C. – Então, depois do curso, ele permaneceu no Brasil?

E.E. – Ele deve ter ido à Europa e voltado, mas, basicamente, ele ficou no Brasil. Fez um filme no Brasil – filmado no Brasil, mas finalizado na Suécia, se eu não me engano –, e depois ele voltou ao Brasil, anos depois – não sei exatamente em que ano, mas eu acho que uns dez anos depois, eu acho –, e foi morar no Pantanal, onde ele

^{*} O entrevistado refere-se ao filme *Fábula* ou *Meu lar é Copacabana* (*Mitt hem är Copacabana*), de 1965.

passou o resto da vida. Inclusive, quando faleceu, na Suécia... Ele voltou para a Suécia praticamente só para morrer, mas pediu para as cinzas serem espalhadas no Pantanal, e a família subiu num balão e jogou as cinzas dele do balão.

A.G. – Ele se casou lá, não é?

E.E. – Ele se casou no Pantanal. Ele tem dois filhos brasileiros, nascidos no Brasil; casou com uma brasileira, a Maria... A história dele tem muitos aspectos interessantes, trágicos e tal. Eu não acompanhei muito de perto. Ele, quando vinha ao Rio, de vez em quando me procurava. E eu soube de alguns detalhes, contados por ele muito depois – na verdade, em 1986, na última vez que eu estive com ele. Ele veio ao Rio, me telefonou e eu fui me encontrar com ele de noite. Parecia um daqueles filmes da guerra passados em Viena. Sabe aqueles filmes meio expressionistas, assim? Hotel Aeroporto às nove da noite. Tudo escuro, deserto. E ele me contou histórias inacreditáveis do que tinha acontecido com ele, tragédias horrorosas.

A.C. – Podia virar um documentário dirigido por Eduardo Scorel.

E.E. – Poderia. Se tivesse feito na época, poderia.

A.C. – Imagem de arquivo. [*O trecho seguinte foi gravado durante a troca de fita e somente algumas partes foram transcritas.*]

E.E. – Mas, gente, essa conversa vai levar 30 dias. Deixa as câmeras aí e vamos marcar outra sessão. [risos]

A.C. – Amanhã, depois...

E.E. – Uma hora. Todo dia eu venho aqui e...

A.G. – Isso foi uma bronca ou um comentário?

A.C. – Um comentário.

E.E. – A minha única exigência é o seguinte: quando vocês fizerem esse banco de dados, tem que ter uma câmera gravando...

A.C. – A cara da gente.

E.E. – Não, não. A cara das pessoas que forem lá interessadas em assistir. Porque eu quero ver quem são esses doidos. E você manda para a gente pela internet.

A.G. – Está bem, vou acelerar.

E.E. – Devem ser uns monstros, umas figuras horrorosas, completamente malucas. Quem é que vai assistir isso, Arbel?!

A.G. – Na internet, Escorel, a pessoa não precisa assistir o vídeo inteiro. Ela vai lá, clica na “avó russa” e vai no depoimento sobre a avó russa. Não, está bom, a gente vai acelerar.

E.E. – Não, não precisa acelerar, não. Thaisinha, isso é um presente só para você.

T.B. – É o *Estado Novo*? Está finalizado, Escorel?

E.E. – Não. Só o programa cinco que está finalizado, menos três fotos que o Cpdoc perdeu.

A.G. – Perdeu?!

T.B. – Obrigada, Escorel. Muito obrigada.

E.E. – Adelina, isso aqui é um presente para você.

A.C. – Cadê? Mostra. Dá logo, antes que a Arbel venha e tome. Cadê?

E.E. – A Arbel já ganhou o talismã.

A.C. – O talismã não é só para a judia; é para a baiana, também.

E.E. – Você lê inglês.

A.C. – Sim.

E.E. – Então leia aqui.

A.C. – Modelo do Gegê?

E.E. – Você lembra do episódio, é claro, do dia seguinte ao ataque integralista...

A.C. – Ao palácio...

E.E. – ...ao palácio, que, de manhã, Gegê vai a pé para o Catete e é aplaudido no caminho. Você lembra disso.

A.C. – Sei, sei.

E.E. – De onde foi que Gegê foi buscar inspiração para isso? Aonde?

A.C. – Não, tudo dele era inato.

E.E. – Ah! O Cpdoc é que acha! E o amor dele pela Alemanha? E por que as simpatias dele? Está aqui.

A.C. – Isso é o seu lado integralista. É o lado integralista da família.

E.E. – Está aqui. Está aqui a descrição...

A.C. – E o que...?

E.E. – Isso aqui é uma biografia de uma família chamada Stauffenberg. Os Stauffenberg são aristocratas alemães, a condessa e o conde de Stauffenberg, que

viviam na corte de Guilherme II. Isso aqui é um livro extraordinário. E eu estou lendo o livro e ele descreve esse episódio aqui. Leia. Leia e mostre no Cpdoc para aquele povo aprender a pesquisar, porque não sabem pesquisar nada.

A.C. – *Civilian clothes as usual*... O Getúlio já... Ele não era, porque ele era o *king* lá, mas o Getúlio, coitado... [riso] Você acha...? Bom, ele lia uma literatura...

E.E. – Isso devia ser, na época, uma coisa muito conhecida, o fato de que o Guilherme II ia a pé...

A.C. – Atravessou...

E.E. – E que ia a pé, vestido à paisana, e que era... E nesse dia... Isso é às vésperas dele abdicar do trono. É às vésperas da Revolução Espartaquista, e ele na rua, aplaudido pelas pessoas. É a mesma coisa, exatamente igual.

A.C. – Você é que... É o seu lado... Getúlio era civil, não tinha que usar farda nem roupa de rei. Isto vem de Petrópolis.

E.E. – Civil *malgré lui*...

A.C. – *Malgré lui*, porque a roupa militar...

E.E. – ...porque na hora de fazer a revolução, ele meteu lá um uniformezinho.

A.C. – [riso] Coitado do Getúlio! Já era da época... a coisa de Petrópolis. Ele passeava a pé por Petrópolis.

E.E. – Mas é a mesma história.

A.C. – Pois é. Até porque isso é muito antes.

E.E. – Vinte anos antes. Vinte anos antes.

A.C. – Eu vou escanear e mandar para a Celina, com cópia para você.

E.E. – Pode mandar.

A.C. – O cineasta... a cena...

E.E. – Mas não só para a Celina, para todos, o Cpdoc inteiro, e para o Lira Neto, que eu duvido que saiba disso.

A.C. – Pois é., Celina leu o livro e disse que gostou.

E.E. – Eu recebi o livro. Eu recebi o livro, mas eu estou no Stauffenberg, ainda.

A.G. – Está gravando. Quer que eu interrompa?

E.E. – Não sei se vocês repararam que nós não falamos de cinema ainda.

A.C. – Você já botou a pedra fundamental aí, com o curso.

E.E. – Você sabe que... Eu te contei que a gente encontrou, na Unesco, uma documentação, não é? Eu te contei isso?

A.C. – Você contou que... Não, você... Lá na...

E.E. – Em Paris.

A.C. – Em Paris.

E.E. – E uma amiga minha foi lá e fotografou.

A.G. – Eu ia te perguntar onde que você achou... onde que você pesquisou sobre essas coisas da Unesco.

E.E. – Na Unesco mesmo. E uma amiga minha foi lá, e não podia nem fazer cópia xerox nem escanear, porque a Unesco não tinha...

A.C. – [Não tinha] scanner, recurso, equipamento.

E.E. – ...nem máquina nem... Mas podia fotografar. E ela fotografou cento e não sei quantos documentos. Passou uma manhã inteira fotografando.

A.C. – Fotografou? Nossa!

E.E. – E me mandou. E são interessantíssimos.

T.B. – Bom, então, a gente estava falando, antes de falar do curso, da sua ida para São Paulo para fazer o ITA. Mas você acaba não ficando em São Paulo e vem para o Rio de Janeiro.

E.E. – Isso. Eu acho que, quando eu fui, na verdade, eu fui porque... é aquela coisa: assumiu-se o compromisso, decidiu-se, e aí você vai. Mas eu já fui, na verdade... Porque o cursinho... Eu já estava na turma que estava se preparando para fazer arquitetura. Quer dizer, quando eu comecei o Anglo-Latino, eu não comecei... Houve uma... Acho que a ideia de abandonar a engenharia já deve ter sido no final de 1962, e eu fui e aí me inscrevi na turma para fazer arquitetura e fiz o cursinho me preparando para fazer o vestibular de arquitetura – inicialmente, ainda em São Paulo. Mas ao longo do ano, aquele ano foi tão difícil para mim que eu queria mesmo era voltar para o Rio. E acho que tinha uma coisa vagamente ligada à coisa do cinema. Tinha sido uma ruptura muito forte, muito dura para mim: eu tinha passado cinco, seis meses muito intensos, filmando, aprendendo coisas, conhecendo gente nova, e de repente, *tchum*, caí em São Paulo, na casa da minha avó, colégio de manhã, cursinho pré-vestibular de tarde. Então, ao longo do ano, eu anunciei, uma vez que o meu pai foi a São Paulo, a ele essa ideia de voltar para o Rio, de fazer física e arquitetura. E física e arquitetura, aí já era um pouco influência do Mário, arquiteto, e do Joaquim, que tinha feito física. E, de fato, voltei e fiz os dois vestibulares aqui no Rio e retomei o contato com o pessoal de cinema. Fiz os vestibulares, passei nos vestibulares, e aí eu já estava bem... os meses de verão foram passando e eu me reaproximei do pessoal de cinema e

tal. E aí teve o golpe. E o golpe foi também um trauma terrível, porque eu achava que ia ter revolução no dia seguinte, não o golpe. Tinha tido *Vidas secas*, tinha havido as primeiras exhibições do *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e eu estava muito próximo das pessoas, e participando, vendo esses filmes, e tinha participado da filmagem do comício de 13 de março com o Leon e o Saldanha, frequentava o Zicartola, então era... e era...em suma, tinha 18 anos, então tinha, naturalmente, a ingenuidade política própria de alguém que tem 18 anos. Então, para mim foi uma surpresa terrível. E o ambiente mudou completamente e as possibilidades mudaram completamente. Eu tinha trancado a matrícula na arquitetura e comecei a... Se eu não me engano, as aulas demoraram um pouco para começar, por causa do golpe. Mas comecei a frequentar, ali na Antônio Carlos... ou na Presidente Wilson, onde é a Maison de France, onde era a faculdade, ali do lado – não sei qual das duas avenidas é –, comecei a frequentar a física ali. Mas o próprio ambiente na faculdade era péssimo, naquele momento. E eu estava morando sozinho no Rio com o Laurinho, meus pais estavam na Itália, então, eu também não tinha uma pressão paterna diária, de corpo presente, quer dizer, eu tinha certa autonomia. E eu estava já envolvido em coisas de som, de sincronização de som, de montagem, de assistência de montagem, que, obviamente, para um menino de 18 anos, era muito mais atraente do que assistir aula de física e química. Química, então, era o meu... Eu tive, durante muitos anos, pesadelo com química. Muitos anos. Assim, já casado e tal, eu acordava com fórmulas de química na cabeça. E aí eu abandonei a física. A física, eu nem me dei ao trabalho de trancar a matrícula. E aí, ainda em 1964, eu me aproximei mais do Joaquim Pedro, com quem eu já tinha trabalhado um pouquinho, no *Garrincha, alegria do povo*, no final de 1962, e surgiu essa ideia de eu ser assistente de direção. Era uma época maluca, em que você aprendia a ligar o gravador e virava técnico de som; você estava ali disposto, interessado e disponível, você virava assistente de direção. Então, eu virei assistente de direção de *O padre e a moça* e depois montei o filme com ele. Quer dizer, era uma coisa, para mim, ótima, mas... E a experiência da filmagem de *O padre e a moça* foi uma coisa muito particular, porque foi uma filmagem muito longa e num lugar muito isolado – isso já em 1965 –, lá perto de Diamantina, em São Gonçalo do Rio das Pedras, um vilarejo entre Diamantina e o Serro, e não tinha água, não tinha luz. Quer dizer, quatro meses filmando num lugar sem água e sem luz; com uma equipe... Acho que éramos oito pessoas no total, todas as pessoas fazendo mais de uma coisa: eu era assistente de direção e fazia o som guia do filme também. E quase todas as pessoas...

O Mário Carneiro era diretor de fotografia e diretor de arte; o Fernando Duarte era assistente de câmera e fotógrafo de cena. Todo mundo fazia pelo menos duas funções. Em suma, foi um pouco uma maneira, eu acho... Quer dizer, o cinema foi um pouco uma maneira de encontrar um grupo de referência, de estabelecer relações, de encontrar uma razão... até para viver, se vocês quiserem.

A.C. – E em 1965, ainda, você teve uma experiência como ator.

E.E. – Em 1965? Não.

A.C. – Não? Na *Fábula*, do Arne Sucksdorff?

E.E. – Não, não trabalhei... Não só não trabalhei como ator, como não tive nenhuma participação no filme.

A.C. – **E quem colocou** isso na sua biografia? Tem certeza que você não trabalhou em *Mitt hem...*?

E.E. – Não tenho nenhuma participação nem na equipe nem...

A.C. – Não?

E.E. – Não. A não ser que eu esteja já completamente senil, o que é possível, e vocês me demonstrem o contrário, mostrando a minha imagem. Não. Eu estava em São Paulo. Eu não tive nenhuma participação no filme, nem na filmagem, nem nada.

A.G. – Agora, você falou que em 1964 muda tudo.

E.E. – Muda porque o projeto do Cinema Novo, na verdade, se inviabiliza, em 1964. O Cinema Novo é um fenômeno curioso, porque se fala muito do Cinema Novo, mas é o evento mais efêmero da história da cinematografia mundial. Ele dura dois anos, na verdade, ele dura de 1962 a 1964. Tem uma sobrevivazinha até o Ato Institucional, até dezembro de 1968; alguns filmes importantes são feitos nesse período de sobrevivida, *Terra em transe*, *Macunaíma* e tal, que são um pouco reações ao que

aconteceu no golpe, mas a possibilidade de fazer um cinema... que, na verdade, não era uma coisa formulada, não tinha uma cartilha, mas que estava um pouco na cabeça das pessoas, quer dizer, como a gente costuma brincar entre nós, com o modesto projeto de transformar o mundo, que era o mínimo que a gente esperava com o cinema, isso não iria mais acontecer, e a possibilidade de fazer os filmes que se tinha imaginado, também, não era possível fazer. De certa maneira, a interrupção da filmagem do *Cabra marcado* é um pouco o símbolo disso. Então, aí foi um longo processo de acomodação e de compromissos que o cinema brasileiro viveu, a partir de 1969, principalmente, até 1985.

A.G. – **E você vê o marco...** Você concorda que o marco inaugural entre aspas do Cinema Novo é esse artigo do Alex Vianny?

E.E. – Não. Eu acho que 1962 é um bom marco, acho que o artigo do Alex na revista *Senhor* tem uma ideia boa. Quer dizer, 1962 é realmente um... Tem alguma coisinha que vem de antes. Essa coisa nunca é, cronologicamente, tão precisa. *O poeta do Castelo* é de 1959; *Couro de gato* é feito um pouquinho antes, em 1961 ou 1962. Mas, ali, acho que esse projeto se formula e surgem os primeiros filmes que indicam... Com confusões. A história de *O Pagador* é tão confusa quanto a história do curso. *O Pagador* nada tem a ver com o Cinema Novo. No entanto, ganha, em grande parte, em certa parte, a meu ver, a Palma de Ouro porque é... O Truffaut tinha estado no Brasil e... Acho que ele achou que estava premiando o Cinema Novo. E ele estava no júri, ele tinha muita ascendência intelectual e prestígio sobre o júri, e ele tinha estado aqui, tinha ido no bar da Líder, tinha visto aquelas pessoas jovens, meio... que tinham uma relação... Não quanto proposta de cinema, mas o fato de ser uma jovem geração, meio renovando o cinema, era uma coisa muito próxima da Nouvelle Vague. E ele, com certeza, foi... Isso se sabe, que a voz dele foi a voz decisiva para o prêmio de *O Pagador*, e ele achou que estava premiando o Cinema Novo. E isso sempre foi um certo trauma para o Cinema Novo, e para o Glauber em particular. Inclusive, ele teve que conviver, na primeira edição do livro dele, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, com uma fotografia do Anselmo recebendo o prêmio na capa. E ele ora escrevia elogiando, ora escrevia, como ele gostava de fazer, destruindo o filme. E não tinha nada a ver; era um filme... Se a gente tiver aqui que encontrar raízes para *O Pagador*, elas estão na Vera Cruz e na Atlântida, e não no Cinema Novo.

A.G. – **Mas esse grupo continua interagindo** O grupo ligado ao Cinema Novo, mesmo depois de 1964, continua interagindo.

E.E. – Continua. Até 1968, sim. Depois começa um fracionamento, começam as rupturas mais radicais. O grupo do Cinema Novo era pequeno, é muito engraçado, são poucas pessoas e que se encontravam – para você ver como a vida era diferente – quase todos os dias...

A.G. – Na casa do Joaquim?

E.E. – Não, no bar da Líder. A Líder era o laboratório na rua Álvaro Ramos onde os filmes eram revelados, copiados e montados, inclusive – tinha salas de montagem –, e do outro lado da rua tinha um pé-sujo, assim inacreditável, um bar inacreditável, que era o chamado bar da Líder. Tinha um outro nome, mas... E você podia ir lá qualquer dia a partir de cinco horas da tarde ou cinco e meia da tarde. Até 1964, todo dia, de 1962 a 1964. Às vezes, a qualquer hora do dia tinha alguém sentado lá. E à tarde, mais gente. A partir de 1964, isso começou a mudar, e acho que isso acabou em 1968. A casa do Joaquim, sim. O Joaquim tinha uma coisa de hospitalidade mineira, eu acho, que era um pouco casa aberta, que é uma coisa que hoje em dia não se faz mais, eu acho, que é ir na casa das pessoas sem avisar. A gente ia na casa do Joaquim Pedro... Não precisava ele telefonar ou convidar, organizar, não. Não tinha nada para fazer... “Não tem nada para fazer? Ah, vamos na casa do Joaquim Pedro.” Tocava a campanha... E aí ficava até de madrugada.

T.B. – E você tinha consciência...? Vocês se chamavam de Cinema Novo? Vocês tinham consciência dessa unidade desse grupo? Você se sentiu entrando num grupo que era um grupo especial, que estava fazendo uma coisa diferente?

E.E. – Acho que sim. Esse *slogan* era muito usado. E, naturalmente, o grupo, ou o clube, se vocês quiserem, admitia alguns sócios e não admitia outros, então tinha questões. Tinha umas dificuldades grandes com o pessoal de São Paulo, por exemplo.

A.G. – Que pessoal?

E.E. – Os cineastas de São Paulo. Mesmo os que foram surgindo e tal. Mas eu acho que eu me senti assim... Porque tinha isso, quer dizer, o Cinema Novo, para existir, e o Glauber era o grande porta-voz disso, tinha um... acho que um sentimento de autodefesa. O grupo, para existir, precisam se defender uns aos outros. Então, todos os filmes eram bons. Não se admitia nenhum tipo de crítica. Quem era do grupo era do grupo. Isso durou durante algum tempo. E ao mesmo tempo, precisava de mais gente, porque não podia ser só aquela meia dúzia ou oito de diretores. Então, alguns de nós – e acho que eu inclusive – fizemos um pouco esse papel de ser uma segunda geração, talvez, de pessoas mais moças e, no meu caso, desempenhando, inicialmente, uma função técnica. E o fato talvez decisivo para o meu perfil profissional – que coisa horrível de dizer – é o fato de ter montado *Terra em transe*. Quer dizer, em 1966, o fato de ter montado *Terra em transe*, pelo fato de ser um filme do Glauber, pelo fato de ser o filme que é, pelo fato da repercussão que o filme teve, eu acho que eu virei um pouco o montador do Cinema Novo. E acho que eu fiquei, na época, satisfeito com isso.

A.G. – Eu já te fiz essa pergunta, mas como você chega na figura do montador do Cinema Novo? Como é que você chega a *Terra em transe*?

E.E. – Em grande parte, pelo fato de ter trabalhado com o Joaquim Pedro no ano anterior e montado *O padre e a moça* com ele e, em grande parte, graças a um montador argentino chamado Nello Melli, que era um veterano montador, formado na Argentina e na Venezuela, que montou vários filmes da primeira leva do Cinema Novo e que foi chamado para montar *Terra em transe*, e pediu demissão no primeiro dia. Ao ver os primeiros copiões, ficou tão horrorizado que pediu demissão. E aí o Glauber me telefonou. E eu era um... tinha 21 anos, era totalmente irresponsável, achei que eu podia montar o *Terra em transe*, e aceitei. Foi assim.

T.B. – E você sabe por que ele te telefonou, especialmente para você?

E.E. – Acho que por falta de opção, na verdade. Não por nenhum outro motivo. Quer dizer, eu era... Naquele momento, tinha o João Ramiro Mello, que vem lá do Linduarte, acho que do *Aruanda* mesmo, quer dizer, trabalhou em *Aruanda*... Mas não

tinha montadores no Cinema Novo; tinha diretores e alguns diretores de fotografia. E eu era um garoto que estava ali disponível. Não era por nenhum outro motivo, nenhum mérito. Não tinha como identificar nenhum mérito especial, a não ser a disponibilidade e a vontade e o fato de ter trabalhado com o Joaquim e de achar, ao contrário do Nello, achar tudo maravilhoso, quando comecei a ver o material. E o fato de que o próprio Glauber não sabia muito bem... para mim não tinha problema nenhum. Aquele era um filme para descobrir como é que ia ser, onde todas as possibilidades estavam em aberto. Isso, para o Nello, para quem havia uma maneira certa de fazer um filme, de filmar, de decupar, de montar e tal, isso era uma coisa incompreensível para ele. Eu gostava muito do Nello e aprendi muito com ele, sentei na sala de montagem dele na Líder muito tempo, observava ele trabalhar. Ele era superirritado, irascível, e tinha uma relação ruim com os diretores. Como ele era mais velho e tinha uma formação mais convencional, era difícil a relação dele com o pessoal do Cinema Novo, nos primeiros filmes que ele montou. Ele se colocava... É uma coisa muito comum, os montadores que se colocam numa posição... assim, como se fossem superiores aos diretores. Então, para ele, o Glauber era um fenômeno... Estava além das possibilidades do Nello, coitado. E, por ironia, isso aconteceu depois, uma segunda vez: eu estava montando dois filmes ao mesmo tempo, o *Antonio das Mortes (O dragão da maldade)* e *Os herdeiros*, do Cacá, e o Joaquim ia começar a montar o *Macunaíma* e chamou o Nello Melli, e de novo o Nello Melli, no primeiro dia, pediu demissão. A primeira cena que eles foram ver para montar era a cena, não sei se vocês lembram, a cena do Curupira. O Curupira é uma espécie de entidade-monstro da floresta que o Macunaíma encontra, e o Curupira quer comer o Macunaíma, então o Curupira corta um pedaço da perna e dá para o Macunaíma comer, e aí persegue o Macunaíma pela floresta e a carne que ele comeu responde. O Curupira grita, “carne da minha perna”, e a carne responde, de dentro da barriga. Então, o Curupira persegue... Então o Nello, quando ele viu aquilo, o Curupira cortando um pedaço da perna e o outro comendo – a mesa de montagem estava no Museu de Arte Moderna –, ele levantou e saiu andando pelo Aterro e nunca mais apareceu. Aquilo foi uma coisa assim...

A.G. – Então você deve a sua carreira a ele.

E.E. – Ah! Eu sou muito grato ao Nello. Não só por isso, por vários motivos.

A.C. – Ao Nello e ao Curupira. [riso]

E.E. – E aí o Joaquim me ligou. E é engraçado, eu me lembro bem do telefonema dele, porque, ao mesmo tempo, tinha uma coisa meio de quem foi rejeitado, mas ele tinha um senso de auto-ironia muito grande, ele estava achando muita graça na história. Então ele contava... E a gente deu um jeito e, durante uns meses, eu montei os três filmes ao mesmo tempo, em três salas diferentes: uma era no Museu de Arte Moderna, onde eu montava... depois eu saía de lá e ia para o Catete, onde era a outra; depois saía de lá e ia para a Urca e montava o terceiro filme.

T.B. – **Uma curiosidade que eu tenho, assim, pessoal mesmo:** nesse momento, viver de cinema era possível? Isso era uma questão?

E.E. – Para mim não era uma questão. Quer dizer, eu era solteiro ainda, morava no apartamento que era dos meus pais, morava com meu irmão – acho que nessa época... Não, com certeza, meus pais, eu acho que pagavam as despesas do apartamento. Acho que sim. Eu passei a ser remunerado, digamos, quando fui ser assistente de direção do Joaquim, em 1965, em *O padre e a moça*, e ganhava muito pouco, pelo que eu lembro. Eu lembro que na montagem do *Terra em transe*, que foi longa e era na... Nessa época, a mesa de montagem estava na Esdi, na Evaristo da Veiga, e eu morava na Voluntários da Pátria, e eu, já nessa época, tinha o mau hábito de andar de táxi. Eu gastava mais de táxi e de almoço do que eu ganhava. Eu me lembro bem dessa conta, que o dinheiro não dava para pagar o táxi e o almoço. Era muito pouco o que ganhava. Mas eu tinha... Não era uma questão para mim. Porque eu estava ali meio por tudo e tinha casa, tinha um apartamento que estava montado e funcionando, para mim e para o meu irmão. Isso passou a ser uma questão quando eu me casei, em 1968.

A.G. – Eu ia te perguntar disso.

E.E. – Isso passou a ser uma questão. Aí começaram a surgir uns problemas.

A.C. – O ano do casamento, do AI-5... É emblemático, 1968.

E.E. – Eu casei em fevereiro de 1968.

A.G. – Fala um pouco da Ana Luisa. Como vocês se conhecem?

E.E. – [riso]

A.C. – Falou da Esdi...

A.G. – É, a mesa de montagem estava lá na Esdi...

T.B. – A Esdi? Como assim? [riso]

E.E. – É muito mais bonitinha a história do que isso. É muito mais bonitinha.

A.G. – Os seus pais já se conheciam.

E.E. – Mas é mais bonitinha. [riso]

A.G. – Eu sei. Mas conta aí. Eu sei qual é a história. Conta para a gente.

E.E. – Jura que você quer que eu conte isso?

T.B. – Ah, eu quero. Eu não sei.

E.E. – Você não sabe?

T.B. – Não.

A.C. – Nem eu. Você falou em Esdi.

T.B. – Eu sou uma pessoa discreta.

E.E. – Quando eu... Você é discreta, mas e essas duas coisas me olhando aí? Você pode olhar. Para você eu posso contar, mas para as câmeras... Eu quero que vocês gravem os pesquisadores que forem se interessar... Eu quero ver a cara das pessoas.

Ana Luisa e eu somos filhos de dois casais que foram amigos na juventude, que já é uma coisa, por si só, talvez incomum. Dizem até que houve uma conspiração, desde muito cedo, entre o pai dela e a minha mãe. E quando eu vim para São Paulo, eu vim, inicialmente, para fazer o exame de admissão para um colégio chamado Santa Cruz, mas eles acharam que eu devia fazer um ano, antes de fazer o admissão. Eu tinha muita dificuldade com o português nessa época, porque eu tinha aprendido inglês antes de aprender português, tinha tido muito pouca lida com o português; depois, inglês e italiano. Quando eu cheguei para fazer o exame de admissão, o meu português era um desastre. Escrito, então, era uma loucura. Mas meus pais acharam que eu não devia, que era perda de tempo eu ficar um ano e tal. Então eu fui fazer no Colégio Rio Branco, o exame de admissão, onde a Ana Luisa estudava e onde eu fui colega dela no primeiro ano ginásial.

A.G. – Vocês têm a mesma idade?

E.E. – Ela é um pouquinho mais velha do que eu: ela é de 1944 e eu sou de 1945. Mas nós não ficamos amigos nessa época. Fomos colegas durante dois anos; depois ela foi morar com o pai no interior de São Paulo, em Assis. Mas não ficamos nem... Fomos colegas, mas não fomos amigos. Ao contrário, havia uma hostilidade grande por parte dela. Eu acho que eu tinha já um certo fascínio, e ela tinha uma hostilidade, assim, manifesta. Mas depois, quando eu voltei a São Paulo, nesse terrível ano de 1963... Isso eu não tinha contado, mas vocês estão insistindo... A outra casa que eu frequentava nos fins de semana era a casa dela. Eu ia muito na casa dela.

A.G. – Eu insisti. Eu perguntei. Você não quis falar naquela hora...

E.E. – Mas agora estou falando. Eu ia muito na casa dela e conversava muito com os pais dela, que, entre inúmeras qualidades extraordinárias, têm uma capacidade de se relacionar e dialogar com qualquer pessoa, de qualquer idade, de igual para igual. E isso para mim, aos 17 ou 18 anos, era uma coisa extraordinária. E tinha, ainda por cima, aquela filha ali, bonitinha. Quer dizer, então... [riso]

A.C. – Para não dizer linda.

E.E. – E aí a conspiração continuou, porque eu vim para o Rio, e a Ana Luisa, acho que tinha problemas parecidos, de não saber bem o que fazer e tal, e aí houve uma conspiração para ela vir fazer o vestibular para a Esdi. Então, ela se mudou para o Rio.

A.G. – Conspiração por parte de quem?

E.E. – Dos pais, naturalmente. E isso acabou resultando nesse casamento em fevereiro de 1968, quando a necessidade de profissionalização se tornou mais objetiva, mais concreta. Mas eu não sei se a gente... a memória... se a gente idealiza... Sim, a gente idealiza muitas coisas, quando lembra, mas eu acho que era mais fácil. Eu acho que hoje em dia é tão difícil conseguir chegar no fim do mês e pagar as contas. Eu acho que naquele tempo... Acho que a gente vivia com menos dinheiro, acho que tinha menos solicitação. Talvez a vida fosse mais barata. Não sei. Nós nunca tivemos muito dinheiro ou qualquer tipo de folga, mas, durante muito tempo, não era uma grande... Eu trabalhava muito, e trabalhava num tipo de... Entre 1965 e 1975, que eu trabalhei principalmente como montador, nesses dez anos, embora eu tenha feito alguns filmezinhos nessa época, mas a minha coisa principal, além da faculdade... Quando eu voltei, em 1968, também, eu recomecei... Também, eu voltei à faculdade, em 1968 – fiz sociologia e política na PUC. Comecei em 1968, no ano que eu casei. O trabalho de montagem me permitia viver razoavelmente. Eu trabalhava muito, mas trabalhava continuamente. Acho que tinha menos gente, muito menos gente, obviamente, do que hoje. Hoje tem montadores em cada esquina. A coisa ficou mais fácil, o acesso ficou mais fácil, também. Naquela época já tinha mais, mas, mesmo assim, eu era muito solicitado para montar, nesses dez anos.

A.G. – A Ana Luisa trabalhava, nessa época?

E.E. – A Ana Luisa se formou e trabalhava, inicialmente, no escritório do Aloisio Magalhães, e depois ela saiu do Aloisio e fez o escritório dela. E nós passamos quase um ano, um pouco menos de um ano... Eu viajei no final de 1969, eu fui montar dois

filmes do Glauber na Europa, um em Roma e outro em Barcelona, e um documentário do Cacá (Carlos Diegues) em Paris, e voltamos já em 1970.

A.G. – Ah, ela foi junto?

E.E. – Eu fui sozinho e depois ela foi e ficou até o final.

A.C. – E a opção pelas ciências sociais? Foi uma opção política? Foi uma opção influenciada pela Ana Luisa e pelo sogro?

E.E. – Não. Fez parte um pouco... acho que da mesma razão pela qual eu me interessei por cinema, quer dizer, que era uma tentativa de... que tem a ver lá com a questão de ter vindo com dez anos para o Brasil, tem a ver com o choque do golpe também, quer dizer, a incompreensão com o que tinha acontecido. Então, é um pouco a descoberta da sociologia e da política como possibilidade de área de estudo. Por um lado, depois de quatro anos sem faculdade, de 1964 até 1967, eu comecei a sentir necessidade, vontade, demanda por estudar, por um lado; por outro lado, havia essa questão de um interesse pelo Brasil, para entender, conhecer a história do Brasil. Enfim. Acho que eu não sabia nada nessa época. É um pouco por aí. Talvez, um pouco já a coisa do... Talvez, alguma coisa ligada ao cinema documentário até e ao cinema documental. A razão de ter feito, quatro anos depois, o vestibular, que sempre é uma coisa difícil, depois de parar de estudar, retomar para fazer faculdade... E eu já era, ou já me considerava um profissional de cinema; eu era mais velho do que meus colegas... Isso é uma coisa que sempre... Acho que é complicado. É um pouco por isso.

T.B. – Como é que era a sua atuação política, Escorel, nessa época?

A.G. – Seu engajamento

T.B. – Seu engajamento. Tinha algum, nessa época?

E.E. – Não. Muito... Eu não diria que tinha engajamento. Eu tinha engajamento no Cinema Novo e tinha um engajamento... Mas eu... no Cinema Novo, tinha ténues

relações com o Partido Comunista – tinha alguns colegas que ou eram do Partido ou eram próximos a pessoas do Partido e tinha o pessoal que vinha da UNE, do CPC –, mas eu nunca tive nenhum engajamento explícito, assumido. Eu não cheguei a pegar... Eu peguei o finzinho da UNE e do CPC. E tinha umas reuniões que se fazia – era muito na casa do Alex Viany, *et pour cause*, que não se sabia bem o que era aquilo, se era uma reunião do Partido ou se era do Cinema Novo. Eu tinha um certo engajamento como pessoa de cinema, como profissional de cinema.

A.C. – Mas andava sempre com a câmera na mão? Porque o registro do Edson Luís, do enterro...

E.E. – Propriamente, não, infelizmente. Aí é uma circunstância casual, que explica até o fato de eu ter feito, em 1966, o filme sobre a Maria Bethânia, que foi o primeiro filme que eu fiz. Eu tive, durante algum tempo, uma câmera que era... acho que não a única, mas uma das poucas câmeras...

[INTERRUPÇÃO EXTERNA]

A.C. – Então, retomando...

E.E. – Meu então cunhado veio da Europa e ele tinha uma câmera Éclair que era a última palavra em matéria de câmera: 16 milímetros, silenciosa, com chassi de dez minutos. Era o que havia de mais... E ele deixou essa câmera comigo. Ele voltou para a Europa e aí deixou a câmera no Brasil, ficou comigo. Um pouco em função disso, de ter a câmera, eu acabei fazendo o *Bethânia* com o Júlio, eu fotografando e fazendo a câmera, e também, quando... O *Bethânia*, eu acho que é de 1966. E no episódio do Edson Luís, eu tinha a câmera e tinha filme em casa, e aí o Joaquim Pedro me telefonou dizendo o que tinha acontecido e que o corpo do estudante estava sendo velado na “gaiola de ouro”, na Assembleia, então nós fomos para lá para o velório e ficamos algum tempo no velório, na véspera do enterro. E aí eu não me lembro do detalhe, mas... Não sei se foi ele que sugeriu – pode ter sido, inclusive – a ideia de filmar no dia seguinte. O fato é que eu tinha a câmera, tinha o filme. Aí eu, no dia seguinte, peguei a câmera... Cheguei mais tarde do que devia, quer dizer, eu devia ter chegado lá bem mais cedo. Quando eu cheguei, já estava aquela multidão lá, então,

estava difícil *pra burro* de circular. E eu só tinha... acho que dois rolos de filme, e eu queria guardar um para o enterro propriamente dito, então eu tinha que filmar com muita economia. E também não tinha tanta experiência de câmera e de fotografia assim. Eu tinha feito o *Bethânia*... Não sei se eu tinha filmado mais alguma coisa. Mas eu nunca tive essa disciplina, ou essa prática, ou propriamente esse projeto pessoal de ser... Nunca fiz muita fotografia nem nada disso, de mexer com equipamento, de fazer fotografia. Foi uma coisa meio fortuita isso.

T.B. – E sem a ideia de fazer um filme posterior. Nem você nem o Joaquim foram com a intenção de “vamos filmar porque isso vai dar um filme”.

E.E. – O Joaquim nem foi na filmagem; ele apenas... Acho que talvez tenha sido ele que tenha dito: “Não, devia filmar”. Ele estava lá. Ele até aparece num dos planos filmados lá do alto do prédio. Se parar o fotograma, dá para ver o Joaquim de paletó e gravata. Na época, as pessoas iam para a passeata de paletó e gravata, porque achavam que isso ia protegê-los da polícia, que a polícia ia bater menos em quem estivesse de paletó e gravata. Então, ele está de paletó de lã, em março, no Rio de Janeiro, e gravata. E, na verdade, não havia... Acho que eu não tinha muito ideia de fazer um filme e acho que também não havia nem... Eu morria de medo de ter aquele filme na minha casa. Tanto que, quando eu fui... Eu acho que foi nessa ocasião que eu depusitei na Cinemateca do MAM, foi quando eu fui em 1969 para a Europa. Eu não quis deixar aquela lata de filme em casa. E aí ela se perdeu durante 40 anos, até eu conseguir encontrar de novo. Foi o que aconteceu também com parte do material do comício de 13 de março de 1964, que eu fiz o som direto, e o som direto se perdeu. Eu também entreguei, na mesma ocasião, na Cinemateca. Mas as duas fitas de áudio que eu gravei no comício nunca mais consegui encontrar.

T.B. – E você tinha uma filiação, quando você faz o *Bethânia* e, depois, *Edson Luís*, já uma filiação com o documentário, de pensar sobre o documentário, de achar que essa era uma linguagem interessante?

E.E. – É preciso evitar um pouco ver aquele tempo com... Para mim, custou muito. Não posso falar pelos meus colegas, alguns dos quais se dedicaram quase que exclusivamente ao cinema documentário. Não sei bem como é que era a relação deles

com o cinema documentário nessa época, mas para mim não havia muito esse projeto de ser documentarista. Havia uma coisa mais ligada à ideia do cinema realista. O neorrealismo italiano tinha uma presença, uma marca muito forte nessa época. Acho que os Cinema Novo do mundo todo, da Nouvelle Vague, do Brasil e de outros lugares do mundo, têm muito essa marca do neorrealismo italiano, tanto na ficção como no documentário. Mas o foco no documentário, para mim pelo menos, embora eu tenha feito alguns ao longo dos anos, pelo menos até... acho que até o fim da década de 80, na verdade, não era o meu principal objetivo. Eu passei a encarar o documentário de outra forma acho que a partir de 1990, quando mais ou menos eu arqueei a ideia de fazer cinema de ficção.

T.B. – Por quê?

E.E. – Em grande parte, porque um projeto no qual eu trabalhei muito tempo e no qual eu investi muito trabalho, eu não consegui meios para fazer. Quer dizer, entre 1988, 1989, 1990 e 1991, eu fiz uma adaptação de um livro de um escritor gaúcho, trabalhei muito no roteiro, no projeto e na pesquisa – era um filme de época, um filme muito caro e tal –, e aquilo... Não ter conseguido fazer foi ruim. Isso pesou. Pesou o fato de que... a vontade de querer fazer coisas que não dependessem de tanto dinheiro e que, apesar de todas as dificuldades e tal, eu pudesse produzir através da minha própria empresa, sem ter que dar muita satisfação para outros produtores. Pesou... Pesou muita coisa. Acho que pesou muito o fato de o filme que eu fiz em 1979 - 1980, *Ato de violência*, ter ido muito mal comercialmente e que o filme posterior que eu fiz, que justamente era uma tentativa de fazer uma coisa mais aberta e viável, que é um filme infantil, um filme para criança, também não... Apesar de ser um *hit* com os filhos dos amigos entre três e cinco anos e netos, também, na época não funcionou. Cada uma dessas coisas, eu poderia falar talvez muito tempo sobre cada uma delas, acho que cada uma delas tem um peso, mas eu acho que talvez, fundamentalmente, é uma espécie de convicção que foi se consolidando a partir do ano de 1986, durante o qual eu trabalhei na Embrafilme como diretor de operações, a convicção de que a equação é uma equação que não fecha, a do filme de ficção e que, também, eu perdi um pouco a energia e a vontade de me dedicar anos a um projeto que pode ou não ser feito, que pode ou não acontecer. A partir de 1990, eu tentei... talvez até, também, sem nenhum sucesso, mas tentei, durante um tempo, fazer coisas que tivessem mais...

pelas quais houvesse mais demanda, que tivessem um vínculo direto, no caso, com a televisão, documentários para a televisão, que acabou também se revelando meio ilusório, isso. As dificuldades são tão grandes ou até maiores, às vezes. Esses projetos nos quais eu tenho trabalhado, que você participou de vários, Thais, que está aí atrás da câmera, que não aparece, o *Estado Novo*, no qual você trabalhou comigo, vai fazer dez anos que eu estou trabalhando. O projeto foi registrado na Biblioteca Nacional em 2003. É uma loucura. Mas, enfim...

A.C. – Mas retomando 1969, que eu acho que é um ano muito produtivo, porque você trabalhou como editor, como montador de vários filmes e – não sei se é a primeira vez – em que você participa da posteriormente chamada Caravana Farkas. Será que aí não tem também uma sementinha?

E.E. – Mil novecentos e sessenta e nove?

A.C. – É. Foi editar *Macunaíma*...

E.E. – Mil novecentos e sessenta e nove foi um ano, realmente, muito... Esse período entre o Ato Institucional, que é em dezembro de 1968, e... Eu viajei para a Europa em novembro de 1969. Então, são onze meses. De fato, foram muito intensos, porque eu primeiro... Eu tinha montado... Aí eu não me lembro bem da ordem, mas eu acho que, no final de 1968, eu tinha acabado o filme do Glauber, que passou em Cannes em 1969, onde ganhou o prêmio de Direção. Eu tinha montado o *Antonio das Mortes (O dragão da maldade)*, e aí estava montando o *Macunaíma* e *Os herdeiros*, que passaram acho que em Veneza, em 1969. E aí o pessoal voltou da viagem da... que ganhou esse nome por culpa minha, de Caravana Farkas – chamava A Condição Brasileira o projeto –, e eu montei vários filmes do Geraldo Sarno, quase todos os filmes dele desse momento, e fui a Juazeiro fazer o *Visão de Juazeiro*, no feriado de Finados de 1969, em 1, 2 e 3 de novembro de 1969, e dias depois eu embarquei para a Itália, para começar a montar *O leão de sete cabeças* em Roma. Então, realmente, era um tempo em que eu não parava muito.

T.B. – E por que ganhou o nome de Caravana Farkas por sua culpa?

E.E. – Isso, muitos anos depois, teve uma retrospectiva em homenagem ao Farkas e me pediram para escrever um texto para o catálogo e eu escrevi o texto e dei esse título. E o texto começa dizendo alguma coisa como: “Muito antes da Caravana Holliday, (que é a caravana do *Bye Bye Brasil*, do Cacá Diegues), houve uma outra caravana, a Caravana Farkas”, e contei um pouquinho da... E esse nome pegou e virou... E criou até problemas, porque... entre os participantes, pelo fato de o projeto ter passado a ser conhecido por esse nome.

A.C. – Deixou de ser A condição brasileira...

E.E. – Deixou de ser A condição brasileira para ser... Mas a minha participação nesse projeto foi, realmente, ainda pequena. Eu era essencialmente montador, nessa época. E o pessoal foi filmar. Até meu irmão participou dessas filmagens; mas eu não participei disso. Esse projeto é formulado e concebido pelo Geraldo Sarno e pelo Thomaz Farkas; um pouco pelo Sérgio Muniz, pelo Paulo Gil Soares. Mas a origem do projeto é do Geraldo Sarno, que escreveu sobre isso, buscou recursos, tem até... tem um livro inteiro publicado contando isso. E eu participei como montador de vários filmes dele. Comecei a montar o longa-metragem que ele fez, chamado *Viva Cariri!*, mas não pude montar justamente por esse compromisso de ir montar o filme do Glauber em Roma. Quem montou foi um rapaz que era meu assistente, chamado Amauri Alves. E fui fazer o que foi o meu segundo filme, o *Visão de Juazeiro*, um pouco também casualmente, porque o Geraldo... Naquele ano, foi inaugurada a estátua do Padre Cícero, uma grande estátua, lá no alto do... ali na montanha ao lado de Juazeiro. Como é que eles chamam o lugar? Eu esqueci o nome agora. Tem um nome certo*. E o Geraldo tinha filmado a estátua sendo construída, que está nos filmes dele, e o Geraldo então tinha dito: “Seria importante filmar a romaria no ano da inauguração da estátua”. Ele que propôs que eu fosse. Acho que ele não quis ir, ou estava com preguiça. E eu fui, com o Jorge Bodanzky fazendo a câmera e a fotografia e o Hermano Penna fazendo o som. Éramos nós três, a equipe. E fui assim. Eu não sabia talvez praticamente nada sobre o Padre Cícero, sobre misticismo, sobre... Sabia pouquíssimo sobre isso. Fui no avião lendo o livro da Maria Isaura Pereira de Queiroz. E era uma viagem dessas terríveis, com quinhentas escalas, e eu fui lendo o

* A estátua de Padre Cícero foi erguida na Colina do Horto, em Juazeiro do Norte – CE.

livro no avião. E foram três dias... Na verdade, dois dias, porque a romaria propriamente acontece em dois dias. Nós ainda filmamos algumas coisinhas no terceiro dia, mas é praticamente uma reportagem. O que foge um pouquinho da reportagem é a utilização do material de arquivo, porque tem um paralelo entre a filmagem feita em 1920 e poucos e a filmagem feita em 1969. Mas foi uma coisa feita muito rapidamente, e eu fui para a Itália sem montar o filme. Eu filmei, cheguei no Rio, acho que nem vi o copião nem nada – eu não me lembro de ter visto o copião antes de viajar –, e viajei e fiquei dez meses trabalhando fora do Brasil. Quando eu voltei, o material estava lá, ninguém tinha mexido no material, eu peguei o material e montei, acho que em sequência, o *Visão de Juazeiro* – eu mesmo montei, sozinho –, e montei na sequência o filme do Leon, que ele tinha feito, sobre o Nelson Cavaquinho. [O trecho seguinte foi gravado durante a troca de fita e somente algumas partes foram transcritas.]

A.G. – Vocês falaram dessa relação com o pessoal do Cinema Novo? Porque o Glauber podia ter chamado outras pessoas para ir montar filme no exterior, e o Cacá Diegues também, mas importam o Eduardo Scorel.

E.E. – Era mais confortável, não é? Eu falo a mesma língua que ele, eles já... No caso do Glauber, o Glauber viajava mais do que ficava na sala de montagem, nessa época. Ele, em seis meses, fez um filme na África, outro na Espanha, foi ao Japão, aos Estados Unidos, então, para ele era... É claro que ele poderia ter chamado outra pessoa, mas era muito confortável para ele. Ele foi para a Espanha fazer o *Cabeças cortadas* e eu fiquei em Roma fazendo a versão italiana de *O leão de sete cabeças*, que tem uma versão dublada, toda em italiano, mixada em italiano. Eu fiquei ainda um tempo em Roma. E eu estava lá. O Cacá foi meio consequência, porque eu estava lá – eu acabei de montar o *Cabeças cortadas* em Barcelona e fui para Paris –, e ele foi chamado para fazer um documentário lá sobre... Era um documentário em que quatro ou cinco estrangeiros faziam filmes sobre a França, documentários sobre a França. E eu estava lá hospedado na casa dele, ainda por cima, então...

A.G. – É dessa época aquela história do Lacan? Essa história é muito boa.

E.E. – A história do Lacan, essa eu não posso contar. Só se desligar a câmera.

A.G. – Está gravando?

T.B. – Está.

A.G. – Eu só queria ver como está aqui porque deve estar acabando.

T.B. – Então, vamos aproveitar. Enquanto isso, ele conta a história do Lacan.

A.G. – Por que você voltou a fazer documentário?

E.E. – Por que eu voltei a fazer documentário? É essa a pergunta?

T.B. – Não. Você começa com documentário. E você faz não só *Bethânia*, como você faz *Visão de Juazeiro*. E aí depois você...

E.E. – O documentário não era, no início, um projeto exclusivo, digamos. Era uma coisa que eu fazia... Mas eu acho que o meu... Até 1990, o cinema de ficção era o meu objetivo, digamos assim, embora eu tenha feito alguns documentários, o *Chico Antônio* em particular, no início da década de 80, que eu acho que foram experiências muito importantes para mim e tenha montado o *Cabra marcado para morrer*, também, que foi uma experiência muito importante, no início da década de 80. Mas foi um pouco a crise de 1990 e o fato de não ter conseguido fazer um projeto no qual eu trabalhei muito tempo, entre 1988 e 1990, 1991, que era uma adaptação de época, um filme de ficção muito caro e tal. Isso foi me levando mais a me concentrar no cinema documentário, a partir de 1990. E aí, aos poucos, o documentário foi adquirindo essa dimensão que ele veio a adquirir, que não tinha antes, eu acho. No Brasil, eu acho que não havia propriamente uma cultura do cinema documentário. Tinha documentários, tinha pessoas, algumas pessoas que foram fiéis ao cinema documentário desde a sua origem...

A.G. – Com a consciência de que estavam fazendo...?

E.E. – O Vladimir Carvalho, claramente; o Geraldo Sarno, apesar das incursões dele no cinema de ficção, também; talvez algumas outras pessoas que eu não esteja me lembrando agora. Mas isso passou a constituir um campo praticamente próprio a partir de 1990, 1990 e poucos. Quer dizer, aumentou muito a produção, passou a ser discutido, passou a ter cursos, festivais, especializados etc., etc. Coincide mais ou menos com o *É tudo verdade*, (Festival Internacional de Documentários) que eu acho que fez 15 anos, então...

A.G. – É de 1996 o primeiro *É tudo verdade*.

E.E. – E o festival acontece um pouco na sequência do surgimento disso e tal. E para mim pesou muito, também, o fato de achar que era mais viável como opção profissional do que ficar naquela coisa... Os filmes de ficção começaram a ficar mais caros de produzir, mais complicados. Começou a me faltar energia para esse investimento de anos num projeto que pode ou não acontecer, que pode ou não ser feito.

T.B. – Eduardo, mas e o olhar do Cinema Novo para o documentário? Não só o seu, mas... Porque tem *Maioria absoluta*, tem *A opinião pública*, tem o *Cinema Novo*, do Joaquim. , Então têm coisas... É aquela frase do Leon Cakoff [inaudível]: “Dar voz ao outro”. Parece que tem uma certa ebulição também nesse momento.

E.E. – Na origem... É por isso que eu trouxe o amuleto. Eu acho que, claramente, aquele folheto indica que, na origem do Cinema Novo, existe, sim, um lugar para o cinema documentário. Em parte porque era, naquele tempo, uma maneira de começar, também: um curta-metragem, um custo menor... Em parte por isso. Embora o *Couro de gato* seja um curta-metragem, mas seja, na verdade, um filme de ficção. Quer dizer, tem um substrato, digamos, documental, mas é um filme de ficção. Mas o *Aruanda* é um filme que teve muito peso; o *Arraial do Cabo* teve um peso muito grande na origem do Cinema Novo. E havia essa questão. Quer dizer, esses movimentos de renovação do cinema, no final da década de 50 e início da década de 60, são tributários diretos do neorrealismo italiano, por um lado, que é uma influência muito marcante, e aí a grande retrospectiva do cinema italiano, aqui no Brasil, tem um peso para uma geração como a minha, que viu aqueles filmes pela primeira vez nessa

retrospectiva. Então tem essa questão do cinema, mesmo sendo ficcional, mas tentando ser realista, ou neorrealista, ou se aproximar da realidade, e tem a grande revelação do cinema direto e do cinema verdade e das transformações que ocorrem no cinema documentário a partir do fim dos anos 50: a chegada ao Brasil dos filmes canadenses e dos filmes americanos; do *Crônica de um verão*, que é visto aqui logo que é feito, na Maison de France, num festival de cinema francês; a questão dos equipamentos que começam a chegar; o curso do Sucksdorff, que, embora... pela formação e tradição dele, não teve esse aspecto propriamente dito, mas nós todos estávamos um pouco imbuídos desse projeto de filmar a realidade. E aí aquela pergunta, “por que ciências sociais depois?”. Tudo isso aí está no bojo de uma cultura, de uma prática, de um movimento, de uma geração, mais uma vez, tentando conhecer, descobrir o Brasil, transformar o Brasil, afetar de alguma maneira, politicamente, socialmente, culturalmente, o ambiente no qual estavase vivendo. E aí *Maioria absoluta*, *Integração racial* e os outros documentários que foram feitos nessa época, de diferentes formas, como *O circo*, do Jabor, e *A opinião pública*, logo depois; todos os filmes da primeira série do Farkas, o *Viramundo*, *Memória do cangaço*, e mesmo o filme sobre futebol, do Capovilla, *Subterrâneos do futebol*, o filme sobre escola de samba, do Gimenez, que era ligado ao Fernando Birri e veio para o Brasil com o Fernando Birri; o Herzog tinha muito esse projeto – ele tinha ido para a Argentina estudar cinema com o Fernando Birri, na Escola de Santa Fé, com o Capovilla, e depois o Herzog veio fazer... Ele já era formado em filosofia na USP. Ele já era uma pessoa... Ele devia ser, talvez, seis ou sete anos mais velho do que eu, pelo menos, nessa época. E ele já tinha uma outra maturidade, um outro tipo de formação intelectual. Agora de novo, o cinema brasileiro rapidamente – e o Ismail e outros estudaram isso – se transformou num cinema alegórico a partir do golpe. A possibilidade de fazer cinema documentário na ditadura militar... Por que os filmes da Caravana Farkas são [inaudível] ficção? É um pouco surpreendente até que eles sejam. É uma opção radicalmente oposta à do cinema latino-americano, aos movimentos de cinema ligados à militância armada inclusive, ao cinema clandestino e tal. O cinema que se faz no Brasil é um cinema de compromisso, na verdade, um cinema que pareceu possível fazer naquele momento. Mas esse projeto vai um pouco se esgotando, em parte por causa da ditadura, da censura etc. e em grande parte pelo fortalecimento e a expansão da televisão. Porque enquanto não existia a televisão, pelo menos na dimensão que ela adquiriu, redes nacionais de televisão e tal, fazer

documentários... Para mim, ir pela primeira vez... Eu tinha passado, mas ir ao Nordeste pela primeira vez, em janeiro de 1966, participar da filmagem do *Maranhão 66* com o Glauber e o Fernando Duarte era uma transformação pessoal total e absoluta, quer dizer, sair do Rio de Janeiro e ir a Bacabal, no interior do Maranhão. E mesmo em 1969, ir a Juazeiro. Em grande parte por quê? Porque não se tinha acesso a esses lugares, em termos de imagem. A televisão não é... É difícil conceber. Hoje, não existe nenhum lugar do Brasil que não tenha aparecido na Rede Globo. Pode-se discutir como aparece, que imagem aparece, mas aparece. A romaria de Juazeiro tem matéria nos jornais da TV Globo todo ano. **Naquele ano (1969)**, nunca ninguém tinha visto. Quer dizer, de certa maneira. Estou, talvez, exagerando um pouco. Mas, para mim, filmar ali é como descobrir... uma descoberta da América. Sair de São Paulo e desembarcar em Juazeiro no meio de uma romaria é como ir para a Lua, é como ir... E no interior do Maranhão também. Agora, isso vai... Isso é complicado, eu acho, em grande parte por causa da questão política, das restrições, da dificuldade, da repressão, do medo etc., etc., que é em paralelo com esse fenômeno que foi a televisão, com a dimensão que adquiriu no Brasil: transmissão em rede nacional, o peso que a novela veio a ter etc. Eu acho que foi preciso mesmo, quer dizer, primeiro, a anistia, a redemocratização. Acho que não é à toa que o regime militar acaba em 1985 e o cinema, que está sempre atrasado... e que o documentário começa a se fortalecer a partir do início do ano de 1990 e começa a virar uma coisa... Porque aí também se ampliam os cursos e as pessoas, começa a surgir os equipamentos que permitem fazer filmes – isso nos chega hoje em dia com o telefone –, então, o documentário adquire um papel e uma importância, que naquela época era mais difícil.

T.B. – E nesse momento de renovação do documentário, como é que é olhar para o documentário que tinha sido feito no início do Cinema Novo?

E.E. – Sem querer desmerecer o trabalho do Vladimir e do Geraldo, eu acho que o marco crucial é o *Cabra*, porque o *Cabra marcado para morrer* consegue ser, graças à persistência do Coutinho, que eu acho que era o único que acreditava que voltaria e conseguiria acabar aquele filme, mas que consegue ser um filme, ao mesmo tempo, sobre os anos de regime militar e sobre a história do cinema brasileiro. Então você tem, no *Cabra*, uma espécie de reflexão sobre um filme que não foi feito e sobre um

cinema que não foi feito, e renovando e, digamos, refundando o cinema documentário. Eu acho que o marco decisivo é o *Cabra*, porque o que é feito antes... Têm filmes, é claro, que têm qualidades, méritos e valor, mas são muito ligados a certas tradições do cinema documentário e às tradições mais convencionais do cinema... alguns, ligados mais à escola inglesa; outros, ligados ao cinema mais político. Quer dizer, um formato meio... Mesmo os melhores, eu acho. Acho que o *Cabra* é a grande... É chato ficar falando do *Cabra*, porque eu participei do filme. Mas acho que é difícil não reconhecer isso, essa coisa reflexiva do filme antes de se falar muito disso, o fato de o filme incorporar o material bruto no filme, e que é, curiosamente, nesse sentido, um filme muito parecido com *Santiago*, não é? É muito curioso isso, quer dizer, 20 e tantos anos depois, os dois filmes tenham uma proximidade como proposta tão grande. Agora *Maioria absoluta*. É um filme que tem muitas qualidades, eu acho, mas é um filme todo armado, é apelativo, ou o entrevistado, você vê que é um militante, para dar um recado. É uma coisa do momento, da época.

A.G. – Mas você vê pertinência nessa associação entre o documentário contemporâneo brasileiro e o que foi feito nessa época por essa geração dita do Cinema Novo? Esteticamente, em termos de formato, eu acredito.

E.E. – O elo que existe chama-se Eduardo Coutinho. Ele faz essa passagem: da UNE Volante para *Jogo de cena*. Agora não acho que as pessoas que começaram a fazer documentário na década de 80 e 90... O próprio João não tem nada a ver com o Cinema Novo, absolutamente nada. E sem desmerecer em nada o trabalho do Vladimir, mas o Vladimir... arriscando uma opinião, ele não passou por um processo semelhante ao do Coutinho, que é uma coisa raríssima, uma pessoa que é capaz de se reinventar. Coisa que ele disse acho que aquele dia lá no MIS (Museu da Imagem e do Som), que ele renasceu duas vezes. Ele renasceu quando fez o *Cabra* e renasceu quando fez... acho que o *Babilônia* ou... Ele se reinventou duas vezes. Isso é uma coisa raríssima num cineasta. O mais normal é um pouco uma trajetória feita a do Vladimir mesmo. Então... Eu não sei...

A.G. – Eu falo mais de influência de um modelo ou de característica.

E.E. – Eu não sinto que a geração que vem fazendo filmes nos últimos dez anos ou que está fazendo filme atualmente... Acho que nem conhecem os filmes dessa época ou tenham muita relação com os filmes dessa época. Se a gente tomar documentários do Cinema Novo como aquilo que foi feito entre *Aruanda*, em 1959 e, digamos, a *Caravana Farkas*, esticando um pouco a corda, não vejo muito... Eu acho que é uma nova geração, com novos projetos, novas perspectivas. Têm os dinossauros – eu; o Vladimir; o Geraldo –, que guardam alguma relação, que percorreram um pouco essa trajetória de diferentes maneiras. Mas não sei. Espero que essa resposta não implique em vocês cancelarem o projeto de vocês.

A.G. – Não, de jeito nenhum. [*A entrevista é interrompida para ajustes na câmera. O microfone continua aberto. As falas não estão transcritas.*]

A.C. – Vamos?

E.E. – Vocês ainda têm perguntas? Não acredito. A minha vida não tem tantos episódios assim.

A.G. – Você fala que a partir dos anos 90, você acha que fica mais viável fazer documentário. Fala um pouquinho, se possível, da viabilidade do cinema, dos órgãos governamentais de apoio. Antes disso, em 1985 ou antes ainda um pouco, você é presidente da Associação Brasileira de Cineastas (Abraci).

E.E. – É

A.G. – Isso te dá trabalho? Que tipo de envolvimento isso requer? Que tipos de demandas são...?

E.E. – Esse período, que meio que acaba com a minha ida, em 1986, para trabalhar na Embrafilme durante um ano e que vai de... Eu acho que já nos anos 70. Eu fui da diretoria do Sindicato de Artistas e Técnicos, fui... Eu não tinha uma atuação política partidária, mas tinha uma atuação política profissional muito intensa. E a Associação Brasileira de Cineastas, que eu não me lembro em que ano foi fundada* (julho de

1975) eu sempre participei de várias diretorias desde o início, e tinha uma atividade muito intensa, quase que permanente, em vários sentidos, mas na área profissional basicamente: condições de trabalho e coisas ligadas à atividade. E eu acabei, em 1985, numa articulação política, que hoje em dia eu acho graça... Porque eu era o presidente e o Leon (Hirszman) era o vice, que é uma inversão óbvia de hierarquia. Mas isso foi resultado da habilidade política do Leon e de outros colegas na época. Porque, nesse momento, já havia uma oposição dentro do cinema à, digamos, geração do Cinema Novo. E o Leon percebeu que seria mais difícil ele se eleger do que eu me eleger. Então, foi feita uma chapa: eu era o presidente e ele era o vice. Mas eu fiquei pouco tempo, porque justamente eu fui convidado para trabalhar na Embrafilme, com o Calil, (Carlos Augusto Calil) e achei que devia ir, fui, e aí me afastei, tive que me afastar da... Não podia ser diretor da Embrafilme e presidente da Abraci ao mesmo tempo. E o Leon ficou então como presidente até uma eleição que, depois, não me lembro mais qual foi.

A.G. – E na Embrafilme?

E.E. – Não. A Embrafilme, foi um ano muito complicado também, outro ano traumático da minha vida, porque... Eu ainda acreditava, nessa época, que dependia da nossa vontade mudar as coisas, e naquele ano eu aprendi definitivamente que não depende da nossa vontade e também aprendi definitivamente que é muito difícil lidar com meus próprios colegas. Então era muito difícil, porque eu era encarregado tanto da produção como da distribuição e tinha que lidar com as demandas de todos os cineastas do Brasil, muitos dos quais eram meus amigos muito próximos. E eu perdi a maioria desses amigos nesse ano, por causa disso. Então foi muito difícil. Era uma loucura de trabalho, de oito da manhã às dez da noite todo dia, todo dia, todo dia, e pressão de tudo quanto é lado, desde o irmão do Sarney até o cineasta marginal. Era uma loucura. Minha relação com o governo, muito difícil também, com os ministros, com... Foi um ano penoso. Mas serviu para... Acho que eu aprendi essa lição, que as coisas não mudam porque a gente quer que mudem e que cineasta é uma categoria profissional muito complicada.

A.G. – Em que sentido? Que tipo de demanda circulava ali?

E.E. – Todo mundo quer fazer o seu filme. E todo mundo acha que tem todos os direitos do mundo e todas as precedências do mundo e direito a todos os recursos do mundo. E os recursos são finitos; não são infinitos. Então, é complicado.

A.G. – Eu ia deixar essa pergunta para depois, mas vou antecipar. Você falou um pouco antes que você... não sei se se cansou é uma boa expressão, mas se cansou da morosidade e do trabalho de se fazer ficção, do tempo e do custo, mas você trabalha com projetos relativamente longos, quando você faz documentário.

E.E. – Não por vontade minha. Quando começou... Quer dizer, o primeiro documentário da série que a gente chama... da série das revoluções, entre aspas, foi feito em regime de urgência. *O 1930 – Tempo de revolução* tinha um dia para ir ao ar na TV Manchete. E ele foi todo feito em quatro meses ou cinco meses, porque tinha um dia para ir ao ar, numa emissora de sinal aberto.

A.G. – E você estava montando nessa época, também.

E.E. – Ao mesmo tempo? Acho que não.

A.G. – Não?

E.E. – Em 1990? Acho que não. Depois do *Cabra*, se eu não me engano, eu montei muito poucos filmes. Eu acho que eu só voltei a montar em 1997 ou 1998, talvez, o *Fé*, do Ricardo Dias.

A.G. – Ah, não, você estava produzindo *O fio da memória*.

E.E. – Produzindo *O fio da memória*, sim. Estava no fim da produção de *O fio da memória*, do Coutinho. Mas mesmo o 32 também foi feito em pouco tempo. Começou a virar um problema com o 35, que levou oito ou dez anos para ser feito. Em parte porque nós ampliamos os projetos, quer dizer, em vez de ser um documentário de 50 minutos, o 35 tem 100 minutos, são dois documentários, e em parte por causa do assunto. Quer dizer, o *1930* e o 32, existe uma certa demanda institucional pela Revolução de 1930 ou, em São Paulo, pela [Constitucionalista]. E 1935, ninguém

quer saber de 1935, nem os comunistas nem os anticomunistas. É um tema que continua meio maldito. Conseguir dinheiro para fazer esse filme foi muito difícil. Assim como continua a ser difícil. Quer dizer, tem uma contradição aí: há um interesse pelos documentários, mas há uma dificuldade absurda de conseguir viabilizar. Agora então... é uma certa maluquice: o *Estado Novo* são cinco documentários de 50 minutos. Uma maluquice minha ou da nossa parte. Mas continua difícil conseguir dinheiro para fazer. Eu acho que a dificuldade não seria muito menor, se fossem 100 minutos em vez de ser 250. Eu acho que a dificuldade seria semelhante. E são documentários que... Quando você faz o documentário em três meses, para exibir numa emissora, aquilo é um produto mais ou menos adequado ao meio de difusão. E feito rapidamente e por um custo talvez um pouco mais elevado, mais próximo, digamos, do que a emissora faria. Quando você faz um documentário sobre 1935 e aí você põe gente para pesquisar em Moscou, vai pesquisar nos Estados Unidos, aí já foge inteiramente do parâmetro de pesquisa. E o Estado Novo, o pesquisador vai a Berlim, vai a Washington, quer dizer... Nenhuma televisão no Brasil faz isso por esses assuntos. Então, são documentários que custam muito mais caro do que custa algo feito mais ou menos no tapa, dentro de uma emissora de televisão. Então são produtos meio fora do lugar, na verdade. Acabam passando na televisão... E aí você lança em DVD, você imagina que haja uma grande demanda por isso – tem tantas escolas, tantas faculdades –, mas você não consegue vender um número expressivo de DVD. As pessoas querem de graça os documentários. Então isso não viabiliza o processo. Então esse processo acaba se revelando complicado. E depois, a produção de documentários em geral, independente dessa série, como o cinema brasileiro em geral, vai se tornando difícil, na medida em que, paradoxalmente, os recursos se ampliam, mas, junto com a ampliação dos recursos, a burocracia do cinema vira um monstro de n patas e n cabeças. Criou-se um modelo aí, a partir de 1994 mais ou menos, que hoje está no paroxismo da deformação e virou um monstro burocrático. Hoje em dia, as pessoas preferem fazer concurso para a Ancine do que fazer cinema. É o melhor negócio. Tem um salário, um salário razoável e tal. A grande aspiração de quem se interessa por cinema hoje é ser funcionário da Ancine, não é fazer filme. Bom, chegamos no fundo do poço, a meu ver.

T.B. – Mas você não vê uma renovação, Escorel, no cinema brasileiro?

E.E. – Vejo. Mas eu não vejo... Todo ano tem uma renovação, o que significa que a renovação do ano anterior desapareceu. Sempre tem alguém, aos 18 anos, interessado em fazer um filme e em condições de dedicar a sua vida a fazer um filme. Agora eu não estou vendo essa pessoa fazer o segundo filme, fazer o terceiro, fazer uma carreira. Todo ano tem uma renovação, de fato, mas onde é que estão as pessoas?

T.B. – Não, eu acho que existe um grupo, que são essas pessoas da Teia, de Minas Gerais, e do Alumbramento, de Recife, que estão produzindo em continuidade e em quantidade e tentando encontrar uma nova forma de produção e de distribuição. Então, o próprio Marcelo Pedroso faz um filme que sabe que não vai passar no cinema, mas distribui aí para os assinantes da *Piauí*. (revista Piauí) Enfim, está, de alguma forma, tentando encontrar uma melhor forma. .

E.E. – Alguns eu conheço, dos que você citou. Acho, de fato, que em Minas tem um centro extremamente interessante de produção e de estudo sobre cinema. Recife, eu conheço menos bem. Acho que você tem razão em parte. Não estou vendo que isso esteja... Faz tempo que eu não falo com o Rodrigo Siqueira, por exemplo. Ele fez uma experiência de exibição de filme e tal. Mas um filme como o dele, que é um filme notável, ganhou prêmio... Por que ele não fez outro filme? O cinema depende muito... Uma das razões... Sem querer falar de mim mesmo – mas eu não faço outra coisa desde as duas da tarde –, mas eu sempre tentei me manter ativo na profissão e, com esse compromisso, eu fui montador, fui diretor, fui roteirista, fui produtor, presidente da Abraci, fui presidente da Embrafilme, virei professor, por causa do Celso Castro, que vai ficar me devendo isso para sempre e eu vou ficar devendo a ele também, é verdade. Mas eu não vejo muito isso, de maneira geral. As pessoas precisam ter a possibilidade de viver e trabalhar e fazer filmes e pensar num filme e fazer um outro filme. Quer dizer, não é uma questão de fazer um filme ou fazer dois, e também não dá para cada cineasta ser um homem dos mil instrumentos, que é produtor, é diretor, faz o seu filme, depois vai batalhar um modo de produção alternativo. Você faz isso uma vez na vida, mas acho que não faz a segunda. Então eu acho que está havendo – eu já usei a palavra, vou usar de novo – uma deformação total do processo, do modelo, e que não está gerando, de maneira significativa, um cinema de qualidade, um cinema de interesse, ainda mais levando em conta que nunca se investiu tanto dinheiro em cinema no Brasil quanto se vem investindo e se continua investindo. Não

há termo de comparação com nenhuma outra época que eu conheça. Mas, a meu ver, é um dinheiro pessimamente aplicado, de maneira fragmentária e dispersa, sem critério, uma maneira burocrática. O que não quer dizer que não haja gente fazendo ótimos filmes. Eu vi, recentemente, esses dias, um filme de... Não sei nem quem é. É uma menina que eu acho que é de São Paulo. É um documentário espantoso. E eu não vi nem... A cópia que me chegou às mãos não era nem a versão acabada do filme. Isso acontece ao longo do ano algumas vezes. Agora eu tenho a sensação de que as pessoas continuam a ter uma dificuldade enorme de se profissionalizar, quer dizer, no sentido de... “Ok, eu sou um documentarista”, ou “eu sou...”, e poder ter um processo de evolução, de amadurecimento, de construção de um trabalho. Tudo bem, a pessoa pode fazer um filme, um primeiro filme extraordinário, mas está sendo mais difícil fazer o segundo do que o primeiro, e talvez mais difícil se manter ativo. E por isso, de novo, voltando ao Coutinho, que a coisa dele é notável. Coitado, ele está mal.

A.G. – Ele está internado ainda?

E.E. – Ele foi operado hoje, voltou para a UTI e tem pelo menos dois dias de UTI.

[FINAL DO DEPOIMENTO]