

JOSÉ FERNANDO CARDOSO

O OPRIMIDO FALA, O OPRESSOR SE REVELA: OUMAROU GANDA PELAS
LENTES DE JEAN ROUCH, THEODORICO BEZERRA SOB O OLHAR DE
EDUARDO COUTINHO

PORTO ALEGRE, 2023

JOSÉ FERNANDO CARDOSO

O OPRIMIDO FALA, O OPRESSOR SE REVELA: OUMAROU GANDA PELAS
LENTES DE JEAN ROUCH, THEODORICO BEZERRA SOB O OLHAR DE
EDUARDO COUTINHO

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul como requisito
parcial para a obtenção do título
de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos
Augusto Bonifácio Leite

PORTO ALEGRE, 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Rui Vicente Oppermann

VICE-REITORA

Jane Tutikian

DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Claudia Wasserman

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Maria Izabel Saraiva Noll

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS

Sérgio de Moura Menuzzi

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Beatriz Cerisara Gil

CHEFE DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Vladimir Luciano Pinto

CIP - Catalogação na Publicação

CARDOSO, JOSE FERNANDO
O OPRIMIDO FALA, O OPRESSOR SE REVELA: OUMAROU
GANDA PELAS LENTES DE JEAN ROUCH, THEODORICO BEZERRA
SOB O OLHAR DE EDUARDO COUTINHO / JOSE FERNANDO
CARDOSO. -- 2023.
121 f.
Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Documentário participativo. 2.
Autorreflexividade. 3. Autofabulação. 4. Antropologia
compartilhada. 5. Cinema de conversa. I. Bonifácio
Leite, Carlos Augusto, orient. II. Título.

JOSÉ FERNANDO CARDOSO

O OPRIMIDO FALA, O OPRESSOR SE REVELA: OUMAROU GANDA PELAS
LENTES DE JEAN ROUCH, THEODORICO BEZERRA SOB O OLHAR DE
EDUARDO COUTINHO

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul como requisito
parcial para a obtenção do título
de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos
Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre, 10 de maio de 2023

Resultado: Aprovado

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Tiago Lopes Schifner

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Glênio Nicola Póvoas

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Prof. Dr. Luiz Maurício Azevedo da Silva Bastos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Agradecimentos

Carlos Augusto Bonifácio Leite, meu orientador. Sem palavras.

Colegas do PPG/Letras e professores: Fischer, Claudio Zanini, Ginia, Cristiane Alves, Rejane Pivetta, Regina Zilbermann. Aprendi demais e continuo aprendendo a partir do que vocês trouxeram em aula. Não pode mais haver dúvida neste país de que professores, cientistas e artistas são os profissionais mais importantes na construção da cidadania.

Fernanda Bastos, a Fê-Nômeno, pelo apoio e empréstimo de material para estudo. A Fê é inspiração sempre.

Galera do Curso de Jornalismo da Unisinos, da Rádio (103,3), e colegas e ex-colegas da Fundação Piratini, amigos de outros veículos: obrigado pela aventura. (Um agradecimento especial ao Movimento dos Servidores da TVE e da FM Cultura: a luta continua. É permanente.)

A família – no meu caso, as famílias (três): a base de tudo, como reza o clichê.

Aos amigos que me acompanham e me aturam há décadas: não tenho como pagar essa dívida, eu sei, mas pelo menos a reconheço. Basta dizer que amo vocês?

Dra. Adriana Acioly, minha psico (e fada madrinha).

Neném e Super Toni (vocês, sim, acima de tudo e de todos): é tanto amor que ameaça o tempo todo transbordar.

À memória de Zair Claudia Florian (09/09/1914 – 19/02/2004), um baita ser humano.

Viva Eduardo Coutinho.

Viva o cinema de Jean Rouch.

Viva Flaherty.

Viva Vertov.

Viva Godard.

CINEMA É TUDO. E O CINEMA BRASILEIRO É FODA.

RESUMO

A linguagem do documentário foi-se desenvolvendo ao longo do Século XX a partir das contribuições decisivas de Robert Flaherty e Dziga Vertov, que dotaram o gênero de linguagem própria e autorreflexividade. É quando descobre sua voz própria, entre as décadas de 1920 e 1930, que o documentário finalmente se firma – aproximadamente três décadas após o surgimento da arte cinematográfica. Os principais fatores para isso são o método colaborativo estabelecido por Flaherty, a partir da convivência do cineasta com os atores sociais retratados em seu próprio ambiente, e a noção de Vertov de que o cinema documental, a despeito da intenção do filme de tornar visível a verdade dos fatos, é marcado pela subjetividade em todas as etapas de sua realização – o documentário é, pois, uma reorganização dos acontecimentos filmados, um discurso estruturado a partir das escolhas realizadas durante as filmagens e a seleção e ordenação das imagens feitas depois na sala de edição. O etnólogo Jean Rouch, a partir dos ensinamentos de Flaherty e Vertov, a quem considerava seus mestres, desafiou as convenções do filme etnográfico e propôs a antropologia compartilhada, a partir da colaboração do cineasta com seus personagens. Eduardo Coutinho, partindo da influência de Rouch, criou um método baseado no encontro, que foi chamado de cinema de conversa. Ambos, Rouch e Coutinho, que desprezavam a elaboração prévia de roteiros, apostaram no improviso e valeram-se de procedimentos do cinema de ficção, provocando situações e explorando o drama daí recorrente, propondo a autofabulação dos envolvidos e discutindo os limites do documentário, tornando-se referências do documentário participativo. Neste trabalho, nos propusemos a investigar os dispositivos utilizados por Rouch em *Eu, Um Negro* e por Coutinho em *Theodorico, Imperador do Sertão*, e comparar as duas obras, que tratam sob vieses distintos da exploração do homem pelo homem.

Palavras-chave: Documentário participativo. Autorreflexividade. Autofabulação. Antropologia compartilhada. Cinema de conversa.

ABSTRACT

The language of documental cinema was developed during the course of the 20th century from the decisive contributions of Robert Flaherty and Dziga Vertov, who endowed the genre with a language of its own and self-reflectiveness. It is when documentary finds its own voice, between the decades of 1920 and 1930, that the genre is consolidated – nearly three decades after the birth of cinematographic art. The main factors for that are the collaborative method established by Flaherty, following the filmmakers interaction with the social actors depicted in their own environment, and Vertov's notion that documentary filmmaking, despite the author's intention to make factual truth visible, is marked by subjectivity in every step of its making – as such, documentary is a reorganization of filmed facts, a discourse structured by the choices made during filming, selection and ordering of the images in the editing room. Ethnologist Jean Rouch, following the teachings of Flaherty and Vertov, whom he considered his masters, challenged the conventions of ethnographic film, and proposed what became known as shared anthropology based on the collaboration between the filmmaker and its subjects. Eduardo Coutinho, influenced by Rouch's methods, later created a method based on personal meetings, called the cinema of conversation. Both of them, Rouch and Coutinho, despised the elaboration of a previous script, basing their work on improvisation, and borrowing from fictional cinema, using it to provoke situations and explore the drama that incurred, proposing self-fabulations among the subjects involved and discussing the limits of documentary, thus becoming references in participatory mode of documentary filmmaking. In this work, my purpose has been to investigate the devices employed by Rouch in *Moi, un noir* (Me, a Black [person]), and by Coutinho in *Theodorico, Imperador do Sertão* (Theodorico, Emperor of the Backcountry), and compare both works, which shine a light on the exploration of men by men under different perspectives.

Keywords: Participatory mode. Self-reflectiveness. Self-fabulation. Shared anthropology. Cinema of conversation.

Sumário

| | |
|---|------------|
| 1 Introdução..... | 9 |
| 2 A Evolução do Cinema Documentário..... | 11 |
| 3 Jean Rouch - Do Filme Etnográfico à Antropologia Compartilhada | 38 |
| 4 Eduardo Coutinho - Da Ficção ao Telejornalismo, do Telejornalismo ao Cinema de Conversa..... | 52 |
| 5 “Eu, um negro” - O oprimido fala | 70 |
| 6 “Theodorico, Imperador do Sertão” – O opressor se revela | 89 |
| 7 Conclusão..... | 113 |
| Bibliografia | 116 |
| Filmografia..... | 120 |

1 Introdução

A Antropologia Compartilhada de Jean Rouch e o Cinema de Conversa de Eduardo Coutinho têm muitos pontos de contato. Melhor dizendo: o documentarista brasileiro é devedor confesso do método do etnólogo-cineasta francês. A abordagem de pessoas comuns, representativas de comunidades quase sempre marginalizadas, e a realização de documentários tendo como mote a colaboração entre quem filma e quem é filmado, marca do Cinema Verdade francês – nome que Rouch mais tarde sabiamente considerou inapropriado –, teve influência profunda em Coutinho, em filmes hoje considerados clássicos, como *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007).

Documentários participativos, construídos em conjunto, entre cineasta e personagens/atores sociais, a partir do encontro, da relação construída, e, muitas vezes, da premeditação, da provocação – e do drama surgido a partir daí –, com o intuito de revelar verdades ocultas, utilizando recursos do cinema de ficção e explorando, inclusive, autofabulação dos participantes: Rouch e Coutinho usaram métodos muito parecidos em alguns momentos. Melhor dizendo, de novo: Coutinho usou métodos muito parecidos com os de Rouch para mostrar um pouco dos sentimentos e da história de seus personagens. Ambos também tinham a noção de que o cinema documentário pode – e deve – incluir imaginação, que a subjetividade está presente em todo e qualquer discurso – no cinema do gênero documental não é diferente – e que, portanto, trata-se de uma ilusão (ou má-fé) o cineasta advogar para si o postulado de filmar a absoluta verdade dos acontecimentos: o que vemos na tela é a verdade do filme, como lá atrás ensinaram Robert Flaherty, Dziga Vertov e outros mestres.

Embora a referência de Rouch seja visível e assumida no trabalho de Coutinho, as diferenças entre eles são várias: em termos técnicos, estéticos, de linguagem. *Eu, Um Negro*, do primeiro, por exemplo, foi lançado em 1958; *Theodorico, Imperador do Sertão*, do último, em 1978. Em muita coisa eles são parecidos, em muita coisa eles são diferentes – quase antagônicos. Ambos tratam de colonização/exploração de trabalhadores – a ponto de não ser tão absurdo assim falarmos em trabalho análogo à escravidão em ambos os casos. Nos dois, os cineastas abriram os microfones para seus protagonistas falarem o que quisessem livremente – e tanto Rouch quanto Coutinho acompanharam atentamente suas personagens em seu dia-a-dia, tentando extrair da jornada um retrato plausível de suas

personalidades, perscrutando com suas câmeras atentas todos os movimentos. Uma diferença – que não é a única – em particular, porém, define toda a movimentação de Coutinho na comparação com Rouch: se este filma o oprimido em *Eu, Um Negro* – o que sempre Coutinho fez antes e depois -, o brasileiro filma, pela primeira e única vez em sua carreira, o opressor¹. Tal empreitada, naturalmente, exigiu que Coutinho traçasse outra estratégia para que o trabalho não redundasse em um retumbante fracasso – e ainda por cima havia o risco de o cineasta ser acusado de dar palanque a um latifundiário, de aderir sem contraponto ao discurso autoglorificador de um representante do ainda vivo coronelismo e da velha política tradicional em plena ditadura civil-militar.

Theodorico, Imperador do Sertão, que o também documentarista João Moreira Salles certa vez considerou “o mais surpreendente filme rouchiano já produzido no Brasil”², foi um trabalho feito para a televisão – outra diferença determinante –, exibido no programa Globo Repórter, da Rede Globo. *Theodorico* marcou importante movimento no projeto estético de Eduardo Coutinho e, na comparação com *Eu, Um Negro*, um dos filmes seminais de Rouch, apresenta não só algumas diferenças significativas, como Coutinho parece também querer desgarrar-se da influência de Rouch, propondo-se um desafio inédito e, conseqüentemente, dispositivos também distintos –, indo além. O intento deste trabalho é justamente comparar os métodos, estratégias e dispositivos utilizados por Rouch e Coutinho em cada um desses filmes, investigando como cada um aborda o tema da exploração do homem pelo homem – o colonialismo europeu na África e seus efeitos perversos, à luz de Frantz Fanon, Aimé Césaire e Albert Memmi, o coronelismo e o mandonismo à luz de Victor Nunes Leal e Lilia Schwarcz –, as vozes dos cineastas e dos personagens em ambas as obras e os dispositivos utilizados por cada um para compor o perfil das personagens retratadas, utilizando como referências de fundo ainda as comparações realizadas por Candido em seu ensaio *De Cortiço a Cortiço* e por Auerbach em *Mimesis*.

¹ Como sabemos, a diferença entre oprimido e opressor pode ser dinâmica e ambivalente. Em certa medida, o síndico de *Edifício Master* é também um opressor, embora claramente oprimido. A separação mais estanque mobilizada neste trabalho tem por intuito tornar mais clara a comparação entre os dois documentários.

² Texto de apresentação do catálogo da mostra *Jean Rouch, Eduardo Coutinho: O Outro Eu*. Rio Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: 2009.

2 A Evolução do Cinema Documentário

Se, ao longo dos seus quase cento e trinta anos de existência oficial, a história do cinema já teve um sem-número de idas e vindas, guinadas e retrocessos, momentos de grande criatividade e outros de estagnação, escolas, estilos e períodos distintos, também seus diversos gêneros específicos passaram por transformações análogas.

A trajetória do cinema documentário é das mais curiosas – a começar pela própria dificuldade de defini-lo devidamente. Há vários conceitos aceitos, alguns francamente contraditórios, antagônicos, na relação com os outros. A própria noção de propor um relato objetivo, fiel à verdade dos fatos, que seria o cerne do gênero, há muito é questionada. Isso sem falar na apropriação do universo da ficção, o que embaralha ainda mais a questão. A evolução do documentário também envolveu questões políticas. Mas afinal, o que é, então, o documentário cinematográfico? Vamos tentar contextualizar brevemente essas discussões.

Em *Documentário Moderno*, texto que faz parte de *História do Cinema Mundial* (TEIXEIRA, 2006), Teixeira comenta que a palavra documentário “traz as marcas de sua significação, surgida na segunda metade do século XIX no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de ‘prova’ a respeito de uma época. Possui, desse modo, uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que ‘de fato’ ocorreu num tempo e espaço dados” (TEIXEIRA, 2006, p.253). Como gênero cinematográfico, o documentário foi-se construindo desde o início como uma tendência, uma maneira de ver a vida real representada na tela. Nos primórdios do cinema, dois paradigmas estéticos logo apareceram, como aponta Silvio Da-Rin em *Espelho Partido* (DA-RIN, 2004): o de Thomas Alva Edison e o dos irmãos Lumière.

Edison (1847-1931), inventor e empresário norte-americano, teve nas pesquisas sobre som, luz e imagem sua principal contribuição à revolução tecnológica iniciada no final do Século XIX e que culminaria no século seguinte. Lançou no mercado, em 1888, o fonógrafo, que originalmente foi pensado como uma máquina para automatizar estenografia em escritórios, mas que só foi vingar de fato como forma de entretenimento, possibilitando a audição musical, com fones de ouvido, mediante pagamento de moedas. Seis anos depois, pensando em criar um instrumento que fizesse para os olhos o que o

fonógrafo fizera para os ouvidos, Edison lança o quinetoscópio, também uma atração paga: a pessoa podia assistir, por intermédio de um visor, a exibição de filmes. E os filmes eram basicamente de diversão: lutas, danças, acrobacias, curiosidades, encenações baseadas em peças de teatro, comédias, números musicais e circenses, etc. “As filmagens consistiam em uma única tomada com atores, diante de fundos negros, longe da grande e pesada câmera de filmagem, o quinetógrafo. As imagens eram centralizadas e frontalmente dirigidas ao espectador” (DA-RIN, 2004, p.24).

Se o negócio de Edison tinha como foco o entretenimento, o dos irmãos Lumière, Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948), mirava outra coisa. Inventores do cinematógrafo, que teve sua primeira demonstração pública em 28 de dezembro de 1895 no Le Grand Café, em Paris, com sessões pagas – por isso, essa é considerada a data oficial de nascimento do cinema, embora experimentos já tivessem sido feitos em algumas partes do mundo anteriormente –, os filmes dos franceses se caracterizavam pelas pesquisas do movimento e o registro da realidade. No programa daquela mostra inicial, com 10 curtas-metragens (filmes com um plano único e com durações variando entre 38 e 49 segundos), o que prevaleceu foram registros da vida cotidiana – como *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière (La Sortie de l’usine Lumière à Lyon)*, por exemplo. “A notável fidelidade da imagem fotográfica ao que registra dá a essa imagem a aparência e, frequentemente, o *status* de documento”, observou o professor Bill Nichols (NICHOLS, 2016, p.134). E é justamente por conta dessa impressão de fidelidade ao real que a imagem dos filmes dos irmãos Lumière provocou que há uma tentação em dizer que o documentário cinematográfico começa já nesse momento inicial do cinema. A questão não é tão simples e ainda levaria mais de duas décadas para que o filme documentário se consolidasse como discurso – e com toda sua multiplicidade de elaborações.

Se as primeiras obras dos Lumière são apontadas como o embrião do documentário cinematográfico, também o são em relação ao realismo pretendido pelo cinema de ficção (NICHOLS, 2016). Os dois paradigmas estéticos, observados por Da-Rin, já disputavam espaço nas telas: um cinema dito “de realidade” e outro “de ficção”.

Entretanto, algo permaneceu intocado e comum a ambos: sua relação com um ideal de verdade estabelecido. O ideal de verdade que orientava a narrativa ficcional, seus reclamos de veracidade, era o mesmo que afiançava o cinema documentário quando se expunha à prova da realidade, à ‘impressão de realidade’. Tanto para um como para outro, a verdade não resultava da criação cinematográfica, não era um efeito-

verdade que os processos imagéticos-narrativos do cinema compunham e punham em circulação no mundo, mas algo que lhes era exterior, dado de antemão e que se expunha como objeto de descoberta e revelação pelo cinema. A verdade como revelação de algo imerso na espessura, opaca ou transparente, do mundo, e a que se tinha acesso, fosse por meio de uma parafernália de artifício do cinema ficcional, fosse pela visão límpida e direta do cinema documental (TEIXEIRA, 2006, p. 255).

Esse cinema “de realidade” inicial, que parte da intenção dos irmãos Lumière de registrar os acontecimentos da vida cotidiana no momento em que se desenrolam, irá muito em breve redundar em algumas características e movimentos importantes. Os primeiros produtores de cinema logo estabelecem seus catálogos e o que predomina são as atualidades – e aqui já há uma segmentação: essas atualidades se desdobram em gêneros, como filmes de lutas, de guerra, registros de efemérides e acidentes. Um dos mais populares foi o dos filmes de viagem: ele substituiu as antigas palestras de exploradores, iniciadas em meados do século XIX, que viajavam a recantos muitas vezes inexplorados do planeta. Essas palestras eram ilustradas por imagens fotográficas, projetadas em lanternas mágicas, para um público de elite, curioso sobre culturas distantes e exóticas. O filme de viagem foi um gênero extremamente popular nas primeiras décadas do século XX, só vindo a perder interesse no momento em que os filmes de ficção passaram a monopolizar as atenções do público.

As plateias logo se mostraram seduzidas pela projeção de eventos reais na tela. Um detalhe importante desse primeiro momento é que os filmes oferecidos pelos produtores não possuíam um formato estabelecido: os compradores podiam adquirir fragmentos de filmes diversos e montá-los a seu bel prazer. Só no ano de 1903 é que os filmes começam a ser alugados como produtos prontos e com duração definida – geralmente entre cinco e quinze minutos. Com o cinema já consolidado como sucesso de público – e portanto, como um atraente produto comercial –, seria de se imaginar que seu caráter de entretenimento das massas pudesse afetar sua maneira de narrar e foi exatamente isso que ocorreu: os filmes de atualidades passaram a ter planos encenados, reconstituindo eventos reais, geralmente ligados a assuntos de destaque na imprensa da época.

O norte-americano Edwin S. Porter (1870-1941) tem papel crucial nesse aspecto: originalmente projetorista e depois contratado pela companhia de Thomas Edison, primeiro como técnico e logo promovido a diretor e produtor, ele reconstituiu, por exemplo, a execução do anarquista Leon Czolgosz, que matou o presidente norte-

americano William McKinley em 1901. Em *Execução de Czolgosz com Panorama da Auburn Prison*, lançado no mesmo ano, Porter “filmou dois planos do exterior da prisão de Auburn, na manhã em que ocorreria a execução; e outros dois em estúdio, encenando a retirada do condenado da sua cela e sua morte na cadeira elétrica” (DA-RIN, 2004, p. 33). Seu *A Vida de um Bombeiro* (1903) também lançou mão tanto de filmagens de cenas reais quanto de encenações – na verdade, era oferecido pela companhia aos exibidores em dois pacotes distintos: “como reencenação documental ou filme de enredo” (DA-RIN, 2004, p. 42). Porter, saudado como um dos inventores da montagem dramática (ARMSTRONG; CHARITY, 2007), é conhecido especialmente por seu proto-faroeste *O Grande Roubo do Trem* (1903), em que encena um assalto real a um trem, perpetrado por Butch Cassidy e seu bando, ocorrido em 1900. Dirigiu, então, tanto filmes híbridos – não foi o único: outros diretores de filmes de atualidades também incluíam cenas de reconstituições –, como inteiramente encenados.

Porter salvou a indústria pelo seu inovador uso do cross-cutting³ entre cenas paralelas para dar à história ímpeto e suspense. O resultado não só foi o primeiro faroeste da história mas possivelmente o mais popular filme na história das bilheterias até *O Nascimento de Uma Nação* em 1915 (ARMSTRONG; CHARITY, 2007, p. 429, tradução nossa).

Se o documentário, especificamente, dava seus passos iniciais, não observando-se ainda uma linguagem definida, o cinema ficcional já começava a consolidar sua gramática básica. “Para que o sujeito-espectador pudesse ser imaginariamente integrado ao espaço cênico, embarcando na imagem imóvel que caracteriza o regime de absorção diegética, um corpo de regras foi sendo paulatinamente inventado e convencionado”, observa Da-Rin (2004, p.37). “A conquista vital neste sentido é o domínio da temporalidade, ou seja, a representação do tempo enquanto progressão narrativa”. É quando surge, entre outros recursos, a montagem paralela⁴, que atua tanto para situar o espectador no desenrolar dos acontecimentos, na relação de sincronia entre eventos diversos, como em termos de efeito dramático. É consenso que o norte-americano David Wark Griffith (1875-1948) é o principal criador de um idioma fílmico, da conquista definitiva da narratividade cinematográfica.

³ Técnica de edição mais frequentemente usada em filmes para estabelecer ações ocorrendo ao mesmo tempo em dois locais diferentes.

⁴ Na montagem paralela duas cenas são filmadas contínuas mas apresentadas intercaladas. Isso cria a sensação de duas cenas simultâneas em dois locais diferentes (SIJLL, 2017).

Griffith experimentou e exercitou a prática de filmagem em função da montagem narrativa, alcançando um privilegiado domínio da concatenação dos planos: entradas e saídas de quadro e mudanças de ponto de vista segundo regras de continuidade baseadas em *raccords*⁵ de direção, olhar e movimento (DA-RIN, 2004, p.37).

Outra importante conquista do cinema nessa época é que ele passa a ter seu local próprio de exibição: os filmes não são mais apresentados como atrações nos intervalos de espetáculos musicais e circenses, mas em salas exclusivas, com diversas sessões sendo apresentadas ao longo do dia. A essas salas, que passaram a funcionar nos Estados Unidos, deram-se o nome de “nickleodeons”, já que os ingressos eram cobrados em níqueis (DA-RIN, 2004).

Em 1905 surgem as salas de cinema. O primeiro nickleodeon foi instalado em Pittsburgh. No ano seguinte, já havia mais de 1.000 nos EUA, chegando a 10.000 em 1910. Um níquel de 5 centavos de dólar dava direito a uma sessão de 15 a 60 minutos (DA-RIN, 2004, p.36).

Com o crescente interesse das plateias pelas ficções, na década seguinte, a apresentação do programa cinematográfico vai sofrer uma padronização, com o estabelecimento de uma atração principal (o longa-metragem de ficção) e um complemento (o filme de atualidades). É quando surgem os cinejornais (*newsreels*), que traziam de eventos militares a notícias esportivas, de atrações culturais a catástrofes. Comercializados em pacotes fechados, eram atualizados periodicamente.

Chegamos, então, ao início da década de 1920. O cinema já encontra-se com público e mercado plenamente estabelecidos e linguagem consolidada, além de uma série de filmes reconhecidos como obras artísticas importantes: Griffith já havia lançado *Intolerância* (1916) e *Lírio Partido* (1919); o influente épico *Cabiria*, do italiano Giovanni Pastore, fora lançado em 1914; o sueco Victor Sjöstrom, com *Ingeborn Holm* (1913), havia tocado em questões sociais de maneira contundente; o francês Abel Gance, em *Eu Acuso* (1919), incluiu cenas reais do campo de batalha da I Guerra Mundial; o Expressionismo Alemão já havia se consolidado com *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, por exemplo ; e séries como a saga *Os Vampiros* (1915-16), de Louis Feuillade, fizeram grande sucesso – assim como os comediantes Harold Lloyd, Buster Keaton e, especialmente, Charles Chaplin. Todas as obras citadas vêm do universo

⁵ Trata-se da correta continuidade temporária ou espacial entre dois planos consecutivos. Em outras palavras, consiste em organizar corretamente as sequências de uma rotação, de tal forma que não haja contradições entre uma sequência e outra (CONCEITOS, 2010).

ficcional – ainda que o filme de Gance contenha cenas reais, o de Sjöstrom tenha viés realista e *Intolerância* inclua encenações de fatos históricos. E o documentário, com que status anda, a essa altura? Quando se estabelece, definitivamente, afinal, como gênero cinematográfico? O consenso geralmente aponta para o ano de 1922, com o lançamento de *Nanook, o Esquimó* – curiosamente, um filme de viagem.

Dirigido pelo norte-americano Robert Flaherty (1884-1951), *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*) foi fruto de quase dez anos de convivência com os inuítes, comunidade indígena que habita as regiões árticas do Canadá. Flaherty filmou a luta pela sobrevivência de Nanook e sua família em um local inóspito: não bastassem as baixas temperaturas, a alimentação é escassa – as condições para a pesca e a caça muitas vezes se apresentam bastante difíceis. Vemos, então, Nanook procurando brechas nas geleiras para encontrar os poucos peixes e focas disponíveis. Em um dado momento, com o processo de degelo, os salmões vão embora, deixando a população sem comida. Alguém descobre a presença de morsas em uma ilha distante, então Nanook, juntamente com outros homens de sua tribo, prepara-se para caçá-las – ficamos sabendo se tratar de uma empreitada perigosa, só podendo ser feita no momento em que elas são surpreendidas descansando em terra, pois no mar são agressivas, letais. Há dramaticidade nessas sequências – e é justamente aí que reside a novidade de *Nanook*.

Da convivência de Flaherty com os esquimós, foram surgindo episódios do cotidiano da tribo, aspectos que o cineasta considerou representativos de seu modo de vida e, portanto, interessantes de se filmar. Com o foco inteiramente voltado para as pessoas e sua batalha diária pela subsistência – e não mais centrado na figura do explorador/cineasta –, *Nanook* trouxe várias diferenças significativas em relação aos filmes de viagem tradicionais: 1) a proximidade com que as câmeras de Flaherty registraram Nanook e sua família, muitas vezes mostrando um ponto de vista subjetivo das personagens, surgiu da relação com essas pessoas. A relação com o outro, fruto de uma observação participativa, vai ser uma das marcas de uma significativa quantidade de documentários a partir de então; 2) Flaherty descartou a elaboração de um roteiro prévio: seguindo o exemplo de vários etnólogos, observou as personagens e sua relação com o ambiente e as registrou, organizando o material posteriormente. Ou seja, temos aqui um exemplo de montagem analítica; 3) a seleção do material, privilegiando o drama da luta do homem contra o ambiente, seus hábitos, sua intimidade e as relações entre as personagens, são fruto da aproximação de Flaherty com o universo do cinema de ficção

– que, ao contrário do documentário, como vimos, já possuía uma sintaxe própria. Uma vez instituída essa sintaxe, o cineasta tomou emprestadas suas características e não apenas consolidou, com isso, seu método de trabalho, mas contribuiu para a formatação do próprio cinema documentário.

Flaherty incorporou a *Nanook of the North* as conquistas, ainda relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação com o espectador com o personagem e na dramaticidade do filme (DA-RIN, 2004, p. 47).

Porém, o sucesso de público e crítica de *Nanook, o Esquimó* e sua grande influência a partir de então não foram isentos de questionamentos. Se o método de trabalho de Flaherty consistia em “extrair do próprio ambiente os elementos fundamentais do drama” (DA-RIN, 2004, p. 51), também é fato que o que se vê na tela, em boa parte, é encenado. A esposa de Nanook (ou Allakariallak, seu verdadeiro nome) não é a que aparece no filme: Flaherty a substituiu por outra mulher que julgou ser mais fotogênica e representativa da cultura dos inuítes. Os métodos de caça utilizados pelos esquimós à época das filmagens já não eram os mesmos: eles já usavam armas de fogo. A cena da construção do iglu é inteiramente fictícia: além de o tamanho habitual desse tipo de habitação não permitir a passagem da câmera, o que obrigou a confecção de uma maior, o interior, escuro, impossibilitava a captação de imagens. O jeito foi filmar do lado de fora – como se as pessoas estivessem dentro. Discussões profundas seguiram-se a ponto de se colocar em dúvida se *Nanook* pode ou não ser classificado como documentário. É curioso que o filme que praticamente estabeleceu o gênero seja questionado como seu representante. Nichols observa:

O filme poderia ser rotulado como ficção ou documentário. Sua classificação como documentário geralmente depende de duas coisas: 1) de quanto a história que Flaherty conta com tanto cuidado equivale ao modo de vida dos inuits, mesmo se esse modo de vida seja trazido do passado; 2) do modo como Allariallak, o homem que faz o papel de Nanook, encarna um espírito e uma sensibilidade que parecem se harmonizar tanto com uma forma distinta da vida inuit quanto com qualquer concepção ocidental sobre ela. A história pode ser entendida como representação plausível tanto da vida inuit quanto da visão particular de Flaherty sobre ela (NICHOLS, 2016, p. 36).

O ponto que nos interessa aqui, na fala de Nichols, é este: representação. O documentário não é a simples transposição para a tela de acontecimentos reais, há uma mediação.

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas (OBS.: de *Nanook, o Esquimó*) seriam bem menos importantes. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de alguma coisa já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Esses filmes não são documentos, por mais que sejam representações expressivas que talvez se baseiem em documentos. O documentário representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos fatuais desse modo nos sejam familiares (NICHOLS, 2016, p.36).

Ou seja, há um caráter autoral no filme, uma percepção do cineasta, que é tão importante quanto a realidade – ou o quociente de realidade – que é captado por ele. Retomaremos essa questão da voz do realizador mais adiante. Por ora, fiquemos com o comentário de Da-Rin sobre a realização de *Nanook*: “Flaherty entendeu que o cinema não é uma função da antropologia ou da arqueologia, mas um ato da imaginação; é tanto a verdade fotográfica quanto uma reorganização cinemática da verdade” (DA-RIN, 2004, p. 52).

Outro cineasta, também na década de 1920, deu um passo firme na direção de uma “cine-escritura dos fatos”⁶: o soviético David Arkadievich Kaufman (1896-1954). Kaufman, ou Dziga Vertov (junção de palavras em russo e ucraniano que significa “pião giratório”), começou trabalhando com o som: dedicado ao estudo da percepção humana no Instituto Psiconeurológico de Petrogrado, desenvolveu experiências de gravação e montagem de vozes e ruídos mecânicos e naturais, fazendo uso, para isso, de um fonógrafo. Chamou o experimento de “laboratório de ouvido”. Vertov, que tanto se destacou como cineasta quanto teórico⁷, tinha sólida formação artística antes de ingressar no cinema: estudou literatura, o que o levou a apaixonar-se pela poesia, começando a escrever seus primeiros poemas já na infância. Na adolescência, interessado em música, passou a frequentar o conservatório de sua cidade natal, Bialysto, na Polônia, que então

⁶ Da-Rin, citando trecho de um texto de Vertov. A expressão, portanto, é do próprio realizador soviético (DA-RIN, 2004, p. 126).

⁷ Embora não tenha publicado livros em vida, seus textos – manifestos e artigos de jornal, basicamente –, foram reunidos postumamente em diversas compilações.

era uma província anexada à Rússia czarista: é com a invasão da Polônia em 1915 que sua família decide rumar a Moscou.

Em 1918, Vertov, entusiasmado com o ambiente revolucionário soviético – tanto em relação às possibilidades artísticas⁸, quanto à conjuntura política –, apresentou-se para trabalhar no Comitê de Cinema de Moscou (Kino-Komitet), inicialmente como redator de letreiros e montador de cinejornais. O comitê, logo rebatizado Departamento de Foto-Cinema, integrante do Comissariado do Povo para a Educação (Narkompros), era o responsável pelas diretrizes a serem seguidas pelo cinema soviético, que era visto por Lenin como detentor de uma importante função social: Vladimir Ilitch, o Lenin, então Presidente do Conselho de Comissários do Povo da República Socialista Federativa Soviética da Rússia, publicou decreto de nacionalização de toda a indústria soviética do filme em 1919. Vertov trabalhou inicialmente na série *Kinonedélia*, o primeiro cinejornal soviético, produzido a partir de junho de 1918: ele organizava e montava o material enviado por repórteres cinematográficos de todo o país. Essa série de atualidades cinematográficas soviéticas teve 29 episódios. Dziga já exercitava suas ideias em relação à montagem criativa.

Para ele, não se tratava de colar simplesmente pedaços de filme. Havia que salientar determinados momentos fixados pelos operadores, chamando a atenção do espectador para a sua força expressiva. Isto só era possível estabelecendo regras harmoniosas e imprimindo o ritmo adequado a cada sequência. (...) Procedendo a constantes experiências técnicas, começou a utilizar tintagens para acentuar a ênfase de determinadas sequências que necessitavam de um destaque especial (GRANJA, 1981, p. 11).

Sobre o Construtivismo:

O termo foi usado pela primeira vez por artistas russos em 1921. É também uma palavra guarda-chuva, sob a qual outros construtivistas, principalmente da Europa Ocidental, se alinharam. ‘Construtivismo’, em sentido amplo, descreve obras de arte abstratas e geométricas a partir de componentes distintos e materiais contemporâneos, como plástico.

O Construtivismo Russo foi um movimento utópico dentro da revolução social que se seguiu à Revolução Comunista de 1917. Seus

⁸ A Rússia já vinha experimentando movimentos de vanguarda nas artes na primeira década do século XX. Com a Revolução de 1917, o nascimento e a perspectiva de consolidação de uma nova sociedade deram novo impulso às manifestações artísticas: “a música, as artes plásticas, a poesia e o teatro eram perpassados por diversos movimentos e propostas renovadoras, sob a égide do futurismo e do construtivismo” (DARIN, 2004, p. 111).

adeptos rejeitavam a ideia de que a obra de arte era uma ‘composição’, preferindo o termo ‘construção’, de modo a derrubar as barreiras entre o artístico e o diligente (LITTLE, 2010, p. 114).

Sobre o Futurismo:

Foi um movimento italiano lançado com a publicação de *Le Futurisme*, de Filippo Tommaso Marinetti, num jornal francês em 1909. Caracterizou-se por uma agressiva celebração da tecnologia moderna, da velocidade e da vida urbana e pelo vigoroso desdém para com as tradições da arte ocidental.

Marinetti articulou a frustração de uma geração que se sentia esmagada sob o peso da tradição artística ocidental. Os futuristas rejeitavam a arte e a cultura do passado: queriam destruir tudo o que era velho e venerado, abrindo caminho para o novo e o vital. O movimento do automóvel e a experiência de sua aceleração, por exemplo, eram mais importantes para os futuristas do que a forma ou a aparência do veículo parado. Da mesma forma, em sua imaginação, as multidões eram uma força política mais importante do que instituições do governo (LITTLE, 2010, p. 108-09).

No entanto, Da-Rin aponta diferenças entre as visões italiana e russa:

As condições de país pré-industrial e revolucionário imprimiram ao Futurismo russo características fortemente distintas do movimento italiano, comprometido com a guerra colonial e o racismo. Entre os traços comuns, podemos apontar o elogio à velocidade e à máquina, bem como a negação de toda a arte antecedente: ‘nós queremos demolir os museus, as bibliotecas’, proclamava o ‘Manifesto do Futurismo’, divulgado por Marinetti. O Futurismo russo foi fundado por volta de 1911 por Bourliouk e Maiakovski. (DA-RIN, 2004, p. 111).

Vertov “se declara futurista, muito influenciado por Maiakovski” (FRANCO, 2008). Em um texto publicado em 10/04/1923, afirma: “*Eu sou o cine-olho. Eu sou um construtor*” (XAVIER, 1983, p. 255).

Ao longo de sua trajetória no cinema soviético, Dziga Vertov armazenou e catalogou muito material. Em 1922, a partir de imagens captadas entre 1918 e 1921 durante a guerra civil russa, montou o longa-metragem *História da Guerra Civil*. No mesmo ano, formou com seu irmão mais novo, Mikhail Kaufman, cinegrafista que havia voltado da guerra, e com Elizaveta Zvilova, a principal montadora do cinema russo – e que em breve seria também sua esposa –, o Conselho dos Três (Soviet Troikh). O trio passa a publicar seus manifestos – escritos por Vertov. A expressão “cinema-olho” (*kino*

glaz) é a chave para a compreensão do trabalho de Vertov e seus companheiros e também a maneira como o trio se enxerga – na sua forma abreviada, *kinoks*. A oposição ao cinema de ficção é ferrenha.

Nós nos denominamos KINOKS para nos diferenciar dos “cineastas”, esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias.

Não há, a nosso ver, nenhuma relação entre a hipocrisia e a concupiscência dos mercadores e o verdadeiro “kinokismo”.

O cine-drama psicológico russo-alemão, agravado pelas visões e recordações da infância, afigura-se aos nossos olhos como uma inépcia.

Aos filmes de aventura americanos, esses filmes cheios de dinamismo espetacular, com mise en scène à Pinkerton, o kinok diz obrigado pela velocidade das imagens, pelos primeiros planos. Isso é bom, mas desordenado e de modo algum fundamentado sobre o estudo preciso do movimento. Um degrau acima do drama psicológico, falta-lhe, apesar de tudo, fundamento. É banal. É a cópia da cópia.

NÓS declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra (XAVIER, 1983, p. 247-48).

Vertov entendia que o olho humano é limitado em sua percepção do mundo e que só os procedimentos cinematográficos são capazes de revelar a verdade dos fatos, com vistas à educação das massas, para “ajudar cada oprimido em particular e o proletariado em geral em sua ardente aspiração de ver claramente os fenômenos vivos que nos cercam” (DA-RIN, 2004, p. 112). Para essa “verdade” vir à tona, alguns preceitos deveriam ser observados: 1) os cineastas deveriam estar permanentemente nas ruas, para captar “a vida de improviso” (*Ibidem*, p. 115); 2) a câmera deveria estar oculta, invisível para as pessoas filmadas, e não deveria interferir nos acontecimentos; 3) Vertov partia de um plano de filmagem – o que era bem diferente de um roteiro, ele fazia questão de ressaltar –, mas a captação de imagens era só o começo: essas imagens seriam depois organizadas, na sala de montagem, como um pensamento, uma análise dos fatos que poderia ser facilmente compreendida pelo público. O processo de montagem era ininterrupto – consequentemente, também o era a interpretação dos fatos; 4) deveriam ser usados todos os meios cinematográficos, todos os métodos à disposição: movimentos de câmera, escala de planos, variações de velocidade, imagem fixa, sobreposições, fusões, animações,

intervalos, etc. Observa-se, portanto, que, como anota Dal-Rin, a obra de Vertov “traz a marca do antinaturalismo”⁹ (2004, p. 120). Não se trata de um cinema realista, portanto – a realidade fílmica seria fruto de uma manipulação das imagens, por um viés interpretativo¹⁰ (GRANJA, 1981).

O trio Vertov-Zvilova-Kaufman produziu, entre 1922 e 1925, uma série de 23 cinejornais chamada *Kinopravda*: a expressão, que quer dizer “cinema verdade”, explicitava as intenções do projeto cinematográfico do grupo e do regime soviético e tomava emprestado o nome do jornal oficial do Partido Comunista, o Pravda, fundado em 1921 por Lenin. Também seria referência para uma importante vertente do cinema documental dos anos 1950 e 60, que veremos mais adiante. Entre os longas-metragens dos Kinoks, aquele que, ao longo das décadas, tornou-se seu trabalho mais lembrado foi *Um Homem Com a Câmera* (1929), exemplo de filme reflexivo, que chama atenção “para o próprio processo de filmar e para a maneira como os cineastas constroem cinematograficamente uma perspectiva distinta do mundo histórico” (NICHOLS, 2016, p. 165). Sob a direção de Vertov (que aparece nos créditos como “autor/supervisor/experimentador”), foi filmado por Kaufman (“operador-chefe”) e montado por Zvilova (“editora assistente”). O filme registra episódios prosaicos do cotidiano de grandes cidades (Moscou, Kiev, Odessa) – “O Acordar de uma Mulher”, “Registro de Casamento”, “Registro de Divórcio”, etc. – e alguns lugares específicos – o “Clube Lenin, de Yalta”, “O Cinema Proletário” ... Já no primeiro plano, o anti-naturalismo referido por Da-Rin é escancarado: vemos Kaufman chegando e colocando-se com sua câmera em cima de outra câmera. São dois planos sobrepostos – uma câmera estática apontada para o espectador, em primeiro plano, e, na parte superior, Kaufman aproximando-se e posicionando seu equipamento. Ao longo do filme, veremos também Zvilova examinando os negativos e trabalhando na ilha de edição. Alvo das filmagens em alguns breves momentos, os realizadores, no entanto, são apenas registrados praticando seu ofício, não

⁹ A expressão é o subtítulo do filme *Kino Glaz* (1924).

¹⁰ Vertov usou expressões que designam gêneros textuais para definir alguns de seus trabalhos: *O Décimo Primeiro Homem* seria uma crônica (p. 30) –, *História da Guerra Civil*, uma “crônica histórica”, e *O Processo da SR*, uma “crônica judiciária” (p. 18); *Unvermag*, meramente um “apontamento” (p. 18); *Um Homem Com Uma Câmera* seria um “cine-folhetim” (p. 31); *Cine-verdade Leninista* e *Lenin Vive no Coração do Campesinato* (respectivamente os números 21 e 22 da série *Kino-Pravda*), “cine-poemas” (p. 26).

Sobre crônica, ainda, há um relato de Anatóli Lunatcharski, jornalista, dramaturgo, crítico literário e responsável pelas políticas públicas revolucionárias para a Educação, transcrito em *Dziga Vertov*, de Vasco Granja: “Vladimir Ilitch diga-me que a produção de filmes novos, impregnados das ideias comunistas, refletindo a realidade soviética, deve começar pela crônica (...)” (GRANJA, 1981, p. 17).

chegando a se constituir como personagens do próprio filme, uma vez que a concepção de cinema de Vertov nega radicalmente a *mise en scène*. Vemos também toda a sorte de procedimentos no tratamento das imagens: em alguns momentos, há aceleração, em outros, câmera lenta, e ainda justaposições, fusões, imagens estáticas, aumento e diminuição de foco, tela dividida, closes, recuos ... Tudo para demonstrar o ritmo frenético da cidade que pulsa – e a percepção de que a verdade da vida, almejada por Vertov em seu projeto, é produto de um processo cinematográfico: elaboração de um plano de filmagens – registros das imagens – observação e interpretação do material filmado – montagem de um discurso.

Mesmo impregnado dos ideais revolucionários, Vertov não conseguiu garantir posição confortável no universo cultural soviético: com a morte de Lenin e a ascensão de Stalin, seus filmes passaram a ser vistos como vanguardistas demais para os padrões ditados pelo realismo socialista. O cineasta, então, acabou sendo rebaixado a funções meramente burocráticas. Mesmo antes da mudança no poder, já enfrentava dificuldades para exibir seus filmes. O estabelecimento de um nicho de mercado, a partir de uma base institucional, aliado a preocupações educacionais – e que redundará na formulação da estética do documentário clássico – vai ocorrer na Inglaterra, no final da década de 1920, pelas mãos de um escocês que havia retornado dos Estados Unidos, onde aprendera tudo sobre as preferências cinematográficas do público.

John Grierson (1898-1972) havia se graduado na Universidade de Glasgow como mestre em Língua Inglesa e Filosofia Moral em 1923, quando recebeu uma bolsa da Fundação Rockefeller para desenvolver uma pesquisa sobre “O Papel da Comunicação na Formação da Opinião Pública” nos Estados Unidos. A Universidade de Chicago foi a instituição de ensino escolhida. Em Chicago, estreitou laços com alguns cientistas sociais, como Charles Merriam, para o qual fez pesquisas sobre a população imigrante da cidade. Deixou-se absorver pelas ideias de Walter Lippman em *Opinião Pública*¹¹. Firmou convicção sobre o papel dos Estados Unidos como o principal irradiador das ideias que

¹¹ Publicado em 1922, *Opinião Pública* é a mais conhecida obra do jornalista e escritor norte-americano Walter Lippmann (1889-1974) e, com o tempo, tornou-se um clássico dos estudos sobre jornalismo. O autor, no texto, criticava os meios de comunicação de sua época por serem incapazes de debater a fundo questões de interesse público, necessárias ao fortalecimento da democracia. Lippmann entendia que os jornais não estavam interessados em promover a consciência crítica de seus leitores; ao invés disso, trabalhavam entregando basicamente aquilo que imaginavam que o leitor médio pedia, sem maiores preocupações com a contextualização dos fatos. O conceito-chave de *Opinião Pública* são os estereótipos (LIPPMANN, 2010).

norteariam as discussões sobre como lidar com os problemas advindos do avassalador processo de modernização em curso vivido pela população global. Mas Grierson ficou particularmente impressionado, mesmo, foi com o cinema. E voltou para a Inglaterra disposto a aplicar suas ideias em um projeto educacional baseado em três pressupostos: “a cidadania era uma ampla necessidade, o filme, a mídia escolhida, e o documentário, sua forma especial” (CHARBONNEAU, 2019, p.1).

Note-se que Grierson (*apud* ELLIS, 1968) já usava, a essa altura – ele volta para a Inglaterra em 1927 –, a expressão documentário: foi justamente ele quem cunhou o termo, ao publicar uma resenha de *Moana*, de Robert Flaherty, no jornal New York Sun, em fevereiro de 1926. *Moana* e *Nanook, o Esquimó* serão grandes inspirações para o desenvolvimento de seu projeto educacional via cinema no retorno ao Reino Unido, mas não só: Grierson, que havia aproveitado a estadia nos Estados Unidos para assistir à maior quantidade possível de filmes, ficara impressionado também com a escola de montagem do cinema russo – em especial *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein – e com o cinema hollywoodiano – particularmente os épicos sobre a conquista do oeste e sua grande capacidade de alimentar sentimentos patrióticos no público. Pensou, então, em juntar tudo isso em uma coisa só: um tipo de filme que falasse da realidade vivida pelos trabalhadores, que os orientasse frente aos desafios de uma conjuntura social que mudava rápido demais, que difundisse valores cidadãos – mas para isso deveria lançar mão de alguns artifícios para capturar a emoção do espectador. O filme deveria ter um apelo dramático.

Grierson, porém, percebe logo aquilo que Vertov já havia percebido na União Soviética: o mercado exibidor teria interesse restrito, quase nulo, neste tipo de filme. A solução encontrada pelo escocês, então, foi se aproximar do governo, com o argumento de que, em uma economia que ainda se encontrava sob forte recessão, em consequência da I Guerra, era crucial empenhar esforços no sentido de promover os produtos britânicos, e o cinema seria o meio ideal para fazê-lo: como seus estudos nos Estados Unidos haviam demonstrado, o caminho seria falar através das “técnicas dramáticas e emocionais pelas quais essas mídias têm sido hábeis em comandar os sentimentos e a lealdade das pessoas onde muitos dos instrumentos da educação e da religião têm falhado” (ELLIS, 1968, p.20). Isso levou à sua aproximação com o Empire Marketing Board (EMB) – justamente o órgão de propaganda de governo, criado em 1926. Grierson foi contratado pelo EMB, passou a produzir relatórios e logo convenceu a agência de que o filme de atualidades

seria o veículo ideal para imbuir o cidadão britânico de valores cidadãos que se traduziriam em avanços sociais e econômicos. “Mas era preciso criar algo novo neste campo de atualidades, que fosse além da mera descrição dos fatos. Os filmes do EMB deveriam ser rodados em ambientes naturais e, com base em argumentos simples, traduzir a complexidade da vida em padrões dramáticos acessíveis” (DA-RIN, 2004, p. 59). Isso vai-se traduzir em *Drifters* (ELLIS, 1968, p. 12).

Lançado em 1929, *Drifters* foi o principal filme dirigido por John Grierson. É sobre a pesca do arenque – “drifter” é o nome em inglês para o barco usado para pesca com rede de deriva. Assim como *Nanook, o Esquimó*, sua óbvia inspiração, *Drifters* é um filme envolvente: uma atmosfera de aventura, do homem enfrentando a natureza para prover sua subsistência, é a ideia central dos dois filmes. *Drifters* é marcado pela dramaticidade em vários momentos que enfatizam a epopeia diária a que se submetem os trabalhadores: a tempestade, o mar revolto, a presença de tubarões, a ação predadora de cações colocando a pesca em risco, a urgência do barco em voltar logo à terra para que o produto do dia de trabalho não seja posto a perder. Mas a abordagem de Grierson é totalmente diferente da de Flaherty. Há um evidente distanciamento. Até se cria uma certa empatia com aqueles trabalhadores que são captados pelas câmeras de Grierson, mas nunca com a intimidade de quem efetivamente conviveu com as pessoas retratadas, como no filme de Flaherty: não é possível sequer um rápido vislumbre de seus sentimentos, de suas personalidades. *Drifters*, ao contrário de *Nanook*, não é centrado em personagem algum, mas nas suas funções: o capitão do barco, o piloto, os pescadores ... Os tripulantes do barco até são mostrados em atividades prosaicas, como preparando e consumindo sua refeição, mas a câmera não se detém muito tempo em nenhum deles. O filme teve como companhia, na sua estreia em Londres, em novembro de 1929, *O Encouraçado Potemkin*: o filme de Eisenstein foi escolhido pessoalmente por Grierson para compor a sessão dupla.

A repercussão de *Drifters* resultou na criação de um verdadeiro movimento do filme documentário britânico. O aparato estatal abraçou a produção de filmes de caráter educativo proposta por Grierson. Porém, o mercado exibidor não aderiu com o mesmo entusiasmo, preferindo atrações mais populares. Grierson não se deixou vencer: articulou um sistema alternativo para os filmes documentários que incluiu desde escolas até unidades móveis, de entidades como sindicatos e associações a salas alternativas. Quase uma versão do cine-clubismo voltada a esse nicho, de filmes educativos. Além disso,

precavendo-se contra possíveis mudanças de ares no quadro político, buscou alternativas fora do EMB, como as companhias de Telefone e dos Correios – Grierson seria nomeado relações públicas da empresa, o General Post Office (GPO), quando do esvaziamento do EMB, ficando lá de 1933 a 1937 –, os ministérios da Pesca e da Agricultura, e até empresas privadas. Em 1937, criou o Film Centre, especializado em atrair possíveis patrocinadores que financiassem documentários. E publicou vários artigos¹², estimulando o debate sobre a produção de filmes educativos (GRIERSON *apud* ELLIS, 1968). Em 1938, vai ao Canadá, a convite do próprio governo do país, e lá ajuda a fundar o National Film Board. Depois, vai trabalhar para a UNESCO. O cinema documentário se consolida internacionalmente.

Grierson seria bastante criticado por controlar de forma intransigente as unidades de produção que comandou, reprimindo maiores arroubos imaginativos dos realizadores – o brasileiro Alberto Cavalcanti, que já vinha de importantes realizações na França, reclamou de sabotagem por parte do escocês (DA-RIN, 2004, p. 88) quando trabalhou sob seu comando no EMB – e pelo formalismo excessivo de suas produções, o que acabou levando ao seu desgaste na Inglaterra. Mas, entre outros méritos, há o ineditismo: foi *Drifters* que mostrou pela primeira vez nas telas britânicas a classe trabalhadora.

Em resumo, é entre o final da década de 1920 e o início da de 1930 que o cinema documentário se consolida definitivamente como uma linguagem e isso se deu especialmente pelos esforços de Robert Flaherty, Dziga Vertov e John Grierson. O norte-americano tomou de empréstimo a já consolidada linguagem do cinema ficcional, extraíndo-lhe o apelo dramático, e filmando comunidades com as quais conviveu o suficiente para absorver suas principais características através de uma observação

¹² O principal deles, *First Principles of Documentary*, é uma espécie de manifesto/cartilha do que entende ser a função do cinema documental. Nele, Grierson, entre outras coisas, expõe as diferenças entre o mero registro de atualidades dos cinejornais e dos “filmes de palestra” do trabalho de interpretação e reorganização do material pelo documentarista e seu senso artístico: “Esses filmes, é claro, não gostariam de ser chamados de filmes de palestra, mas isso, apesar de todos os seus disfarces, é o que eles são. Eles não dramatizam, nem mesmo dramatizam um episódio: eles descrevem, e até expõem, mas, sem qualquer senso estético, só raramente revelam. Aí está seu limite formal e é improvável que eles farão qualquer contribuição considerável para a plena arte do documentário” (GRIERSON *apud* ELLIS, 1968, p. 20, tradução nossa). Também critica filmes como o clássico *Berlim, Sinfonia de Uma Metrópole* (Walter Ruttmann, 1929) e outros, em que podem ser vistas verdadeiras sinfonias de imagens representando o ritmo agitado da vida de grandes cidades, por entender que, apesar de seu apuro técnico e beleza, “falham em representar novas formas de persuasão” (p. 26, tradução nossa). E diferencia sua visão da de Flaherty, seu mestre: “(...) se eu puder, para o momento, representar uma oposição, eu espero que o Neo-Rousseauismo implícito no trabalho de Flaherty morra com seu excepcional *self*. Teoria do naturalismo à parte, isso representa um escapismo, um pálido e distante olhar que tende, em mãos menores, ao sentimentalismo” (p. 22, tradução nossa).

participante; o russo, no âmbito das vanguardas artísticas que afluíam em seu país, estabeleceu a noção de que deveria haver uma voz própria do cineasta (ou *kinok*, como preferia), que não deveria se conformar em apresentar o fato sem mediação; o escocês convenceu governos e empresas da necessidade de um nicho de mercado para a produção de filmes educativos e espalhou essa ideia pelo mundo.

Naturalmente, os três considerados fundadores da linguagem do cinema documental tinham visões diferentes. Flaherty era a principal referência de Grierson – o escocês chegou a contratar o norte-americano para trabalhar em um projeto do Empire Marketing Board –, pela imersão prévia no ambiente que iria filmar, pela adoção de técnicas narrativas emprestadas do cinema de ficção, que proporcionavam uma dramaticidade ao filme, e também pelas filmagens em ambientes naturais, mas criticava-lhe o romantismo, o *neo-rousseauismo*. Grierson também admirava os filmes soviéticos, pela finalidade social, pelas técnicas de montagem e pelo caráter educativo/propagandístico/institucional, mas achava que os cineastas soviéticos “sofreram muito da liberdade artística concedida aos artistas em um primeiro período não crítico de entusiasmo revolucionário” (GRIERSON *apud* ELLIS, 1968). Entendia que o estilo de Vertov era exibicionista e que “o ângulo teórico de sua visão do operariado sempre falhou em observar o que os homens estavam fazendo” (de novo, transparece o foco de Grierson nas funções e não no indivíduo). O experimentalismo de Vertov, radicalmente contra a encenação, a *mise em scène*, ao contrário de Flaherty e Grierson (*apud* ELLIS, 1968), escancarava o processo cinematográfico, explicitando todos os seus artifícios técnicos/discursivos.

Flaherty, Vertov e Grierson, concordavam, porém, que o documentário incluía, obrigatoriamente, um viés interpretativo – e é nessa questão particular que se afirma como linguagem dotada de especificidades. “O documentário floresce quando adquire voz própria”, resume Nichols (2016, p.137), que aponta o momento em que isto ocorre: quando os quatro elementos essenciais se encontram: a característica indicial da imagem, a experimentação poética, a narração de histórias e a oratória retórica. A característica indicial é fornecida pelo processo de captação, através do equipamento, da imagem que serve como prova factual. Como observa Nichols,

Os instrumentos de gravação (câmera e gravadores) registram impressões das coisas (visões e sons) com grande fidelidade. Isso lhes dá grande valor documental, da mesma maneira que as impressões digitais têm valor documental. Essa ideia incomum de documento, ou

imagem, que corresponde estritamente àquilo que se refere é chamada de qualidade indicial. (2016, p.54)

O autor ressalva, contudo, que, se essa imagem serve como prova factual (ou empírica), ela não basta por si só, uma vez que não é capaz de oferecer uma perspectiva, faltando-lhe uma voz que lhe dê significado. “O documentário não depende da característica indicial da imagem para ter identidade. Documentário não é ciência” (NICHOLS, 2016, p.137). A voz que dá significado ao documentário é fruto da experimentação poética e surge no âmbito das vanguardas modernistas que afloram nas primeiras décadas do século XX e a absorção de seus pressupostos pelo cinema. A ideia de um ponto de vista próprio do artista, que não se contenta com o mero registro do fato, ganha força. “Se tudo o que se desejava era uma cópia perfeita, que espaço sobrava para o desejo do artista ver o mundo de uma maneira nova? Um técnico de cinema bastaria para o trabalho” (NICHOLS, 2016, p.142).

Essa nova maneira de ver o mundo, por sua vez, é facilitada pelo desenvolvimento da narratividade cinematográfica ocorrido por volta de meados da década de 1910 nos filmes de ficção, especialmente por Griffith e seu uso de enquadramentos, lentes e iluminação específicos para cada situação ou personagem distinto, montagem paralela e demais recursos. “A narração de histórias também elaborou as muitas maneiras de relatar uma ação ou um acontecimento de diferentes perspectivas (da perspectiva de um narrador onisciente, de um observador ou dos diferentes personagens, por exemplo)” (NICHOLS, 2016, p.144). E, por fim, a oratória retórica é a estratégia discursiva que almeja convencer-nos sobre um determinado ponto de vista defendido pelo realizador, “convencer-nos dos méritos de uma perspectiva, bem como nos predispor à ação ou adoção de sensibilidades e valores privilegiados pelo narrador”, completa Nichols (2016, p.148), que observa que essa voz “foi claramente ouvida em *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty”.

Se nos anos 1930 o cinema documental firma-se de vez como linguagem, flertando com o universo ficcional, a década seguinte registra curiosamente o movimento contrário: é o filme de ficção que vai roubar características do documentário, o que vai impactar ambos. Colocando suas câmeras nas ruas, lançando mão de muita improvisação, utilizando atores não-profissionais e levando às telas a língua falada nas diversas regiões do país, o neo-realismo italiano foi festejado como uma verdadeira revolução, embora

algumas de suas características principais já se fizessem notar antes, dispersas¹³. Nem o nome era exatamente inédito¹⁴. Tinha um forte componente político: surgiu ainda durante o regime fascista, mostrou o povo falando de suas próprias agruras, contrariando os valores triunfalistas do governo de Mussolini e sua determinação de que questões sociais não podiam ser levadas às telas, e ainda reproduziu os dialetos regionais, igualmente banidos.

Os maiores sucessos internacionais do neo-realismo foram *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, e *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica. Rossellini, assim como outros cineastas italianos surgidos na época ou logo depois, iniciou a carreira dirigindo documentários. E também filmes de propaganda fascista, uma vez que o governo de Benito Mussolini comandava com mão de ferro a indústria cinematográfica. *O Navio-hospital* (1941), que incluía cenas gravadas em uma embarcação militar real, e *Um Navio Regressa* (1942), que teve a participação de oficiais da aviação italiana, eram filmes ficcionais de guerra – Rossellini os tinha como “documentários de guerra romanceados”¹⁵ (FABRIS, 2006, p. 199).

Roma, Cidade Aberta é considerado o primeiro filme efetivamente neo-realista, mas o movimento teve em *Obsessão* (1942) um passo decisivo. Seu diretor, Luchino Visconti, quis filmar um conto do escritor Giovanni Verga, um dos representantes máximos do verismo¹⁶, mas não foi possível, então escolheu *The Postman Always Rings Twice*, romance policial realista de James M. Cain, que virou *Obsessão* (1942)¹⁷. Mas

¹³ Como já afirmamos anteriormente, filmes de ficção como *Eu Acuso* (1919), de Gance, já haviam incluído cenas reais; em *O Encouraçado Potemkin* (1925), Eisenstein utilizara atores não-profissionais; e em *Toni* (1936), Jean Renoir, baseado em uma história lida em um jornal, não só filmou no local dos acontecimentos reais o roteiro que escreveu, como utilizou atores não-profissionais que se expressavam à sua própria maneira: “Tudo foi providenciado para que nosso trabalho se tornasse tão próximo quanto possível do documentário. Nossa ambição era a de que o público pudesse imaginar que uma câmera invisível filmara as fases de um conflito, sem que isso fosse percebido pelas pessoas arrastadas inconscientemente para a ação (RENOIR, 1990, p. 273).

¹⁴ Alberto Cavalcanti, então integrante do grupo de Grierson na Inglaterra nos anos 1930, propôs o termo neo-realismo primeiro, pois achava “idiota a denominação de documentário” para o que estavam fazendo. “A palavra documentário tem um sabor de poeira e de tédio. O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia ser chamada ‘Neo-realista’ – antecipando o cinema de após-guerra – replicou que a sugestão de um ‘documento’ era um argumento muito precioso junto a um governo conservador” (CAVALCANTI *apud* DA-RIN, 2004, p. 91).

¹⁵ O primeiro deles teve a coautoria reivindicada por Francesco Di Robertis, argumentista, roteirista e supervisor, espécie de mentor de Rossellini, que já dirigira semidocumentários nos anos 1930 utilizando atores não-profissionais em cenários verdadeiros e é considerado um precursor do neo-realismo.

¹⁶ Corrente literária surgida no final do século XIX na Itália, propunha a representação fiel do real e da verdade na arte e na literatura.

¹⁷ “O contato físico da câmera com os personagens e a perfeita integração com espaços, lugares e paisagens capazes de se tornarem parte integrante da história, de proporcionarem olhares inéditos da realidade italiana,

Roma, além do estrondoso impacto internacional que teve, reuniu uma série de aspectos que acabaram fazendo dele o filme prototípico do neo-realismo. Foi rodado nas ruas em circunstâncias as mais perigosas, ainda durante o transcorrer da II Grande Guerra, em uma Roma ocupada pelo exército nazista, com um movimento de resistência aguerrido, mas lutando de forma desigual contra os invasores. Produção quase clandestina, feita com poucos recursos (Rossellini quase não teve filme para rodar, já que havia enorme escassez no mercado), em estilo documental (uso de muita câmera na mão), que unia drama (e melodrama) fictício e drama real, misturava atores profissionais e pessoas do povo, num filme coral – característica marcante dos filmes do diretor – e trazendo personagens cativantes como o comunista perseguido pela Gestapo, o corajoso padre que tenta ajudá-lo a escapar, a esposa que se desespera pela captura do companheiro. Esta personagem feminina, Pina, que fez de Anna Magnani uma estrela internacional, explicita o projeto realista de Rossellini, tendo sido criada pela atriz, em grande parte, com ajuda da comunidade: na sequência de maior carga dramática do filme, em que sua personagem é assassinada pelos invasores, prisioneiros alemães reais foram usados para interpretar os soldados nazistas, o que automaticamente acionou nas mulheres do povo presentes, que atuavam como figurantes, a memória traumática dos conflitos recentes e informou a performance de Magnani. Outros realizadores também utilizaram pessoas do povo para dar maior veracidade a seus filmes¹⁸. Outro aspecto característico do neo-realismo muito presente em *Roma* é a improvisação: não havia roteiro rígido, o enredo foi sendo constantemente modificado durante as filmagens: “Esse procedimento de basear-se em um documentário para realizar um filme de ficção estará presente em *Roma, Cidade Aberta*, cuja estrutura foi-se transformando pelo acréscimo paulatino de outros episódios à história do padre fuzilado pelos nazistas” (FABRIS, 2006, p. 200). A espontaneidade, o desenrolar do enredo no calor da hora, era um dos princípios mais caros aos neo-realistas¹⁹.

de desestruturarem os estereótipos visuais até então adotados para contar histórias dramáticas, fazem de *Ossessione* o ponto de chegada de uma longa pesquisa (...)” (FABRIS, 2006, p. 200).

¹⁸ Em *A Terra Treme* (1948), Luchino Visconti não só usou os pescadores de um povoado da Sicília como protagonistas, como os próprios criaram suas falas. Em *A História de Caterina*, um dos episódios do filme coletivo *Amor na Cidade* (1953), o diretor Francesco Maselli utilizou, por sugestão de Cesare Zavattini – o principal roteirista e um dos mentores intelectuais do neo-realismo – uma empregada doméstica real que, na miséria, fora obrigada a abandonar o filho.

¹⁹ Zavattini: “era necessário sair do argumento ‘pensado antes’ para entrar no argumento ‘pensado durante’” (FABRIS, 2006, p. 211).

Em mais este casamento profícuo entre os universos ficcional e documental do cinema, o neo-realismo acabou consolidando-se como uma nova referência estética do cinema do pós-guerra.

A ideia de um ‘neo-realismo’ cinematográfico vinha instaurar (...) uma nova disponibilidade para os elementos documentais da imagem, cujo resultado foi a introdução, daí em diante, de uma incerteza ou indiscernibilidade cada vez maior na oposição antes reivindicada entre ficção e realidade. Nesse sentido, eram ambos os domínios que se modificavam (TEIXEIRA, 2006, p. 264-65).

Também consolidou o nome de Roberto Rossellini como sua figura central e uma espécie de parâmetro para cineastas de diversas correntes, do pessoal da *nouvelle vague* francesa, que o idolatrava, ao Cinema Novo Brasileiro, passando, naturalmente, pelos documentaristas. Duas particularidades sobre sua visão artística e seu método de trabalho ainda merecem ser destacadas: a valorização do imaginário, mesmo em uma obra que se pretende realista – “no homem, há uma parte que tende ao concreto e outra que tende à imaginação. A primeira tendência não deve sufocar a segunda” (TEIXEIRA, 2006, p. 265-66) – e a espera como elemento propulsor da narrativa – “Na narração cinematográfica, a ‘espera’ é fundamental: toda solução surge da espera. É a espera que faz viver, é ela que desencadeia a realidade e que, por meio da preparação, permite a libertação” (TEIXEIRA, 2006, p.266). Essas duas características serão cruciais para a próxima inovação ocorrida no âmbito do documentário, ocorrida entre o final da década de 1950 e início da de 1960.

Uma verdadeira revolução ocorre por essa época, com base em mais um avanço tecnológico. Por que, por mais que o documentário houvesse evoluído e se afirmado como linguagem nas últimas três décadas, faltava um elemento essencial: a palavra. Ou melhor, o registro da palavra, do depoimento dos personagens, no momento em que os acontecimentos se desenrolam. Os equipamentos cinematográficos até aquela altura não permitiam a sincronização de som e imagem, o que prejudicava o registro oral espontâneo. Por isso a criação de um aparelho por um polonês, em 1957, foi saudada de maneira tão entusiasmada por cineastas e equipes de telejornalismo, produzindo resultados imediatos na forma de contar histórias e abrindo um leque enorme de possibilidades que estavam até então represadas.

Stefen Kudelski (1931-2013) era de uma família de engenheiros judeus de Varsóvia que, com a invasão de seu país durante a II Guerra, em 1939, teve de deixar a Polônia. Após passagens por Romênia, Hungria e França, acabou estabelecendo-se na

Suíça. Lá, estudou na Escola Politécnica de Lausanne, onde passou a projetar um aparelho de gravação de som ainda como aluno, abrindo logo depois sua própria empresa: “lá pelos anos 40 e ao longo dos 50²⁰, ele montou uma indústria onde veio a fabricar o protótipo do gravador portátil com vistas à sincronização de som e imagem. Então ele desenvolveu um sistema muito engenhoso chamado ‘neo pilot’, sistema de monitoração do som com vistas à sincronização com a imagem. O primeiro protótipo, o segundo protótipo, e finalmente o Nagra 3, que estava em condições de ser colocado no mercado, 1959 e 1960. Ele ofereceu esse gravador, que rapidamente foi apropriado por diversas equipes de filmagem francesas, canadenses, americanas e italianas, e que veio propiciar uma grande revolução nas técnicas de produção de filmes de uma maneira geral – um pouco na ficção, mas sobretudo no documentário porque nele havia uma grande demanda reprimida pelo registro oral, pela captação da palavra”, observa Da-Rin (DA-RIN, 2004, p. 6). O Nagra, que em polonês significa “vai gravar”²¹, não só libertou a palavra, como facilitou os trabalhos também no plano mais prático: não era mais preciso deslocar equipamentos enormes e pesados, grandes equipes de filmagem e caminhões de som para gravar.

No cinema documentário, duas correntes logo surgiram, se beneficiando da possibilidade de registrar som e imagem de maneira síncrona: os norte-americanos do chamado Cinema Direto e os franceses do Cinema Verdade. A primeira veio de uma equipe de cine-jornalistas – que inclusive não se consideravam documentaristas, mas repórteres, fazendo jornalismo filmado; a segunda, no seio do meio acadêmico, liderada por um antropólogo.

A produtora Drew Associates foi fundada em 1960 nos Estados Unidos pelo repórter fotográfico Robert Drew (1924-2014), que havia sido editor da Revista Life nos anos 1950. Drew recrutou outros jornalistas, cineastas e repórteres cinematográficos – Richard Leacock, Albert Maysles, D. A. Pennebaker – que logo ficariam famosos no universo do documentário. Drew assina, entre tantos trabalhos, pelo menos dois que tiveram imensa repercussão: *Primárias* (1960) é sobre a realização das eleições primárias no estado de Wisconsin para a escolha do candidato do Partido Democrata norte-americano ao pleito presidencial, entre John Kennedy e Hubert Humphrey; *Crise* (1963) tem de novo Kennedy como protagonista: é sobre a tensão que se estabelece entre o já

²⁰ A data correta de fundação da empresa é o ano de 1951.

²¹ “Nagra é a palavra polonesa para ‘vai gravar’. O interesse nesta invenção foi imediato. O Nagra II e o Nagra III vieram em seguida, de meados para o final dos anos 1950, revolucionando os mundos da radiodifusão, do cinema e da música” (NAGRA, [s.n.], tradução nossa).

eleito presidente estadunidense e o governador do Alabama, George Wallace, que não queria aceitar a admissão de dois estudantes negros, Vivian Malone e James Hood, na universidade de seu estado. Em ambos os filmes – e em todos os demais do grupo –, o método é o mesmo: o da “mosca na parede”. Ou seja, as câmeras são testemunhas discretas: flagram as personagens e principais acontecimentos, mas sem haver, em momento algum, intervenção direta dos cineastas que as manejam. Pelo menos era essa a intenção: “nós não pedimos às pessoas para agir, não lhes dizemos o que devem fazer, não lhes fazemos perguntas”, declarou, certa vez, Drew (DA-RIN, 2004, p. 137). Aqui já caberia questionar se uma das funções do jornalismo – já que Drew e seu grupo assim se enxergavam – não é exatamente fazer perguntas (ao invés de simplesmente deixar a personagem retratada falar o que quer, sem desafio ou contraponto), mas o principal é o método mesmo de revelação de uma suposta verdade por parte dos documentaristas – ou cine-jornalistas, como se apresentavam: será que se pode considerar essa maneira de ver os fatos realmente objetiva, sem grau algum de subjetividade? Da-Rin resume o equívoco:

A disponibilidade de aparelhos leves, capazes de registrar imagem e som em sincronismo, fomentou, junto a esta tendência do cinema direto, uma espécie de ilusão realista, que consistia em reduzir a realidade a suas aparências sensíveis. Para melhor ‘captar a realidade pela imagem’, seus adeptos embarcaram na utopia da neutralização completa da equipe técnica, que resultou em um comportamento servil diante dos eventos: nenhuma intervenção, pura observação. No limite do seu idealismo, esta postura queria fazer do olhar uma extensão material dos fenômenos, a ponto de uma anulação do próprio olhar e, por conseguinte, de uma anulação do cinema” (DA-RIN, 2004, p. 143-44).

O pesquisador também ressalta que “a transparência da realidade no cinema é uma falácia”: “um filme é feito de imagens sonoras e visuais, ‘enquadramentos seletivos que resultam na tela em blocos de imagens retangulares’. A própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irredutíveis, como o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e a ordenação dos planos entre si” (DA-RIN, 2004, p. 145).

Primárias e Crise são filmes reveladores, dotados de grande dramaticidade e que influenciaram vários documentaristas que vieram depois do aparecimento de Drew, Leacock, Pennebaker e seus parceiros. Só não podem ser classificados como “a vida como ela é”, sem mediação, como queria o grupo. Jean Rouch, do outro lado do Atlântico, percebeu logo o engano dessa premissa de maneira ainda mais simples: “toda vez que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada” (DA-RIN, 2004, p. 149). Ou seja, tem-

se também outro problema nesse método de revelação da verdade almejado pelos norte-americanos do Cinema Direto: a espontaneidade da personagem retratada é por demais relativa. Tratem, então, de Rouch e a escola francesa do Cinema Verdade.

Como vimos, a função interpretativa do documentário, reivindicada pela tríade fundadora Flaherty, Grierson e Vertov – mesmo com todas as diferenças de visão que já abordamos aqui, eles concordavam nesse aspecto – é totalmente negada por Drew e os profissionais do autointitulado Cinema Direto. A interpretação ficaria exclusivamente por conta do espectador. Não é essa a visão de Jean Rouch (1917-2004) e Edgar Morin (1921-), que dirigiram juntos *Crônica de Um Verão* (1961). A denominação *Cinema Verité* foi proposta pelo sociólogo Morin durante o 1º Festival do Filme Etnográfico de Florença, em 1959 – do qual foi jurado, assim como o etnólogo Rouch –, inspirada no *Kino-Pravda* de Vertov. Ambos se viam como discípulos de Vertov e Flaherty. “Eu sempre digo que tenho ‘dois ancestrais totêmicos’, Dziga Vertov, o teórico visionário, e Robert Flaherty, o artesão poeta”, declarou Rouch (DA-RIN, p. 108). Já Morin admitiu que “nós quisemos nos situar em uma linha dominada por Flaherty e Dziga Vertov” (DA-RIN, p. 108).

Em *Crônica de Um Verão*, Rouch e Morin propõem a seguinte questão aos participantes (entre outros, um casal de classe média, um operário e uma sobrevivente de um campo de concentração): você é feliz? A partir da singela pergunta, a dupla de realizadores vai acompanhar com suas câmeras os encontros com esses personagens, que desenvolverão suas ideias sobre questões sociais da França – o filme é rodado em Paris e em St. Tropez –, as discussões entre os vários participantes sobre esses temas e também os debates sobre os resultados obtidos entre os retratados e os próprios realizadores, durante e após as filmagens, em uma experiência transformadora para todos. A câmera de Rouch não apenas observa, como a de Drew e do pessoal do Cinema Direto: ela provoca – aqui tem-se um bom exemplo do método da “espera”, de Rossellini, como propulsora dos acontecimentos. Rouch e Morin não só fazem perguntas e pedem para que seus personagens ajam: eles próprios são retratados, falando e agindo. E todos, atores sociais e cineastas, vão discutir o processo à frente das câmeras.

Crônica de Um Verão não é o primeiro filme interativo de Rouch, mas é aquele que inaugura, em sua filmografia, o uso da palavra captada diretamente. O francês, etnólogo de formação e doutor em antropologia, que já vinha estudando povos africanos – publicara teses sobre os Songhay, grupo étnico do Mali e do Níger – desde os anos 1950 e realizando filmes desde o final da década de 1940, já havia então proposto seu famoso

método de “antropologia compartilhada”: através da relação estabelecida com esses povos, filmava os personagens e a si próprio, na relação com eles. Em alguns de seus trabalhos na África, propusera inclusive a autofabulação: em *Eu, Um Negro* (1958), do qual trataremos especificamente mais adiante, jovens imigrantes oriundos do Níger vivendo na Costa do Marfim inventam personagens, incorporando nomes de celebridades de sua preferência (os atores Edward G. Robinson e Eddie Constantine, o boxeador Sugar Ray Robinson) para falar de seus anseios, suas frustrações, sua condição de explorados e sua esperança de encontrar melhores condições de vida. O estratagema elaborado por Rouch acaba resultando, pela via da ficção, em revelações importantes: “Tais experimentos permitem afirmar que a obra de Jean Rouch não é apenas um conjunto de olhares diversos sobre grupos africanos, incluindo olhares também sobre si mesmos, uns sobre os outros e sobre a sociedade ocidental” (DA COSTA, 2016, p.3).

O modelo de Rouch, que amplia a observação participante de Flaherty para um nível de interatividade até então inédito no documentário, e que inclui, como Vertov, a organização crítica do material filmado, nas palavras do próprio francês, “não se trata de teatro *ou* verdade, mas de teatro *e* verdade” (SALLES, 2009, p.3). Ou, mais precisamente: “Quero revelar, sempre com ceticismo, a parte de ficção que existe em cada um de nós, e que para mim é a parte mais real de cada indivíduo” (SALLES, 2009, p.2). Curiosamente, o termo Cinema Direto dos norte-americanos parece mais apropriado que o pretensioso Cinema Verdade dos Franceses. Mas a abordagem desses últimos – e a total falta de ilusão de uma objetividade absoluta –, todavia, está mais próxima do real, com tudo que o real contém de imaginário. Nos debruçaremos, mais adiante, sobre a trajetória e os métodos de Rouch.

No Brasil, os métodos dos norte-americanos do Cinema Direto e dos franceses do Cinema Verdade logo encontrariam ressonância. *Crônica de Um Verão*, de Rouch e Morin, foi exibido no início de 1962 na Semana do Cinema Francês no Rio de Janeiro. Foi um acontecimento na cidade e boa parte do núcleo do então nascente Cinema Novo esteve presente e atesta a repercussão do filme²². Ainda no primeiro semestre daquele ano, Joaquim Pedro de Andrade, através de uma bolsa de estudos que lhe fora concedida pela Fundação Rockefeller, viajou aos Estados Unidos para aprender os procedimentos técnicos do Cinema Direto com os irmãos Albert e David Maysles, integrantes da Drew

²² “O filme teve um impacto muito grande quando nós o vimos aqui”, observa Lauro Escorel. “Isso é indiscutível”, completa Eduardo Coutinho nos Extras da edição em DVD de “Crônica de Um Verão”.

Associates e que logo se notabilizariam por filmes como *Caixeiro* (1968), *Gimme Shelter* (1970) e *Grey Gardens* (1975). E no segundo semestre o documentarista sueco Arne Sucksdorff desembarcou no Brasil para, em um Seminário de Cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, dar um curso sobre as técnicas do Direto a jovens cineastas – entre eles, o próprio Joaquim Pedro, Eduardo Escorel, Gustavo Dahl, Domingos de Oliveira, David Neves e Arnaldo Jabor. Sucksdorff trouxe na bagagem dois gravadores Nagra – e o Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAM), cujo diretor era Rodrigo Mello Franco de Andrade, pai de Joaquim Pedro, também comprou alguns aparelhos.

Os resultados dessas iniciativas logo apareceram, todas dentro do núcleo cinemanovista: *Maioria Absoluta*, dirigido por Leon Hirszman, e *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni, são lançados em 1964, ambos tendo Arnaldo Jabor como operador do Nagra. No ano seguinte, o próprio Jabor roda *O Circo*, “curta-metragem em que o Cinema Verdade encontra sua expressão mais plena no cinema brasileiro, dominando com naturalidade o conjunto do filme”, na opinião do pesquisador Fernão Ramos (RAMOS *apud* TEIXEIRA, 2006, p.89). Porém, um futuro entusiasta do Nagra, que se tornaria um dos mais destacados documentaristas brasileiros, ainda levaria uma década para experimentar as possibilidades do Cinema Direto.

Eduardo Coutinho (1933-2014) era um estudante pouco convicto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP) em 1954, quando inscreveu-se em um Seminário de Cinema no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Frequentou com entusiasmo as sessões do I Festival Internacional de Cinema, organizado por Paulo Emílio Sales Gomes e que trouxe ao país figuras como o influente crítico André Bazin e o diretor da Cinemateca Francesa, Henri Langlois. Em seguida, também fez um curso de cinema no Centro de Estudos Cinematográficos. Decidiu, então, abandonar o curso de Direito, mas relutava em trabalhar com cinema. Passou por alguns empregos como redator, copidesque e revisor de textos até que resolveu tentar a sorte em programas de auditório, no rádio e na televisão: aproveitando sua boa memória, submeteu-se ao escrutínio dos apresentadores em quadros de perguntas e respostas. Respondendo sobre Charles Chaplin, conseguiu arrecadar 2 mil dólares, que serviram para custear uma viagem à Europa, em 1957. Em Paris, matriculou-se no Institut des Hautes Cinématographiques (IDHEC). Lá, dirigiu curtas-metragens ficcionais e até uma montagem teatral. Retornou ao Brasil em 1960.

Na volta, Coutinho aproximou-se, inicialmente em São Paulo, do pessoal do teatro: Augusto Boal, Antunes Filho, Gianfrancesco Guarnieri, a trupe do Teatro de Arena e gente ligada ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Mas seu desejo era estreitar laços com a turma do Cinema Novo, então Coutinho começou a frequentar o Rio de Janeiro, onde estabeleceu uma forte amizade com Leon Hirszman. Participou de uma caravana de jovens artistas, ligados ao CPC, que rodava o Brasil registrando, de improviso, imagens que comporiam o filme *Isto É Brasil* – que nunca chegaria a ser finalizado. Em uma dessas andanças, porém, em Sapé, na Paraíba, no ano de 1962, tomou conhecimento do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, encomendado por um latifundiário, e da luta de sua viúva, Elizabeth. Resolveu filmar a história de João Pedro e Elizabeth Teixeira, primeiramente como ficção, mas, com o golpe de 1964, as filmagens tiveram de ser interrompidas e o material, escondido, só sendo retomadas vinte anos depois. O resultado seria o (agora documentário) referencial *Cabra Marcado Para Morrer*. Coutinho, então, voltou-se a outros projetos: dirigiu o episódio *O Pacto* no filme *ABC do Amor* (1966) e também *O Homem Que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1971) – todos longas-metragens ficcionais – e colaborou com Leon Hirszman, Zelito Viana, Eduardo Escorel e Bruno Barreto, entre outros. Trabalhou momentaneamente como crítico de cinema do *Jornal do Brasil* e, em 1975, entrou para a equipe do programa *Globo Repórter*, da Rede Globo de Televisão, onde ficou até 1984. Lá, exerceu diversas funções e dirigiu pessoalmente seis documentários, onde teve a oportunidade de exercitar seus métodos, que mais tarde celebrizariam o seu “Cinema de Conversa”: “Foi na Globo que adquiriu a prática do som direto e da abordagem franca e direta de pessoas comuns” (MATTOS, 2019, p. 99).

3 Jean Rouch - Do Filme Etnográfico à Antropologia Compartilhada

Antes de falarmos especificamente sobre a trajetória de Jean Rouch e a construção de seu método conhecido como antropologia compartilhada, que vai se consolidando nos anos 1950, é preciso retroceder um pouco mais e recuperar os caminhos do filme etnográfico até a aparição do antropólogo francês. Primeiramente, como lembra Marcius Freire no prefácio de *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*, coletânea de textos organizada por Claudine de France, a antropologia, “disciplina que tem no homem a própria razão de ser” (FRANCE, 2000, p.5), surge na segunda metade do século XIX, “que viu nascer, também, o mais efetivo instrumento de registro visual deste mesmo homem, na plenitude de seus movimentos: o cinematógrafo” (FRANCE, 2000, p.5).

A relação entre o estudo antropológico e as imagens em movimento não se dará de maneira simples e automática, ao contrário, como veremos, o filme etnográfico encontrará resistência de muitos acadêmicos. Mas já no fim do século XIX, outro francês, Felix-Louis Régnault (1863-1938), defendia o uso do filme no estudo do homem, além da organização de arquivos antropológicos de imagens. Régnault é considerado o primeiro a registrar imagens em movimento de interesse antropológico: gravou, em cronofotografia²³, uma mulher uólofe²⁴ fabricando peças em argila. Régnault contou com a ajuda de Charles Comte, assistente de Étienne-Jules Marey (1830-1904), médico e fisiologista, inventor do fuzil cronofotográfico²⁵, de quem Regnault era aluno. As imagens foram exibidas em uma exposição etnográfica da África Ocidental, que ocorria em Paris em 1895 – ano das primeiras exibições dos filmes dos irmãos Lumière e, portanto, do nascimento oficial do cinema, como já vimos. Rouch, porém, entende que esse pioneirismo do uso de imagens para fins antropológicos vem até de antes: em 1872, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), então radicado nos Estados Unidos, para sustentar uma discussão em torno do movimento feito pelos cavalos durante o trote – ele afirmava, mas ninguém acreditava, que um cavalo, ao galopar, ficava com as quatro

²³ Técnica fotográfica, precursora da cinematografia, que captava, através de várias câmeras, uma série de instantâneos que, organizados posteriormente, davam a impressão de imagens animadas. A cronofotografia era utilizada justamente para o estudo do movimento.

²⁴ Um grupo étnico localizado em países como Senegal, Gâmbia, Mauritânia e República Dominicana. No Senegal e em Gâmbia, são um povo islamizado, sendo que os grupos mais tradicionais vivem numa sociedade de classes estratificadas, com realeza, aristocracia, militares, plebeus, escravos e artesãos.

²⁵ Instrumento construído em 1882, capaz de produzir 12 frames consecutivos por segundo, com todos os frames ficando registrados na mesma imagem. Foi utilizado para estudar os movimentos de animais, daí porque ficou conhecido como “o zoológico animado” de Marey.

patas no ar –, fez a primeira demonstração do cronofotógrafo em San Francisco. Reconstruiu o movimento de uma cavalgada decompondo-a em uma série de imagens paradas, registradas por várias câmeras. Ou seja, "cinematografando-as", como observa Rouch (2003), que vai mais adiante:

Desde o começo, antes dos animais e cavalos, havia o homem: o cavaleiro ou a cavaleira (...), o caminhante, (...) o atleta, ou até o próprio Muybridge – todos com seus cabelos balançando ao vento, girando em frente a trinta câmeras automáticas fixas. Naquelas imagens furtivas, a sociedade norte-americana da Costa Oeste cem anos atrás expôs mais sobre si mesma do que qualquer faroeste poderia fazer. Eles eram cavaleiros, é claro, mas brancos, violentos, musculosos, harmoniosamente atrevidos, prontos para passar ao mundo o vírus da boa vontade e, como bônus, o “American Way of Life” (ROUCH, 2003, pos. 438-443).

Voltando a Régnauld, entusiasta do uso do filme em antropologia, pois “preserva para sempre todos os comportamentos humanos necessários às nossas pesquisas” (MAUSS, 2009, p.10), em 1900, ele concebeu o primeiro museu audiovisual do homem, com o objetivo de estudar “a fisiologia própria a cada grupo étnico”. Freire e Lourdou observam (FREIRE; LOURDOU, 2009, p.10) que já fica clara, então, a “presença de uma perspectiva descritiva, aquela do movimento, levando em conta diferenças culturais”. Régnauld (ANO) dedicou especial atenção aos corpos dos sujeitos, observando, por exemplo, os gestos e posturas dos povos Diola e Fulani para andar, agachar e subir em árvores. Antecipou, portanto, em décadas, as reflexões sobre as “técnicas do corpo” de que falou Marcel Mauss (1872-1950). “Incontestável mestre da etnografia francesa”, segundo Rouch, o antropólogo Mauss, que “já havia professado em suas palestras um interesse em adicionar fotografia fixa, cinema e gravação de som ao tradicional estudo etnográfico” (ROUCH, 2003, p. 766), apresentou *As técnicas do Corpo* em 1934 à Sociedade de Psicologia. Neste trabalho, que vai influenciar toda a Antropologia que virá depois, Mauss defende que o corpo é o primeiro instrumento do homem e, ao mesmo tempo, seu primeiro objeto e meio técnico.

Às técnicas dos instrumentos, Mauss opõe um conjunto de técnicas do corpo (...). Atribuindo à noção de técnica o que chama de ato tradicional eficaz, Mauss afirma não existir técnica nem transmissão se não houver tradição. Técnicas do corpo referem-se então aos modos pelos quais as pessoas sabem servir-se de seus corpos de maneira tradicional, o que varia de uma sociedade a outra. Ao analista, segundo ele, caberia partir do estudo e descrição detalhada das técnicas do corpo em diferentes

contextos, de modo a alcançar o conceito abstrato e constituir uma teoria da técnica do corpo (HAIBARA; SANTOS, 2016, p.1).

Como já vimos no capítulo anterior, é ao longo da década de 1920 que a linguagem do cinema documentário se consolida, primeiro com Flaherty, depois com Vertov, e ambos os cineastas, “os dois gênios que inventaram nossa disciplina”, no dizer de Rouch²⁶, terão influência decisiva no seu projeto de filme etnográfico. E é no decênio posterior que o filme etnográfico se consolida, através de uma sequência de eventos.

Entre 1934 e 1935, Patrick O’Reilly (1900-1988) vai às Ilhas Salomão, na Malinésia, e filma o dia-a-dia, os costumes e as tradições do povo de Bouganville, que rendem o curta-metragem *Bouganville* (1935). Em 1935, Marcel Griaule (1898-1956) rumo ao Mali e lá registra os cerimoniais e rituais dos Dogon em *Au Pays de Dogon* e *Sous les Masques Noir*, ambos de 1938. O’Reilly e Griaule são os primeiros a realizar filmes efetivamente etnográficos, segundo Freire e Lourdou (FREIRE; LOURDOU, 2010, p. 10): “Esses filmes se demarcavam das realizações da época, no mais das vezes filmes de viagem em que os ‘papéis principais’ eram atribuídos aos próprios viajantes, enquanto os habitantes das regiões percorridas eram reduzidos a simples figurantes e tratados como elementos de paisagem”. Os pesquisadores observam também que o entusiasmo de Griaule – que trabalhou com os Dogon de 1931 até o fim de sua vida – em relação ao uso de imagens na pesquisa etnográfica era justificado pelo etnólogo francês por conta do imenso ganho pedagógico que a prática trazia. Griaule listou as seguintes propriedades:

1) valor de arquivo com estatuto de ficha ou de objeto – ele fala também de ‘fotografia aperfeiçoada’; 2) meio eficaz de ensino e demonstração para aqueles que vão se dedicar à pesquisa etnográfica: 3) veículo para o ensino público de grande difusão, sem esquecer que ele pode se constituir, ‘sob certas condições, em obra de arte’ (GRIAULE *apud* FREIRE; LOURDOU, 2010, p. 11).

Em 1936, o casal de antropólogos Gregory Bateson (1904-1980) e Margaret Mead (1901-1978) viaja para Bali para documentar os costumes e a cultura do povo nativo – o que incluía rituais e cerimônias em que os participantes, possuídos pelos espíritos de seus

²⁶ Flaherty, na visão de Rouch, era o “geógrafo-explorador que estava fazendo etnografia sem que soubesse” e Vertov, “um poeta futurista que estava fazendo sociologia, igualmente sem o saber” (ROUCH, 2003, p. 456-57).

ancestrais, em transe comandada por xamãs, engoliam fogo e vidro. Depois de passar dois anos no vilarejo de Bajoeng Gede, Bateson e Mead retornam aos Estados Unidos trazendo na bagagem mais de 25 mil negativos e 6 mil metros de película, que acabam resultando na curta-metragem *Trance and Dance in Bali* (1938) e na mostra *Balinese Character – A Photographic Analysis* (1942). É com este trabalho que, segundo Freire (FRANCE, 2000, p.6), “vamos assistir a uma experiência efetivamente conclusiva, cujo cerne tomou forma justamente a partir da cumplicidade manifesta entre a antropologia e os registros imagéticos (...). De fato, pela primeira vez, a antropologia perde completamente o pudor em relação a esses registros e leva a cabo um trabalho no qual fotografias e filmes cinematográficos assumem o papel principal, tanto de coleta de dados quanto, o que é mais importante, na divulgação dos resultados de uma pesquisa de grande envergadura”. Claudine de France, ao comentar a história da antropologia fílmica no período anterior à sincronização de imagens e sons, quando “a ênfase foi colocada sobre aquilo que era mais diretamente acessível à observação visual” (FRANCE, 2000, p. 23), identifica três momentos decisivos:

O campo do filme etnográfico limitou-se, assim, àquilo que chamaria de a base clássica da disciplina: a descrição da ação do homem sobre o meio ambiente (técnicas materiais), da qual o filme *The Hunters*, de John Marshal (1956), é um ótimo exemplo; os rituais cotidianos ou cerimoniais de ação do homem sobre os deuses (danças, sacrifícios etc.), dos quais são testemunha os filmes de Marcel Griaule (por exemplo, *Sous les masques noirs*, 1938); as técnicas de ação sobre o corpo ou ‘técnicas do corpo’, tal como as filmaram Margaret Mead e Gregory Bateson em *Trance and Dance in Bali* (1936-1938). A expressão verbal, quando existia, era açambarcada por um comentário exterior às pessoas filmadas, cujas palavras eram transcritas ou então gravadas posteriormente ao registro de imagens (FRANCE, 2000, p. 23).

Nos anos 1930, ainda, deve-se lembrar a criação do Museu do Homem, em 1937, em Paris, para abrigar a Exposição Universal daquele ano, batizada de Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna. Foi o substituto do Museu Etnográfico do Trocadéro, o primeiro museu etnográfico parisiense, fundado em 1878 e que teve de ser demolido em 1935 – o Museu do Homem foi construído no mesmo local, inclusive. “O Museu do Homem efetivamente tornou-se um polo de atração para todos os jovens à procura de aventura e descoberta. Em torno de etnólogos como Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Reverendo Leenhardt e Théodore Monod, e grandes viajantes, como Paul-Émile Victor, ou Bertrand Flornoy, desenvolveu-se um grupo espontâneo, de

peessoas jovens e bem dispostas, prontas para sair em direção à Groenlândia, à Antártida, a Bornéu, à Terra do Fogo, à Nova Guiné ou à África”, atesta Rouch (ROUCH, 2003, p. 790-94, tradução nossa). Também vale destacar o comentário que Claudine de France faz sobre o olhar dos antropólogos-cineastas neste momento crucial para o desenvolvimento do filme etnográfico, ainda sem a possibilidade de sincronização de imagem e som, que só viria mais tarde: “(...) na França, o filme pós-sincronizado dos anos 30-40-50 coincidiu com os últimos estertores da era colonial. Da mesma forma, foi privilegiada, no que diz respeito aos temas filmados, a exploração de culturas diferentes daquelas dos antropólogos-cineastas e, no que tange ao comportamento da tradição oral das populações filmadas, mais se distinguem da cultura ocidental (danças, rituais mágico-religiosos, técnicas rústicas etc). A ênfase foi colocada na diferença em relação a um mostrável longínquo, pouco acessível, e, de maneira mais geral, na descoberta de um novo *espaço humano*”. (FRANCE, 2000, p. 23) Os efeitos do colonialismo serão um dos grandes temas explorados pelos filmes africanos de Rouch, como veremos em seguida.

A década seguinte marca a guinada na vida de Jean Rouch rumo aos estudos etnográficos. Em 1941 – ainda durante a II Guerra, portanto –, depois de estudar matemática e engenharia, Rouch viaja ao oeste da África para trabalhar como engenheiro de pontes e estradas. Desembarca primeiramente no Níger. Ao testemunhar a morte de operários, vítimas de um acidente nas obras, passa a se interessar pela cultura local, decidindo então estudar etnologia. Em Dakar, no Senegal, frequenta a Biblioteca do Instituto Francês da África Negra (IFAN), onde é estimulado por Théodore Monod (1902-2000) a estudar etnologia africana e anotar suas observações. Na volta à França, decide fazer doutorado em antropologia – Marcel Griaule será o seu orientador. Rouch retorna à África em 1946, juntamente com amigos, e passa nove meses descendo o Rio Níger de canoa, registrando imagens em preto e branco da empreitada com uma câmera de filme de 16mm comprada de segunda mão em um mercado de pulgas em Paris. Com as anotações dessa nova viagem, completa sua dissertação em antropologia. A carreira de Jean Rouch como etnólogo-cineasta tem seu início.

Esses primeiros registros feitos por Rouch sofrem com a falta de recursos da época: como o filme de 16mm era ainda uma mídia amadora e o equipamento de edição não existia, não havia como fazer cópias para distribuição. Rouch utilizou-os, então, para realizar exibições em palestras, fazendo comentários em cima das imagens. O programa *Actualités Françaises* interessou-se pelo material e bancou algumas cópias em 35mm –

padrão para exibição comercial – para que os filmes pudessem ser exibidos na televisão: o resultado foi um curta-metragem de dez minutos batizado de *Au pays des mages noirs*. “Se os resultados foram decepcionantes (particularmente porque nós usamos um negativo de velocidade muito rápida e não tivemos dinheiro para lidar com os problemas de calor e umidade), pelo menos o documento da caça de um hipopótamo por harpão foi completado”, recorda Rouch (ROUCH, 2003, p. 54-55, tradução nossa).

No mesmo ano de 1946, acontece a expedição Ogoouné-Congo, a primeira colaboração de etnólogos e cineastas, uma missão organizada pelo Museu do Homem. As primeiras imagens e sons de alta qualidade da África subsaariana, segundo Rouch, são registradas nesta viagem: *Danses Congolaises*, *Au pays de pigmées* e *Pirogues sur l'Ogooué*, todos de Jacques Dupont (1921-2013). “Eles constituem os primeiros documentos de primeira linha das danças tradicionais do Congo, do dia-a-dia dos pigmeus Ba-Binga e do transporte de canoa das cataratas de Lastourville a Lambaréné, pelo rio Congo”. (ROUCH, 2003, p. 54, tradução nossa). Além do Museu do Homem, um dos grandes incentivadores do filme etnográfico foi o Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC, na sigla em francês), que havia sido fundado em 1943. “Depois da Libertação, grupos de jovens franceses, formados no IDHEC e no Museu do Homem, partiram para o Congo”, atesta o historiador de cinema Georges Sadoul (SADOUL, 1983, p. 552). Rouch observa que o IDHEC “advogava o uso de materiais de 35 mm e grandes equipes técnicas para a produção de todos os filmes, mesmo aqueles rodados nas áreas mais remotas. E, ao mesmo tempo, este instituto estava interessado nos experimentos de jovens grupos de viajantes e pesquisadores que eram voluntariamente orientados ao filme de 16 mm” (ROUCH, 2003, p. 54, tradução nossa).

Em 1948, é publicado um artigo que viria a ser considerado “a certidão de nascimento do filme etnográfico” (FRANCE, 2000, p. 19): *Le Film Ethnologique existe-t-il*, André Leroi-Gourhan. “O filme etnográfico existe?”, questiona Gourhan, para ele mesmo responder: “sim, desde que o projetemos”. No mesmo ano, acontece a 1ª Mostra do Filme Etnográfico no Museu do Homem. A partir daí, há uma profusão de filmes etnográficos, com etnólogos virando cineastas e cineastas virando etnólogos. “Aqui encontramos cineastas e etnólogos tentando (...) mostrar os mais autênticos aspectos das culturas africanas. A influência dos filmes etnográficos não é limitada à pesquisa científica, já modificou alguns filmes comerciais feitos na África” (ROUCH, 2003, p. 839, tradução nossa).

Na sequência, Rouch volta ao Níger e lá realiza três curtas-metragens coloridos: *Les magiciens de Wanzerbé*, *La circoncision* e *Initiations à la danse des possédés*. Exibidos no Festival de Biarritz, acabam depois reunidos em um filme só, *Les fils de l'eau*. Rouch irá continuar suas viagens pela África, trabalhando com os povos Sorko e Songai do Níger, concentrando-se especialmente nos temas da migração e da religião. Já no começo dos anos 1950, torna-se um dos pioneiros na experimentação com os primeiros gravadores portáteis. Na verdade, nem tão portáteis assim: pesados, eram equipamentos pouco práticos de se utilizar. Mesmo assim, a parafernália permite que Rouch grave a música do oeste africano e registre imagens e sons ao mesmo tempo. O método de sincronização para equipamentos portáteis ainda não existe – ainda levará quase uma década para aparecer –, mas as inovações tecnológicas promovidas então já alteram significativamente o universo do filme etnográfico.

Embora eles tivessem motores a manivela e pesassem 70 libras, substituíram um caminhão de som de várias toneladas. Mesmo que ninguém, exceto uns poucos antropólogos, tenham-se iniciado na mania dessas ferramentas bizarras, para as quais nenhum profissional da indústria sequer dirigiria o olhar. E então alguns poucos etnólogos tornaram-se simultaneamente diretor, operador de câmera, técnico de som, editor e também produtor (ROUCH, 2003, p. 34, tradução nossa).

A década de 1950 não é menos decisiva para o filme etnográfico – e também é definidora do projeto de Jean Rouch. Em 1952, o Comitê do Filme Etnográfico é criado como um departamento do Museu do Homem. Entre seus fundadores, notáveis como André Leroi-Gourhan, Marcel Griaule, Claude Lévi-Strauss, Georges-Henri Rivière (então vice-diretor do Museu do Homem), Germaine Dieterlen (etnóloga integrante da equipe de pesquisa de Griaule) e o arquivista, fundador e presidente da Cinemateca Francesa, Henri Langlois. Rouch é escolhido o secretário geral – cargo que vai ocupar até sua morte, em 2004. Rouch também será uma figura central na formação do Comitê Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico (CIFES), organização que irá se dedicar à produção, conservação e distribuição de filmes etnográficos em escala internacional.

Dedicado ao estudo das migrações, Rouch passa a seguir os Songai do Níger e suas andanças pela África Oriental. Em Gana, filma *La pêche et le cult de la mer* (1953) e *Os Mestres Loucos* (1955). *Os Mestres Loucos* é um caso à parte. Ao acompanhar os Songai, Rouch tomou conhecimento dos Hauka, uma seita que promovia rituais de possessão. Os participantes, migrantes do Níger que trabalhavam durante a semana no

porto de Accra, em Gana, então posto avançado do Império Britânico, retiravam-se nos fins de semana para uma área rural onde, em transe, assumiam a identidade dos seus “mestres” colonizadores e promoviam sacrifício de animais – para depois voltar a trabalhar tranquilamente na segunda-feira, como se nada tivesse ocorrido.

Os *Mestres Loucos* foi seu primeiro afastamento de um cinema puramente descritivo em direção a uma abordagem mais sintética às estruturas dos acontecimentos. Tendo observado um ritual várias vezes, ele percebeu que poderia desmembrar os aspectos cruciais e abordá-los como uma narrativa teatral. Usando a montagem para criar limites contextualizadores e fazendo a maior parte das limitações técnicas dos planos de 25 segundos (ele ainda estava usando uma câmera de 16 mm que desligava automaticamente após determinado tempo de uso), Rouch pôde fazer um curta-metragem com mais profundidade explicativa e síntese que seus estudos etnográficos anteriores (FELD *apud* ROUCH, 2003, p. 5, tradução nossa).

Os Mestres Loucos causou enorme repercussão, chegando a ser proibido em Níger, em Gana e em outros territórios colonizados então pela Grã Bretanha e Rouch sofreu pressão até de amigos para que destruísse o filme, o que ele recusou – alegando que os próprios participantes haviam-lhe pedido para realizá-lo. A convivência com os Songai acabaria resultando em mais uma tese de doutorado de Rouch, *La religion et la magie Songhay*, apresentada em 1960. E as migrações de jovens do Níger para outras partes da África buscando trabalho levaram Rouch, em 1954, a começar a filmar *Jaguar*, que seria finalizado apenas em 1967. Feld observa um momento decisivo na trajetória de Rouch naquele momento:

(...) a África colonial estava cada vez mais turbulenta no final dos anos 1950. Isso o levou a experimentar com formas mais abertamente dramáticas, escolhendo assuntos que, como *Os Mestres Loucos*, poderiam causar um impacto mais direto em uma audiência maior.

O primeiro destes, *Eu, um Negro*, mostra um grupo de africanos em uma favela da Costa do Marfim, Treichville, atuando em um psicodrama sobre eles mesmos. Foi filmado mudo, e então Rouch pediu ao personagem principal, Oumarou Ganda, para improvisar uma narração quando ele viu o corte bruto do filme. O comentário de Ganda consiste em narrar suas ações na Guerra da Indochina, da qual ele retornou amargo e triste. Esse dispositivo fez o filme parecer muito com um sonho e confundiu várias plateias. O próprio Rouch sentiu que o sucesso do filme estava em sua deliberada tentativa de ser subjetivo e deixar os próprios africanos retratarem seu próprio mundo imaginário e suas próprias fantasias enquanto estavam sendo filmados no contexto de sua realidade (FELD *apud* ROUCH, 2003, p. 6, tradução nossa).

Eu, um Negro (1958), que analisaremos mais adiante, foi mais um passo importante na consolidação do projeto de filme etnográfico de Rouch. Sobre o gênero, ele já havia levantado a seguinte discussão em 1955, durante o Festival de Veneza, em um texto publicado na revista *Positif*:

O que são esses filmes e por qual nome esquisito nós devemos distingui-los de outros filmes? Eles de fato existem? Eu ainda não sei, mas sei que há aqueles raros momentos quando o espectador subitamente consegue entender uma língua desconhecida sem o truque das legendas, momentos nos quais ele pode participar de estranhas cerimônias, deslocar-se até uma aldeia e chegar a lugares os quais ele jamais viu antes, mas mesmo assim reconhece perfeitamente bem. Só o cinema é capaz de produzir esse milagre, mas nenhuma estética em particular dá significado e nenhuma técnica, unicamente, provoca isso.

Nem um contraponto erudito de um corte ou o uso de um cinerama estereofônico pode causar tamanho deslumbramento. Muitas vezes, esse misterioso contato é estabelecido no meio do filme mais banal, na selvagem trivialidade de um cinejornal de atualidades ou nos meandros do filme amador (ROUCH, 2003, p. 35, tradução nossa).

Mesmo com Rouch contando com o respaldo de figuras importantes como Marcel Griaule e angariando um crescente prestígio a cada filme ao longo dos anos 1940 e 50, a união do cinema com a antropologia não foi isenta de críticas. Pelo contrário. E o projeto de Rouch de filmar os costumes, rituais, anseios, traumas e dificuldades de alguns povos africanos, mesmo tendo o cuidado de abrir espaço para a palavra dos próprios personagens retratados, teve uma boa dose de discordância tanto por motivos metodológicos quanto éticos. E por um bom tempo.

Houve primeiramente restrições quanto à própria prática do filme etnográfico em si, como atesta Claudine de France: “(...) o uso da ferramenta cinematográfica só se impôs na antropologia ao preço de uma dura batalha durante a qual se afrontaram violentamente, às vezes de maneira caricatural, os partidários da escrita e os da imagem”. (FRANCE, 2000, p. 9) Mais: Rouch atesta que desde o início, todos os esforços em unir cinema ao estudo antropológico

Não foram particularmente bem recebidos nos círculos científicos, e quando o Comitê do Filme Etnográfico foi criado no Museu do Homem e encarregou-se da responsabilidade de iniciar os estudantes de etnografia nas técnicas de cinema, um certo número de etnólogos nos repreendeu por colocarmos a pesquisa de uma imagem antes da pesquisa etnográfica propriamente (ROUCH, 2003, p. 17, tradução nossa).

A utilização da imagem em movimento acabaria por impor-se naturalmente no estudo etnográfico ao longo do tempo, a ponto de, primeiro, tomar para si o protagonismo do registro escrito e, depois, chegar mesmo a substituí-lo. Porém, as técnicas de abordagem de Rouch, apoiadas em situações provocadas e no diálogo com os participantes também foram criticadas “como ‘mero psicodrama’ por aqueles que procuravam uma autêntica, intocável, objetiva ‘gravação’ da realidade” (ROUCH, 2003, p. 57, tradução nossa). Mas as acusações mais pesadas, contudo, tinham relação com as possíveis motivações e a atitude do cineasta.

Em *A Câmera e o Homem*, ensaio publicado em 1973, Rouch lembrava que em 1969 “etnólogos foram comparados (...) a ‘vendedores da cultura negra’ e sociólogos a ‘exploradores indiretos da classe trabalhadora’ por delegados raivosos nos encontros da Associação de Estudos Africanos de Montreal e no Festival Pan-Africano de Argel” (ROUCH, 2003, p.29, tradução nossa). Feld observa que “outros autores insistem que o mundo do filme etnográfico de Rouch nasceu e somente pode se expandir a partir da ideologia do cinema colonial e, portanto, do projeto colonial em geral – que é mostrar os colonizados como pitorescos, primitivos e exóticos”, que “europeus estão impregnados de privilégios pessoais, culturais e institucionais, fáceis de negar ou camuflar por procedimentos autocríticos e autoconscientes” (FELD *apud* ROUCH, 2003, p. 29, tradução nossa). E o consagrado cineasta senegalês Ousmane Sembène (1923-2007)²⁷ chegou a dizer que Rouch “retrata os africanos como insetos” (ROUCH, 2003, p. 20). Rouch diversas vezes defendeu, em artigos, palestras e entrevistas, seu modo de trabalhar – que ele acabaria chamando de antropologia compartilhada – e o filme etnográfico em si. Destacaremos aqui alguns argumentos que ele utilizou para legitimá-los.

Rouch entendia que o cinema, mesmo o de ficção, tem a mesma preocupação de investigar o comportamento humano, revelando a verdade (ou as verdades) que são objeto de estudo da antropologia e que a utilização da prática cinematográfica, em vez de negar as diretrizes do estudo antropológico, dota a disciplina de um instrumento que a potencializa, levando o estudo dos povos para muito além do que foi feito antes, uma vez que a câmera abre enormes possibilidades, é um instrumento capaz de revelar aspectos e

²⁷ diretor de filmes referenciais do cinema africano como *O Carroceiro*, *A Negra de ...*, *Xala* e *Ceddo*.

nuances do comportamento humano como nenhum outro²⁸. Ela estimula, modifica, “abre janelas”²⁹ de conhecimento.

Logo no início do ensaio *O Homem e a Câmera*, Jean Rouch, para defender a validade de seu projeto, apoiava-se em uma observação feita por Luc de Heusch (1927-2012) em 1962, em que o cineasta e antropólogo belga lembrava que “a própria noção de sociologia é fluida, variando em cada país e tradição local. O termo não se aplica à mesma pesquisa na Rússia, nos Estados Unidos ou na Europa” (ROUCH, 2003, p. 29, tradução nossa). O processo de filmagem, portanto, é válido, como qualquer outra ferramenta, na medida em que é capaz de revelar o que se está buscando particularmente em cada pesquisa. Além disso, Rouch tinha noção de que o trabalho do antropólogo/etnólogo não depende apenas da observação, mas da interação com as pessoas filmadas. Por isso, não acreditava na ilusão de se chegar à verdade através da observação distanciada, do modelo “mosca na parede” dos cineastas norte-americanos do Cinema Direto. Como observa Feld:

Nesses filmes, Rouch viu uma negação do que todos os etnólogos são forçados a aprender: que as realidades são construídas em conjunto e que os significados sempre mudam na medida em que os contextos de interpretação mudam, continuamente revelados e modificados de várias maneiras. Provocar, catalisar, questionar e filmar são simplesmente estratégias para desencadear aquele processo revelador (FELD *apud* ROUCH, 2003, p. 16, tradução nossa).

Se a câmera oportuniza essa possibilidade de contato direto com o grupo de pessoas estudado, a provocação e o surgimento do drama são capazes, então, de revelar realidades profundas. Um exemplo citado por Feld em que isso aconteceu em um filme de Rouch é uma passagem de *Crônica de Um Verão*: Rouch pergunta aos estudantes africanos que participam do filme o que eles acham que é a tatuagem no braço da francesa Marceline, outra personagem retratada. Os jovens respondem que pensam ser um número de telefone, sem imaginar que o número, na verdade, foi tatuado pelos nazistas no braço de Marceline, que é judia, em um campo de concentração. A surpresa, o choque e uma certa identificação dos jovens oriundos de um continente brutalmente colonizado pela

²⁸ “Talvez o close-up do sorriso de um africano, um mexicano piscando o olho para a câmera, ou um gesto europeu tão corriqueiro que ninguém havia imaginado filmar; coisas como essas forçam uma desconcertante visão da realidade em nós.” (ROUCH, 2003, p. 29, tradução nossa).

²⁹ Expressão usada por Rouch ao longo dos anos, segundo Feld em ROUCH, 2003, p. 16.

metrópole europeia com uma mulher tornada prisioneira por um regime fascista tem grande força reveladora.

A presença do estudioso no campo de pesquisa – e a convivência e o diálogo com quem é filmado, necessários para revelar certas realidades – é considerada por Rouch como um dos pilares da antropologia compartilhada: o estudioso também está sujeito à avaliação da comunidade que retrata, e a atividade do pesquisador pode até mesmo ser modificada de acordo com o retorno que tem o etnólogo do contato com as pessoas locais. Aconteceu também em um filme de Rouch, certa vez, no início de carreira: ao registrar imagens da caça a um hipopótamo feita pelos Sorko, Rouch utilizou uma música na trilha sonora. Ocorre que os calçadores, ao verem a primeira cópia editada da cena, acharam a atitude do etnólogo-cineasta inadequada: defenderam que a sequência deveria ser totalmente silenciosa. “Rouch assinalou que esse retorno o ensinou algo específico sobre a caça ao hipopótamo e a noção de drama dos Sorko. Simultaneamente, ensinou a ele algo sobre a sua própria predisposição cultural de usar música como um dispositivo teatral” (FELD *apud* ROUCH, 2003, p. 19, tradução nossa).

Um outro argumento usado por Rouch para defender o filme etnográfico é a democratização do conhecimento: seu trabalho, em filme, é exposto para uma quantidade maior de pessoas e então

o observador deixou a torre de marfim; sua câmera, o gravador e o projetor o conduziram, por uma estranha estrada de iniciação, ao coração do conhecimento em si. E, pela primeira vez, o trabalho é julgado não por um comitê de tese, mas pelo povo mesmo que o antropólogo saiu para observar. Esta extraordinária técnica de ‘feedback’ (que eu traduziria por ‘reciprocidade visual’) certamente não revelou ainda todas as suas possibilidades (ROUCH, 2003, p. 44, tradução nossa).

Rouch ressalta que “o antropólogo deixou de ser uma espécie de entomologista observando outros como se fossem insetos (e portanto os rebaixando-os) e transformou-se em um estimulador de conhecimento mútuo” (ROUCH, 2003, p.44, tradução nossa)³⁰. Ele faz então uma defesa categórica de seu método: “esse tipo de pesquisa totalmente participativa (...) me parece a única atitude antropológica moralmente e cientificamente viável hoje” (ROUCH, 2003, p. 44, tradução nossa). O desafio, entende, é unir um rigor científico à linguagem cinematográfica (ROUCH, 2003, p. 45, tradução nossa). E para

³⁰ Não deixa de ser curiosa que a defesa moral feita por Rouch de seu trabalho utiliza a mesma expressão, na linha contrária – ele não se vê “observando insetos” –, que Sembène usou para criticá-lo.

cumprir o propósito de democratizar o conhecimento é preciso fazer filmes atraentes. “Chegou a hora dos filmes etnográficos tornarem-se filmes” (ROUCH, 2003, p. 47, tradução nossa). E é preciso que esses filmes tenham uma assinatura.

Se as palestras de exploração e os filmes de viagem são um sucesso, eu repito, é devido ao fato de que por trás dessas imagens desajeitadas existe a presença de uma pessoa que as filmou. Se, por motivos de ciência ou vergonha ideológica, os antropólogos-cineastas insistirem em se esconder, permanecendo confortavelmente incógnitos, eles estarão castrando seus filmes irrevogavelmente e condenando-os a uma existência em arquivos, onde serão reservados apenas a especialistas (ROUCH, 2003, p. 48, tradução nossa).

Jean Rouch acreditava que não havia limites bem definidos entre filmes documentários e cinema de ficção – “Cinema, a arte do instante e a arte do instantâneo, é, em minha opinião, a arte da paciência e a arte do tempo” (ROUCH, 2003, p. 17, tradução nossa) – e defendia ainda o ensino de técnicas de gravação de imagem e som aos estudantes de etnografia como forma de estabelecer um real contato entre aqueles que filmam e os que são filmados. Tinha a convicção de que o cinema direto tem que “confrontar a epistemologia da intersubjetividade” (ROUCH, 2003, p.17, tradução nossa). Observou que as técnicas de gravação modificam o próprio trabalho de investigação: em vez de elaborar e editar suas notas depois de retornar do campo de pesquisa, o etnólogo-cineasta deve “fazer sua síntese no exato momento da observação. Em outras palavras, ele deve criar o seu relatório cinematográfico (...) no momento mesmo do evento” (ROUCH, 2003, p. 39, tradução nossa). E respondeu em três etapas às perguntas fundamentais sobre para quem e por que seus filmes foram feitos:

Minha primeira resposta sempre será, estranhamente, a mesma: ‘para mim’. Não porque isso seja uma espécie de droga cujo hábito deve ser regularmente satisfeito, mas porque eu acho que em certos lugares, próximo de certas pessoas, a câmera, e especialmente a câmera sincronizada, parecem necessárias. É claro que sempre será possível justificar este tipo de filmagem cientificamente (arquivos criativos de culturas que mudam ou desaparecem), politicamente (compartilhando a revolta contra uma situação intolerável), ou esteticamente (descobrir um frágil mistério de uma paisagem, de um rosto ou de um movimento que é irresistível). Mas na verdade o que existe é uma súbita intuição da necessidade de filmar, ou, por outro lado, a certeza de não dever filmar.

O filme é o único meio que eu tenho de mostrar a alguém a quem filmei como eu o (a) vejo. Para mim, depois do prazer do cine-transê em filmar e editar, meu primeiro público é o outro, aqueles a quem filmei.

(...) é obviamente absurdo condenar o filme etnográfico a um circuito tão fechado de informação. É por isso que minha terceira resposta à questão “para quem e por quê?” é: “para todos, para o maior público espectador possível” (ROUCH, 2003, p. 43-44, tradução nossa).

Seja por idealismo, seja para defender perante a comunidade acadêmica a ousadia de privilegiar o filme em detrimento da escrita como forma de registro etnográfico, seja para elaborar alguma espécie de culpa – o ex-engenheiro de pontes e estradas que desembarcou no continente africano primeiramente a serviço do colonialismo francês, mas, ao testemunhar um acidente fatal envolvendo nativos, resolveu mudar-se de vez para o Níger e lá trabalhar até o fim dos seus dias, ganhando a vida registrando a população local, sendo acusado de vampirizá-la –, vê-se que Jean Rouch sentiu a necessidade de se justificar. O projeto de antropologia compartilhada, visando à popularização do documentário, não transcorreu sem atritos – e possivelmente dilemas morais.

4 Eduardo Coutinho - Da Ficção ao Telejornalismo, do Telejornalismo ao Cinema de Conversa

Se o curso de Direito foi frequentado com pouca convicção por Eduardo Coutinho, seu trabalho no cinema também teve suas vacilações. Coutinho desdenhou do curso feito no Idhec³¹, depois assumiu uma posição de “pau-para-toda obra” junto ao grupo cinemanovista, dirigiu obras de ficção cujos resultados não o satisfizeram e foi se refugiar no jornalismo: primeiro trabalhando em jornal, desempenhando múltiplas funções, e depois na TV, participando do núcleo do programa Globo Repórter, também atuando em diversas atividades. Só ali é que ele foi definir seu projeto de cinema. Dos tempos de estudante na França aos primeiros documentários passaram-se quase duas décadas.

Antes de estudar cinema na França, Coutinho foi a Moscou, em um voo fretado por pessoas ligadas ao Partido Comunista, para participar do 6º Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes. Era julho de 1957. Ao término do festival, rumou a Praga, onde passou dez dias. Decidiu, então, ir a Paris até esgotar os dólares ganhos no programa de perguntas e respostas *O Dobro Ou Nada*, da TV Tupi, que custearam sua viagem. O dinheiro acabou e ele então viajou a Londres, onde buscou trabalho, mas em pouco tempo já estava de volta à capital francesa: um amigo o inscreveu em uma bolsa de estudos no Idhec e então Coutinho foi selecionado para estudar na prestigiada escola de cinema. Note-se que o encontro de Coutinho com o cinema até este momento havia sido quase acidental. Ou não. Embora ele não tenha feito movimentos decididos em relação à sua futura atividade, parece que o cinema estava sempre presente e, de um jeito ou de outro, de uma hora para outra, aparecia como opção. Isso acontecerá mais vezes ao longo da sua vida.

Em Paris, a produção de Eduardo Coutinho resumiu-se a um curta-metragem ficcional de humor, *Le Téléphone*³², um filme-reportagem sobre a residência onde estavam hospedados pesquisadores e estudantes brasileiros na Cidade Universitária, *La*

³¹ “O diretor do curso era um ex-delegado de polícia, um débil mental que não tinha o menor interesse em cinema, em cultura. (...) Os professores eram todos caras fora do mercado, que nunca foram bons em nada”. Depoimento ao CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, 2012, reproduzido em *Sete Faces de Eduardo Coutinho* (MATTOS, 2019, p. 37).

³² “Não foi possível encontrar este filme disponível, nem em mídia física, nem em plataformas de streaming. Cabe registrar, então, o comentário de Carlos Alberto Mattos, em *Sete Faces de Eduardo Coutinho*: “(...) em *Le Téléphone* já despontava o interesse do realizador pela oralidade, que seria explorado extensivamente ao longo de sua carreira” (MATTOS, 2019, p. 41).

Maison du Brésil, e uma tentativa de documentário sobre uma aldeia nos Alpes franceses, *São Bartolomeu* – as imagens captadas para esse filme nunca foram montadas. Coutinho também escreveu uma dissertação sobre o filme soviético *Quando Voam as Cegonhas* (1957), de Mikhail Kalatozov, e chegou a dirigir uma montagem teatral, a sua única experiência no gênero³³: encenou, em 1960, uma versão em francês de *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, na Maison du Brésil, com um elenco que tinha, entre outros, Paulo Villaça, Gilda Grillo e Lucila Ribeiro.

Na volta ao Brasil e com a posterior mudança para o Rio de Janeiro, Eduardo Coutinho trabalha como gerente de produção em *Cinco Vezes Favela* (1962), longa-metragem de cinco episódios, sendo um deles, *Pedreira de São Diogo*, dirigido por Leon Hirszman, já então um amigo próximo e uma espécie de inspiração profissional. Na sequência, viaja com o pessoal da UNE Volante por diversos cantos do país: são visitadas capitais como Manaus, Belém, Fortaleza, São Luís, além dos estados da Paraíba, de Santa Catarina, do Paraná e do Rio Grande do Sul, para o filme que se chamaria *Isto É Brasil*, mas que acabou não sendo finalizado. Mesmo que dessa aventura não tenha resultado um filme – acabado, ao menos –, é aí que são dados os primeiros passos do Coutinho documentarista, já com algumas características marcantes. Além das filmagens de improviso e do especial interesse por populações marginalizadas, Coutinho começa a desenvolver uma de suas habilidades principais: a extraordinária capacidade de diálogo com os(as) entrevistados(as). Simplesmente sai perguntando, em uma linguagem simples, direta e extremamente objetiva, sem nenhum pré-julgamento, com total ausência de preconceito³⁴. É o que vai caracterizar, posteriormente, seu “cinema de conversa” –

³³ Mesmo que tenha sido apenas uma experiência, e em um contexto de visibilidade restrita – montagem feita na França, em um teatro pequeno, da Casa do Brasil –, o teatro sempre esteve rondando Eduardo Coutinho. Na juventude, além do cinema, passava mais tempo nas salas de espetáculos – do Teatro de Arena e do Teatro Brasileiro de Comédia, por exemplo –, do que nas salas de aula do curso de Direito. Em Paris, conheceu Antônio Abujamra e Antunes Filho. Na volta ao Brasil, se aproximou primeiro de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e do pessoal do Teatro de Arena, como dissemos anteriormente. Trabalhou como assistente de direção de Amir Haddad na montagem de *Quarto de Despejo*, baseada na obra de Maria Carolina de Jesus, em 1961, e colaborou no espetáculo *Mutirão em novo sol*, de Chico de Assis, apresentado no I Congresso Brasileiro de Reforma Agrária, em 1962. E, já cineasta consagrado, voltou ao universo teatral nos filmes *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009).

³⁴ Em um dos documentários que dirigiu para o Globo Repórter, *Superstição* (1976), isso fica evidente: Coutinho entrevista vários moradores do sertão nordestino sobre suas crenças: mau olhado, lobisomem, animais e plantas cujo simples aparecimento influenciariam o ambiente ao redor. Ouvem-se perguntas como “Quais são os bichos que dão sinais de verão e de inverno?” e “Como é que o açanã faz para pronunciar chuva?”. O diretor também embarca na fantasia de um dos personagens, que parece ser um especialista em lobisomem. Coutinho não julga, apenas registra, com respeito e empatia, as crendices da população carente local.

Coutinho não elaborava roteiros, nem encontrava os(as) entrevistados(as) antes das filmagens, apenas deixando para sua equipe de produção uma pequena pesquisa anterior, uma coleta de dados básicos. O que o interessava era o encontro, a conversa espontânea, e o que dali pudesse sair.

É neste giro com a UNE Volante pelo país que Coutinho vai encontrar a grande personagem de toda sua obra e, também pode-se dizer, definidora de sua carreira: em abril de 1962, em Sapé, na Paraíba, conhece a viúva do líder camponês Pedro Teixeira, Elizabeth. Impressionado com a força e resistência de Elizabeth Teixeira, o ainda aspirante a cineasta passa a filmá-la, sendo esse o único momento em que Coutinho foi operador de câmera em toda a sua trajetória³⁵. Coutinho queria fazer um filme que unisse ficção e documentário, mais ou menos nos moldes de *A Terra Treme*, de Luchino Visconti, um de seus filmes preferidos³⁶, com os camponeses representando seus próprios papéis e a ação sendo filmada nos mesmos lugares em que se deram os fatos. Coutinho chegou a fazer vários encontros com Elizabeth no ano seguinte e algumas filmagens foram realizadas. Mas, com o golpe civil-militar de 1964, as filmagens tiveram de interrompidas, o material foi escondido e Elizabeth entrou para a clandestinidade. O filme só seria retomado com a abertura política, no início dos anos 1980, e acabou virando outra coisa: *Cabra Marcado Para Morrer* é um misto de documentário sobre a questão agrária no Brasil, sobre os fatos que deram origem à luta de Pedro Teixeira e seu assassinato, sobre a resistência de Elizabeth, sobre as filmagens originais, sobre o que aconteceu com os envolvidos nos quase vinte anos em que a produção foi interrompida e sobre o reencontro de Coutinho e Elizabeth e de Elizabeth com o seu passado. Antes de *Cabra Marcado Para Morrer*, Coutinho havia sido convidado a dirigir o segundo longa-metragem do CPC, que seria inspirado em João Cabral de Melo Neto. Consultado, o poeta pernambucano inicialmente gostou da ideia, mas depois acabou declinando, matando o projeto antes do nascimento.

Com seus projetos na direção sofrendo sucessivos reveses, Coutinho voltou-se mais uma vez para outras funções, tendo como parceiro Leon Hirszman. Trabalhou na

³⁵ Veremos mais adiante que esta é uma diferença básica, essencial, entre o seu método e o de Jean Rouch.

³⁶ *A Terra Treme* (1948) é um marco do neorealismo e da fase inicial da carreira de Visconti. Filmado na pequena cidade de Aci Trezza, mostra a revolta de um jovem pescador, explorado pelos comerciantes da região, e sua tentativa de convencer seus colegas a trabalharem por conta própria. O elenco é todo de atores não profissionais, sendo que os pescadores da região, além de representar, também colaboraram no roteiro do filme. *A Terra Treme* era para ser a primeira parte de uma trilogia, que acabou não acontecendo, sobre os trabalhadores da Sicília.

produção de *Maioria Absoluta* (1964) e co-escreveu o roteiro de *A Falecida* (1965), baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues³⁷. Até que finalmente a chance surgiu, na forma de um dos segmentos de uma coprodução internacional. O longa-metragem *ABC do Amor* (1966) reunia três episódios, um dirigido por um argentino, outro por um brasileiro e outro por um chileno – daí o ‘ABC’ do título. O episódio de Coutinho, *O Pacto*, carrega, segundo Mattos, a “influência ainda latente de Nelson Rodrigues”³⁸ (MATTOS, 2019, p. 63). Um playboy aposta com amigos que vai conquistar uma recatada garota, reprimida pela rígida educação familiar. Ao tentar seduzir a moça, ela sinaliza aceitar a investida, estabelecendo, porém, uma estranha condição: ambos devem firmar um pacto de morte, a ser cumprido logo após a consumação da relação.

No ano seguinte, Coutinho colabora mais uma vez com Hirszman, co-assinando o roteiro de *Garota de Ipanema* (1967), no qual inclusive faz uma participação como ator coadjuvante – ele faria pequenos papéis em outros filmes também, como *Os Mendigos* (1963), de Flávio Migliaccio, e *Câncer* (1968/1972), de Glauber Rocha. Inspirado na canção homônima de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, *Garota de Ipanema*, tinha a pretensão de ser um filme popular e ao mesmo tempo uma visão intelectualizada e “quase documental da juventude da Zona Sul carioca” (MATTOS, 2019, p. 59). De um certo modo carregava as preocupações da dupla Hirszman-Coutinho, mas fracassou: “O talento de Leon e Coutinho como observadores da cena humana talvez falasse mais alto que a invenção ficcional” (MATTOS, 2019). O longa de estreia de Eduardo Coutinho vem no agitado ano de 1968.

O Homem Que Comprou o Mundo é uma comédia, uma sátira política claramente inspirada em *Dr. Fantástico* (1964), de Stanley Kubrick³⁹. José Guerra (Flávio

³⁷ Ainda que não sejam projetos seus, mas de Hirszman, é interessante observar algumas peculiaridades desses filmes que estarão também presentes no decorrer de sua carreira. *Maioria Absoluta* é um documentário em curta-metragem que dá voz a trabalhadores rurais analfabetos nordestinos e foi registrado em som direto (sendo um dos primeiros filmes a utilizar esse recurso); *A Falecida* é um trágico melodrama de subúrbio, retrato mordaz da classe média, que vai buscar inspiração no teatro – a peça foi escrita por Nelson Rodrigues e encenada em 1953.

³⁸ Consta que foi Coutinho quem convenceu Leon Hirszman a fazer *A Falecida*. Quanto a *O Pacto*, infelizmente, não foi possível encontrar uma cópia física do filme, nem o mesmo está disponível em alguma das plataformas de streaming pesquisadas. Então, somos obrigados a nos contentar com os comentários do autor, que observa ainda: “Os três episódios de ABC do Amor têm em comum a abordagem das relações amorosas no contexto de classe média às vésperas da revolução sexual” (MATTOS, 2019, p. 63).

³⁹ O clássico de Kubrick foi um dos primeiros filmes a ridicularizarem a estupidez dos senhores da guerra nos tensos tempos da Guerra Fria. Um general norte-americano paranoico e com sede de conflito armado acredita que a União Soviética representa perigo iminente e ordena um bombardeio à potência inimiga. Para tentar evitar o uso da bomba atômica, entram em campo as principais autoridades russas e estadunidenses, mas o quadro já pode ser irreversível. O título original já é puro deboche: *Dr. Strangelove*

Migliaccio), um pacato e despreocupado funcionário público, e sua noiva Rosinha (Marília Pera) passeiam à noite. Pouco depois, José é testemunha de um ataque de motoqueiros a um sujeito árabe. Esfaqueado nas costas, o homem é socorrido por José, mas não resiste⁴⁰. Porém, entrega-lhe um cheque. José vai ao banco e, num primeiro momento, o sistema não reconhece aquela moeda. Em uma nova tentativa, o sistema entra em pane. Descobre-se que a moeda é o strykmans. Confirmados os fundos pelo presidente do País Neutro, José torna-se o homem mais rico do mundo. Na sequência, se ficará sabendo que os cem mil strykmans depositados na conta de José valem aproximadamente, na moeda local, “alguns trilhões”.

A partir daí, todo mundo quer pôr as mãos em José e também deter o controle da narrativa sobre a fortuna, que desequilibra o sistema econômico – e de poder – internacional. José é “convidado” a ficar sob custódia do governo de seu país, o subdesenvolvido País Reserva 17, cujo governo se pronuncia. Também emite um comunicado a Potência Anterior, dizendo que tudo o que é bom para o País Reserva 17, “nosso pequeno irmão do sul, (...) um tradicional aliado”, é bom para a Potência Anterior. Os dirigentes do País Reserva 17 exultam: “Não somos mais um país reserva! Somos os mais ricos! Os mais fortes! (...) Liquidaremos com a malária! Com a fome! O analfabetismo! (...) A luta de classes! O clima tropical! As canções de protesto! O Cinema Novo! A literatura de cordel!”.

Se o grande irmão do norte chama José de Joe Guerra, a Potência Posterior o trata por Josef. O locutor da TV estatal lamenta ter que “interromper esse espetáculo ímpar, resultado do esforço titânico de nossos camaradas de direção, em prol de uma arte revolucionária, avante com o plano quinquenal de 1945”⁴¹, para anunciar que:

Josef Guerra, pequeno-burguês evidentemente alienado e deformado pela cultura de massa, acaba de se tornar, com a licença da palavra, proprietário de cinco mil strykmans, ou seja, dez trilhões de rublos ao câmbio do dia. Esse fato anti-histórico, que transforma da noite para o dia o Reserva 17 no país mais rico do mundo, contraria a tese da

or: How I learned to stop worrying and love the bomb – na tradução literal, “Dr. Estranho Amor, ou: Como eu aprendi a parar de me preocupar e amar a bomba”. O filme de Coutinho tenta explorar o humor de uma forma parecida à da co-produção entre Estados Unidos e Inglaterra, com várias situações bizarras, diálogos e personagens caricatos.

⁴⁰ A sequência lembra a abertura da segunda versão de *O Homem Que Sabia Demais* (1956), de Alfred Hitchcock, em que o personagem de James Stewart também testemunha o assassinato de um homem hindu e acaba então envolvido involuntariamente em uma trama de espionagem e guerra de interesses.

⁴¹ O que vimos na tela antes foi um número de balé absolutamente corriqueiro e inofensivo, sátira evidente à atuação repressora dos governos soviéticos no campo da cultura.

revolução por etapas elaborada por nossa indomável equipe de cientistas camponeses (HOMEM, 1968).

A tensão se estabelece entre as potências. Na Anterior, o general já defende abertamente o uso da bomba, o envio de “foguetes balísticos interplanetários” e a “destruição física das stryckmans”, mas um senador, na reunião de cúpula, demonstra preocupação, afinal qualquer medida drástica poderia destruir suas empresas. Já as preocupações de Rosinha são decorar o quarto/cela de José e gastar sua fortuna para comprar tudo o que ela, cidadã de classe média, sempre quis possuir mas não podia: uma lambreta, um Rolls Royce, uma geladeira de 51 pés, uma casa de frente e fundos para o mar, uma TV de 70 polegadas, “o colar que Grace Kelly usou no seu casamento, o bairro de Copacabana inteirinho, as obras completas de Pedro Américo, a Estátua da Liberdade, dez eunucos, o mar, todos os discos do Ray Coniff (...)”.

No fim, José é sequestrado por espiões e levado ao quartel-general de campanha da MOSI (Misteriosa Organização Secreta Internacional), onde se vê um sujeito com uma vestimenta toda branca e com máscara em forma de cone, similar à Ku Klux Klan. Enquanto isso, Rosinha pensa em organizar uma “marcha da família com Deus pelas Strickmans”, que ela acredita que atrairá facilmente as donas de casa e os pobres. O grão-vizir da organização, que quer promover a reforma espiritual do indivíduo, convida José a financiar a paz mundial com seus strickmans. Um súbito estouro interrompe a cerimônia de iniciação de José na seita. Ele aproveita para fugir de todos – de bicicleta, de trem, de bote ...

O segundo e último longa-metragem ficcional dirigido por Eduardo Coutinho só foi lançado três anos depois. E é uma obra de um gênero completamente diferente: *Faustão* (1971), vagamente inspirado em *Henrique V*, de Shakespeare – a influência do teatro, de novo – é um filme de cangaceiros, mas, assim como *O Homem Que Comprou o Mundo*, tem um discurso político evidente, carregado. Faustino Guabiraba, o Faustão (vivido pelo ator Eliezer Gomes), é um cangaceiro negro, líder do bando. O filme começa com a voz de um cantador e com versos do romanceiro popular atribuídos a Lampião na tela: “Eu estando mais meu mano/ meu mano estando mais eu/ só penso que o céu é perto/ e o largo do mundo é meu/ Eu agora me lembrei/ do meu mano Ferreirinha/ a minha rede era dele/ a rede dele era minha/ eu rezava o padre-nosso/ e ele a salve-rainha”. Vemos na sequência um jovem de terno branco, a cavalo, acompanhado de um ajudante conduzindo

a bagagem em cima de um burro, no meio da mata. São atacados por um bando. Ambos são atingidos, mas só o rapaz sobrevive. Um cangaceiro se aproxima lentamente dele, que levou um tiro na barriga. A câmera sobe, dos pés à cabeça, e somos apresentados a Faustão. “Quer um tiro já? Ou prefere dar de comer pros urubu?”, pergunta o ilustre cangaceiro ao aristocrático homem agora em seu poder.

No entanto, logo ficamos sabendo que o bando que atingiu o rapaz e seu funcionário não foi o de Faustão: a emboscada foi arquitetada pelo grupo a serviço da família de um latifundiário rival do pai de Henrique Pereira – este, o nome do rapaz, vivido pelo ator Jorge Gomes. Os homens do bando de Faustão capturam os homens que armaram a tocaia e atiraram. Um deles pede clemência, alegando que apenas foi contratado para um serviço pelo desafeto da família Pereira, o coronel Araújo, e precisava do dinheiro: “eu não queria matar, seu Faustão! Pelos meus filhos!”. Faustão é implacável, julga e condena: “tocaieiro e alugado, ainda por cima”. O sujeito é executado. Faustão preza pela honra da “profissão”. Leva junto a seu bando o rapaz ferido, trata-o, alimenta-o e até patrocina seu “batizado”: no prostíbulo que ele e sua turma frequentam, pede à dona, que tradicionalmente é sua companheira, que durma com Henrique. “O menino é teu por uma noite. Cuida bem dele”.

Mais tarde, será o garoto que irá avisar Faustão e seu bando que a volante da polícia está à espreita, salvando o grupo, que se dispersa e reencontra-se depois de três dias. Henrique é então entregue a seu pai, que paga uma boa quantia em dinheiro a Faustão. Porém, para a surpresa de todos, o sequestrado Henrique identifica-se com o bando e resolve virar seu integrante. Mas com a morte de seu pai, Henrique desiste da vida de cangaceiro e volta para casa, para assumir os negócios da família. Casa-se e tem pretensões políticas, de desenvolver a região. Neste universo, não há lugar para Faustão, então Henrique tenta convencer o amigo a ir para bem longe, comprometendo-se em financiar sua fuga. Mas Faustão é incapaz de renegar sua identidade e não aceita a proposta. A nova configuração política da localidade e suas exigências vão, então, colocar os dois frente a frente. Henrique pede que Faustão vá embora ou se entregue. O líder cangaceiro mais uma vez nega-se a fugir. É morto a tiros. O senso de lealdade foi o que sempre moveu Fausto Guabiraba.

Assim como *O Homem Que Comprou o Mundo*, *Faustão* é hoje um filme praticamente esquecido na filmografia de Eduardo Coutinho, citado apenas como algo pertencente à fase em que Coutinho ainda não era Coutinho. Também não passou para a

história como um dos grandes filmes de cangaceiros do cinema nacional, como os glauberianos *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), ou *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Como *O Homem Que Comprou o Mundo* também não se alinha às grandes comédias de cunho político e social feitas no Brasil, como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, ou *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto – cujo roteiro, aliás, leva o nome de Eduardo Coutinho. Mas ambos estão longe de ser filmes sem interesse, sendo que na derradeira experiência na ficção cinematográfica de Coutinho estão vivos alguns elementos que povoariam os documentários televisivos que o cineasta faria na década de 1970: a questão fundiária, a violência no campo, o peso da religiosidade no sertão – um cangaceiro se confessa com o padre e pede um santinho, o sacerdote concorda em dar-lhe, desde que “não misture com os catimbó” –, as mazelas e os costumes do nordeste⁴². Mas as experiências com *O Homem Que Comprou o Mundo* e *Faustão* foram frustrantes para Coutinho, que sentiu que os resultados ficaram aquém do esperado, tanto em termos de público, quanto da sua própria avaliação⁴³. A saída foi buscar abrigo no meio jornalístico de novo.

O primeiro emprego de Eduardo Coutinho pós-aventura no cinema de ficção foi na revista *Realidade*, veículo que marcou época na imprensa brasileira: lançado pela editora Abril em 1966, a revista, mensal, durou 10 anos. Porém, Coutinho ficou por lá apenas dois meses, migrando em seguida para o *Jornal do Brasil*, onde inicialmente desempenhou a função de copidesque, mas também acabou exercendo a crítica cinematográfica por pouco mais de um ano – de agosto de 1973 a dezembro de 1974. Em 1975, recebeu dois convites para trabalhar na Rede Globo. O primeiro, para o *Jornal Nacional*, foi recusado; o segundo, aceito: Coutinho foi integrar a equipe do *Globo Repórter* em agosto de 1975.

No ar desde abril de 1973, o *Globo Repórter*, que segue na grade de programação da emissora ininterruptamente até hoje, sucedeu o extinto *Globo Shell Especial*, que contava com o patrocínio de uma empresa multinacional – a Shell, rede de postos de combustíveis – e foi exibido entre janeiro de 1971 e março de 1973. Os documentários eram filmados em 16mm, com equipamentos usados na produção cinematográfica, sendo

⁴² Dos seis documentários televisivos dirigidos por Coutinho, só o último, *O menino de Brodósqui* (1980), sobre Cândido Portinari, não se passa no nordeste.

⁴³ Sobre seus filmes de ficção, Coutinho diz em *O documentário de Eduardo Coutinho*: “Não os renego, (...) mas não me envolveram de fato” (LINS, 2004, p. 18).

que os primeiros filmes foram dirigidos por Paulo Gil Soares. O Globo Shell Especial tinha diversos curadores – cineastas como Domingos de Oliveira, Antônio Calmon, Geraldo Sarno e Walter Lima Júnior –, cada um cuidando de um tema: educação, alimentação, artes, arquitetura e música. O Globo Repórter, também sob a liderança de Soares, arregimentou um time de realizadores, em boa parte oriundos do grupo do Cinema Novo. O problema é que, na época, a televisão brasileira não era bem vista pela comunidade cultural do país e, em plena ditadura militar, a presença de artistas e intelectuais na folha de pagamentos da Rede Globo, sabidamente apoiadora do regime, então, era levada com extrema desconfiança. Como observa Mattos:

A televisão brasileira viveu uma crise de credibilidade entre as elites culturais em fins da década de 1960. Era acusada de banalizar o gosto do público médio, excluir as manifestações de legítima cultura popular e voltar as costas para a realidade do país. A TV Globo, particularmente, já instalada na liderança das pesquisas de audiência, constituía o maior instrumento regulador de massas a serviço da ideologia dominante no regime militar, que desde 1968 vivia seu auge de repressão às liberdades políticas. Aí compreendia-se a aceitação passiva da censura, a abertura de horários nobres para matérias institucionais do governo, a difusão militante da ideia de integração nacional, o monopólio das telenovelas e o projeto de conquista do público jovem (MATTOS, 2019, p. 97).

Porém, a realidade vivida pela equipe do Globo Repórter não chegava a ser tão assustadora assim. Na verdade, o programa gozava de relativa autonomia – o que, por si só, já poderia ser considerado algo bastante razoável em se tratando do sombrio período pós-AI-5 –, tendo alguma liberdade para tratar de assuntos de cunho social. Como veremos mais adiante, Coutinho irá praticar, com habilidade, o “contrabando” de pautas que, em tese, não interessavam à visão de um país em paz e desenvolvimento que os militares procuravam passar à população. O Globo Repórter era quase uma ilha de liberdade, mesmo que relativa, na programação da emissora de televisão mais poderosa do país. Lins comenta:

Apesar da ditadura e de uma censura oficial intensa, o Globo Repórter estava conseguindo realizar uma experiência de documentário bastante singular. A equipe era formada por jornalistas, profissionais da própria televisão e vários cineastas, como Walter Lima Jr e João Batista de Andrade, contratados da emissora, e Maurice Capovilla, Hermano Penna, Sílvio Back, Jorge Bodanski, entre outros, que eram convidados para dirigir alguns programas. Do cinema vinha também Dib Lufti, cuja experiência como câmera foi fundamental em muitos filmes do programa.

Diversas circunstâncias fizeram com que o trabalho naqueles anos na Globo fosse menos controlado do que se poderia imaginar. Primeiro porque a censura maior era a externa. Depois a concorrência não era tão brutal. Além disso, até 1981, o programa era feito em película reversível, um filme sem negativo, obrigando que a montagem fosse feita no próprio original. Isso complicava o visionamento frequente do material por parte da direção do telejornalismo. E mais: a equipe do Globo Repórter não trabalhava na sede da emissora, mas em uma casa próxima, o que dificultava o controle mais assíduo da produção (LINS, 2004, p. 19).

Mattos observa as questões técnicas e de linguagem, além da própria temática, que fizeram com que o programa influenciasse de maneira decisiva não apenas a programação global, como o próprio cinema documental brasileiro:

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

O conteúdo crítico, a multiplicidade de abordagens e a consulta às camadas populares fizeram do Globo Repórter um programa de referência dentro da Globo, tendo influenciado a própria dramaturgia de novelas e minisséries. Além disso, foi escola para toda uma geração de cineastas, que ali descobriram ou aprimoraram suas capacidades para o documentário (MATTOS, 2019, p. 98-99).

Assim como aconteceu em outros lugares em que trabalhou anteriormente, tanto no jornalismo quanto no cinema, Coutinho foi contratado pelo Globo Repórter para exercer funções variadas. Nos anos em que passou na equipe da atração televisiva, dirigiu seis documentários – numa média de exatamente um por ano, de 1975 a 1980: *Seis Dias de Ouricuri*, *Superstição*, *O Pistoleiro de Serra Talhada*, *Theodorico*, *Imperador do Sertão*, *Exu, uma tragédia brasileira* e *O Menino de Brodósqui*. Alguns deles se tornariam importantes registros não só da sua própria obra, mas mesmo do documentário brasileiro.

Em *Seis Dias de Ouricuri* (1976), o tema mais imediato é a seca que assola o nordeste – mas Coutinho vai aproveitar a estada na cidade pernambucana para falar sobre uma série de questões políticas e sociais que deveriam estar na ordem do dia dos debates do país, porém o sistema de abafamento de notícias que pudessem comprometer a imagem

de nação pungente propagada pelos ditadores impedia. Além disso, o diretor vai utilizar um método de entrevista que será exacerbado depois em *Theodorico, Imperador do Sertão* para revelar verdades escondidas: ele finge acreditar na fonte para logo em seguida – ou até mesmo no exato momento da conversa – mostrar as contradições do que acabou de ouvir. Coutinho é “contrabandista” no conteúdo e na forma.

Na abertura do programa, vemos num mapa a localização da pequena cidade e, em seguida, a câmera já começa seu passeio, dando-nos um ambiental. Um locutor, que fala à comunidade por intermédio do serviço de alto-falantes do único cinema da cidade, convida o povo para assistir ao filme em cartaz. Ouricuri não tem nem serviço de telefones interurbanos, nem de rádio. “A seca agravou esse quadro de precariedade. O gado emagreceu ou morreu, atingindo grandes e pequenos proprietários”, diz o outro locutor – o do programa, Cid Moreira⁴⁴. Com a falta d’água se tornando mais dramática, as colheitas, tanto as destinadas ao comércio quanto à subsistência, se perderam. Uma mulher, dona de um estabelecimento, orienta seus funcionários a fechá-lo, com medo que os populares famintos o invadam. Um rapaz diz que as pessoas estão ali em busca de trabalho, mas não há nem ferramentas, nem mantimentos. Outros trabalhadores queixam-se de não ter o que comer. Um político promete que vai visitar a cidade.

Cid Moreira diz que as entidades responsáveis pela coordenação das frentes de trabalho em Ouricuri foram a Sudene (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste) e oito órgãos estaduais. “A intervenção do governo chegou na hora certa”, diz o locutor, para logo depois demonstrar que a efetividade da ajuda governamental foi relativa:

Mas, nos primeiros dias, os mil e quinhentos trabalhadores alistados nas duas primeiras frentes tiveram de enfrentar problemas como a falta de ferramentas e a irregularidade no abastecimento de água e de comida. Além disso, o número de trabalhadores que queriam se alistar era superior às estimativas (SEIS, 1975).

Coutinho pergunta a um funcionário do governo como está a situação ali e o sujeito responde que há setecentos e cinquenta alistados para trabalhar e, a todo momento, chegam mais, e que recebeu ordem de alistar o pessoal, mas que não há condições para

⁴⁴ O programa tinha sempre a figura do locutor, que lia um texto na abertura e no encerramento de cada bloco e às vezes também durante, falando sobre as imagens. O mais frequente dos locutores foi Sérgio Chapelin, tendo sido por décadas o apresentador oficial da atração.

fazê-lo, então precisa esperar que se abram outras frentes. Admite que a alimentação, que deveria ter chegado naquele dia, não veio. Um trabalhador dirige-se à reportagem e mostra uma gamela com uma quantidade modesta de grãos que está em suas mãos: “Doutor, aqui é o seguinte: aqui é mercadoria pra cinco comer”. Outros homens falam a Coutinho de seus precários hábitos alimentares. E então surge na tela uma personagem que rende uma sequência ímpar na carreira de Coutinho e do documentário televisivo.

Um habitante local – não ficamos sabendo seu nome – aparece agachado, mostrando para a câmera a raiz de um vegetal que ele foi obrigado a comer por não haver mais nada com que se alimentar. Ele tem uma multidão em volta e a câmera o acompanha em sua longa explanação: sobre todas as coisas que foi obrigado a comer para não morrer de fome, sobre os alimentos que consumiu contra a sua vontade, quando mais jovem, foi obrigado por sua madrasta, que o castigou, culminando com um tubérculo que nem gado come: “quem come é os porco”. O rapaz completa o discurso, em uma sequência que dura exatos três minutos e onze segundos⁴⁵, definindo o que ele e a população local passam:

Nenhuma dessas comida é comida necessária pra gente comer. A gente só come quando a fome tá ... Como se diz? Quando a gente se vê obrigado. Não tem condições nenhuma de comer outra comida, não tem de maneira alguma, a gente se vê obrigado a comer essas comida tudinho. A necessidade obriga o sujeito a comer. Eu mesmo comi por necessidade, porque só tinha em casa, malmente, água no pote⁴⁶ (SEIS, 1976).

Na sequência, Cid Moreira dá a entender que agora as coisas estão sob controle: “Em frente ao prédio de atendimento aos flagelados, agricultores se alistam nas frentes de trabalho. Mas outras oportunidades de emprego também aparecem”. Mais uma vez

⁴⁵ Como se sabe, uma sequência de três minutos, sem cortes, na televisão brasileira, é desde sempre algo totalmente inusual, seja na dramaturgia ou no jornalismo. É possível que, ao incluí-la em *Seis Dias de Ouricuri*, Coutinho tenha batido algum recorde. Deixando de lado um provável ineditismo quanto a isso, o que chama mais atenção é o efeito dramático obtido a partir do procedimento. O encontro do cineasta e seu personagem, algo que só pode se dar com a convivência com o povo local, e o tempo a ele concedido para que se expresse e conte a sua história, do seu jeito, serão marcas distintivas do “Cinema de Conversa” de Coutinho, que, pode-se afirmar, começa aqui. Coutinho defende assim a duração do plano: “(...) o plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa muito mais do que o tempo vivo”. (LINS, 2004, p. 21) Outra questão que torna este documentário um marco na carreira de Coutinho é que ele praticamente inaugura os famosos “dispositivos” (ele os chamava de “prisões”) do diretor, que nada mais eram que a delimitação espaço-temporal. Comenta Mattos: “*Em Seis Dias de Ouricuri nasceu, talvez, o apego do cineasta às unidades bem definidas de tempo e espaço. A reportagem, a princípio, se estenderia a duas outras cidades nordestinas, mas Coutinho persuadiu seus superiores a concentrar-se numa só*” (MATTOS, 2019, p. 103).

⁴⁶ Aqui percebe-se bem o valor que Coutinho dá à oralidade, ao sotaque, à voz de suas personagens, o que será outra característica marcante de seu cinema.

aparece o contrabando no documentário de Coutinho: finge-se aderir ao discurso oficial para logo confrontá-lo. O próximo entrevistado é outro funcionário governamental, que garante já ter estado em Ouricuri “umas três ou quatro vezes” para convidar o pessoal para trabalhar em uma barragem. “E alguém foi. E está satisfeito lá. Dessa vez quero saber quem tem vontade e quem tem documentos. Porque a barragem, o serviço de Sobradinho, só recruta o pessoal que estiver documentado. Por força de lei”. O sujeito, que olha para a câmera com a visível expressão de quem faz força para convencer, está claramente performando. Logo depois, ele elenca as possíveis vantagens de se trabalhar na empreitada: diz que a companhia “se encarrega de pagar a passagem e qualquer despesa que tiver de viagem” e que, em o candidato chegando ao local, “nós colocamos, deixamos ele empregado, para receber o salário mínimo da região, incluindo três *horas extra*, que o senhor vai perfazer um total de 748 cruzeiros”. No momento em que fala da oferta financeira, o sujeito olha fixo para a câmera, como se estivesse tentando convencer, além dos possíveis candidatos, a equipe de filmagem, a audiência e o próprio governo que o contratou para divulgar algo que nem de longe parece atraente para trabalhadores famintos, que, para trabalhar pelo mínimo do mínimo, teriam que deixar seus familiares, igualmente famintos, sem nada em casa. Coutinho, com uma simples entrevista, só com a colocação da câmera no rosto do funcionário governamental e fazendo perguntas simples e certeiras, consegue sutilmente desmascarar o discurso oficial, a exclusão social, o trabalho precário e a burocracia governamental que mais afasta do que oferece oportunidades. O que é confirmado logo depois: um homem diz que só não vai porque não tem os documentos necessários para obter trabalho; outro completa dizendo que *não tem condições* de tirar o documento. Um outro, desesperado, desabafa: “E eu aqui atrás de um meio de acudir meus filho e trabalhar na construção, pra modo de dar de comer pra minha família, que tá se acabando ... (...) E eu sou um homem que trabalho, que gosta de trabalhar”. O desalentado senhor diz que plantou, mas com a seca perdeu tudo. E aproveitando a presença da equipe de filmagem e a relação de confiança estabelecida – além do óbvio desespero –, finaliza: “E a quem posso me queixar é a vosmicês. A vosmicês é quem eu posso fazer as minhas queixa do que eu tô sofrendo”.

Coutinho ainda vai conversar com o pároco da cidade, com um outro funcionário do governo, com o delegado e com um médico até o final do documentário. E, com exceção do padre, que parece ser o único sincero a falar, vai desnudar todos os outros. O representante governamental desfila dados da região com evidente timidez em frente à

câmera: olha a todo momento para baixo, deixando claro que está lendo o que lhe mandaram ler. O delegado diz que em Ouricuri não se tem registrado a ocorrência de crimes ocasionados pela falta d'água, mas observa que “um fato interessante que deve ser ressaltado é a presença de loucos que vêm da zona rural para a cidade”. O sujeito que quer convencer Coutinho de que a seca não causa crimes na região defende, paradoxalmente, que essas pessoas que ele chama de “loucas” tornam-se “doentes mentais” (a expressão mais uma vez é dele) e perturbam a cidade justamente devido à... seca. Então, como o hospital regional do município “não dispõe de um quarto ou de uma cela para guardar esses loucos, doentes psicóticos”, ele é obrigado a recolhê-los à cadeia. Garante que são muito bem tratados, recebem tratamento e comida adequados, no precário município, e depois são mandados de volta a seus lugares de origem. O médico, por sua vez, fala dos problemas da desnutrição, das parasitoses intestinais devido à falta de saneamento e da estrutura sanitária do local, mas no final encontra ânimo, em meio a um universo de tanta fome, pobreza e doenças, para defender a ideia de que a situação não é tão desesperadora assim, pois “o sertanejo, além de sofredor, é um forte, porque além de ser um desnutrido, por falta de poder aquisitivo, ele também tem uma boa resistência orgânica. Talvez seja devido a ele viver aqui respirando esse ar livre, fora das neuroses da cidade grande”. É possível que nem a ala mais ufanista do regime de exceção que naquele momento comandava a nação sonhasse com tão espontânea e aguerrida declaração de naturalização da miséria do povo nordestino.

Fome, seca, falta de trabalho digno, descaso com o trabalhador, preconceito contra doenças psíquicas, subdesenvolvimento, promessas falsas de governo: tudo isso vimos no filme, um documentário televisivo de apenas quarenta minutos, atração noturna da principal emissora de TV do país e em plena ditadura militar – que, não é demais relembrar, contava com o apoio decisivo da Rede Globo. *Seis Dias em Ouricuri* termina com as pessoas fazendo promessas a São Sebastião para que venha a chuva. Ela vem, mas dura pouco, apenas vinte e três minutos, uma chuva fina, precipitação de vinte e três milímetros, segundo o posto meteorológico local da Sudene, que não ajuda em nada para solucionar o problema da seca que assola a região. Uma procissão sai à rua e um homem, com uma flauta na mão, fala a Coutinho: “Faz trinta e três anos que eu toco aqui na festa de São João Sebastião. Mas nunca vi uma festa fraca que nem essa. Mas Deus ajudou, daqui por diante pode dar uma chuvinha, pode melhorar na santa paz de Deus, não é? Na santa paz de Deus”. Cid Moreira conclui: “O dia do santo terminou. A lua cheia domina

o céu. Esperando sempre o melhor, o povo de Ouricuri continua confiando na mudança do tempo. Nos sinais das árvores e dos insetos, das lendas e superstições. Mais que tudo, eles confiam sempre na ajuda de Deus”.

O documentário seguinte de Eduardo Coutinho para o Globo Repórter foi *Superstição*, também realizado no ano de 1976, mas, como dissemos anteriormente, este trabalho, em que o diretor e o cinegrafista Mario Ferreira viajam pelo sertão conversando com as pessoas sobre sua fé, crendices e lendas, não se encontra disponível⁴⁷. Um ano depois, o Globo Repórter apresentará mais um documentário revelador assinado por Eduardo Coutinho. *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977) é sobre a longa e aparentemente interminável tradição de rivalidades no sertão e o histórico de vendetas entre elas. Uma morte ocorrida em um lado é imediatamente respondida pelo outro. Olho por olho.

O personagem principal do conflito é Vilmar Gaia – a quem só veremos por imagens de arquivo, pois encontra-se escondido, sem que, supostamente, nem seu advogado saiba onde se encontra. Mas a violência em Serra Talhada vem de muito tempo, uma briga secular, pelo poder da região, entre os clãs Carvalho e Pereira. Deste último, fazia parte o lendário Sinhô Pereira, que, após ver assassinado um familiar, entrou para o cangaço. Seu bando logo se tornou famoso, tendo em suas fileiras ninguém menos que o mais célebre de todos os cangaceiros: Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (1898-1938), natural da cidade assim como Sinhô. José Saturnino, agricultor e ex-policial – que fez parte das volantes que caçavam cangaceiros –, vizinho que de amigo passou a desafeto de Lampião, ainda vive na cidade. Ele e outros sobreviventes daqueles tempos de escaramuças constantes falam a Coutinho.

Ao longo do programa, o diretor conduz diversas entrevistas, com personagens das duas famílias, enquanto Luís Lorena, um político local, detalha as divisões do poder em Serra Talhada. Diz que os maiores proprietários rurais do município eram os Pereira, que expulsaram os índios do local e garantiram a propriedade de grandes áreas de terra junto ao governo. Nos anos 1970, porém, quem vive em pé de guerra são os Gaia e os Ferraz. Os primeiros, que na verdade são a família Magalhães – Gaia é um apelido que foi incorporado –, são agricultores estabelecidos no município há décadas; os últimos são uma família de comerciantes, cidadãos médios, funcionários públicos e militares. O

⁴⁷ Foi possível assistir, entre os dias 10 e 11 de março de 2023, apenas a um trecho, no YouTube, em uma postagem de um perfil intitulado Play Fred BR, que parece ter sido retirada do ar após alguns dias.

primeiro assassinato envolvendo as duas famílias ocorreu em dezembro de 1970, por divergência em um dia de pagamento. Foram duas mortes, vingadas em julho do ano seguinte. No total, dez crimes de premeditada vingança, cometidos em um intervalo de pouco mais de quatro anos (março de 1975 é a data do último), serão apresentados. Em um dado momento vemos a imagem de um túmulo, enquanto o locutor Sérgio Chapelin diz que “no sertão, os olhos costumam durar muito tempo e a vingança, mesmo não vindo a cavalo, acaba chegando”.

Coutinho conversa com o advogado do foragido Vilmar Gaia e pergunta-lhe qual a situação jurídica do seu cliente. Juarez Vieira da Cunha – que tem um rifle que lhe foi presenteado por Vilmar encostado na parede atrás de sua mesa de trabalho, o que é destacado pelo filme através de legendas – responde que há quatro processos em curso, embora Vilmar tenha sido acusado primeiramente de trinta e dois assassinatos. Veremos o próprio Vilmar admitir esses três. Irineu Ferraz, do clã rival, acusa-o de receber dinheiro para liquidar uma das vítimas, o que Vilmar nega: diz que sua motivação nunca foi dinheiro. A vingança é de tal modo aceita como legítima na região que Irineu fala à câmera do caso de seu sobrinho, que testemunhou o assassinato do próprio pai. A câmera de Coutinho foca o rosto do garoto, um menino que não deve ter mais do que cinco ou seis anos de idade, enquanto Irineu defende que o assassinato por reparação tem justificativa moral. A cultura da retaliação é naturalizada nas famílias e atinge todas as faixas etárias. Como nas máfias italianas, provavelmente aquele garoto que ficou órfão será instado no futuro a vingar o assassinato do pai.

Sobram acusações de lado a lado entre as famílias. Lindauro, membro da família Gaia, se emociona e embarga a voz ao falar da perseguição e violência que ele e sua família sofrem – segundo ele, não só dos Ferraz, mas também da polícia. Parece não aguentar mais e querer romper o ciclo de ódio e ressentimento que já ceifou vidas dos dois lados. Vemos imagens da cadeia pública de Serra Talhada, onde Vilmar esteve recolhido antes de fugir. Ficamos sabendo que ele adquiriu status de celebridade na cidade, contando com a simpatia de meninas adolescentes. Juarez, o advogado, narra o episódio tenso em que Vilmar foi solto da prisão de Caruaru, onde permaneceu por mais de um ano, até que fosse pronunciado, e foi jurado de morte. Vilmar teria conseguido escapar porque seu próprio representante legal teria lhe alcançado seu revólver. Coutinho entrevista José Lima, o coveiro da cidade, e pergunta-lhe: “tem muita gente de morte matada aqui?”. Ele responde que sim. “O senhor pode mostrar?”. O coveiro diz que pode.

Porém, não responde à indagação de Coutinho sobre de que forma ocorreu o crime e rapidamente se corrige: tampouco tem certeza se foi assassinato mesmo, pois só ouviu falar. Não diz quem teria sido autor, o que Coutinho também tem o cuidado de não perguntar.

Um breve momento de alívio da violência na cidade ocorre quando a população espera a chegada da Miss Serra Talhada. Ela foi desclassificada do concurso estadual. Mas a prática de homicídios é uma triste tradição na cidade, a cultura da morte já está instalada, banalizada. No colégio municipal, um adolescente morreu em plena sala de aula, atingido por um tiro de arma de caça disparado da janela por um colega, que se encontra foragido. O motivo: a disputa de uma namorada. Outro crime que abalou a cidade foi assassinato de uma professora, Francisquinha Godoy, pelo próprio marido, que manteve o hábito de espancá-la por longos anos. Francisquinha hoje é considerada santa em Serra Talhada e, surpreendentemente, o ex-companheiro, que está preso, não sofreu tentativa de vingança na cidade em que vingança é a lei.

Violência contra a mulher, aceitação da lógica primitiva de que o assassinato por vingança é justificável, conflitos por terra, corrupção policial, a lei da bala, a lei do silêncio. Tudo isso está presente em *O Pistoleiro de Serra Talhada*. Em seu terceiro documentário televisivo, Eduardo Coutinho traçava um panorama de violência, subdesenvolvimento e autoritarismo ao mesmo tempo em que aprimorava seu estilo, baseado no diálogo com as personagens. Seu jeito de fazer cinema ia se consolidando trabalhando na televisão.

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente (apud LINS, 2004, p. 20).

E é no trabalho seguinte que se consolidam seus dispositivos/“prisões”, além do método de cinema de conversa – mas com uma estranha forma de “diálogo”, que o diferencia de toda sua produção e também do modelo de narrativa compartilhada de Jean Rouch que o inspirou. Trataremos detalhadamente de *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), o único dos filmes de Coutinho que tem como protagonista um integrante da classe dominante, mais adiante. Mas, antes, abordemos *Eu, um negro*, de Jean Rouch, no intuito de mapearmos as semelhanças e diferenças entre os dois documentários,

considerando não só os procedimentos de cada um dos documentaristas, mas também a sociedade com que lidam em seus filmes. Após recuperarmos brevemente a história do filme documentário e visitarmos as trajetórias de Rouch e Coutinho, chegou, finalmente, a hora de analisarmos os dois documentários que ocupam o centro dessa dissertação.

5 “Eu, um negro” – O oprimido fala

Como vimos antes, em 1958, ano de lançamento de *Eu, Um Negro*, Jean Rouch já fazia filmes havia mais de uma década e suas andanças pela África, estudando migrações e religiões, já haviam rendido trabalhos significativos, sendo que um deles, *Os Mestres Loucos*, causara um impacto inédito. Também o próprio filme etnográfico, se ainda encontrava resistências aqui e ali, atraía cada vez mais adeptos, já possuindo até um comitê dentro do Museu do Homem em Paris e outro em nível internacional. E Rouch já estava plenamente convencido de que a interação com as pessoas filmadas, a provocação de situações e o drama daí decorrente, além de dispositivos reveladores de verdades ocultas, eram também o ponto central de seus filmes, a fórmula de sucesso, de aceitação por parte do público. *Eu, Um Negro* foi um pouco além do que Rouch havia feito até então, em termos de revelação do ponto de vista do outro, mesmo que, como também vimos, a sincronização de som e imagem ainda não estivesse disponível na época. Rouch deu um jeito de driblar essa restrição técnica então ainda intransponível: deu a palavra aos seus “atores” (com e sem aspas) e tratou de contextualizar as ações ele mesmo, através de comentários. Todas as vozes que ouvimos – de Rouch e dos personagens de seu filme – foram gravadas posteriormente, com diálogos improvisados feitos em cima das imagens.

Na primeira imagem do filme, temos um plano com a câmera estática em que vemos uma rua por onde passam caminhões e caminhonetes e os dois lados da calçada: em primeiro plano, um jovem agachado; ao fundo, em frente a um prédio que parece ser um posto policial, um agente da lei fardado e mais uns poucos homens, de pé. Todos negros. No plano seguinte, vemos o mesmo jovem da imagem anterior e outros dois, agachados no meio-fio. Eles se deitam na calçada e então ouvimos uma voz dizer:

Todo dia, jovens parecidos com os personagens deste filme chegam às cidades da África. Eles abandonaram a escola ou a família para tentar entrar no mundo moderno. Não sabem fazer nada e fazem de tudo. São uma das doenças das novas cidades africanas: os jovens desempregados. Essa juventude, prensada entre a tradição e a tecnologia, entre o islamismo e o álcool, não renunciou às suas crenças, mas cultua os ídolos modernos do boxe e do cinema.

Durante seis meses, segui um grupo de jovens imigrantes nigerenses a Treichville, um bairro de Abidjan. Propus fazermos um filme em que eles interpretassem a si mesmos, em que eles teriam direito a fazer tudo e a dizer tudo. Foi assim que improvisamos este filme. Um deles, Eddie

Constantine, foi tão fiel a seu personagem, Lemmy Caution⁴⁸, agente federal americano, que, durante as filmagens, foi condenado a três meses de prisão. Para o outro, Edward G. Robinson⁴⁹, o filme tornou-se o espelho no qual se descobriu: o ex-combatente da Indochina, perseguido pelo pai porque perdeu a guerra. Ele é o herói do filme e passo a palavra a ele (MOI, 1958).

A voz é de Jean Rouch, que já no início contextualiza as ações, o ambiente – estamos em Treichville, bairro pobre de Abidjan, maior cidade da Costa do Marfim – e o contexto social do local: migrações forçadas dos africanos, dentro do seu próprio continente, pela situação econômica desfavorável, desqualificação profissional, trabalhos escassos e precários, descompasso entre a formação desses jovens trabalhadores e as exigências do tal “mundo moderno”, falta de perspectivas, adoração dos mitos fabricados pela indústria cultural. Além disso, Rouch resume seu projeto estético, que inclui delimitação de espaço e tempo, improvisação e recursos do cinema de ficção. Edward G. Robinson – na verdade, o imigrante nigerense Omarou Ganda⁵⁰ – aparece para apresentar o local. Ele surge abaixo de um letreiro com o nome do bairro, sorridente, e levanta os braços como se fosse uma estrela de cinema saudando a plateia. “Senhoras, senhoritas e senhores, quero lhes apresentar Treichville”, diz. Ele segue após a apresentação dos créditos do filme. “Aqui está, de fato, Treichville. (...) Mostraremos-lhes o que é Treichville e o que ela tem”. Então Robinson passa por debaixo do letreiro e some, como se estivesse adentrando a escuridão de uma sala de cinema. Assim como suas principais referências, Robert Flaherty e Dziga Vertov, Rouch também faz questão de explicitar que o que vemos na tela é um filme, uma encenação.

⁴⁸ Eddie Constantine e Lemmy Caution, no cinema, são a mesma pessoa: Constantine (1913-1993) foi um ator norte-americano que fez carreira no cinema francês. Ele encarnou o personagem Lemmy Caution, detetive particular criado pelo escritor inglês Peter Cheney, em uma série de filmes dos anos 1950 e 1960.

⁴⁹ Edward G. Robinson (1893-1973) foi um ator norte-americano – mas nascido em Bucareste (Bulgária) –, que se notabilizou especialmente por papéis de “durões” que marcaram filmes de gângsteres e filmes *noir* entre as décadas de 1930 e 1950. Também ficou lamentavelmente marcado por delatar, em 1952, cineastas e roteiristas supostamente comunistas à famigerada Comissão de Atividades Anti-Americanas do Senado dos Estados Unidos, o que levou à prisão, ao banimento e ao final da carreira de alguns deles.

⁵⁰ Oumarou Ganda (1935-1981) nasceu e morreu em Niamey, capital do Níger. Aos 16 anos, alistou-se no Corpo Expedicionário Francês do Extremo Oriente e lá ficou por quatro anos. Lutou pela França, por dois anos, na Guerra da Indochina e então voltou à sua terra natal. A procura de emprego, acabou migrando para a Costa do Marfim, onde conheceu Jean Rouch. Mais tarde, tendo recebido treinamento técnico, tornou-se também cineasta. Entre seus filmes mais célebres, estão *Cabascabo* (1968), baseado em sua própria experiência como soldado na Indochina, e *Le Wazzou Polygame* (1970), sobre poligamia e casamentos forçados na África.

Rouch retoma a palavra para falar dos bairros de Abidjan, já evidenciando o *apartheid* social: o velho bairro africano, Adjamé, o bairro industrial e comercial, Plateau, e, afastado destes, do outro lado da lagoa, o novo bairro africano, Treichville: “É em Treichville que mora Edward G. Robinson, e hoje ele veio a Plateau na vã esperança de encontrar um trabalho”. Vemos imagens da lagoa. Na sequência, a câmera, que inicialmente foca o topo de um edifício, vai baixando até encontrar o rosto de Edward G. Robinson, que está com uma expressão séria, bem diferente da animação anterior: “Não. Não me chamo Edward G. Robinson. Foi uma alcunha que os amigos me deram”. Ele vai caminhando e a câmera de Rouch o acompanha. Diz que é estrangeiro e que a situação que ele e seus compatriotas esperavam encontrar ali nem de longe foi com o que realmente se depararam.

Venho do Níger, a dois mil quilômetros daqui. A minha terra natal é Niamey, capital da colônia do Níger. Viemos para Abidjan ganhar dinheiro. Somos muitos, mais de cem jovens que vieram para cá enganados pelos boatos de que em Abidjan há dinheiro, que é onde o dinheiro está. Tenho apenas 25 francos no bolso. Os outros têm milhões. (...) Não, eu não ganhei nada. Sou carregador e não faço nada além de me cansar de penar assim (MOI, 1958).

Além do trabalho massacrante, que estressa e adoce, a precariedade dos imigrantes estende-se à questão da moradia: “Tem gente que vive bem, que come bem e que mora perto de Deus, porque moram em edifícios. E eu ... Eu moro do outro lado. Moro em Treichville. Nós moramos em casas, mas que não são bem feitas com as outras. Nossas vidas são diferentes”. Robinson se sente um estrangeiro no seu próprio continente, tomado por forças coloniais. Ele sobe em um barco e vai para Treichville. Ao desembarcar, enquanto ouvimos uma canção que descreve uma paisagem idílica e a promessa de festa e amor à noite, a câmera de Rouch passeia pelo mercado e pelas ruas do bairro. Vemos uma série de estabelecimentos e também cartazes de filmes – todos com nomes estrangeiros: *Cordonnerie Chicago*, *Ville de Paris*, *Pigalle*, *Hollywood Salon de Coiffure*. O colonialismo cultural dá um jeito de apagar as referências culturais africanas e as substitui pelas do “mundo moderno”. Quando vemos a imagem de um caubói com a inscrição *Roy Rogers* pintada na parede de um bar, ouvimos uma intervenção/comentário, um efeito sonoro de Rouch: aquele som de disparos de armas típico dos faroestes estadunidenses e um relincho de cavalo.

Na sequência, ao notar uma motocicleta caída na rua e pessoas em volta, Robinson comenta: “Em Treichville, há muitos acidentes. Mas não faz mal. Somos como os americanos. Para nós, os carros não duram mais de dois meses”⁵¹. A câmera foca pilhas de carcaças de automóveis em um ferro velho. Robinson caminha por uma rua onde vemos uma casa com várias portas, uma do lado da outra, e ficamos sabendo que ali trabalham as *tou-tounes* (profissionais do sexo). Ele comenta a tabela de preços cobrados pelas meninas e demonstra sua frustração, entendendo que homens pobres não têm direito nem ao amor. Ao mesmo tempo, sugere que o trabalho que sobra para as mulheres negras imigrantes é a prostituição. “Elas pedem dinheiro, mas eu não tenho. Que posso fazer? Continuar pobre e pronto. Nem as *tou-tounes* posso pagar”. Em seguida, Robinson chega aonde mora. Percebemos um sentimento de identidade, de pertencimento, mesmo que longe de casa: existe uma colônia de estrangeiros africanos dentro de outra colônia – o território marfinense tomado pelo invasor da metrópole. “Cheguei à minha casa, à fraternidade nigerense. Somos pelo menos vinte a viver nesta pequena casa. É aqui que vivemos, na fraternidade nigerense”. Rouch conta-nos que a busca por trabalho é diária para os *bozzoris* (“peões”), “trabalhadores ao dia à mercê da necessidade dos patrões”. Enquanto sua câmera foca obras em andamento, Robinson lamenta: “Eis um andar novo em Adjamé. Há sempre algo novo, há sempre algo maravilhoso. Mas para mim, nada de novo, nada de maravilhoso. A vida é muito triste”.

Edward G. Robinson apresenta seus amigos: Petit Jules, o garoto que encaminha passageiros nas estações; Tarzan, taxista (“ser taxista é qualquer coisa, sobretudo em Treichville, a Chicago da África Negra”); Eddie Constantine, vendedor ambulante de tecidos; e Dorothy Lamour⁵², que, logo saberemos, é profissional do sexo (ela é a única que não tem sua ocupação apresentada nominalmente por Robinson ou Rouch). Constantine, que, segundo Robinson, é adorado pelas mulheres, parece desfrutar de uma condição financeira um pouco melhor, está sempre bem arrumado, enquanto Robinson, por exemplo, chega a desfilar na rua maltrapilho, com uma camisa rasgada, totalmente

⁵¹ A declaração tem um quê de irônico: provavelmente Robinson se refere aos filmes de ação ou de delinquência juvenil – como *Juventude Transviada* (1955), de Nicholas Ray, com James Dean –, sucessos do cinema norte-americano da época, em que carros se espatifam a todo momento em nome do “desafio”, da “aventura”, de um ideal de juventude e virilidade em que é preciso correr riscos em prol da afirmação da coragem do macho. Obviamente que os carros possuídos pelos africanos, velhos, defasados, não duram muito por razões bem diferentes das dos veículos estadunidenses.

⁵² Dorothy Lamour (1914-1996) foi uma cantora norte-americana que tornou-se atriz. Ela atuou em musicais, comédias e aventuras que fizeram sucesso na chamada “Era de Ouro” (décadas de 1930 e 1940) de Hollywood.

aberta na parte de trás: a precariedade é tanta que muitos não têm dinheiro sequer para comprar coisas básicas, como itens de vestuário, não conseguem se vestir com um mínimo de dignidade. Mas o apelo ao consumo de produtos vindos da metrópole é grande. Constantine tenta vender tecidos a Dorothy, dizendo se tratar da “moda de 1957”. O colonialismo é perverso: faz com que as mercadorias, saqueadas do continente pelo colonizador, retornem ao mesmo, sendo comercializadas por um miserável para outro. O galanteador Constantine declara amor por Dorothy, pega em sua mão e sai a caminhar com ela, carregando os tecidos sobre os ombros. Quer levá-la para sua casa – “agora vamos tratar do que interessa. (...) vamos ver isso” – e para convencê-la até promete dar-lhe de presente meia peça de um de seus tecidos.

No porto, Robinson comenta que “se Eddie Constantine tem todas as mulheres que quer, o mesmo não se pode dizer do meu amigo carregador”. O rapaz equilibra-se em cima de toras de madeira. Normas mínimas de segurança no trabalho inexistem: “Meu amigo, trabalho a mais. Nunca descanso. (...) Machucamo-nos nos troncos e sangramos”, diz. Robinson tenta arrumar trabalho para o dia, mas para isso tem que passar pelo portão que leva às embarcações. É barrado por um guarda, negro como ele, que apita, ameaçador, diante de sua insistência. Robinson faz cara de quem não gostou: “Este tipo nos chateia. Irrita-nos muito. Há sempre muitas merdas como esta, pessoas como esta. Mesmo que não tenhamos conseguido trabalho, há amigos que nos dão comida”. Outra demonstração de perversidade do colonialismo: joga uns contra os outros. Emprega um cidadão nativo para mandar em seus pares, a fim de garantir a “ordem” – ou seja, a salvaguarda dos interesses do colonizador. De volta ao porto, Robinson comenta com seu amigo Elite: “Bem, há alguns dias em que temos trabalho. Vamos carregar sacos de café que vão partir para a metrópole. (...) Fomos feitos para isso, meu caro. (...) Fomos feitos para sermos sacos, apenas sacos. Se cai algum em nossa cabeça, é o dever. Não faz mal”. O colonialismo, aqui, chega ao ponto do escárnio: obriga os nativos a carregar os recursos naturais de seu continente, espoliados pelo colonizador, para abastecer o lucrativo mercado da metrópole, oferecendo em troca trabalho duro, inconstante e mal remunerado.

No intervalo do meio-dia, Robinson e Elite vão almoçar no “hotel dos peões”, o local dos pobres, onde um prato simples custa 15 francos. O “hotel dos peões”, na verdade, é uma área, em plena rua, onde se faz todo tipo de comércio, de cigarros a arroz, de pão a sardinhas. Um copo de xarope de menta custa 5 francos, mas uma garrafa de O.K. Tip Top, que segundo Robinson, é o que “os ricos” consomem, sai por 15. “Os ricos”

a quem Robinson se refere são também imigrantes, como ele, mas que ganham apenas um pouquinho melhor, de maneira a poderem driblar a alimentação precária e se permitir alguns “luxos” como andar de carro, de bicicleta ou de motocicleta. Eddie Constantine, por exemplo, é um desses: almoça em um restaurante que anuncia em sua fachada, onde há cartazes bem visíveis da Coca-Cola, “comida soberba e bom serviço”. Paga 15 francos o prato – sendo que Robinson e seu amigo comem, os dois, por 20 na rua. Às duas da tarde, o trabalho recomeça. O barco chegou ao porto, então está na hora, mais uma vez, de “ter com nossos camaradas sacos. Para nós, os sacos são como amigos”. Robinson diz a Elite que já viu de tudo na vida. Inclusive quase todas as grandes cidades da Europa: Rouen, Hamburgo, Oslo ... Na verdade, ele olha para os barcos ali ancorados, vê de onde vêm, e comenta que esteve nesses lugares, mas não ficamos sabemos se de fato os conheceu. Diz que com as mulheres “fez de tudo” e opina sobre o que entende que as brancas gostam: “As flores agradam-lhes muito. Com flores, não precisas de dinheiro”. E garante que antes, à altura dos 18 anos de idade, foi um cavaleiro, um grande senhor. Sim, o colonialismo também faz um colonizado sonhar em ser colonizador.

Na volta para casa, amigos jogam cartas – a dinheiro. Elite ganha 800 francos, o equivalente a quatro dias de trabalho. Às seis horas da tarde/noite, vão todos ao bar Ambiance Dancing. Robinson diz que não é dançarino, ao contrário de outros presentes, “aqueles que se armam de caubóis”, felizes como ele não consegue ser. Robinson não está ali para dançar: quer treinar com seu amigo Tarzan, que é pugilista, para ser um campeão. Também lamenta que isso não é para ele.

No sábado à tarde, diz Rouch, “Treichville renasce. Hoje, tudo é possível. Vai-se à praia, ver a luta de boxe, dança-se, sonha-se acordado”. Robinson sente-se aliviado por não precisar trabalhar nesse dia. Vê o mar, vê o rio. “Faz-me lembrar do Níger. É belo como o Níger”. Pessoas nadam e brincam, livres, alegres – menos Robinson, que mais uma vez sente-se mal. Ele diz que precisa ter uma mulher e, depois, filhos, “para ser um homem feliz, como todos os outros”, e que só sábado à noite sente-se bem. Mas quando a noite chega, ele está no L’Esperance Bar Dancing e só bebe. De tristeza. Reclama da falta de dinheiro. “Estou a ficar farto desta merda! Sempre o dinheiro. Por que precisamos sempre dele?”. Queixa-se de, estando descapitalizado, não poder nem ter uma companhia feminina: “Quando se tem 100 francos, tem-se uma mulher africana com um belo traseiro. Com mil francos, tem-se uma mulher branca”.

Domingo, Rouch comenta, é o dia em que os imigrantes:

Tentam realizar os sonhos da véspera. Quer procurem fortuna, como Constantine, ou a ajuda de Deus, como Robinson, todos se encontram à noite na Goumbé. A Goumbé é a verdadeira família desses estrangeiros. Ali, partilha-se de tudo. Os sonhos do faroeste e os ritmos tradicionais. É o único momento em que são eles próprios entre os seus (MOI, 1958).

A Goumbée é uma celebração de música e dança, que, ao final, elege um rei e uma rainha – que terão status de herói e heroína de Treichville. Mas antes de irem à Goumbé, os imigrantes vão à missa. A câmera de Rouch foca o topo de uma igreja, desde a cruz, e vai descendo. Vemos Constantine caminhando na praça. Ele diz que vai à missa para ver as meninas que chegam. Até alega ter uma religião, mas logo muda de ideia: “Sou católico de pai e mãe, mas, a bem dizer, não sou católico, sou muçulmano”. Mas é por causa das garotas que vai à cerimônia, “para adorá-las”. Olha para uma das presentes, comenta que é velha, mas mesmo assim gosta dela; outra é jovem, “muito pequena”. “Acha que hoje vou dormir sozinho? Não é possível”. Quando a câmera de Rouch passeia pela praça, vemos o povo negro saindo da missa católica. Todos bem arrumados, muitos vestidos de branco. É um acontecimento social.

Em um salão de cabelereiros, Constantine vê um desenho de um corte de cabelo que ele define como “cha cha cha”, “a moda aqui da Costa do Marfim”. Quer um penteado desses também. Em seguida, vemos mulheres na rua, com turbantes, vestidos longos e largos, indumentária comum às muçulmanas. Robinson diz que vai-se vestir para ir à mesquita rezar. “Há muitas mesquitas em Treichville, mas são muito pequenas. Somos obrigados a rezar na rua, sobretudo em dias como hoje, um dia de besta” – faz muito calor. A câmera filma os dois lados da rua e em ambos vemos várias pessoas ajoelhadas, orando. “Deus é grande, Deus é criador. Que me dê dinheiro, como toda a gente. Rezo para que Deus me dê (...) fortuna e felicidade. A vida é assim. A vida é só isso”.

Se Robinson acredita em Deus para alcançar fortuna, o mesmo não se pode dizer em relação à política. Ao deparar-se com uma manifestação de rua, onde cartazes pedem não muito mais do que o básico (“salário mínimo razoável”), ele diz que não apenas não tem salário (“só ganho 200 francos por dia”), portanto entende que engajar-se às reivindicações não resolveria em nada seus problemas, como também não teria mesmo ânimo para tal: “Eu não voto em nada, nem em ninguém. (...) Estou só e não quero saber de nada”. Constantine também não quer saber de voto. É bem mais pragmático. “No

domingo, prefiro ver futebol. O que me interessa é o esporte e o amor”. Ele e uma multidão chegam a um estádio, onde uma partida está acontecendo. Enquanto a câmera de Rouch acompanha as ações em campo, Constantine narra o jogo, observa os homens (“sou tão elegante quanto eles”) e, como sempre, as mulheres presentes. Manifesta a necessidade de arranjar companhia. “Hoje a África ganha e eu ganho uma mulher”. Percebemos duas pessoas se agachando e rezando fora do estádio. Constantine comenta: “Rezar, rezar, sempre a rezar ... (...) Antes de rezar, tenho de ter uma mulher. Temos tempo para isso”.

À noite, a Goumbé então se realiza. O único lugar/evento no qual, nos diz Rouch, os imigrantes em Treichville se sentem eles mesmos, onde podem cultivar suas tradições livremente, paradoxalmente ostenta algumas bandeiras da França bem visíveis e rapazes vestem-se de caubóis “para se diferenciarem dos outros”, segundo Robinson. Há também os campeões da bicicleta: com os veículos, executam uma dança que se parece com vaqueiros tentando domar animais em rodeios. “Para os caubóis, a bicicleta é o cavalo”. Robinson diz que na Goumbé existe uma disciplina absoluta e que especialmente as mulheres “têm de ser disciplinadas”. Nathalie, uma jovem de Adjamé, é exaltada por sua beleza e também por ser excelente dançarina. “Vamos dançar que dança? Rock’n’roll é formidável⁵³, (...) Cha cha cha”. O vaidoso Constantine banca o conquistador: “Não gosto de mulheres feias. Como sou bonito, gosto de mulheres bonitas”. Ele quer levar Nathalie para sua casa, mas antes eles participam do Grande Concurso da Goumbé. E ganham: Nathalie é a nova rainha e Eddie Constantine, o rei. “Viva os nigerenses!”. Depois, vão todos festejar a vitória em uma casa noturna, Au Desert.

Lá, os rapazes bebem e Constantine tenta cortejar seu par no concurso de dança. “O amor é uma coisa eterna. (...) é uma doença que os médicos não curam. Por isso, ame-me como eu a amo. Ame-me e bebamos à saúde da nossa vitória. Acho que a beleza de um rapaz está toda no bolso dele. Vamos dançar, menina”. Enquanto Constantine dança com Nathalie, Robinson conversa na mesa com Dorothy Lamour. Declara amor a ela, diz que esteve na França e na Indochina e nunca viu tamanha beleza. Ele bebe, pensa em dançar com ela, mas um homem branco chega e senta-se à mesa bem ao lado de Dorothy Lamour. “Há sempre esses italianos sujos”, reclama Robinson, que se aborrece, fuma e

⁵³ Interessante notar que o ainda recém-nascido Rock’n’Roll – as primeiras gravações do estilo datam de 1953 e 1954 – já era um produto globalizado e, de certa forma, domesticado pela indústria cultural no ano de 1958, a ponto de reverberar na África como um ritmo da moda, exportado para o mundo pela metrópole.

bebe. Robinson diz ao italiano para não tocar na cerveja, pois foi ele quem pagou. O italiano coloca o braço em volta da menina e ela consente. A frustração de Robinson se acentua e ele passa a esvaziar todas as garrafas e a empinar todos os copos que há em sua frente. Sai trôpego do Au Desert e dirige-se ao Ambiance, onde segue a bebedeira. Lamenta que sua vida é só trabalhar duro, abrir estradas ... “O cinema não é para nós. Não é para os pobres. Os outros são ricos, vão para casa de bicicleta ou de moto. A vida dos gângsteres é muito boa. Vamos embora”. Robinson não tem mais dinheiro, mas decide ir a outro estabelecimento, o Mexico Bar (que ele chama de Mexico Saloon). Lá, já bastante embriagado e ressentido por ter visto frustrada sua tentativa de conquistar Dorothy Lamour, passa a fazer comentários desabonadores em relação às mulheres – não as reais, mas as que estão pintadas na parede. Uma delas “tem belas mamas, é bonita, mas não sabe sentar”. Funcionários do bar tentam cobrar-lhe a conta – ele seguiu bebendo muito –, ele se nega a pagar e confessa não ter mais dinheiro. É expulso do local, mas diz que ao menos ninguém poderá impedi-lo de ver Dorothy Lamour, que, pretende ele, será sua mulher. “E eu vou ser ator, como Marlon Brando”, sonha, ao ver um cartaz do filme *O Selvagem* (1953)⁵⁴ com o astro do cinema. Também sonha com uma vida estável junto à sua musa: “Na minha casa, terei a minha Dorothy Lamour e meu rádio. Ela vai dizer-me palavras doces e vai tirar o vestido, porque eu gosto de ver as mamas dela. Ela tem sede de amor”. Em toda esta sequência, Rouch filma a garota: fechando a porta de sua casa, sentando-se, olhando para a câmera, tirando a blusa, deitando-se. Há aqui um flagrante olhar misógino, que objetifica a mulher – não só de Robinson, mas também de Rouch, que abordaremos mais adiante.

Ouvimos nova intervenção de Rouch, que diz que na “segunda-feira, já não dá para sonhar. Robinson já não é campeão de boxe, Constantine já não é Lemmy Caution, agente federal americano, pelo menos para a polícia de Abidjan. Para Edward G. Robinson, é o dia da verdade”. Vemos então a fachada do bar Mexico, já é dia, e Robinson se espreguiça. Acende um cigarro e sai a caminhar, cantarolando. Chega a uma casa e bate à porta. “A minha Dorothy ainda não está acordada? (...) Dorothy Lamour, abre a porta!”. Como a porta não se abre, Robinson passa a bater com mais força e até a chutar a porta. De dentro da habitação, sai um homem branco irritado. É o italiano que

⁵⁴ Clássico filme de rebeldia juvenil do cinema norte-americano dos anos 1950, dirigido pelo húngaro Laslo Benedek. No cartaz que aparece em *Eu, Um Negro*, o título original do filme, *The Wild One*, vem abaixo da versão para o francês, em destaque, que é *Le Gang Descend sur Le Ville*. Curiosamente, há um filme francês de gângsteres com esse mesmo nome, mas lançado somente dois anos depois do filme de Rouch

aproximou-se de Dorothy no bar. O italiano estapeia Robinson, que, evocando seus supostos dotes de pugilista – “Não sabes que me chamo Sugar Ray Robinson?”⁵⁵ –, troca socos com ele. Rolam pelo chão, até que Robinson desiste e vai embora.

Robinson então encontra amigos, que contam-lhe que Eddie Constantine foi recolhido ao presídio por desentender-se com a própria polícia: terá que cumprir uma sentença de três meses por “ataque às forças da ordem”. Os rapazes falam em juntar dinheiro para tirar o amigo da cadeia. Robinson mostra-se cada vez mais desanimado, revoltado. Desabafa:

O que é que viemos fazer na Costa do Marfim? Fomos mesmo enganados, muito enganados mesmo. Não temos casa, Petit Jules! Dormimos na rua, andamos pelos passeios. Os outros são felizes. Olha como eles vivem. Para nós não há nada mais do que prisão e durante três meses o Eddie Constantine vai ficar aqui, nesta casa branca, nesta casa branca má que eu detesto (A câmara de Rouch mostra a unidade prisional.) (MOI, 1958).

Robinson segue em seu lamento, atravessado por saudades de casa: “Olha para isto ... – a câmara mostra um lago –, (...) O que é que te faz lembrar? Diz-me que a lagoa se parece com outra coisa, que se parece com a nossa terra. A terra onde tu nasceste, onde eu nasci. Olha o Níger ... Como é maravilhoso!”. A emoção vai tomando conta do protagonista e atinge o ápice quando ele consegue acessar suas memórias mais traumáticas e dividi-las com Petit Jules, Rouch e os espectadores. Não é mais Edward G. Robinson, o personagem fictício, quem fala, mas Omaou Ganda, o imigrante nigerense da vida real.

Estou num buraco, numa porcaria de país. Já fiz de tudo na vida, de tudo. Sabes que eu estive na Guerra da Indochina, Petit Jules? Matei vietnamitas com uma metralhadora, com uma faca, com granadas. (...) Eu fiz isso e de nada serviu! (...) fiz de tudo aquilo que os homens devem fazer, só que nada tem importância. Continuo a ser o mesmo. Podemos deitar-nos, estar de pé, rastejar, lançar granadas para frente, tudo. (...) Matávamos pessoas. Mil, cinco mil pessoas. Nos escondíamos na mata, por detrás de tudo, nos arbustos e também fazíamos emboscadas. (...) Para matar um vietnamita, pegas na faca e dás cabo dele. Eu disse ao meu capitão que queria ver o sangue correr e o vi correr (...). Vi o sangue correr e vi os camaradas a morrer a dois metros de mim. Vi os camaradas com quem tomávamos café morrerem ali mesmo depois de o acabarem. E tudo isto para quê? Para nada, meu

⁵⁵ Lendário pugilista norte-americano, Sugar Ray Robinson (1921-1989) foi um recordista de vitórias e hexacampeão mundial na categoria peso médio. É considerado por alguns especialistas o maior boxeador de todos os tempos.

velho. De repente, tal como estou aqui a andar contigo, caí no chão. Caí, estou morto. Foi um estilhaço de granada, um estilhaço de obus. Não temos medo, era assim que as coisas se passavam na Indochina. Caminho ao teu lado e caio morto. De que serve isso? Não serve de nada, Petit Jules, (...) é a vida⁵⁶ (MOI, 1958).

A opressão colonialista acabou com sua autoestima, ele tem consciência de que, como soldado, sua vida nunca valeu nada para o colonizador e parece conformar-se à ideia de que não merece estar em outro lugar a não ser este mesmo. A câmara de Rouch mostra uma lagoa e um homem branco esquiando. Robinson comenta: “Dão-se ao luxo de montar em coisas que nem sei dizer como se chamam. Talvez sejam covardes. Eu aqui me bati pela França. Eu sou corajoso, sou um homem. Não tenho nada, sou pobre. Isto não é nada, Petit Jules. Eu não tenho vergonha”. O protagonista do filme, depois de sucessivos desabafos, ao final, tenta ter alguma esperança e fé. “Tudo depende de Deus. Deus é tudo. Se acontecer alguma coisa, não diga nada. Diga só que é Deus”. Ele vislumbra, então, uma nova possibilidade. “Olha, fizeram um porto novo. Talvez seja a nossa sorte”. Em mais uma fabulação, Robinson/Ganda agora é o Lorde Batio Batium, aviador paraquedista, “chefe dos caubóis”. Ele e Petit Jules caminham, então, em direção à câmara, agora sorridentes: “Talvez a vida mude. Não conseguimos ver isso porque a vida é complicada. Nós somos amigos e vamos continuar a ser amigos”. Cada um coloca um braço sobre o ombro do outro e eles saem caminhando abraçados. “A vida é boa, a vida é bela. Quero dizer-te uma coisa: isto não é nada. Toma coragem e nós talvez também venhamos a ser felizes. Como a vida é complicada!”. A câmara de Rouch vai-se afastando da dupla e foca um carrinho de cimento com a expressão “fim de obra” (*fin de chantier*). Ouvimos pela última vez a voz de Oumarou Ganda e seu personagem Edward G. Robinson: “Minhas senhoras e meus senhores, a história de Treichville acabou. Adeus, senhoras e senhores, e adeus, Treichville”.

Vimos, portanto, que, inicialmente seguindo um grupo de imigrantes nigerenses na Costa do Marfim e utilizando um método que incluiu a improvisação, a autofabulação por parte dos atores e a provocação de situações com o intuito de causar o drama, Jean Rouch revelou não só o universo particular de seu protagonista, Oumarou Ganda, como também um amplo universo social. Um mundo de pobreza e exploração em que sub-

⁵⁶ Neste momento, Robinson se atira ao chão e ouvimos barulho de metralhadoras e fuzis, em mais uma intervenção sonora de Rouch.

proletários da África Negra são obrigados a migrar dentro de seu próprio continente de uma colônia europeia a outra⁵⁷ para conseguir trabalho – que é escasso, incerto, precário, insalubre, exaustivo e mal pago. São invisíveis, não dotados de cidadania, têm suas riquezas saqueadas pelo colonizador e embarcadas para a metrópole – sendo que eles próprios fazem esse serviço –, estão cercados por referências culturais estrangeiras por todos os lados, estão suscetíveis à catequização pela religião que o branco procura lhes impor e sonham em migrar para a Europa para serem reconhecidos, tanto pelo estrangeiro que se apossou de sua terra quanto por seus pares – só para, enfim, perceberem que estão entregues à própria sorte e são cidadãos de segunda classe em qualquer lugar. Resignados com a situação, concluem que não há saída.

Falamos que o negro é invisível em seu próprio continente, mas na verdade o que quase não vemos no filme são pessoas brancas. As mais visíveis são o italiano com quem Edward G. Robinson se engalfinha por causa de Dorothy Lamour, uma mulher que está sentada em uma das mesas de um bar em que Robinson e seus amigos vão beber e um sujeito que esquia tranquilamente nas águas do lago em uma tarde de sábado enquanto Robinson lamenta que sua vida é triste. A ação do homem branco, porém, se encontra explícita por todos os lados: nos nomes de cidades europeias pintados nos cascos dos navios, nos idiomas estrangeiros utilizados nas fachadas dos estabelecimentos, nas marcas de produtos globalizados como a Coca-Cola, nos cartazes de filmes estrangeiros e sobretudo nas falas dos próprios personagens africanos colonizados, que cultuam os mitos do cinema e do esporte da metrópole. Os colonizados inclusive falam a língua do colonizador, o francês. O opressor colonialista não tem cara, mas sua mão está ali – e ela é pesada, opressiva, imperativa.

O colonialismo recebeu diversas abordagens de importantes estudiosos nos anos 1950, década em que Jean Rouch não só aprofundou seus estudos sobre migrações e religião dos povos africanos, como consolidou seu projeto de cinema. Quando *Eu, Um Negro* foi lançado, em 1958, Franz Fanon já havia publicado *Peles Negras, Máscaras Brancas* (a primeira edição é de 1952) e Aimé Césaire o seu *Discurso sobre o Colonialismo* (1955). Algumas situações e temas trabalhados por Rouch parecem

⁵⁷ Na verdade, o Níger, de onde saíram Oumarou Ganda e os outros atores principais do filme, passou a ser uma república autônoma da comunidade francesa justamente em 1958, ano de lançamento de *Eu, Um Negro*, vindo a proclamar sua independência dois anos depois. Porém, segue sendo, até hoje, um dos países mais pobres e desenvolvidos do mundo. A Costa do Marfim também alcançou sua independência, mas dois anos depois, em 1960.

diretamente saídos das páginas dessas duas obras. Ambos, Fanon e Césaire, trataram dos mecanismos com que o colonizador rebaixa a autoestima do negro a partir de estratégias sociais, políticas, culturais e econômicas que resultaram na “epidermização dessa inferioridade” (FANON, 2020, p.25).

Em *Peles Negras, Máscaras Brancas*, Fanon, psiquiatra, tratou especialmente de investigar como é introjetado no homem negro o complexo de inferioridade que muitas vezes se verifica e impede que ele crie sentimentos de cidadania, de pertencimento, de autonomia. Um complexo psicoexistencial, “em virtude da confluência entre as raças branca e negra” (FANON, 2020, p.26). No prefácio à edição brasileira da obra, publicada em 2020, Grada Kilomba fala em princípio de ausência, “no qual algo que existe é tornado ausente” e que é “uma das bases fundamentais do racismo” (FANON, 2020, p.12). É mais ou menos o que falávamos há pouco da invisibilidade do negro na sociedade africana, mesmo em um filme em que só vemos praticamente pessoas negras, sendo que o número de pessoas brancas que aparecem em tela pode ser contado nos dedos de uma mão: o povo negro habita um continente que não é mais dele, se movimenta de acordo com as demandas do colonizador e, para este, o negro e a negra são supérfluos, descartáveis, facilmente substituíveis.

A questão da alienação do negro, entende Fanon, resulta de um processo que não tem apenas relação com aspectos econômicos – a exploração pela metrópole das riquezas da colônia –, tampouco com questões individuais: o espectro é mais amplo, envolve outros fatores. A exploração colonialista vem acompanhada de estratégias para o desmerecimento do colonizado, de como ele se vê: “Todo povo colonizado – isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade local – se vê confrontado com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer, da cultura metropolitana” (FANON, 2020, p.32). Ainda que Ganda/Robinson e seus amigos frequentem a Goumbé e vivam em uma comunidade de nigerenses onde sentem-se em família, deparam-se a todo momento com os símbolos e o idioma do colonizador.

Há um fenômeno psicológico que consiste em acreditar numa abertura do mundo na medida em que as fronteiras se rompem. O negro, prisioneiro em sua ilha, perdido em meio a uma atmosfera sem o menor escape, percebe esse apelo da Europa como um respiradouro (FANON, 2020, p.36).

“O negro que conhece a metrópole”, então, “é um semideus”, afirma Fanon (2020, p.33). Ocorre que, logo que pisar em solo europeu, o negro irá perceber que na metrópole ele é ainda mais cidadão de segunda classe que em seu continente tomado à força pelo colonizador. Não adiantou Ganda viver na França e até lutar por ela na Guerra da Indochina. Só o que ganhou com isso foi matar vietnamitas, ver seus camaradas morrendo inutilmente a seu lado e depois teve de voltar para casa para trabalhar em condições degradantes – num país vizinho, porque no seu a vida se tornara ainda mais inviável. E o retornado, “desembarcado”, tampouco é bem visto pelos seus próprios compatriotas⁵⁸.

A relação de absoluta assimetria do negro com o branco, que lhe toma a terra à força, lhe impõe condições e rebaixa seu status, forçando uma comparação de sua cultura e costumes com o modo de viver e os símbolos do “mundo civilizado”, é resultado de uma construção meticulosa, cruel – e que tem um princípio norteador muito claro. “A inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Tenhamos a coragem de dizer: *é o racista que cria o inferiorizado*”, diz Fanon (FANON, 2020, p.107). Escreve o autor no capítulo *A Experiência Vivida do Negro*:

O negro não tem resistência ontológica aos olhos do branco. Os negros, de um dia para o outro, passaram a ter dois sistemas de referência em relação aos quais se situar. Sua metafísica, ou, menos pretensiosamente, seus costumes e às instâncias às quais remetem, foram abolidos, pois estavam em contradição com uma civilização que eles desconheciam e que lhes foi imposta (FANON, 2020, p.125).

E completa: “Então nos coube enfrentar o olhar do branco. Um peso fora do comum passou a nos oprimir” (FANON, 2020, p.126). O psiquiatra e filósofo martinicano conta inclusive o caso de um paciente negro que lhe relatou um sonho em que ele, após

⁵⁸ Fanon comenta a questão da desconfiança em relação ao africano que volta da metrópole, a pecha de incapaz, fracassado, que ele carrega junto à sua comunidade original, nas páginas 38 e 39: “se o desembarcado rapidamente faz uso da palavra, é que *se esperava por isso*. Primeiro na forma: o menor erro é percebido e desnudado, e em menos de 48 horas toda Fort-de-France já está sabendo. Não se perdoa a quem ostenta superioridade que falhe em seu dever”. Duas autoras portuguesas, Djaimilia Pereira de Almeida – esta nascida em Angola – e Dulce Maria Cardoso, exploraram com sucesso, em romances recentes, o estranhamento do africano que migra da colônia (ou ex-colônia) para a metrópole: em *Luanda Lisboa Paraíso* (2018), Djaimilia narra o périplo de Cartola e Aquiles, pai e filho, de Angola para Portugal, em busca de tratamento médico e imaginando que teriam os mesmos direitos de um cidadão português: acabam vivendo em uma favela; em *O Retorno* (2011), de Dulce, uma família, também angolana, embarca para Lisboa e acaba sendo alojada, juntamente com dezenas de outras pessoas nas mesmas condições, em um hotel, sem que o poder da metrópole saiba o que fazer com elas.

caminhar por muito tempo e transpor vários obstáculos, chega, ansioso e cansado, a um cômodo vazio. Ouve barulho atrás da porta, vindo de outro cômodo, este cheio de pessoas brancas. Ao entrar, percebe que ele, agora, também é branco. Fanon conclui que seu paciente sofre de complexo de inferioridade:

Se ele se encontra a tal ponto imerso no desejo de ser branco, é porque vive em uma sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade, uma sociedade que extrai sua consistência da preservação desse complexo, uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça; é na exata medida em que essa sociedade lhe cria dificuldades que ele se vê colocado numa situação neurótica (FANON, 2020, p. 114).

Albert Memmi, em *Retrato de Um Colonizado precedido de Retrato de Um Colonizador*, concorda com o entendimento de Fanon de que o aspecto econômico da colonização é crucial – mas não o único determinante. A colonização é uma exploração política, porém, “de uma relação *povo a povo*, e não de classe a classe”, opina, sendo este “o aspecto *específico* da opressão colonial” (MEMMI, 2007, p.17). Quando se examina com mais cuidado a convivência forçada das duas pontas dessa corrente de dependência, observa, “logo descobrimos que tanto a humilhação cotidiana do colonizado quanto seu esmagamento objetivo não são apenas econômicos; o triunfo permanente do colonizador não é apenas econômico. (...) Essa relação apresenta outros traços” (MEMMI, 2007, p. 17). O colonizado é alvo de um esmagamento que Memmi chama de uma “agressão ideológica” sistemática, que busca estigmatizá-lo, atribuir-lhe a pecha de incapaz, indolente, inconfiável, desonesto, o que gera nele próprio um conformismo.

Ser mistificado já é, mais ou menos, avaliar o mito e a ele conformar seu comportamento, isto é, ser regido por ele. Ora, além disso, esse mito se apoia solidamente em uma organização bastante real, uma administração e uma jurisdição; alimentado, renovado pelas exigências históricas, econômicas e culturais do colonizador. Seria ele insensível à calúnia e ao desprezo, daria ele de ombros diante do insulto ou do caos? Como o colonizado escaparia dos baixos salários, da agonia de sua cultura, da lei que o rege do nascimento até a morte?

Assim como não pode escapar da mistificação colonizadora, ele não conseguiria evitar tais situações concretas, geradoras de carências (MEMMI, 2007, p. 132).

O apagamento da cultura local é outro fator ressaltado por Memmi, que parece falar do que se vê em *Eu, Um Negro* quando pergunta quais são os heróis populares dos colonizados e lembra que “são as festas do colonizador, até mesmo religiosas, que se

celebram com brilho” (MEMMI, 2007, p. 144). Memmi observa o papel da língua – ou melhor, das línguas – nesta fratura que se verifica na personalidade do colonizado a partir do choque dos dois idiomas, da convivência forçada com os representantes da metrópole, com claro peso hierárquico incidindo sobre a questão. “A posse de duas línguas não é apenas a posse de duas ferramentas, é a participação em dois reinos psíquicos e culturais. Ora, aqui, *os dois universos simbolizados, que as duas línguas veiculam, estão em conflito*. São os universos do colonizador e do colonizado” (MEMMI, 2007, p. 147-48). Não é preciso pensar muito para perceber qual dos dois idiomas possui a menor valorização – ao mesmo tempo em que carrega a maior carga afetiva – e qual é o que realmente encarna o poder decisório.

Se ao menos o falar materno permitisse uma ascendência real sobre a vida social, atravessasse os guichês das administrações ou ordenasse o tráfego postal. Mas nem isso. Toda a burocracia, toda a magistratura, toda a tecnicidade só ouvem e utilizam a língua do colonizador, como os marcos de quilômetros, os painéis de estações, as placas de rua e os recibos. Munido apenas de sua língua, o colonizado é um estrangeiro em seu próprio país (MEMMI, 2007, p.147).

Os marcos de quilômetros, os painéis de estações e as placas de rua – além dos nomes de estabelecimentos, os cartazes de filmes, os anúncios de produtos – no idioma das metrópoles são vistos a todo momento em *Eu, Um Negro*, mas a situação de Ganda e seus amigos nigerenses vivendo na Costa do Marfim é um tanto pior, na medida em que nem em seu país vivem mais, e a própria língua já ficou para trás. Daí que os resultados não podem ser outros que não uma valorização excessiva do que não é seu – “Um produto fabricado pelo colonizador ou uma palavra por ele proferida são recebidos com confiança. Ainda que inadequados, seus costumes, suas roupas, sua alimentação e sua arquitetura são minuciosamente copiados” (MEMMI, 2007, p. 163) – e uma autodesvalorização. Some-se a isso o natural descompasso do colonizado em relação às exigências da metrópole, que lhe impõe dificuldades com as quais ele não está acostumado.

O que é (...) verificável é que a cultura do colonizado, sua sociedade, seu *savoir-faire* foram gravemente atingidos, e ele não adquiriu um novo saber e uma nova cultura. Um resultado patente da colonização reside no fato de que não há mais artistas e ainda não há técnicos colonizados. É verdade que existe também uma carência técnica do colonizado (MEMMI, 2007, p.154).

A questão é que o colonizador dissimula o problema, culpando a vítima por sua própria carência, para fins de exploração.

É verdade que os colonizados não sabem trabalhar. Mas onde é que lhes ensinaram, quem lhes ensinou a técnica moderna? Onde estão as escolas profissionais e os centros de aprendizagem?

(...) O fato verificável é que a colonização torna o colonizado carente, e que todas as carências se mantêm e se alimentam umas às outras. A não-industrialização, a ausência de desenvolvimento técnico do país, leva ao lento esmagamento econômico do colonizado. Assim como o esmagamento econômico e o nível de vida das massas colonizadas impedem o técnico de existir, e o artesão de se perfazer e de criar. As causas últimas são as recusas do colonizador, que enriquece mais vendendo matéria-prima do que concorrendo com a indústria metropolitana. Além disso, o sistema funciona em círculos e funda uma autonomia do infortúnio (MEMMI, 2007, p. 155).

É evidente que todo esse quadro de obstáculos praticamente intransponíveis redundará em um sentimento de impotência da população colonizada. Daí o desdém pela participação política manifestado por Robinson e Lemmy Caution no filme de Rouch, o sentimento de que não faz diferença engajar-se em uma luta por melhores condições de vida por parte do colonizado. “Acabou perdendo o hábito de toda a participação ativa na história e nem sequer a reivindica mais”, anota Memmi (2007, p.134). O acesso ao poder não só não lhe é dado, como é algo que ele sequer consegue vislumbrar, o que resulta em total apatia: o jovem, especialmente, não se sente representado⁵⁹. “O colonizado não governa. (...) estritamente afastado do poder, acaba realmente perdendo o hábito e o gosto por ele. Como se interessaria por aquilo de que está tão decididamente excluído?” (MEMMI, 2007, p. 136). O desestímulo pela participação efetiva nos rumos de sua sociedade acabam por levar o colonizado, especialmente o jovem, a refugiar-se onde sente-se mais confortável – e daí decorre a domesticação completa do sujeito, opina Memmi: “Cedo ou tarde, ele se acomoda (...) a posições defensivas, isto é, a valores tradicionais. (...) O jovem se casará e se transformará em pai de família devotado (...) Tudo voltou à ordem: a revolta e o conflito culminaram na vitória dos pais e da tradição” (MEMMI, 2007, p. 140). Não é de estranhar que Oumarou Ganda/Edward G. Robinson

⁵⁹ O cinema político foi uma tendência muito forte nos anos 1960, como consequência de eventos históricos como as lutas por independência dos países africanos, o Maio de 68 francês, a contracultura norte-americana, o conflito dos Estados Unidos contra o Vietnã, o recrudescimento da Guerra Fria, a eclosão de ditaduras na América Latina, a ascensão das esquerdas ao poder, os movimentos feministas e pelos direitos civis da população afro-americana, as revoltas estudantis e as lutas sindicais. Filmes de cineastas como Jean-Luc Godard, Nagisa Oshima, Glauber Rocha, Elio Petri e Lina Wertmüller exploraram a falta de consciência da juventude e das classes trabalhadoras e os resultados desastrosos que daí decorrem.

queira ter casa, mulher e filhos para sentir-se – e ser visto como – um cidadão respeitável, de bem.

Assim como Memmi, Aimé Césaire, no contundente *Discurso sobre o Colonialismo*, também denuncia a falsa premissa de tentar justificar a colonização como um processo de suposta civilização, quase como um projeto filantrópico da metrópole: “A maldição mais comum nessa questão é a de ser enganado em sua boa-fé pela hipocrisia coletiva, perita em situar mal os problemas para melhor legitimar as soluções oferecidas” (CÉSAIRE, 2020, p.10). E aponta em uma direção também mencionada por Fanon e Memmi, porém com mais firmeza:

O grande responsável nesse campo é o pedantismo cristão, por ter elaborado as equações desonestas: cristianismo = civilização; paganismo = selvageria, das quais só poderiam resultar as abomináveis consequências colonialistas e racistas, cujas vítimas seriam os índios, amarelos e negros (CÉSAIRE, 2020, p.11).

A religião – ou a exploração da fé, a catequização promovida pelo europeu nas colônias, como se queira – são apenas assessórios da verdadeira instituição que comanda e opera o esmagamento dos povos e suas culturas e a pilhagem, o projeto capitalista:

(...) a sociedade capitalista, no seu estágio atual, é incapaz de fundar um direito dos povos, assim como se mostra impotente para fundar uma moralidade individual. Queiram ou não: no final do beco sem saída da Europa, quero dizer, da Europa de Adenauer, Schuman, Bidault e alguns outros, há Hitler. No fundo do capitalismo, ansioso por sobreviver, há Hitler (CÉSAIRE, 2020, p.18).

A colonização é sempre, portanto, um projeto de violência, e é a voragem capitalista que está por trás de tudo.

Entre o colonizador e o colonizado, só há espaço para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, os impostos, o roubo, o estupro, a imposição cultural, o desprezo, a desconfiança, o necrotério, a presunção, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas.

Nenhum contato humano, porém relações de dominação e submissão que transformam o homem colonizador em peão, em capataz, em carcereiro, em açoite, e o homem nativo em instrumento de produção.

É minha vez de apresentar uma equação: colonização = coisificação (CÉSAIRE, 2020, p.24).

Curiosamente, Césaire, em uma passagem de seu livro, comenta essa exploração violenta do colonialismo europeu ocorrendo justamente no local dos acontecimentos do filme de Rouch:

No momento em que escrevo, estão cavando o porto de Abidjan à mão. Falo de milhões de homens arrancados a seus deuses, suas terras, seus costumes, sua vida, a vida, a dança, a sabedoria. Estou falando de milhões de homens em quem foram inteligentemente inculcados o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, o ajoelhar-se, o desespero, o servilismo” (CÉSAIRE, 2020, p.25).

Ao final de *Eu, Um Negro*, Oumarou Ganda, despido de seu personagem Edward G. Robinson, parece já, de certa forma, a caminho de libertar-se dos fantasmas de seu passado, no possível início de um processo de “libertação do colonizado por meio da reconquista de si mesmo e de uma dignidade autônoma”, no dizer de Memmi (MEMMI, 2007, p. 170). O primeiro passo, de “conscientizar o inconsciente”, na expressão de Fanon (FANON, 2020), ao menos, já foi dado no psicodrama, no “cine-transe”, proposto por Rouch. Após as andanças por Abidjan sob o olhar da câmera de Rouch e a sucessiva narração de seus anseios e percalços, Ganda deixa de ser Edward G. Robinson e volta a enxergar no espelho o que de fato é: o africano migrante explorado. *Eu, Um Negro*.

É decerto sintomático que em todo o filme ele jamais tenha-se referido a si mesmo ou a seus amigos como pessoas negras – *noir*⁶⁰, no título original do filme: no máximo, disse “nós, os pobres”. O título do filme, aliás, contém algo de intrigante, parece sugerir uma descoberta um tanto pretensiosa ou mesmo uma simples brincadeira por parte de Rouch: uma vez que trata-se de uma obra em colaboração entre cineasta e ator, projeto que Rouch chamou de antropologia compartilhada, seria muito absurdo pensar que a experiência foi tão transformadora também para o ex-engenheiro francês de pontes e estradas – que desembarcara na África primeiramente a serviço do colonialismo e após testemunhar um acidente de trabalhadores locais decidiu dar uma guinada rumo ao estudo antropológico – a ponto de dividir com Ganda o título de *Eu, Um Negro*? Por ora, fiquemos com a experiência de Oumarou Ganda, então futuro cineasta.

⁶⁰ Segundo a tradução da mais recente edição de *Peles Negras, Máscaras Negras*, de Fanon, a cargo de Sebastião Nascimento com a colaboração de Raquel Camargo, no francês, *noir* é o “termo corrente sem carga depreciativa para se referir a negros”. A expressão “de caráter pejorativo, de extração colonialista e racista”, é *nègre* (FANON, 2020, p.21).

6 “Theodorico, Imperador do Sertão” – O opressor se revela

Acostumado a conversar com pessoas humildes, do povo, e, a partir desses encontros, extrair perfis, histórias de vida, modos de pensar, agir, enfrentar as dificuldades cotidianas, foi no meio de gente comum que Eduardo Coutinho sempre buscou suas personagens. *Theodorico, Imperador do Sertão*, no entanto, é em tudo diferente a isso em sua filmografia, tanto antes como depois. Quarto dos seis documentários dirigidos por Coutinho para o Globo Repórter, foi realizado e exibido no ano de 1978 – foi ao ar mais precisamente no dia 22 de agosto. Se no filme de Jean Rouch do qual acabamos de falar a palavra é dos oprimidos, no de Eduardo Coutinho é do opressor. E isso ocorreu esta única vez em toda a carreira do documentarista brasileiro. Outra peculiaridade deste filme televisivo é que trata-se, também, do único filme de Coutinho centrado em um personagem só: mesmo *Cabra Marcado para Morrer*, que tem em Elizabeth Teixeira a força motriz e, na sua resistência, a razão de ser, ocupa-se do drama dos demais familiares da trabalhadora rural e dos camponeses antigos companheiros de luta de seu marido, João Pedro Teixeira, assassinado a mando de um latifundiário. *Theodorico*, não: todas as outras pessoas que aparecem na tela só estão ali para falar do “major” ou de sua relação com ele. É o perfil de Theodorico Bezerra (1903-1994) e como ele dita os rumos de quem gravita em torno dele que interessa, mais nada.

Coutinho soube da existência de Theodorico pelo cartunista Henfil (1944-1988), que foi quem lhe sugeriu que o personagem poderia render um filme interessante, um retrato do ainda presente coronelismo no nordeste. Latifundiário nascido no Rio Grande do Norte, Theodorico Bezerra esteve envolvido com a política desde os anos 1940: elegeu-se primeiramente deputado estadual em 1946. Na sequência, emendou três mandatos de deputado federal, entre os anos de 1951 e 1963, foi vice-governador de seu estado (1963-1966) e novamente deputado federal (1967-1971), tendo pertencido aos quadros da Arena e do PSD. Apesar da alcunha de “major”, jamais passou de cabo, tendo servido ao exército entre 1923 e 1924. Na juventude, foi comerciante, vendendo de tudo, até que prosperou com o comércio de couro. Investiu em terras, chegando a possuir quatro fazendas, sendo que a maior delas, a Irapuru, estendia-se por 14 hectares, onde Theodorico plantava especialmente algodão e onde viviam famílias de agricultores de quem o “major” exigia uma série infindável de deveres – estampados em cartazes com letras garrafais expostos por toda a propriedade e dizeres pintados nas fachadas das casas

–, porém sem a devida contrapartida. Sim, as atividades executadas pelos pobres agricultores na fazenda de Theodorico podem facilmente ser enquadradas na deplorável categoria do trabalho análogo à escravidão, como veremos.

As primeiras imagens do filme já são do major caminhando por uma plantação, enquanto ouvimos uma música de Luiz Gonzaga. Em seguida, temos o plano de uma casa com o personagem principal sentado na escada, na varanda. Ele se apresenta: “Eu estou aqui na propriedade Irapuru. Mas eu nasci na cidade de Santa Cruz, daqui a trinta quilômetros, no 1903, no dia 23 de julho. De formas que eu sou um homem da agricultura”. A câmera vai-se aproximando e vemos os créditos com o nome: Major Theodorico Bezerra. Ele segue falando de si, se diz “um homem do campo. E gosto da vida no campo”. Conta como se deu a sua participação na atração global.

Me falaram lá em Natal ... Perguntando se eu aceitava ser televisionado. Eu estranhei porque não era um homem da cultura, da vaidade, nunca escrevi livro, mas aceitei, fiquei satisfeito. E vieram me televisionar. Tô gostando porque eles estão televisionando dentro da simplicidade, televisionando gado, agricultura, conversando com os moradores e também me fazendo certas perguntas, mas tudo dentro de uma simplicidade e que todos nós gostamos de uma atenção. Não há quem não goste de agrado. E eu gosto (THEODORICO, 1978).

Já na primeira fala de Theodorico, duas coisas ficam claras: homem rico e poderoso, trata-se de um sujeito que se expressa de maneira simples, com vocabulário limitado e demonstrando algumas dificuldades gramaticais, o que não o impede de articular um discurso persuasivo, próprio de quem conhece a performance de um político tradicional; e ele pensa o fato de ser objeto de um documentário como um agrado, um afago, um sinal de adesão, de aceitação total. De fato, ele é a estrela do filme, como Oumarou Ganda foi de *Eu, um Negro*, de Jean Rouch, mas parece não perceber que está sob escrutínio. Coutinho começa perguntando-lhe quando comprou a fazenda e ele responde que foi no ano de 1928. “Por 12 contos de réis, e aqui já fiz açude, fiz cerca, fiz casa, fiz estábulo, fiz estrada, fiz escola ...”. Na sequência, Theodorico aparece já de gravata, atrás de uma mesa. Dono da narrativa, vai desfilando seus postulados.

Uma das coisas que eu vejo que é necessário a todos nós é ter o seu princípio de viver. Acordar cedo, andar ligeiro e conversar pouco para não perder tempo. O conversador perde tempo e surgem sobre isso muitas inconveniências. Tanto é assim que o senhor viu na propriedade todos aqueles dizeres escritos na parede. Que sirva como lição, advertência, a todos nós (THEODORICO, 1978).

A câmera passeia pelas fachadas das casas e vemos frases como “Amigos são todos eles/Como aves de arribação/Quando faz tempo bom, eles vêm/Mas quando faz o mau tempo, eles vão” e “Ninguém, até hoje, se imortalizou por ser preguiçoso”. Theodorico conta a Coutinho que viajou por boa parte do mundo: diz que conhece toda a América, toda a Europa, o Japão, a Índia, a China, Hong Kong, Bangkok, as Filipinas (que ele chama de “Filispina”), o Alaska, a Austrália ... E isso sem dominar idioma estrangeiro algum: “como o meu inglês é pouco, eu sei chegar no hotel e pedir um quarto, pedir a conta, pedir nesse inglês de viagem”. Ele pronuncia, então, palavras básicas como “room”, “to pay my bill”, “come back” e algo parecido com “how much”. “Number”, da boca de Theodorico, sai “nambre”. Theodorico é o mais prático, pragmático, possível. Em tudo. Para ele, as coisas não podem ser mais simples. Não há dilema, não há complexidade, não há nuances, nem dúvidas ou hesitações. Em nada. Tudo lhe aparenta de fácil solução, se a decisão correta for tomada. O major não vacila.

Em outro momento, regando as plantas, ele conta que gosta de quatro “coisas”: das flores, dos pássaros, da música e das meninas – das bonitas, esclarece. “Quando elas passam, fico olhando até elas desaparecer”, faz questão de ressaltar. Coutinho indaga-lhe que tipo de música ele gosta e a resposta é: “Daquelas música sentimental, mais emocionante, mais triste, (...) que me faz lembrar o passado”. Em seguida, na cozinha da casa de Theodorico na fazenda, vemos cantoria e sanfona. Mas é no apartamento dele, junto à fazenda, que nos deparamos com uma das mais reveladoras cenas do filme. Em um cômodo, vemos as paredes tomadas por fotos de mulheres nuas, que Theodorico mostra às câmeras sem nenhum constrangimento. Os comentários não são menos espontâneos em sua misoginia explícita. “Ah, se não houvessem as mulheres, o que seria de nós? Se nós só trabalhamos, temos vaidade e gostamos, é por causa das mulheres”. Vai apontando para algumas em particular e dizendo o que sente ao vê-las, descrevendo posições em que se encontram, poses, partes dos corpos. “É bem agradável isso, quem é que não gosta? Agora, se em vez de termos essas meninas aqui, tivesse outros retratos, outras coisas, ninguém nem olhava, nem ligava. Olha porque desperta a atenção e a curiosidade das pessoas que vêm aqui”, justifica. Coutinho, então, pergunta ao major o que ele acha de um homem poder ter mais de uma mulher – “sete, oito, dez ...” – e a mulher não ter essa mesma possibilidade, de desenvolver múltiplos relacionamentos. Theodorico não titubeia: “Ah, a natureza é assim, clara, ela mostra isso (...). Veja você que eu crio galinha, eu tenho dez galinha num chiqueiro e só tenho um galo. Eu tenho

vinte vacas no curral e tenho um touro ... Tá claro que um homem dá conta de oito mulheres", defende, convicto.

A despeito de seu patrimônio e da sua longa trajetória política, Theodorico garante que não tem poder. A imagem que ele quer passar às câmeras é a do que hoje se chama, de forma banalizada, um empreendedor. "Eu nunca escrevi um livro, nunca fiz um verso, eu não sei pintar, o que eu sei é administrar". Seu orgulho é a Irapuru e ele trata de demonstrar isso para todos, da forma mais extravagante, em um grande evento, uma festa que, para ele, tem contornos quase cívicos. "Eu faço uma vaquejada. Ora, se eu faço (...), tenho que ter o desfile, porque o que eu tenho pra desfilar é boi. Nos militares, tem o Sete de Setembro; em novembro, os desfiles de escola; e eu, na minha festa, os boi". A propriedade tem até bandeira, que é erguida por moças fardadas de vaqueiro que vão na linha de frente no desfile. Depois, a Banda Feminina de Irapuru toca música para o povo. Há também uma meninada vestida com uniformes de colégio. E mais atrás, Theodorico, com indumentária de vaqueiro, montado num cavalo branco: "Em seguida, vou eu, vou fardado assim, dois neto de um lado, dois do outro, (...) de cabeça erguida, para que o povo veja que eu vou na festa. Aí é a propriedade que vai desfilar". Também desfilam mulheres e homens exibindo suas atividades: as que trabalham com artesanato de flores, com roupas e jarros de flores; as que trabalham com barro, com roupas de barro e jarros na cabeça; os homens que pescam, exibindo anzóis e peixes. E por fim, crianças e idosos.

Os meninos que vivem de pegar preá pra comer e vender, essas coisas, vai com preá na mão puxando uma cachorrinha, porque é a profissão dele; aos velhos, depois dos 70 anos, eles desfilam com enxada nas costas, mostrando como é que ele vive na agricultura (THEODORICO, 1978).

Sim, o major acabou de confessar que em sua estimada fazenda há trabalho infantil, crianças precisam caçar preás para se alimentar e exploração de idosos, que são obrigados a trabalhar duro mesmo em idade avançada. Mas isso não parece importar Theodorico, que cita esses fatos com espantosa naturalidade. O que o entusiasma mesmo é o show que acontece na propriedade, o espetáculo bovino. "Mil bois. Os bois urrando, o chacoalho tocando, o vaqueiro aboiando. É uma música bonita, é uma coisa que entusiasma a toda a assistência, a nós que vivemos aqui". Ele exalta o último desfile, do qual participaram 1.001 bois, e já projeta o próximo, com 1.010. "Só boi: não entra vaca, não entra nada fêmea, só entra macho, porque o negócio é pra macho mesmo".

Todos os moradores da fazenda Irapuru têm um quadro pendurado na sala de casa com regras e recomendações para se viver na propriedade do major. Além disso, precisam também decorar o que está escrito em uma caderneta que lhes é entregue. Entre as proibições, estão: andar armado, consumir bebidas alcoólicas, caçar, fazer feira em outro local que não seja a Irapuru, jogar (a cartilha não especifica se só a dinheiro), abrir bares na propriedade sem o consentimento de Theodorico, criar os filhos sem que eles aprendam a ler e escrever, falar mal da vida alheia, inventar doença para não trabalhar e até mesmo “dar quarto a doentes”. Indagado por Coutinho, Theodorico explicará mais adiante:

Se ele passou a noite na casa do doente, vai comer o que tem naquela casa, juntos se divertem, vão falar da vida alheia, no outro dia não vai trabalhar porque passou a noite acordado, e o que é que adianta? Cabe a nós, da propriedade, dar amparo a quem está doente, naqueles meios mais acertados (THEODORICO, 1978).

Ele não diz quais seriam esses meios.

Os rígidos regulamentos decretados pelo major rendem uma das duas sequências mais marcantes e emblemáticas do projeto de Coutinho neste filme. Dentro da casa de um dos moradores, de pé, à frente, está Theodorico, com um dos quadros com sua “legislação” logo atrás. Mais ao fundo, a família que mora ali. Theodorico aponta para os dizeres e lê: “Do morador que não cumprir fielmente esse regulamento, será tomado o roçado e terá o prazo de 24 horas para desocupar a casa e ir embora dessa propriedade. A riqueza pertence a quem trabalha. Se você não trabalha, viverá sempre pobre”. A pergunta que caberia aqui é, obviamente, se alguém mais teve a oportunidade de enriquecer em Irapuru além de Theodorico, mas, como dissemos, o pragmático Theodorico, julgando ter o monopólio da narrativa e imaginando ter uma plateia disposta a acreditar em sua “verdade”, convenientemente ignora questões como esta.

Coutinho e seu operador de câmera, Dib Lufti, contudo, fazem pequenas intervenções que problematizam a cena. Enquanto Theodorico dizia essas palavras, a câmera sutilmente aproximou seu foco do cartaz, o suficiente para podermos ver, em primeiro plano, a mão do major, com seu dedo indicador apontando para o texto que ele lê no cartaz e, logo atrás, o rosto de um dos moradores da casa, o patriarca da família, que não tira o olho de Theodorico: a expressão do homem é de alguém que presta atenção em tudo o que é dito, em toda a movimentação, que não quer perder nada. Claramente o

homem está tenso com a presença do dono da propriedade, repetindo as suas imposições para se viver ali, e a equipe de filmagem registrando a conversa na casinha acanhada que ele habita com a família.

Theodorico segue falando: “Aqui ninguém parado, mesmo na hora da morte. Você esteja estrebuchando, mas não pare”. Coutinho e Lufti intervêm de novo: a câmera se afasta mais um pouco e vemos nitidamente a expressão do morador, que parece assustado, desconfiado. Coutinho pergunta se o pessoal cumpre o regulamento. “Cumpre. Porque, não cumprindo, eu digo logo que o Brasil todo é dele e ele vai embora daqui. Deixa ele descansar em paz e sossegado”, responde prontamente o major. Neste momento, vemos a mulher da casa, que está com uma criança no colo, sorrir. Coutinho pergunta: “E o pessoal, o que é que diz?”. A câmera mais uma vez se movimenta e o foco agora está totalmente em Theodorico, que reponde que “eles já sabem que é assim” e vira-se rapidamente para a matriarca da casa: “O que é que cê diz?”. Ela responde que “é assim mesmo, que tem que ser assim”. Inicia-se, então, uma conversa entre Theodorico, ela, que se chama Teresa Pinheiro, e seu marido, Francisco. Theodorico pergunta a Teresa há quanto tempo ela vive ali. Antes mesmo de ela responder que está na propriedade há 29 anos, o foco da câmera sai do major e vai-se dirigindo até ela, mas antes de descer – Teresa está sentada –, faz um rápido movimento para cima, passando pelo rosto de seu marido mais uma vez. Apesar de não se deter no rosto de Francisco, essa simples movimentação da câmera é suficiente para flagrar uma rápida reação do homem, um movimento com a cabeça, reagindo a uma das falas do major. Em um rápido vislumbre do rosto de Francisco, que dura uma fração de segundo, ele demonstra toda a sua inquietude com a sessão de interrogatório a que ele e sua mulher estão sendo submetidos por Theodorico. A câmera não está escondida, mas ela dribla, foge do implacável marcador, fazendo movimentos sutis para contradizer o “dono da narrativa” sem que ele perceba. Theodorico pergunta se Francisco está arrependido por viver ali por tanto tempo, e o agricultor responde prontamente “não, senhor”. Em uma tentativa de convencer Coutinho e o público de que a vida em sua fazenda é o melhor dos mundos para os trabalhadores da região, o major indaga Teresa por que ela não vai embora dali para procurar um lugar melhor. Com mais calma e desenvoltura que o marido, ela responde: “Eu acabei de dizer há uns poucos minutos. (...) Não saio daqui, só se for para o cemitério. Por que ... Se ele mandar embora, sempre volto, né? Quê que adianta sair? Portanto tem que morrer aqui mesmo”. A câmera fecha no rosto de Theodorico, visivelmente satisfeito

com a resposta da moça. Coutinho pergunta onde fica o cemitério. Teresa responde: “É ali, bem perto”. Ou seja, dentro da própria fazenda de Theodorico.

O major também procura demonstrar zelo em relação à formação educacional dos pequenos moradores de sua propriedade. Esclarece que todos os pais têm que enviar seus filhos à escola para que aprendam a ler e escrever, para que “possam ter uma vida mais feliz”. Theodorico garante que, inclusive, chegou a mandar doze filhos de moradores para estudar em cidades maiores, como Natal e Caicó. Porém, decepcionou-se com o rumo tomado pela garotada a quem ele tentou proporcionar essa “vida mais feliz” e desistiu. A questão é que:

Quando eles se formavam, ficavam por lá mesmo. Então eu vi que não é vantagem eu pagar estudo pra eles tirar diploma de professor e disso e daquilo outro, que não fica nenhum aqui. Por isso eu parei com essa coisa de encaminhar (...). Vocês têm que aprender o curso primário e aí que se virem (THEODORICO, 1978).

Na sala de aula, Theodorico indaga – aliás, intima – as crianças: “O que é que vocês sabem fazer na vida? Falem! Digam! Vamos!”. “Trabalhar! Estudar!”, elas respondem.

Como bom político, Theodorico gosta de dar discurso. Em palanque, em frente às câmeras, nas casas dos moradores da sua fazenda. E também no alto-falante, através do sistema de som da propriedade. Ele pega o microfone e inicia sua fala dominical: “Há certos domingos que eu faço uma conversa mais comprida, mais longa, mais explicativa ... É assim como quando eu venho das minhas viagens. Vou conversar com vocês (...)”. Enquanto a câmera vai passeando pela feira e focando as pessoas, o major inicia o seu longo monólogo. Diz que tudo o que fez ali foi “pra lhes servir”:

Açudes, que dá água pra vocês, dá o peixe, (...) temos tudo de graça, pra você plantar a batata, o arroz, o feijão, o milho, tudo sem pagar nada. O peixe que tem nos açudes, tem peixe de toda qualidade. Tudo de vocês, porque eu nunca vendi um peixe, é sempre para vocês (THEODORICO, 1978).

Há um corte e, logo em seguida, vemos, em uma mesa, um ex-deputado e fazendeiro, Lauro Arruda, que entrega a maneira como Theodorico construiu os açudes de sua propriedade: “Isto é mais uma fantasia do prezado amigo, porque eu não tive a

ventura de ser deputado federal e conseguir que se construísse nas minhas propriedades dois açudes de porte, da importância que o DNOCS⁶¹ construiu nas suas”. Arruda dá até os nomes dos açudes, que foram construídos em Irapuru, como fica claro, com dinheiro público. Theodorico está ao lado dele na mesa e não tem reação alguma depois dessa fala. Há um novo corte e, na sequência, a câmera mais uma vez passeia pelos habitantes da fazenda durante a feira. De novo, ouvimos a voz de Theodorico, que faz uma revelação curiosa: ele é partidário do comunismo. Diz isso publicamente, sem nenhum receio, em plena ditadura militar, para uma multidão ouvir. Ele é favorável, pelo menos, ao que entende ser o comunismo – ou o que quer que as pessoas compreendam como tal.

Olhe, tanto eu acho que o comunismo é necessário que nós aqui somos aproximados ao socialismo. Tanto que as vaca nos pertence e o leite é deles. Eles aqui têm assistência e isso é que nós procuramos encaminhar esse povo, através da nossa mentalidade. Nós temos que desenvolver aquela mentalidade de 50, 30, 20, 40 anos passados, não é mais pra época de hoje (THEODORICO, 1978).

O regime comunista defendido por Theodorico deve ser o único caso na história em que os trabalhadores do povo nem detém os meios de produção, nem são donos das próprias terras, e ainda têm que obedecer aos caprichos de um latifundiário.

Além da educação e da independência financeira, Theodorico Bezerra também se preocupa com a fé dos moradores de sua fazenda. “Aqui tem igreja pra você rezar, pedir a Deus piedade por seus erros e tirar metade dos seus pecados”, diz no alto-falante. O major conta a Coutinho que Frei Damião esteve na propriedade quatro vezes e já tem mais uma visita marcada para esse ano. “É uma necessidade que nós sentimos, a presença dele, suas missões, porque um conselho é um encaminhamento de um princípio de fé e de crença religiosa que todos nós nos voltamos para ele, e é desses homens que realmente nós precisamos”. Vemos uma escultura com as feições de Frei Damião e fotos de Theodorico com ele. Coutinho pergunta ao major se o religioso é bom para dar voto. O major responde entusiasmado:

Ah, ora! Se o povo vive perguntando quando é que eu trago o Frei Damião aqui ... E eu quero agradecer esse povo. Sou político. Há 32 anos. É importante que eu deixasse uma coisa boa. Eu nunca vi uma pessoa largar a política porque quisesse. Ela expulsa, ela bota para fora e ele não quer sair. É o que se dá comigo, por isso que eu vim pregar com

⁶¹ Departamento Nacional de Obras Contra as Secas.

Frei Damião, pedindo a ele as preces dele para que eu tenha sorte, felicidade, alegria e contentamento (THEODORICO, 1978).

Que fique claro: Theodorico pede graça para ele próprio, para mais ninguém. Novamente fazendo uso do sistema de comunicação da fazenda, o major inicia uma “prestação de contas” de suas viagens. A ideia é que as pessoas saibam “como é o mundo”. Theodorico conta que viu o Santo Sepulcro, foi a Israel, a Jerusalém, ao Cairo, andou pelas Montanhas de Jericó, foi ao Poço de Jacó, visitou pirâmides, mesquitas, margeou o Rio Nilo e diz que não viu coisa muito diferente nessas andanças: “A agricultura de algodão, que lá é uma agricultura muito grande, lá produz tudo. É a mesma coisa daqui, até mesmo o clima, que você pega o mapa mundo e veja que é a mesma coisa”. Coutinho aproveita que Theodorico se manifesta sobre tudo sem receio algum e pede, então, para que ele esclareça melhor uma opinião que havia emitido antes, em uma conversa que não fora gravada: “O senhor tinha me dito que achava que o (...) Funrural era um negócio⁶² que contribuía assim ... Pra preguiça do povo⁶³...”. O major é direto:

Não é motivo de aposentadoria de um homem, ainda que não tenha cultura. Porque ele, aos 65 anos ... Ele compra uma casa com aquele dinheiro, vai e compra um casebre na ponta da rua, que ele não tem ambição, e os filhos vão jogar futebol, o outro vai pra sinuca, o outro vai pro bilhar, a filha fica namorando e se viciando, são essas coisas que nós conhecemos, porque eles são atrasados. A nossa origem, aqui no nordeste, é do africano, do índio, é do caboclo⁶³, não é como a do sul, que é do alemão, do francês, do italiano, do estrangeiro, que tem uma compreensão mais alta e, quando passa para ser emigrante no Brasil, já vem com as suas ideias adiantadas como vêm o japonês e todas as outras raças⁶⁴. Tanto que você vê mesmo, você está vendo todo mundo aqui dessa região, tudo é de uma qualidade só: eles não têm ambição, não têm ganância, não têm vaidade ... Eles julgam ser felizes da maneira que vivem (THEODORICO, 1978).

A câmera flagra homens simples, com expressão cansada, sendo muitos trabalhadores idosos, com os rostos marcados. Para tentar legitimar a visão que quer

⁶² O Fundo de Assistência ao Trabalhador Rural (Funrural) é um imposto que se cobra sobre a produção agropecuária a fim de assegurar a previdência aos trabalhadores do campo. Ele incide sobre o valor bruto da comercialização da produção rural e funciona como o INSS para o trabalhador rural.

⁶³ A ideia de que qualquer benefício social para as classes trabalhadoras redundaria necessariamente em preguiça ainda encontra forte eco na mentalidade de setores da política e do empresariado do Brasil da atualidade, como visto em PAVAN, 2023.

⁶⁴ Para não deixar qualquer dúvida, Theodorico utiliza essa palavra mesmo, para fazer a distinção de quem entende ser mais adiantado e mais atrasado: raça.

passar, de que os trabalhadores estão felizes com a vida que levam em sua fazenda, Theodorico conversa com vários deles sob os olhares de Coutinho e do câmara Lufti. Na primeira dessas conversas mostradas no filme, ele está sentado em uma mesa junto com o amigo Manuel Alves, fazendeiro e advogado. Alves pergunta a um morador, Valdeci Pereira, se ele está satisfeito em morar ali. Valdeci diz que sim, desde sempre – ele vive na propriedade há 28 anos. Ressalta inclusive que todos os moradores “têm o direito” de falar com ele (Theodorico). A câmara mostra outros trabalhadores na porta da casa, onde funciona o sistema de som da fazenda, acompanhando a entrevista. Theodorico então provoca Valdeci, dizendo que ele só está falando isso por estar em sua presença. O rapaz se esforça em parecer sincero: “Absolutamente. Não, senhor, é porque eu conheço a verdade, sou daqui, geralmente acredito que não exagerei coisa nenhuma, foi tudo dentro do meu conhecimento”. Quando a câmara dá um zoom ampliando a cena, vemos a mesa inteira e as posições de cada um: Theodorico está no centro, seu amigo Manuel, que iniciou o interrogatório, no lado direito de quem vê, e Valdeci no lado esquerdo. Fica evidente o caráter intimidatório da conversa.

Em seguida, Theodorico dirige pela fazenda. Para em frente à casa de um morador e pergunta quantos filhos ele tem. O homem responde que atualmente tem dez – ele e a esposa tiveram dezesseis, mas seis morreram. Na casa de Chico Pereira, ele senta na varanda e entabula uma conversa. O agricultor reclama ao major do aumento dos preços do açúcar, do quilo de carne ... Theodorico pergunta-lhe por que ele não cria galinha em seu pátio. “Mas major, uma galinha com uma cuia de milho por 40 conto não sai mais caro que a carne, não?”, devolve Pereira. Sem saber o que dizer, Theodorico pergunta ao homem: “qual é a maneira, a solução que você vê pra gente sair dessa coisa?”. “Major, primeiramente Deus, que é quem dá o alimento pra nós se manter e haver produção”, responde. Theodorico dá um jeito de culpar os pobres trabalhadores por sua própria miséria: “Mas eles dizem que a culpa é nossa mesmo, porque vocês todos aqui na propriedade ... Tem um ali que tem vinte e dois filho, passei outro ali, tem quatorze, outro tem doze. Você diz que tem quanto?”. Pereira responde que tem dez. “Ora, se a população cresce, todo dia nasce menino, cada menino que nasce é mais comida”, justifica Theodorico, a quem, obviamente, não ocorre (ou não é conveniente) questionar a conjuntura toda.

A outro morador, Zé Bento, o major pergunta por que ele não vai procurar outra fazenda em que possa trabalhar na criação de gado, “para se desenvolver, e isso e aquilo”.

“Por que você ainda mora aqui há trinta anos?”. Zé Bento diz estar bem ali, que é melhor estar na propriedade do que sair procurando, afinal, pode ser que vá morar em outro lugar e acabe não dando certo. É vaqueiro e diz, respondendo a outra pergunta dirigida de Theodorico, que é feliz em sua profissão. Na varanda da casa de outro trabalhador, que diz ter várias mulheres e está ali há 41 anos, Theodorico pergunta quanto ele produziu de algodão na safra do ano anterior. O homem responde 35 mil. “Você tirou saldo ou ficou devendo na vila?”, pergunta o major. “Ano passado, eu tirei 150 milhão, e esse ano tirei 130”, diz. O major banca o conselheiro: “Como eu falei pra você há tempo, você tem que comprar uma propriedade para você, para que você seja o proprietário, para que você seja o dono da propriedade, isso eu já lhe disse, que eu tenho que ir com você no banco”. Preocupado em dar lições de empreendedorismo ao peão, Theodorico reforça:

Tenho que arranjar um dinheiro do banco, porque a mim não me cabe eu querer vocês serem meus escravos por toda a vida, não. Pois você trabalha, realmente você planta o milho, o feijão, a batata, a melancia, mas no algodão você paga a metade. É terço ou meio que você paga? (THEODORICO, 1978).

O homem responde que é de um terço a cobrança. “Cê paga 33 por cento da produção a mim. Ora, você, na sua propriedade, não paga coisa nenhuma, porque tudo é seu”, insiste o major, que lá atrás falava que vigorava em sua propriedade algo aproximado ao comunismo, mas que agora acabou de admitir que escraviza seus trabalhadores, mantém como eles uma relação de parasitismo.

Outro funcionário “satisfeito” que Theodorico, investido na função de repórter, entrevista é Júlio Barbosa, operário da usina de algodão. Barbosa nasceu ali mesmo, em Irapuru, onde trabalha há 20 anos. Perguntado pelo major quanto ganha, responde que são 360 cruzeiros. É casado e tem dois filhos. Theodorico mais uma vez insiste na questão: “por que você não vai procurar outra morada, em outro lugar em que você ganhe mais, em que viva melhor?”. O operário responde, conformado: “Porque os que vão, voltam, e eu não quero ir pra voltar”. Barbosa trabalha na parte mecânica, monta e desmonta máquinas. Theodorico pontua que tudo o que ele aprendeu foi ali em Irapuru e amplia: “Aqui aprendem o pedreiro, o marceneiro, o ferreiro, o mecânico...”. O major, porém,

lembra de um trabalhador que “ficou tão entendido que a Sanbra⁶⁵ convidou ele daqui pra lá”. Theodorico, então, envia a pergunta ensaiada para Barbosa: “Por que a Sanbra também não faz operários como nós fazemos aqui, hein?”. O operário diz o que o patrão espera dele: “Por que não tem paciência, né”. Theodorico, o patrão bonzinho, gaba-se de formar sua própria mão-de-obra escrava, cuidado que a multinacional não tem. Em todas essas conversas com os trabalhadores de sua fazenda, fica nítida a sensação de que, ou Theodorico flagrou Coutinho conversando com algum(ns) deles e resolveu interferir no processo, guiando o cineasta e sua equipe pela propriedade, colhendo depoimentos favoráveis a ele para garantir que sua visão iria prevalecer, ou se adiantou mesmo em suas intervenções para não correr risco de alguma manifestação de seus funcionários sair do previsto. A tentativa de ter controle sobre a narrativa, de qualquer maneira, é evidente. Só em um momento é que Coutinho conseguiu fugir do alcance do olhar do major e conduzir com liberdade uma conversa.

Em um plano, vemos três homens em algum local da propriedade e ouvimos o barulho de um motor. Ficamos sabendo que é uma máquina de sisal. A câmera se aproxima, há um corte e, em um novo plano, os três estão perfilados. Coutinho começa a conversar com um deles. O homem não é morador dali, mas de Tangará. Contudo, já viveu em Irapuru. Por trinta anos. Diz que saiu por vontade própria: “não tava dando pra mim”. Coutinho quer saber por que. O homem vai aos poucos desenrolando o novelo: “Aqui (hesita) ... Quem mora na terra dos outro é sujeito a tudo. Aborrecimento, né? Ainda pude comprar uma casinha ... Hoje em dia tô morando no que é meu”. Mais adiante, Coutinho pergunta como é que ele vive. “Eu vivo disso aqui”, diz, referindo-se à máquina desfibradora de sisal. “E dá pra viver com esse dinheiro?”, indaga Coutinho. “Dá ... Aperreado. É o jeito”, diz o homem. Coutinho questiona então se ele não estaria melhor se tivesse continuado ali. “Era, mas nunca trabalhei com roça. Meu serviço toda a vida foi serviço de usina” – serviço de prensa, de algodão, ele esclarece. “Não era bom, não?”, quer saber Coutinho. “Era bom. Agora, eu saí porque, sabe ... Se o camarada cai na idade, também não vai podendo trabalhar naquele serviço, né? Tem que cair fora”. É o povo pobre, sem formação, com educação precária, limitado a trabalhar em uma coisa só a vida inteira, que se manifesta. O homem tem consciência disso, ao menos. Em uma sequência posterior, Coutinho fala com outro dos trabalhadores da máquina de sisal. Pergunta se há

⁶⁵ A Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro (Sanbra) foi uma empresa exportadora de algodão do nordeste, pertencente à Bunge – multinacional do ramo do agronegócio fundada em 1905 em Amsterdã (Holanda) e hoje com sede nos Estados Unidos.

perigo de se perder um dedo ali. O rapaz diz que ele mesmo já teve um arrancado pela máquina. “E daí, como é que foi? Teve indenização ou não?”, inquire Coutinho. “Aqui era de menor, né, aí não teve indenização, não”, responde o trabalhador, que completa: “Não tinha registro, nem nada, daí também ninguém foi (indenizado), não”. Temos, então, mais um relato de trabalho infantil e de trabalhadores tendo seus direitos negligenciados na propriedade do major. No entanto, todos os funcionários e ex-funcionários têm o cuidado de não falar mal de Theodorico. Ninguém quer correr o risco de se indispor com ele. Inclusive o homem que trabalhou ali por trinta anos e decidiu sair: “Saí da terra dele, mas saí por vontade minha ... Pra mim, é uma boa pessoa, ele, o filho, o genro ... Tudo é umas boas pessoa”.

Não que no filme não apareça nenhum desentendimento de Theodorico com um de seus ex-funcionários. Mas aí quem conta a história, com direito a acusação de falta de lealdade, é o próprio major. Francisco Frutuoso morou em Irapuru por 40 anos. “Era um homem da minha confiança, um morador inteligente, (...) ele é quem me tirava as linhas de terra das propriedades, quando nós íamos comprar ou fazer qualquer negócio”, esclarece o major. O problema deu-se quando o dono da Irapuru perdeu uma eleição. Por apenas oito votos. E a culpa recaiu sobre Frutuoso:

Eu tive de dizer a ele: “você, Frutuoso, de agora em diante não merece mais a minha confiança, porque você deixou que o prefeito abrisse estradas naquela região e você não me disse.” Pra que ele abriu aquelas estradas? Pra no dia da eleição mandar o carro de madrugada, carregar os meus eleitores, e foi isso que aconteceu (THEODORICO, 1978).

Frutuoso, sentado ao lado de Theodorico, confirma que o motivo alegado pelo major para a dispensa foi esse mesmo, mas diz que não guarda nenhum ressentimento do ex-patrão. Theodorico não é homem que aceita perder, especialmente se o oponente agiu com malandragem – qualidade tão prezada pelo major, como podemos ver em vários momentos. Theodorico, que no início se disse um homem sem vaidades, na verdade é um exibicionista. Embora garanta que não se vê como um homem poderoso e queira passar uma imagem de alguém modesto e bem intencionado, suas atitudes o contrariam. A cada história de esperteza que Lauro Arruda vai desencavando do major, a câmera o flagra sorrindo de orgulho e satisfação.

Em uma outra passagem, Theodorico relembra seu início como homem de negócios. “Você tem que ver que eu tive várias profissões. (...) Nunca ninguém me deu

dinheiro pra trabalhar, nem nunca herdei”, garante, atrás de uma mesa. Ficamos sabendo que ali fica outra propriedade sua, o Grande Hotel de Natal. Ele já teve mais de um estabelecimento neste ramo, sendo que o primeiro foi comprado por 4 contos de réis, depois de vender couro de bode, fazenda e até ter sido dono de um cinema itinerante. “Depois, comprei o Hotel Internacional, o Palace Hotel, Independence Hotel e, em 1939, foi o Grande Hotel”, conta, agora no terraço.

Na Guerra, o Grande Hotel ficou pequeno, eu montei aquele prédio ali (aponta para o edifício) e houve mais dois prédios pra hospedar os americanos. Os americanos ... Era um movimento muito grande, porque aqui é o porto mais perto da África e da Europa. Era um movimento imenso. A moeda era o dólar e nessa coisa a gente (...) ia vivendo (THEODORICO, 1978).

Arruda conta que ali, então, Theodorico montou um cassino. E explica:

Na época da Guerra, o major, com toda essa vantagem que ele alardeia, de novo, esse coração (...) bonachão ... É porque ele tem condições para fazer isso. E isso ele amealhou muito usando sua inteligência, a prática do homem que conhece o jogo, porque ele, na sua mocidade, foi um jogador inveterado, viu? (THEODORICO, 1978).

O homem que em uma sequência anterior disse condenar o jogo como uma espécie de perdição dos trabalhadores, a ponto de proibi-lo terminantemente em sua propriedade, não só foi adepto da jogatina em sua juventude, portanto, como lucrou muito com o vício alheio. Theodorico ri quando Arruda o entrega mais uma vez. O colega acrescenta: “E o major se arrumou, o dinheiro aqui era juntado a rodo, porque todo americano sabia que ia morrer, ia deixar o dinheiro, então jogava e perdia”. Theodorico ri de novo. Como ri também quando Arruda relata a rasteira que levou de Theodorico. “Há um caso muito interessante na minha cidade. É que ele procurou modificar um projeto de lei”. O caso é que havia a previsão da construção de um prédio dos Correios e Telégrafos em Nova Cruz, município de Arruda. A cidade de Theodorico chama-se Santa Cruz. “Então, sabendo que estava na Imprensa Oficial, ele mandou apagar o (...) Nova e botou o Santa. (...) Então esse prédio foi construído em Santa Cruz”. Theodorico ri como uma criança travessa. Mas ao ser perguntado por Coutinho se a história é verdadeira, diz que só lembra “das coisas de 6 horas da manhã para cá. Essas coisas do passado eu não me lembro, porque eu tô com 75 anos, me esqueço”. Só faltou piscar para a câmera.

Na política, Theodorico é assim: vale tudo, até jogar sujo com um velho conhecido. E se o seu hotel sempre foi um “centro de gravitação de todas as decisões do Estado”, de onde “emanavam pro poder central as grandes decisões, nomeações dos altos cargos federais”, nas palavras de Arruda, sua fazenda também é um pólo de articulações. A Irapuru, como vimos, tem feira, sistema de comunicação, cemitério, igreja ... E também sede partidária: um sub-diretório do Partido Social Democrático (PSD). Ali, Theodorico recebe pessoas, mantém conversas com correligionários e também um centro de alistamento eleitoral. Como todas as outras, as regras ali também são claríssimas: “E sabem vocês mesmos que aqui nessa propriedade todos são obrigados a ser eleitor. E para tirar o título de eleitor, eu mesmo é que quero tirar a fotografia de vocês. Pra quê? Pra você olhar pra mim e eu ver vocês”. Vemos Theodorico pregando um tecido azul em frente à casa, que vai servir de pano de fundo para os retratos. Em seguida, ele mesmo tira as fotos.

O título será entregue por mim para vocês. Porque eu só quero que more nessa propriedade aquele que for eleitor. O que não for eleitor não pode morar aqui. É como eu digo mesmo a vocês, já tenho dito tantas vezes, digo sempre e continuarei a dizer: a única coisa que eu posso precisar de você é o seu voto. Fora do seu voto, outra coisa eu não vou precisar: você não tem automóvel pra me emprestar, você não tem dinheiro pra me emprestar, você não tem uma vaca pra me dar pra eu tirar leite, você não tem um cavalo pra andar, mas o voto, o voto você tem. Se esse voto você não me dá, por quê que eu quero conversar com vocês ou perder tempo? Eu não perco tempo. Por isso, é que eu tô lhe avisando (THEODORICO, 1978).

Assédio eleitoral, como sabemos, também é algo infelizmente ainda bastante presente no Brasil. Nas duas últimas eleições, houve práticas abundantes neste sentido, por parte de vários empresários preocupados apenas com seus interesses. Em 1978, durante a ditadura, mesmo que com o país já vivendo o lento e gradual período de abertura, o major também sentia-se autorizado a escancarar o constrangimento para fins políticos de seus trabalhadores. E em rede nacional de televisão.

Um aspecto a ser ressaltado nessa sequência – e em uma outra do filme, da qual falaremos a seguir – é a “batalha de câmeras”: um close da câmera de Lufti em Theodorico empunhando sua máquina fotográfica. Portanto, um apontando para o outro seu instrumento de trabalho – a câmera como instrumento discursivo, revelador de verdades e também como instrumento de poder. Trata-se de uma engenhosa maneira de resumir o

que vemos durante todo este documentário televisivo de Eduardo Coutinho: a disputa de narrativas. Theodorico tenta impor livremente as suas “verdades”, enquanto Lufti e Coutinho tentam fazer com que o espectador perceba que as histórias que o major conta não são exatamente o que acontece de fato. É uma queda de braço permanente, mas velada, que permeia todo o filme. Theodorico tenta divulgar, em frente à câmera de televisão, uma imensa agenda positiva de si mesmo, escondendo seus vários malfeitos, enquanto a dupla Coutinho/Lufti trabalha para jogar luz em cima deles. Essa sequência do alistamento eleitoral começa, na verdade, com a câmera de Lufti registrando Theodorico fotografando os pobres moradores de sua propriedade para tirar o título eleitoral: vemos suas expressões tensas, acuadas, intimidadas com a operação. Só depois temos o plano com o foco em Theodorico apontando sua câmera fotográfica e o consequente duelo das câmeras, a dele e a do filme de Coutinho.

Na outra sequência em que se dá esse embate, o cenário é o seguinte: Theodorico está dentro de um terreno onde fica a casa da família de um de seus trabalhadores. O discurso do major seria constrangedor para qualquer um, menos para ele. O major quer convencer a audiência de que o nível de satisfação de quem vive ali, naquelas condições, é o mais alto possível. Theodorico exulta, enquanto a câmera de Lufti vai focando os pés sujos e machucados dos trabalhadores, de chinelos:

Nós estamos aqui numa propriedade. Veja essa casa, como é uma casa modesta, uma casa simples, mas como o homem que mora nesta casa sente-se satisfeito. Tanto é assim que você vê aqui tudo tranquilo. Olha o porquinho, o cachorrinho ali dormindo tranquilo, (...) o galo cantando satisfeito e feliz, olha a galinha, que beleza em galinha, quem planta e cria tem alegria. Ele planta o algodão, (...) o milho, (...) o feijão, ele cria o porco, ele cria a galinha, (...). Olha o jumentinho ali, essa que é a felicidade daquele que tem o direito de plantar e criar. Eu digo sempre: quem planta e cria tem alegria. (...) É a vida do campo! Aqui não tem doença, não tem pulga de bicho, não tem carrapato, não dá doença nenhuma. Aqui só se morre de velho (THEODORICO, 1978).

Antes, enquanto Theodorico iniciava esse seu discurso, vimos em um dado momento ele sacar sua câmera – e Lufti responder movimentando a sua: Theodorico em close, preenchendo a tela, com sua câmera apontando para frente, posicionada para tirar fotos, frente a frente com a câmera de Lufti. Então, o operador de Coutinho vai virando a câmera para o lado, saindo do major e mostrando os integrantes da família de agricultores perfilados. Enquanto o major bate retratos dessas pessoas – ele está do lado esquerdo da

tela e vai-se movendo para a direita –, Lufti vai fazendo o movimento contrário, flagrando suas expressões enquanto Theodorico tenta, de maneira desajeitada, poetizar a vida que se vive ali. O contentamento absoluto que o major garante existir no lugar é exatamente o contrário do que a câmera de Lufti registra: as expressões desanimadas dos trabalhadores demonstram tudo, menos a alegria transbordante contida no discurso do major. A família de agricultores mais parece um grupo de pobres animais acuados esperando na fila o momento do abate.

Um animal político: é o que Theodorico é. No discurso, na performance, nas relações – tudo é naturalmente programado. O major dá até aula de pedir voto, caprichando na narrativa e no gestual.

Setenta e cinco anos. Só me faltam cinco anos mais para viver⁶⁶. Com mais cinco anos, eu tô com a cabeça branca, cara pregueada, vista curta, meio mouco, arrastando os pés, (...) queria que você me ajudasse nessa eleição, mas me ajude com o voto, para que eu possa me eleger. Eu tenho que pedir a você, mas tenho que pedir assim, não como um aleijado pede “dá uma esmola, pelo amor de Deus!” (...). Mas o cego que sabe pedir, ele diz “irmãos, tende piedade daquele que não teve a felicidade de ter a luz nos seus olhos. Tende a piedade do pobre ceguinho que ainda hoje não tomou café.” Ele pede tão triste, de uma maneira tão emocionante, com uma voz tão baixa, a pessoa nunca dá o perdoe. Portanto você não me dê o perdoe, você se desdobre, se multiplique, que eu farei tremular sempre a bandeira vitoriosa daquela terra, que é a bandeira vitoriosa sua (THEODORICO, 1978).

Enquanto o major fazia sua performance, digna dos pastores carismáticos da atualidade, a câmera de Lufti flagrava suas mãos, num gesto que parece Jesus Cristo pregando.

Como todo profissional que está no ramo há muito tempo, o major também tem o cuidado de se cercar de quem possa protegê-lo – mesmo que, vez que outra, passe a perna em alguns, como Lauro Arruda, e outros banquem os mais espertos que ele, como o candidato a prefeito que se elegeu abrindo estradas próximo à eleição e transportou os eleitores que Theodorico imaginava serem seus. Gente dos mais variados graus de poder o adula e ele os adula de volta. João Pontes, prefeito de Tangará, diz que Theodorico pode ficar tranquilo, afinal, “tendo trazido tantas coisas boas para a cidade”, apoio não lhe faltará na eleição vindoura. Já o delegado da cidade diz que várias vezes atendeu

⁶⁶ Na verdade, viveu mais dezesseis, falecendo em 1994, aos 91 anos de idade.

prontamente ao chamado do major para “acabar com o jogo, com a bebida, nas propriedades vizinhas”. Aliás, chamado, não: “ordem de vossa senhoria”. Manuel Alves, o advogado e fazendeiro que antes ajudara o major a constranger um trabalhador a dizer em frente às câmeras que viver em Irapuru é algo parecido com o paraíso, garante que o major “é um grande líder deste município, desta região e deste estado”. Ele capricha no discurso: “Já tive a fortuna de ser juiz desta cidade e desta comarca. Durante todo o tempo que aqui exerci a magistratura, recebi sempre a colaboração prestimosa e desinteressada do deputado Theodorico Bezerra”. Até gente de outros partidos o têm em alta conta: Djalma Marinho, ex-deputado federal, era da UDN⁶⁷, enquanto que Theodorico era do PSD. Mesmo com as diferenças, ambos se consideram velhos parceiros – até porque são colegas de profissão. “Numa sociedade com a nossa, onde a política não é ideológica, a política nacional, os amigos podem ter seus compromissos partidários e nunca deixarem de ser amigos. Nós sempre fomos amigos durante todos estes tempos”, declara Marinho, que considera Theodorico “uma grande figura, típica da nossa sociedade, representativa do nosso meio rural, um fazendeiro exemplar”. O major, radiante a seu lado, é só sorrisos.

Mas radiante mesmo, a ponto da euforia, Theodorico fica quando da visita do governador do estado, Tarcísio Maia⁶⁸. O mandatário chega de helicóptero e é saudado por Theodorico assim que desce da aeronave. Depois da caminhada de praxe, jovens mulheres jogam flores no governador. No palanque, ouvimos aplausos e, em seguida, o anúncio do repórter/locutor de uma rádio, que pede a palavra de Theodorico. O major agradece a presença de Tarcísio, define a cidade de Tangará como “um município novo, que estava se levantando, que queria progredir” e que tinha três empresas exportadoras de algodão “dignas das maiores do estado”. O governador foi à cidade para inaugurar oficialmente ali uma agência do Banco do Rio Grande do Norte, a fim de fomentar os negócios da região. Não ouvimos a voz de Tarcísio, apenas o vemos chegando e depois no palanque, ao lado de Theodorico. Quando o helicóptero decola de volta, a câmera está no major, que abana para o governador que sei vai. Theodorico não cabe em si de tanta

⁶⁷ Partido fundado por Carlos Lacerda em 1945 e extinto em 1965, após o golpe civil-militar, a União Democrática Nacional (UDN), de orientação conservadora, surgiu para combater a primeira das duas gestões de Getúlio Vargas no governo federal. Após o início do período ditatorial, a UDN seria sucedida pela Arena (Aliança Renovadora Nacional), que daria sustentação ao regime de exceção.

⁶⁸ Tarcísio Maia (1916-1998) foi governador do Rio Grande do Norte entre 1975 e 1979, pela Arena. Seu filho, José Agripino Maia, também foi eleito governador do estado, por duas vezes: exerceu os mandatos de 1983-1986 e 1994-1994.

alegria. A câmera congela a imagem de seu sorriso eufórico, de quem tirou a sorte grande. A política é um espetáculo que Theodorico domina perfeitamente.

O major também cobre de elogios os presidentes da República que teve a oportunidade de conhecer. Juscelino Kubitschek era:

Um homem que realizou e construiu e levantou o Brasil. Um homem simples, um homem bom, e que eu me relacionei também muito bem com ele e cheguei ao ponto de trazer ele para o Rio Grande do Norte para a nossa propriedade, para o meu município de Santa Cruz, para ele assistir a uma vaquejada (THEODORICO, 1978).

Vemos algumas fotos dos dois reunidos. De Getúlio Vargas, Theodorico tem saudades, porque:

Doutor Getúlio era um homem do Rio Grande do Sul, um homem bom. Basta ver que eu fui o único norte-rio-grandense que saí daqui, fui para o Rio Grande do Sul, para São Borja, para a fazenda Santo Rei, (...) e lá passei dois dias com ele, almoçando, jantando, conversando sobre os assuntos do nordeste, sobre todos os assuntos (THEODORICO, 1978).

Também vemos retratos do major com Getúlio. Tamanha flexibilidade é explicada por Theodorico de maneira bem simples: “Porque, na política, ficar contra o governo é errado. Se eu não conseguir, se eu não arranjar alguma coisa lá do governo o que tem que arranjar, de dar, de se fazer, de ficar contra, só se a pessoa não for compreensivo”. Para o major, a política “é feita servindo. Na política, não se diz não, só tem que se dizer sim”. Mas e o povo? Como fica o povo? Onde é que ele entra? Theodorico reforça, em uma sala onde está reunido com Djalma Marinho e vários outros homens, aquilo que já havia dito em sua fazenda, no dia do alistamento eleitoral.

Todos têm voto. Porque, se não tivesse voto, eu e doutor Djalma não estava assim com essa atenção para com eles, que nós não iríamos perder tempo (...). Portanto, nós temos que ter o máximo de atenção com eles que nos ajudam. Nós ajudamos aqueles que nos ajudam. Isso é uma coisa muito natural na política, a política é feita assim. A política é feita com conversa, (...) é feita com música, fogos, dança, tudo quanto é bom. Não se faz política com choro, não (THEODORICO, 1978).

O homem que é adepto dos relacionamentos convenientes, dos mil e um estratégias, do pragmatismo, do exibicionismo e da festa aparece na intimidade na parte

final do filme. Em casa, ele mostra fotos de família: apresenta o sogro, o filho, a filha. Vemos também retratos seus quando mais moço e de sua mãe. Fala da saudade do passado. Vai andando pela casa. Em um móvel, vemos uma porção de imagens da Virgem Maria. Theodorico faz um balanço de sua existência até ali. “Levo uma vida que considero boa, porque eu gasto o tempo todo trabalhando, para não viver sentado, nem lendo revista e jornal, nem pensando na vida”. Coutinho pergunta-lhe se ele sente solidão em certos momentos. “Perfeitamente”, responde o major. “Porque eu tenho 75 anos e eu era um homem muito bem casado”. A câmera dá um close em seu rosto e pela primeira e única vez em todo o documentário Theodorico Bezerra tem uma expressão de abatimento. “A minha esposa, uma criatura muito boa ...”. Faz uma pausa. “Passei com ela o mundo inteiro. Diplomada, bonita. No mundo todo, e hoje ela está doente”. A câmera de Dib Lufti agora fecha em seus olhos. “Sinto-me emocionado”, diz, com a voz embargada, “quando chego nesse assunto”. Na varanda de casa, ele completa: “Agora eu me emociono. Minhas lágrimas se multiplicam por causa desse assunto. Por quê? Porque eu era feliz, e agora ela já está doente e a minha alegria está desaparecendo”. Logo a seguir, vemos uma cantoria em tom de lamento na cozinha da residência de Theodorico. O normalmente lépido e sagaz imperador do sertão tem revelada sua fragilidade.

No pátio de sua casa, Theodorico mostra o lugar onde quer ser enterrado. “Vou mandar fazer um túmulo de mármore, um túmulo bonito”. Ele diz que não quer ser enterrado na capital porque não quer saber de formalidades e falsidade – a expressão que ele usa, na verdade, é “fantasia”. Enquanto a câmera passeia pela casa, mostrando fotos e outras recordações, ele recita um poema, que termina com estes versos: “Assim é a minha vida: eu cuido de mim e Deus cuida dos outros”. Ainda dá tempo para uma última festa – vemos música e dança na sala de sua casa, com Theodorico bailando com mulheres mais jovens e sorrindo de satisfação – para depois retornar à cantoria triste e às fotos do major e sua esposa em viagens pelo mundo.

Na última sequência, voltamos ao começo: Coutinho está novamente na varanda, sentado na escadaria em frente à sua casa. Sua última fala é: “Eu falei dentro da maior simplicidade, porque eu disse o que quis, eu disse o que eu sentia, disse o que achei o que tava certo, a verdade, a realidade do que é a minha vida e a maneira como eu vivo”.

Em *Theodorico, Imperador do Sertão*, temos a presença de várias formas de abuso e exploração presentes em *Eu, Um Negro*: estratégias de rebaixamento, de esmagamento do trabalhador, de tal forma a ele se sentir inferiorizado, culpado por sua precariedade,

impotente para alterar sua situação de dependência, a alta descartabilidade desses trabalhadores sem direitos e sujeitos a viver e trabalhar em condições precárias, a sua alienação programada, a exploração da terra e suas riquezas para o lucro de poucos, o uso político da religião. O filme de Coutinho, porém, acrescenta um detalhe: o retrato da esfera de poder. Como dissemos antes, a mão do colonizador, no filme de Rouch, está por todos os lados, mas seu rosto é invisível. Mais do que isso, não vemos as maquinações, só o resultado delas. No documentário televisivo do diretor paulista, não apenas o nome e o corpo de Theodorico são bem visíveis: o modus operandi do major é exposto em todos os detalhes.

O major que não é major é um representante legítimo do coronelismo e, embevecido por estar sendo “televisionado” e julgando-se intocável, revela o que mesmo em tempos ditatoriais seria mais prudente esconder. É preciso que situemos rapidamente: em *Coronelismo, Enxada e Voto*, importante estudo apresentado em 1947 como tese na Faculdade de Filosofia, e depois publicado em livro, Victor Nunes Leal define as bases do que desde então se entende por coronelismo. “Não é um fenômeno simples, envolve um complexo de características da política municipal”, observa Leal já no início da obra (LEAL, 2012, p. 23). O “coronel” não necessariamente possui a patente militar e seu poder é construído a partir de sua atuação no município de origem e uma rede de favores que envolve diversos atores.

(...) concebemos o ‘coronelismo’ como resultado da superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura social inadequada. Não é, pois, mera sobrevivência do poder privado, cuja hipertrofia constitui fenômeno típico de nossa história colonial. É antes de tudo uma forma peculiar de manifestação de poder privado, ou seja, uma adaptação em virtude da qual os resíduos do nosso antigo e exorbitante poder privado têm conseguido coexistir com um regime político de extensa base representativa.

Por isso mesmo, o ‘coronelismo’ é sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras. Não é possível, pois, compreender o fenômeno sem referência à nossa estrutura agrária, que fornece a base de sustentação das manifestações de poder privado ainda tão visíveis dos nossos municípios do interior (LEAL, 2012, p.23).

Com a propriedade de terras impulsionando o enriquecimento do latifundiário, o sujeito é naturalmente alçado a uma posição de liderança política, mas, para acessar o(s) cargo(s) público(s) que vai(vão) lhe garantir a manutenção dos privilégios, ele necessita

antes do básico, o voto: “o governo não pode prescindir do eleitorado rural, cuja situação de dependência ainda é incontestável” (LEAL, 2012, p.23). A precariedade da população local será a maior aliada para o alcance do intento.

Dentro da esfera própria de influência, o “coronel” como que resume em sua pessoa, sem substituí-las, importantes instituições sociais. Exerce, por exemplo, uma ampla jurisdição sobre seus dependentes, compondo rixas e desavenças e proferindo, às vezes, verdadeiros arbitramentos, que os interessados respeitam. Também se enfeixam em suas mãos, com ou sem caráter oficial, extensas funções policiais, de que frequentemente se desincumbe com a sua pura ascendência social, mas que eventualmente pode tornar efetivas com o auxílio de empregados, agregados ou capangas.

Essa ascendência resulta muito naturalmente da sua qualidade de proprietário rural. A massa humana que tira a subsistência das suas terras vive no mais lamentável estado de pobreza, ignorância e abandono. Diante dela, o “coronel” é rico (LEAL, 2012, p.24).

Eis que, do encontro da necessidade de sobrevivência de um lado e da ganância desmedida do outro, surgem as práticas deletérias do coronelismo: a formação dos currais eleitorais, o alistamento dos eleitores e o voto de cabresto - tudo o que vemos ser utilizado às claras, sem pudor algum, por Theodorico. O voto de cabresto esteve sempre presente na história da República, assim como a influência dos grandes senhores de terra sobre as populações, segundo Lilia Schwarcz: “mesmo com o fim do Império, e o começo do declínio desse mundo rural escravocrata que acabaria por ruir junto com a monarquia, perpetuou-se a imagem dos senhores provedores, diante dos quais era preciso agir com lealdade e submissão” (SCHWARCZ, 2019, p.53). A historiadora ressalta também, em *Sobre o Autoritarismo Brasileiro*, o papel que o gênero sempre desempenhou nesse processo: o

Etos patriarcal e masculino foi (...) transplantado para os tempos da República, quando se continuava a regular a distribuição do poder por meio da hierarquia e da força política, através não só de postos representativos como de práticas eleitorais. A importância das unidades da federação e a força política de um estado sustentavam-se agora no tamanho do eleitorado e na conseqüente extensão da presença parlamentar que seguiu derivando do poder dos senhores regionais (SCHWARCZ, 2019, p.53).

As sequências em que vemos conversas entre políticos, discurso em palanque e uma sala onde estão Theodorico, Djalma Marinho e quase uma dezena de homens,

possíveis eleitores, atesta esta característica de ser o universo do poder um mundo inteiramente masculino. Assim como o constrangimento eleitoral sempre foi e continua sendo prática recorrente (FEDESC, 2018; MENDES, 2022), também a concentração de terras nas mãos de poucos ainda é um problema longe de solução no país – Schwarcz cita em seu livro uma matéria publicada pelo portal G1 em dezembro de 2016, a partir de dados colhidos pelo Censo Agropecuário de 2006:

Grandes propriedades somam apenas 0,9% do total dos estabelecimentos rurais brasileiros, mas concentram 45% de toda área rural do país. Por outro lado, os estabelecimentos com área inferior a dez hectares representam mais de 47% do total do país, mas ocupam menos de 2,3% da área total (SCHWARCZ, 2019, p. 55-56).

Theodorico, Imperador do Sertão é um retrato tão abrangente da exploração da alienação do povo pobre, do abuso do poder, do uso da máquina pública para fins privados, que causa não só espanto ter ido ao ar em rede nacional na emissora brasileira de televisão hegemônica durante o período ditatorial, quanto estranheza para quem conhece todo o resto da carreira de Eduardo Coutinho. A escolha de um personagem da classe dirigente, como dissemos, jamais se deu em outra oportunidade, nem antes, nem depois, em sua filmografia. Consuelo Lins, no livro que dedicou a Coutinho (LINS, 2004), discorre sobre a prática, arriscada, assim: “A opção de Coutinho foi pelo registro da situação, no sentido de ‘deixar o inimigo se mostrar como ele deseja, na sua própria *mise-en-scène*, para que, mostrada e desvendada, ela se torne explícita e crítica” (LINS, 2004, p. 24).

Ela está citando, na verdade, um artigo do escritor, teórico e cineasta francês Jean Comolli, *Como Filmar o Inimigo?* Neste texto, Comolli relata as filmagens que fez, em diversas oportunidades, nos anos 1990, da organização que considerava sua verdadeira inimiga: a Frente Nacional (FN), partido da extrema-direita francesa cuja principal figura era Jean-Marie Le Pen. É bem razoável supor que a questão que atormentou Comolli à época em que registrou os movimentos do partido conservador francês e que, garante, continuou sendo objeto de reflexão ao longo dos anos, tenha preocupado Coutinho quando este decidiu dedicar um filme a Theodorico: “é preciso, para combatê-la, filmar a FN? Como? A que preço, sob que riscos?” (COMOLLI, 2008, p. 123). Coutinho sabia dos riscos: ser acusado de referendar um discurso abjeto, sem contraponto, em um programa exibido na emissora de televisão de maior visibilidade do país – e ainda por

cima sabidamente apoiadora do regime de exceção. Comolli justificou seu projeto dizendo não apenas acreditar no potencial do cinema como revelador de verdades: militante, defendeu o uso político do cinema – “e, especialmente do cinema documentário” (COMOLLI, 2008, p. 124).

Estamos dentro de uma lógica de desvendamento emocional. Agente de conhecimento, o cinema pode (...) romper as defesas do inimigo, sem ir até a exposição de suas forças ou fraquezas, desmontar suas engrenagens, fazer aparecerem suas contradições. Filmar para melhor conhecer” (COMOLLI, 2008, p.126).

Coutinho, embora dedique-se a desmascarar seu personagem, não chega, em *Theodorico, Imperador do Sertão*, a esse nível de confronto de Comolli. Não lhe interessa o embate, mas o retrato da complexidade e das contradições do latifundiário, detentor de um poder absoluto. Em outras palavras, a singela intenção de “entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão” (LINS, 2004, p. 23). Afinal, qual é a verdade? O que predomina? A antevisão da morte e o drama familiar demonstrados na última parte do filme suavizam a desumanidade do personagem? O tom de melancolia daquela sequência pode ter suscitado empatia pelo “imperador”, explorador convicto de seres vulneráveis? Havemos de lembrar que, logo depois daquela passagem, Theodorico é filmado em uma festa na sala de sua casa, animado, bailando com mulheres mais jovens. Qual é, então, a verdade de Theodorico? Será ele ator o tempo todo? Talvez Coutinho não tenha chegado a alguma conclusão a esse respeito. Talvez nem o próprio major saiba dizer. Pragmático, ele toda a vida apenas agiu de acordo com o que aprendeu no jogo e na observação das relações a seu redor, pensando em seus interesses. É capaz que jamais tenha se feito essas perguntas, afinal não podia perder tempo. Quanto a Coutinho, o que ele quis demonstrar? O diretor ficou com receio de ter sido antiético, por ter enganado Theodorico? Ou foi driblado por ele? Ou ainda a amostra, tão abrangente e imparcial quanto possível, acabou por fornecer a maior quantidade de elementos para que cada espectador forme sua opinião sobre o major? Coutinho parece que não quis chegar a uma verdade absoluta: mostrou um homem complexo – vaidoso, sagaz, com sede de poder – praticando livremente uma série de abusos tolerados para (e já esperados de) quem ocupa sua posição. O que importa é a verdade (fragmentada, complexa, contraditória) do filme, como demonstraram Flaherty e Vertov, e Coutinho colocou nas telas de televisão dos lares brasileiros esse homem a um só tempo abusivo e carismático, típico representante do coronelismo.

7 Conclusão

Eu, Um Negro e *Theodorico, Imperador do Sertão* são filmes sobre opressão, exploração do trabalho, espoliação dos recursos da terra, relação de dependência, alienação. São documentários participativos, que dão livre voz a seus protagonistas e utilizam recursos do cinema de ficção. São obras que explicitam seu modo de construção, deixam claro para o espectador que foram pensados e realizados como uma encenação e não um suposto decalque da realidade. E ambos têm autofabulação, uma proposta e assumida, outra disfarçada, fruto de dissimulação – e é essa sua diferença mais clara, além do fato de cada um mostrar um lado da relação de dominação, o que, por óbvio, exigiu uma negociação também diferente dos cineastas com seus atores.

Os méritos de Jean Rouch são inegáveis: superou restrições técnicas, já que ainda não havia o som direto, engendrando uma narrativa que, dando voz a quem não tinha, a partir do método proposto, a encenação de um psicodrama, deu mais um passo firme na consolidação de seu projeto estético e do documentário como um gênero atrativo: *Eu, Um Negro*, ao fim e ao cabo, conta uma história que contém drama, romance, comédia, aventura, tragédia e isso gera engajamento. Realizou um filme fluido, munido de sua câmera, passeando com Oumarou Ganda e seus amigos pelas ruas de Abidjan em planos longos. (Coutinho, por sua vez, apesar de também muitas vezes utilizar planos longos, uma ousadia em se tratando de produções para televisão, costumava filmar seus personagens em planos estáticos ou com pouca movimentação – ele filmava o encontro, a conversa. Na verdade, não era nem ele que filmava: ao contrário de Rouch, que se opunha totalmente à utilização de equipes, Coutinho só operou a câmera uma única vez em toda a sua trajetória – no início dos anos 1960, quando conheceu Elizabeth Teixeira e iniciou as filmagens de *Cabra Marcado Para Morrer*, então ainda um projeto de filme de ficção.)

Rouch também explicitou o resultado nefasto da política de colonização europeia do continente africano, baseada no esmagamento da cultura local, no rebaixamento da autoestima do homem africano, na precarização e no saque. E, oportunizando a “conscientização do inconsciente”, no dizer de Fanon, de seu protagonista, acabou por ajudar para que Oumarou Ganda despertasse uma até então inaudita vocação cinematográfica. De quebra, o etnólogo francês ainda trabalhou para atrair interesse para o cinema africano: Rouch, vivendo na África desde os anos 1940 até sua morte, em 2004,

treinou equipes, promoveu mostras e reuniu críticos, pesquisadores e historiadores com valiosas informações.

Por sua vez, Eduardo Coutinho, em *Theodorico, Imperador do Sertão*, vai um pouco além de Rouch: além de mostrar o resultado da opressão dos trabalhadores, desmascara todo o método e a ideologia do explorador. A partir da condução das entrevistas, onde em momento algum constrange o major, deixa-o à vontade, optando por pequenas intervenções e perguntas simples e objetivas, a fim de ganhar sua confiança para que ele se revele plenamente. A atenta câmera de Dib Lufti, com movimentos discretos, sutis, faz o restante do trabalho. Coutinho acaba por mostrar não apenas os efeitos, como Rouch, mas as causas, ou melhor, o *modus operandi*, as estratégias do latifundiário e político tradicional para manter sua posição de privilégio.

Se *Eu, Um Negro* representou mais uma etapa do projeto de antropologia compartilhada que Jean Rouch almejava realizar – desde que, assistindo aos filmes de seus mestres Robert Flaherty e Dziga Vertov, convenceu-se de que todo o filme documentário só faz sentido como uma construção conjunta –, e que alcançaria o ápice em *Crônica de Um Verão*, com o advento do som direto, *Theodorico, Imperador do Sertão* demonstra com rara felicidade as possibilidades que a ferramenta cinematográfica oferece de revelação de sentimentos e atitudes que os personagens filmados tentam esconder. Jean Rouch propôs a autofabulação a Oumarou Ganda para que, num processo que ele chamou de “cine transe”, em algum momento conseguisse destravar memórias dolorosas, traumas e dores do passado. Funcionou. Coutinho flagrou a autofabulação cínica de *Theodorico* – e tratou de deixar claro ao espectador a estratégia marota do “major”. Não se trata de uma operação fácil: o ator poderia tranquilamente ter ganhado a batalha da malandragem. Não foi o que ocorreu. Coutinho e Dib Lufti demonstraram habilidade no drible e no improviso.

Theodorico, Imperador do Sertão, segundo Lins, inaugura na cinematografia de Coutinho, o projeto de filmar a relação, que se tornaria uma das marcas distintivas de seu trabalho:

Um movimento ético na obra do cineasta. (...) esse movimento que permite aos personagens desenvolverem suas visões de mundo no limite da capacidade de convencer, com uma intervenção pequena por parte do diretor; pequena, pontual e absolutamente necessária para que o personagem aprofunde o seu pensamento (LINS, 2004, p. 26).

Para finalizar, uma vez que a presente dissertação procurou tratar o tema da opressão nos dois filmes, é importante fazermos uma pequena observação sobre machismo, misoginia e objetificação da mulher. Isso aparece nos dois filmes. A diferença é que no filme de Rouch nada disso é visto como forma de opressão. O olhar e o discurso sobre a mulher são tratados como humor e como desejo – e não satisfeito, daí a frustração, chegando em alguns momentos ao desmerecimento – dos homens do filme. Todos os homens do filme estão envolvidos em alguma forma de misoginia, sem que isso seja tratado de forma crítica pelo diretor: a mulher como troféu, desejo de posse masculina, precificada, alvo de comentários desabonadores e ressentidos, objeto de disputa, com direito a conflito físico, inclusive. E hierarquizada: fala-se nas estratégias diferentes e nos custos financeiros distintos que a conquista de brancas e negras demandam. Rouch também aponta sua câmera para a personagem Dorothy Lamour de uma forma que podemos relacionar ao chamado de *male gaze*, tema explorado pela teórica britânica Laura Mulvey em seu famoso artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, publicado nos anos 1970⁶⁹ (MULVEY, 1983). Em nenhum momento Rouch problematiza esses olhares e falas dos personagens gravados por ele, Edward G. Robinson e Lemmy Caution. Também não questiona a maneira como direciona o seu próprio olhar através da câmera. Coutinho, por sua vez, não apenas denuncia a coisificação das mulheres nas atitudes e falas absurdas de Theodorico, como demonstra toda a hipocrisia do major ao comentar os hábitos sexuais de alguns de seus funcionários.

⁶⁹ A acadêmica Laura Mulvey falava no poder da visão patriarcal. Defendia que a forma do filme é estruturada, na indústria cinematográfica, pelo inconsciente patriarcal. A mulher como imagem, o homem como dono do olhar. “O ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo” (MULVEY, 1983, p. 437). Mulvey discorria sobre o prazer de olhar, proporcionado pelo cinema, utilizando o conceito freudiano de escopofilia, “o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (MULVEY, 1983, p. 440-441).

Bibliografia

ALVES, Chico. Vereador gaúcho ofende baianos que foram vítimas de trabalho escravo. *Coluna*. Matéria veiculada em 28.02.2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2023/02/28/vereador-gaucha-ofende-baianos-que-foram-vitimas-de-trabalho-escravo.htm>.

ARMSTRONG, Richard; CHARITY, Tom. *The Rough Guide to Film*. London: Rough Guides, 2007.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CÂNDIDO, A. De Cortiço a Cortiço. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 30, p.111-129. São Paulo, 1991.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Editora Veneta. São Paulo, 2020.

CHARBONNEAU, Stephen. John Grierson and the United States. In: DRUICK, Zoë; WILLIAMS, Deane (Orgs.). *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*. Londres: British Film Institute, 2019.

COMOLLI, J.-L. *Ver e Poder – A Inocência Perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONCEITOS. *Dicionário Virtual*. São Paulo: Editora Conceitos, 2010. Disponível em: [Conceitos.com](https://conceitos.com). Último acesso em 26 de abril de 2023.

DA COSTA, Ana Carolina Estrela. Jean Rouch. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. 2016.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Editora Beco do Azogue, 2004.

ELLIS, Jack C. The Young Grierson in America, 1924-1927. *Cinema Journal* – Vol. 8, No 1. Autumn, 1968. University of Texas Press.

ELLISON, Ralph. *Homem Invisível*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2013.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-Realismo Italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

- FANON, Frantz. *Peles Negras, Máscaras Brancas*. Ubu Editora. São Paulo, 2020.
- FECESC. Dono da Havan assedia moralmente seus empregados e divulga o crime. *Notícias*. Matéria veiculada em 01/10/2018. Disponível em: <http://www.fecesc.org.br/dono-da-havan-assedia-moralmente-seus-empregados-e-divulga-o-crime/>. Último acesso em 26 de abril de 2023.
- FRANCE, C. de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- FRANCE, Claudine de. (Org.) *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Tradução Marcus Freire. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 2000.
- FRANCO, Marília. Dziga Vertov. *Revista Mnemocine*. Blog Aruanda. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm>. Último acesso em 26 de abril de 2023.
- FREIRE, Marcus; LOURDOU, Philippe. (Org.) *Descrever o Visível*. Estação Liberdade. São Paulo, 2010.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- HAIBARA, Alice; SANTOS, Valéria Oliveira. As técnicas do corpo. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2016. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/obra/tecnicas-do-corpo>. Último acesso em 26 de abril de 2023.
- LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, Enxada e Voto*. Companhia das Letras. São Paulo, 2012.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- LIPPMAN, Walter. *Opinião Pública*. Petrópolis: Editora Vozes: 2010.
- LITTLE, Stephen. *Ismos – Para Entender a Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.
- MATTOS, C. A. *Sete Faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- MAUSS, Marcel. Les Techniques du corps. In: FREIRE, Marcus; LOURDOU, Philippe. (Org.) *Descrever o Visível*. Estação Liberdade. São Paulo, 2009.
- MEMMI, Albert. *Um Colonizado precedido de Retrato de Um Colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MENDES, Felipe. Casos de assédio eleitoral sobem quase 1.300% em comparação com 2018; investigações prosseguem. *Brasil de Fato*. Matéria veiculada em 04.11.2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/11/04/casos-de-assedio-eleitoral-sobem-quase-1-300-em-comparacao-com-2018-investigacoes-prosseguem>. Último acesso em 26 de abril de 2023.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 437-453.

NAGRA. History. *Website oficial Nagra Audio*. [s.n.] Disponível em: <https://www.nagraaudio.com/nagra-history-70-years-of-innovation/>. Último acesso em 26 de abril de 2023.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2016.

PAVAN, Bruno. Entidade culpa Bolsa Família por casos de trabalho escravo em vinícolas no RS. *IstoÉ Dinheiro*, matéria veiculada em 01/03/2023. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/entidade-culpa-bolsa-familia-por-casos-de-trabalho-escravo-em-vinicolas-no-rs/>. Último acesso em 26 de abril de 2023.

RENOIR, Jean. *Escritos sobre Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROUCH, Jean. *Cine-Ethnography*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial – Volume III*. Livros Horizonte, Lisboa, 1983.

SALLES, J. M. *Catálogo da mostra Jean Rouch - Eduardo Coutinho - O Outro Eu (vários)*. IMS: Rio de Janeiro, 2009.

SCHWARCZ, Lilia. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. Companhia das Letras. São Paulo, 2019.

SIJLL, Jennifer Van. *Narrativa Cinematográfica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

TEIXEIRA, F. Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Sumus, 2004.

TEIXEIRA, F. Elinaldo. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

UOL. Mourão diz que país herdou “indolência” do índio e “malandragem” do negro. *Congresso em foco*. Matéria veiculada em 06.08.2018. Disponível em

<https://congressoemfoco.uol.com.br/area/pais/mourao-diz-que-pais-herdou-indolencia-do-indio-e-malandragem-do-negro/>. Último acesso em 26 de abril de 2023.

XAVIER, Getulio. Bolsonaro repete ofensa que fez contra negros e quilombolas: “Tu pesa mais de 7 arrobas, né?” *Carta Capital*. Matéria veiculada em 12.05.2022. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-repete-ofensa-que-fez-contranegros-e-quilombolas-tu-pesa-mais-de-7-arrobas-ne>. Último acesso em 26 de abril de 2023.

XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

Filmografia

DRIFTERS. Direção de John Grierson. Londres: [s.n.], 1929. Longa-metragem (61 min).

ENCOURAÇADO Potemkin, O. Direção de Sergei Einsenstein. Moscou: Mosfilm, 1925. Longa-metragem (68 min).

FALECIDA, A. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1965. Longa-metragem (96 min).

FAUSTÃO. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1971. Longa-metragem (101 min).

HOMEM que Comprou o Mundo, O. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1968. Long-metragem (90 min).

INGEBORN Holm. Direção de Victor Sjöström. Stockholm: [s.n.], 1913. Longa-metragem (73 min).

MOI, un noir [Eu, um negro]. Direção de Jean Rouch. Paris: Films de la Pléiade, 1958. Longa-metragem (73 min).

NANOOK, o Esquimó. Direção de Robert Flaherty. Paris: Pathé Exchange, 1922. Longa-metragem (79 min).

PISTOLEIRO de Serra Talhada, O. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1976. Vídeo (44 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGEh0hyugdU>. Último acesso em 26 de abril de 2023.

SEIS Dias em Ouricuri. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1976. Vídeo (40 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NXiDq-R8Mbk>. Último acesso em 26 de abril de 2023.

TERRA Treme, A. Direção de Luchino Visconti. Roma: Universal Film, 1948. Longa-metragem (160 min).

THEODORICO, Imperador do Sertão. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1978. Vídeo (51 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e9O0jn84Asw>. Último acesso em 26 de abril de 2023.

TONI. Direção de Jean Renoir. Paris: Films Marcel Pagnol, 1935. Longa-metragem (81 min).

UM Homem com uma Câmera. Direção de Dziga Vertov. Moscou: [s.n.], 1929. Longa-metragem (80 min).