

**EDUARDO
COUJINHO**

MILTON OHATA [ORG.]

esses problemas, tematizá-los e fazer da diferença um trunfo, da estranheza um método de conhecimento. O resto é folclore.

Na minha experiência, verifiquei a extraordinária riqueza das falas de analfabetos, sobretudo em regiões menos industrializadas. Assim, é mais tentador investigar um pequeno tema do cotidiano no Nordeste, por exemplo, do que um grande tema em São Paulo. Nas regiões de cultura oral, popular, ainda viva, enriquecida com todas as impurezas, mesmo o alfabetizado põe na fala todos os seus recursos de expressão. Esse argumento não é uma defesa da odiosa cultura da pobreza, da miséria e do analfabetismo. Mostra apenas uma contradição, quando o modelo de industrialização brasileiro transferiu rapidamente o indivíduo da cultura oral para a cultura de massa, tal como ela é feita entre nós, sem passar por uma escola digna desse nome. O nome disso é catástrofe.

Muitos dos documentaristas ditos progressistas, de esquerda ou de qualquer forma interessados no social, costumam filmar aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue um filme que apenas acumula dados e informações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído. Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho.

Filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera. Mesmo que não seja verdade. Sem esse sentimento de urgência em relação ao que estará perdido se não for filmado simultaneamente, para que fazer cinema, atividade no fim das contas lenta, cansativa e pouco rentável?

Só se pode subverter o real, no cinema ou alhures, se se aceita, antes, todo o existente, pelo simples fato de existir.

Um abraço, Eduardo Coutinho.

P.S.: Deve estar ruim e grande demais. Corte o que achar necessário, você o fará melhor que eu. Espero uma comunicação sua sobre se tudo está bem.

[Texto escrito para o catálogo do Festival Cinéma du Réel em 1992.]

O CINEMA DOCUMENTÁRIO E A ESCUTA SENSÍVEL DA ALTERIDADE

Estou bastante constrangido de estar aqui. Não porque eu não seja historiador exatamente, mas porque, em primeiro lugar, em São Paulo já houve uma espécie de mesa igual a esta, e odeio repetir coisas que eu disse. Então já me sinto mal de início, porque quando filmo, por exemplo, eu jamais permito que uma pessoa diga uma coisa para mim pela segunda vez. Só para dar um exemplo, se uma pessoa que eu vou filmar e não conheço chega para filmar e começa a contar alguma coisa interessante com a câmera, desligada, peço imediatamente que ela não me conte, porque, quando alguém lhe diz algo particularmente, isto é, sem câmera, e depois vai contar com a câmera, esse depoimento é como pão amanhado! Tanto que em geral a pessoa costuma falar assim: "Como já tinha dito...". E isso acontece porque as pessoas que são entrevistadas assim são procuradas pela televisão, são pessoas das classes excluídas, não entendem muito bem que têm que repetir uma coisa duas, três vezes. Assim, já me sinto mal porque sou obrigado a repetir e acho que já não tem mais graça até para mim mesmo. Em segundo lugar, eu me sinto mal porque nunca falo sozinho sem que me peçam, não sou louco; eu só falo se me perguntam. Só uma pessoa louca é que sai falando pela rua sem pedirem.

Isso tem a ver também com a minha profissão, pelo seguinte: no documentário, quando comecei a fazer, e até hoje muita gente toma esse partido, as pessoas filmavam em geral com um só microfone, o do interlocutor. Isso mostra que essas pessoas que filmavam documentários pretendiam, no filme, dar a aparência de que só havia uma fala do interlocutor, sem ser provocado. Por isso não precisava de um microfone para o diretor, que é o questionador. Acho isso absurdo porque o único interesse do filme documentário que trabalha com

som direto, com pessoas vivas, não com natureza-morta, é um diálogo, e esse diálogo tem que estar presente no filme. Não que ele tenha que ter a todo momento as perguntas. As perguntas são essenciais como demonstrativos de uma voz que vem de fora, é algo que provoca e que gera um confronto. Tal confronto é uma coisa complicada porque vai gerar um diálogo produtivo, em que há, de alguma forma, uma troca.

É claro que é preciso rejeitar a ilusão de que essa troca seja absolutamente simétrica. Esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder. Mesmo falando com um general no período da ditadura, você tinha um poder sobre ele que era dado pela câmera, ainda que você não pudesse utilizar publicamente esse material, sob o risco de tortura, mas um dia você poderia utilizá-lo. Você, quando tem uma câmera, pode deformar essa pessoa do ponto de vista da lente usada, mostrar uma verruga, mostrar um defeito físico ou coisa que o valha; você tem um ângulo da câmera que pode ser para baixo ou para cima e que também pode derrubar essa pessoa, isto é, conotá-la pejorativamente. E mais ainda, você tem a possibilidade de dispor da entrevista dessa pessoa e eventualmente manipulá-la. Você pergunta algo a uma pessoa, ela diz “não”, mas, através da montagem, você pode manipular o depoimento e transformar uma afirmação no seu contrário. Com isso quero dizer que, mesmo que você filmasse seus pares sociais, teria um poder dado pela câmera. Portanto, esse diálogo é sempre assimétrico; isso só pode ser compensado, na minha opinião, de uma forma correta, incluindo essa assimetria relativa no produto que você faz. Por isso falo que esse microfone pertence aos dois lados, o diálogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos.

Você sabe que toda filmagem – e acredito que na história oral isso exista também, mas de uma forma mais amena, mais simples, mais implícita – tem que ser negociada. Ao contratar um popular, você vai trabalhar com ele no filme e vai precisar de mais vezes etc., e você tem um diálogo em que cria as condições para esse trabalho conjunto. Quando você está entrevistando, você tem a pessoa que de repente se pronuncia a respeito do lugar que vai filmar, por que vai filmar isso, ela pode pedir dinheiro para você ou não. Essa negociação que preside

a muitas das entrevistas e depoimentos – prefiro chamar de conversas, porque entrevista, depoimento, pressupõe uma formalização que destrói o clima de diálogo espontâneo, que é importante – não está, jamais, na perspectiva, por exemplo, da televisão e da maioria dos documentários. O documentário americano é típico no sentido de que jamais existe a pergunta, jamais existe o interlocutor atrás da câmera. Na verdade, no documentário americano, mesmo em seus melhores exemplos, passa-se como se aquilo que estivesse acontecendo fosse absolutamente real. Mas o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente –, é a verdade da filmagem.

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Há mil formas de mostrar isso, desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como o telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera. Então isso daí é importantíssimo porque revela a contingência da verdade que você tem, entende? É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema. Esse é o problema da história oral, que pretende o estatuto de ciência; o cinema, por não pretender isso, fica muito mais liberado para o campo do imaginário e do subjetivo.

Outra tolice que se diz há dezenas de anos é que a presença da câmera torna qualquer gesto ou fala artificial, na medida em que a simples presença da câmera – por mais bem disfarçada, por mais que o realizador more com a comunidade dez anos – muda as pessoas e, portanto, é falsa. Jean Rouch, um documentarista francês pioneiro em certos campos, já respondeu muito claramente algo óbvio: que isso que é “verdade”, em parte, não tem a menor importância porque às vezes é mais importante que a câmera catalise essa comunidade, catalise as pessoas que estão diante dela, para que elas revelem uma “superverdade” delas. Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera, isso passa a ser interessantíssimo também. Como ela

representa para a câmera? Que papel? Que figura? E que personagem ela quer representar para a câmera? Isso é tão interessante quanto aquilo que ela revela sem a presença da câmera.

Na verdade, não é a presença da câmera que muda realmente, o que muda é a presença de uma pessoa de uma outra classe social, que não pertence àquele mundo e que vem interrogar sobre uma questão. Essa possível interferência no comportamento, no gesto e na fala existe também para o historiador oral, que não tem a câmera, mas tem um gravador, que pode ser um gravador de bolso; então a simples presença já muda.

Trata-se, de um lado, de amenizar a presença da câmera pelo fato de que você fica conversando com a pessoa e ela tem que olhar para você, e você só olha para a pessoa – porque eu, quando dirijo, esqueço que tem uma câmera – então, depois de um tempo a pessoa acaba ignorando também a presença da câmera, como também filmando em situações absolutamente esdrúxulas, que não são a situação típica de entrevista. Por exemplo, há entrevistas feitas com teleobjetiva em que o diretor fica a dez metros do personagem, o que torna absolutamente impossível um diálogo. Eu não conheço nenhuma pessoa no mundo que converse com outra a dez metros de distância, porque ou a pessoa grita, ou então quando você faz isso, está falando para a história, fica ruim, fica falso, e o personagem torna-se rígido, formal e mais falso ainda do que deveria ser. Por isso, não filmo nunca a cinco, dez metros; prefiro aparecer no quadro, tornar a câmera mais pobre, tendo que filmar em close, mas estou sempre próximo do personagem, a meio metro, um metro.

Em outros casos, ao contrário, opto por um afastamento, como por exemplo em um filme que fiz sobre a favela Santa Marta, em que, no primeiro dia de filmagem, eu não conhecia praticamente ninguém lá, tinha meu assistente que conhecia, mas a gente convocou pessoas da favela para falar sobre violência, e vieram umas quinze, vinte pessoas. A câmera ficou a seis metros de distância, o que é absolutamente falso para uma conversa. Para aumentar esse aspecto de verdade da filmagem, aparecia na imagem a pessoa sentada numa cadeira e, ao lado, tinha um monitor onde ela podia se ver, o que tornava, portanto, mais artificial, portanto mais verdadeiro, o set de filmagem. No entanto, essa coisa distanciada, a seis metros de distância etc., não deixou de

produzir alguns dos depoimentos mais extraordinários do filme. Os outros foram feitos cara a cara e de forma improvisada. Então realmente isso depende de uma disposição de a pessoa se confessar e falar, que é um negócio extremamente variável. E você tem que criar condições para usar tanto o mais íntimo modo de aproximação quanto o mais distante, para chegar a algo que seja surpreendente. Porque, na verdade, fazer cinema é uma coisa muito chata que não dá prestígio, não dá status, não dá dinheiro – já deu – e realmente, se você não se surpreender com o que faz, é melhor não fazer.

Eu não faço roteiros escritos, inclusive, porque acho que se eu fizer um roteiro escrito não preciso mais filmar, já está feito o filme. Tento fazer filmes em que tenho perguntas a colocar e vou tentar saber quais são as respostas fazendo o filme. Geralmente o filme, quando dá certo, não termina com uma resposta-síntese. Então, eu não faço cinema para militantes, graças a Deus, e meus filmes terminam, suponho eu, com perguntas e reflexões e não com uma resposta. Se fosse para obter uma resposta fechada, também não valia a pena fazer filmes com som direto.

De outro lado eu queria dizer que essa relação com as chamadas classes excluídas – a história oral também deve ter esse problema –, e principalmente com o analfabeto, é uma relação difícil, mas na verdade é preciso esclarecer algumas coisas. Há a tendência elitista a achar que o analfabeto é uma pessoa desarmada, sem nenhuma noção das coisas e que não sabe nada, sendo facilmente manipulável. Isso não é verdade; essa pessoa que aparentemente não sabe nada tem uma extraordinária intuição do que você quer... você, uma pessoa que vem do mundo exterior. Essa é a razão pela qual os documentários, no Brasil, em geral, são muito chatos: é porque essa intuição prodigiosa do analfabeto ou do pobre torna-o consciente rapidamente do que o entrevistador quer. Então, se o entrevistador quiser respostas de protesto, de “esquerda”, ele vai ter. Se quiser o contrário, vai ter também. Isso é uma das coisas mais importantes a quebrar, você estando aberto para que o cara seja respeitado. O que quer dizer respeitar essa pessoa? É respeitar sua integridade, seja ela um escravo que ama a servidão, seja ela um escravo que odeia a servidão.

O cineasta tradicional de esquerda só vai ouvir aquelas pessoas que vão dar respostas de acordo com seu espírito militante, o que

gera um acúmulo de respostas do mesmo tipo, previsível, e que são aquilo que... o diretor quer ouvir. Me interessa muito mais estar aberto.

Vou dar um exemplo: filmar no lixo. O cineasta tradicional vai ao lixo, a partir de um espírito de revolta e de sua consciência de intelectual da classe média de que aquilo é um horror, um inferno e que ele tem que mostrar que é um inferno e que as pessoas odeiam aquilo e que fazem aquilo porque são obrigadas pela estrutura injusta do país, e que é preciso mudar o país etc. Então ele precisa encontrar pessoas conscientes disso.

O meu propósito ao filmar o lixo é o contrário. Como eu já conhecia alguma coisa do cotidiano do lixo, era interrogá-los sobre esse cotidiano a partir de um princípio: como eles interpretam viver no lixo, trabalhar no lixo. Então, isso se revela nas perguntas. Por exemplo, várias vezes cheguei a perguntar coisas desse tipo: como é viver no lixo, é bom, é ruim? Perguntar assim é um pecado mortal para um bom cineasta de esquerda, como admitir que pode ser bom? No entanto, isso significa que eu já estou propondo para eles uma aceitação de que aquilo não é um inferno na terra e que eles não são abutres, se aquilo pode ser bom ou ruim. Bom, por quê? Bom, ou relativamente bom, porque é uma estratégia de vida como qualquer outra. Será que aquilo, o lixo, é um inferno? Ou será que todo o Brasil não é um inferno para os excluídos, um inferno banalizado?

Acho que essa possibilidade da pessoa dizer que o lixo é bom ou que é ruim, que ela come ou não come lá no lixo; e se a pessoa aceita isso com passividade, ou não aceita, não está sendo julgada por isso, entendeu? O básico é dar ao interlocutor a sensação de que ele não vai ser penalizado por ser passivo ou ativo, consciente ou inconsciente, católico ou umbandista, ou o que seja. Porque a tendência é procurar as pessoas que encarnam alguma coisa de protesto em relação ao *status quo*, quando eu acho que, se isso parte de mim, não tem o menor valor, entende? Pregar o padre-nosso ao vigário não tem o menor sentido.

Finalmente, eu não sei o que pode interessar a vocês, que eu não conheço, então já é um problema grave quando você não conhece as pessoas, para que falar? Eu acho que talvez esteja dizendo coisas absolutamente sem sentido, não sei, vocês são pessoas interessadas

em história, em cinema, ou em nada, eu não sei, mas, enfim, é um pugilo de bravos que veio aqui, então a gente tem que falar; sábado à tarde, por exemplo, eu me sinto parte de um pugilo de bravos.

Queria terminar dizendo o que a gente pode, completando esse problema ético da relação do som direto. O que se pode fazer, o que procuro fazer sempre, até onde posso, é devolver a imagem que captei dessas pessoas a elas mesmas, durante ou depois da filmagem. O pecado original do documentário é roubar a imagem alheia e, para compensar esse pecado, uma das coisas que eu faço é mostrar, durante ou depois da filmagem, o produto final, ou o produto em andamento. Fiz isso em *Boca de lixo* e em *Cabra marcado para morrer* e procuro fazer em todos os meus filmes. Tento ser digno da confiança que essa comunidade depositou em mim, quer dizer, eu me sinto responsável diante dessa comunidade e não diante da classe camponesa, da classe dos favelados etc. É evidente que me sinto responsável por aquela favela, por aquelas pessoas do lixo que filmei. Obviamente se é uma imagem decente que eu transmito deles, suponho que vou ser fiel também a uma relação com os favelados em geral, com as pessoas do lixo em geral etc., mas o importante são aquelas pessoas que têm nome; não é uma confiança de classe desencarnada, é encarnada em pessoas que foram gentis comigo.

O segundo momento de corresponder a essa confiança é a montagem. Toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção, e isso também acontece na História, o que não quer dizer que a História seja uma ficção e nem que o documentário seja uma ficção. Eles são um tipo, se quiserem, um tipo diferente de ficção, e o que eu tento na montagem da estrutura é preservar a verdade da filmagem, que às vezes pode ser indicada pela informação da situação da filmagem, da data de filmagem, por elementos bem concretos; pelo confronto, se a pessoa pediu ou não pediu dinheiro. Isso quer dizer que, de um lado, você tem a tentativa de manter a verdade da filmagem e, de outro, você é obrigado a fazer uma narrativa com elementos de ficção, porque você constrói personagens, constrói conflitos, que se resolvem ou não; então essa dupla dificuldade do documentário, tento preservá-la.

Para encerrar, pois acho que já falei demais, lembro como isso pode ter um valor ético e político. Na verdade, quando se fala em ética

em documentário ou em história oral, é sempre um problema político também. Então eu lembro que, no final do *Cabra marcado para morrer*, a Elizabeth faz um discurso que lembra o discurso que ela fazia em 1963, 1964 e que mostra, enfim, ela voltando a ser uma líder política etc. Isso daí, por exemplo, se fosse um filme montado com regras não ligadas à estrutura de filmagem, podia ser uma fala que ela tivesse feito no começo, no primeiro dia de filmagem. Então quando você faz um filme, você separa uma fala e diz “essa fala é boa para final, vou botar no final para mostrar como eu sou solidário com ela, com o espírito dela, que está retomando a luta”. Mas acontece que não: a força que passa inconscientemente para o próprio espectador está no fato de que a fala dela foi realmente a última da filmagem. Ela foi filmada numa situação de despedida e é uma longa fala onde elogia o Figueiredo e depois mete o pau. Então, essa verdade que é uma despedida – uma Kombi que se afasta e ela dizendo aquilo – ganha uma força política e expressiva dez vezes maior, pelo fato de que foi realmente a última fala dela no filme. Tem uma força extraordinária porque, no fundo, ela tinha noção de que a câmera estava filmando, mas filmando há tanto tempo na despedida – que durou dez minutos – que ela nessa altura nem está ligando se tem câmera ou não. Mas ela sentiu intuitivamente que era a última chance de dizer: elogiou Figueiredo, depois desabafou. Então isso é uma mostra de que a fala dela está no fim, porque a estrutura da filmagem, a crônica da filmagem, a cronologia da filmagem foi essa. E no final ela disse essa coisa porque foi sua última palavra, entende? Então, acho que isso tem um efeito dramático e político dez vezes maior, porque ela foi respeitada como personagem, como evolução durante o filme. É a própria estrutura do filme, obrigado.

DEBATE

[PLATEIA] Gostaria de saber o que a entrevistada do *Cabra marcado para morrer* sentiu, quando viu na tela o seu depoimento, na Kombi, aquele último depoimento.

[EDUARDO COUTINHO] Quando a Elizabeth viu o filme a primeira vez, ele estava pronto. Foi no momento em que eu tinha que ampliar o

filme para 35 mm; para isso, tive que fazer quinze, vinte projeções pelo Brasil, até arranjar dinheiro para ampliá-lo, e essa projeção foi feita em Brasília, no Congresso; e eu consegui com um cineasta parai-bano, meu amigo Vladimir Carvalho, arranjar uma passagem para ela. E a segunda vez que ela viu o filme foi na CNBB, inclusive ela estava do lado de dom Luciano Mendes de Almeida e viu do lado dele. E sei lá, imagino o que ela sentiu, pois se emocionou muito.

Nessa mesma época, por iniciativa do próprio dom Luciano, ela veio ao Rio, acompanhada por uma pessoa da Igreja, e a gente mostrou o filme para os três filhos dela que moravam no Rio. Veja bem, poderia ser um problema complicado, se um dos filhos dissesse não querer que aparecesse alguma cena; seria um problema complicado, porque estava mixado, prontinho.

Graças a Deus não houve nada, e isso foi muito interessante para mostrar os preconceitos que temos como classe média. Nos estrangeiros isso é ainda mais forte. Por exemplo, um francês vive com uma mulher cinquenta anos e não permite que ela o trate por tu. Para chamar alguém por tu, na França, é necessário, talvez, trinta anos de amizade. Já no Brasil, existe uma informalidade que permite um resultado do som direto extraordinário. Na França, para falar com uma pessoa na rua, você tem que pedir CPF, não dá, né?

Por isso, lembro-me de que – quando passei o *Cabra* num seminário lá nos Estados Unidos – um conhecido autor de livros sobre documentário questionou certas reações do filme, principalmente quando aparecem os filhos, aquela filha da Elizabeth que chora muito quando entrevistada. Isso inclusive já tinha sido questionado por um outro diretor de documentário francês, e é algo típico dessa incompreensão absurda sobre a mente popular. O que aconteceu nessas projeções foi o seguinte: dos três filhos que estavam lá, a única que tinha tido uma ligação profundamente emocional foi essa que chorou, que por sua vez tinha problemas graves com Elizabeth, que vinham desde a infância. No fundo ela estava muito comovida e agradada pelo fato de ter sido ela quem demonstrou maior amor pela mãe, chorando. Já para uma pessoa de classe média chorar é uma demonstração de afeto excessiva que se deve castrar.

Em outra vez, na filmagem da Santa Marta, uma pessoa, para quem perguntei só como era a vida dela, começou a falar sem parar e contou

as fachadas que tinha levado e que tinha dado no marido, ex-marido etc. Depois, exibi o filme na favela e não houve nenhuma reação negativa, entendeu? Isso é totalmente diferente da ética e da “etiqueta” das pessoas de classe média. Serve para mostrar como não se pode prejudicar as reações do outro sem conhecer o seu universo cultural.

No filme documentário *O fio da memória* é contada a história de um ex-escravo nascido no século passado. Eu gostaria de saber como é que surgiu a ideia de fazer um documentário baseado na história dessa pessoa e a importância, em termos históricos, pelo fato de ter trabalhado com apenas um personagem da história do Brasil que viveu momentos históricos diversos ocorridos na passagem do final da escravatura para uma suposta liberdade do negro escravo.

[EC] Era um filme a propósito do centenário da abolição em que exigiu que fosse completado só em 1989-90, para ficar mais amadurecido. Filmei várias entrevistas, várias coisas, e não sabia qual o eixo que ia dar ao filme porque era um assunto muito genérico para mim e não gosto de fazer coisas sobre assuntos genéricos. Não gosto de fazer um filme sobre a luta de classes, sobre determinismo econômico, essas ideias gerais, não sei fazer. Gosto de trabalhar no micro, odeio trabalhar no macro. Nesse caso era o macro, e isso me incomodou no filme inteiro até hoje. Mas, no fim das contas, não tinha um fio condutor, porque eu tinha filmado de uma forma absolutamente maluca, sem roteiro nenhum, que é como eu gosto. Mas quando é macro, fica difícil.

Depois de muito tempo, cheguei a um eixo em torno de um personagem que me interessava porque era o cara que construiu a Casa da Flor, em São Pedro da Aldeia. Interessou-me porque me pareceu um cara fascinante, na medida em que, sendo analfabeto e filho de escravos, uma pessoa obscura completamente, trabalhador de salina, tinha deixado como marca de sua passagem no mundo uma casa construída com fragmentos retirados do lixo, que é a Casa da Flor. Em segundo lugar, tinha deixado anotadas em um diário coisas da história do Brasil, o salário que ele ganhava em 1930, o vizinho que tinha morrido, quem tinha entrado para a Igreja Batista, pois ele era batista... Enfim, dava notícias de sua comunidade e falava do mundo.

Isso me pareceu fascinante, esse diário imenso junto com essa coisa do imaginário. Parecia-me que o imaginário era importante, fascinante, podendo ser um eixo, porque no fundo essa tentativa de

construir algo com fragmentos era uma síntese extraordinária; me pareceu corresponder um pouco à memória do negro, na medida em que foi destruído – ele e a sua família – pela escravidão, e tinha que recuperar, com fragmentos, sua identidade. É uma pessoa que juntava os fragmentos, os cacos de sua vida, para construir uma imagem, por isso eu o escolhi como eixo.

No trabalho que se propõe científico podemos dar total liberdade ao entrevistado ou é inevitável uma certa indução da entrevista?

[MARIETA DE MORAES FERREIRA] Essa é uma boa pergunta... Muitas vezes, nós – cineastas, historiadores, pesquisadores de história oral, cientistas sociais, enfim, as mais diferentes categorias – só queremos entrevistar e ouvir pessoas que corroborem o nosso ponto de vista, o que é algo bastante problemático. Nesse sentido, tentando responder à pergunta, considero fundamental deixar o indivíduo expressar o seu ponto de vista.

Em primeiro lugar, julgo extremamente importante elaborar uma entrevista bem consistente, ou seja, você deve conhecer bem as perguntas que vai fazer, deve conhecer bem a trajetória ou ao menos alguns momentos mais decisivos da vida do seu entrevistado..., mas é igualmente fundamental que deixe o seu depoente – seja no cinema, seja na história oral – expressar livremente a sua visão de mundo e a sua ideologia, a sua forma de pensar... As perguntas não podem ser respondidas da maneira que você quer, que você gostaria que a pessoa respondesse. Se isso acontece, as coisas ficam sem sentido. Isso não quer dizer, porém, que você não possa, muitas vezes, fazer algumas perguntas que levem o seu entrevistado a refletir sobre determinados aspectos. O modo como você formula a sua pergunta é determinante. Você pode fazer perguntas do tipo “O senhor acha que é bom, o senhor acha que é ruim?”, e isso é problemático.

Se você quer discutir o problema dos “sem-terra”, ou das mulheres, ou dos homossexuais, ou seja lá de quem for, sendo você uma pessoa com uma certa visão crítica da sociedade, você já parte do princípio de que vai entrevistar as pessoas que possam vir a corroborar os seus pontos de vista. Ontem no workshop com a Mary Clark, ouvindo-a falar sobre a emoção que ela sentia ao entrevistar pessoas, perguntei-lhe como se sentia quando entrevistava pessoas com as

quais tinha divergências estruturais, profundas, que possuíam uma visão de mundo oposta à dela.

Depois da pergunta, comentei que achava extremamente importante ouvir pessoas que pensavam diferente de mim, fossem elas quem fossem. Ela me respondeu que essa era uma fraqueza – usou a palavra “fraqueza” – da história oral nos Estados Unidos: “Nós só entrevistamos as pessoas com as quais concordamos; não entrevistamos quem não gostamos – ‘não gostamos’ no sentido pessoal, do gostar ou não gostar em termos pessoais –, pessoas que não possuem uma mesma posição política, pessoas cujo universo ideológico é divergente do seu”. Fiquei estarrecida com essa perspectiva, mas ela fez essas colocações com muita tranquilidade.

É bom esclarecer, em relação à questão da indução, que fazer determinadas perguntas, avivar a memória do depoente, levantar alguns pontos... não quer dizer que você está induzindo a pessoa a falar coisas que você quer que ela fale, que ela corrobore os seus pontos de vista. O problema da indução não está presente apenas na maneira pela qual você formula a pergunta na entrevista, mas também na sua escolha do entrevistado. Às vezes você decide entrevistar fulano porque sabe que ele vai falar isso, isso e isso, vai reforçar a tese que você quer defender deste e daquele modo. É, sem dúvida, muito mais rico podermos trabalhar com as divergências, com perspectivas muitas vezes opostas, contrárias às nossas.

De qualquer modo, acho que também aqui no Brasil temos um pouco a tendência a desqualificar, muitas vezes, pesquisas cujos temas não são “politicamente corretos” (coloco “politicamente corretos” entre aspas), por julgarmos que não devemos dar voz a segmentos com os quais não concordamos. Se fosse assim, não poderíamos estudar os militares e outros segmentos da sociedade brasileira dos quais discordamos por adotarem... uma postura antidemocrática, ou por isto ou aquilo... Estaríamos dando voz a pessoas que, em última instância, têm uma posição política com a qual não concordamos, ou que contrariam nossos pontos de vista éticos. Enfim, acho a postura mais aberta, pronta para ouvir as vozes diferentes, divergentes, muito mais interessante e criativa.

Gostaria de entender o que é uma indução... porque, por exemplo, o Eduardo citou em sua fala que a Elizabeth, no final do filme, retoma sua

atividade política. Ela faz uma fala que só poderia ter ocorrido no final do filme, das gravações. Isso implica que a relação entre entrevistado e entrevistador no *Cabra*, ou seja, do Eduardo com os entrevistados, levou de certa forma a uma indução, porque, senão, ela não teria modificado sua posição. Gostaria que o Eduardo Coutinho falasse um pouco sobre isso. Se ele não entende que a última fala da Elizabeth foi motivada pelo tempo de vivência entre eles durante a execução das filmagens.

[EC] A questão da despedida é apenas um detalhe. Na verdade, um ou outro crítico notou – e era importante – que a fala da Elizabeth foi montada em ordem mais ou menos cronológica. Pouco a pouco, durante a entrevista, ao longo do filme, ela vai adquirindo confiança para falar, vai falando mais e mais. Agora, a questão do resultado da fala final é importante porque não pedi jamais isso, por isso em todo documentário a crítica profunda só pode ser feita a partir dos documentos, a partir do pré-texto, a partir daquilo que foi o material bruto de filmagem, entende? Caso contrário, é muito fácil você enganar: eu podia perfeitamente tê-la treinado e induzido, dizendo: “olha, no final você manda ver”.

Isso eu não faria por vários motivos. Em primeiro lugar é absolutamente sem sentido, absolutamente antiético na minha opinião. Em segundo lugar, eu jamais repetiria o que foi feito em 1964 e muitas vezes é feito no Brasil, quando você força uma pessoa a se expor, e ela vai sofrer as consequências depois..., você vai embora e ela fica.

Então, o que aconteceu foi apenas o seguinte – o uso da palavra indução aí é complicado –, foi simplesmente a minha presença, a presença da câmera, a presença do cinema, que era uma coisa pública. Elizabeth deixava de ser clandestina e tornava-se apta a recuperar dados da história, sua confiança, a revelar sua identidade aos vizinhos – e quando está revelando para os vizinhos, está revelando para o mundo todo. Porque a câmera é simplesmente uma intermediária para o público todo, da polícia aos espectadores anônimos. Elizabeth está falando para o mundo. Agora, essa fala final, eu não esperava, eu fiquei muito surpreso. E digo mais: se ela não tivesse surgido, o filme não seria diminuído, não precisava essencialmente dela. A fala final foi um valor a mais dado por Elizabeth, que eu não esperava que surgisse, por isso fiquei absolutamente surpreso! Não tinha certeza de que aquilo estava sendo filmado, o fotógrafo ligou a câmera no

banco de trás porque eu dizia para sempre ficar ligado... e foi tão... absurdamente real que o microfone... tivemos que mandar desligar o motor, e depois ligou o motor e fazia barulho... e no final o fotógrafo, que estava vendo que aquilo era uma situação de cinema e que via que aquilo fechava o filme, pediu para o motorista recuar. E eu até fiquei perdido, porque aí ele me pediu para me despedir dela no meio da fala e a câmera se afastou para fazer um plano de cinema.

[MMF] Concordo com você. Acho a palavra indução muito forte porque passa a ideia de que o entrevistador está querendo forçar uma situação. Acho que numa entrevista – seja no cinema, seja na história oral –, há essa interlocução, essa troca efetiva entre o entrevistador e o entrevistado, de tal modo que muitas vezes tanto um quanto o outro alteram seus pontos de vista, suas perspectivas, ao longo das conversas. De qualquer modo, se a prática da indução existe, e acredito que exista, deve ser evitada.

[EC] A palavra melhor é contaminação. Acho que tudo que existe é interessante e só pelo fato de existir deve ser respeitado, entende? Você só pode mudar o mundo se primeiro aceitá-lo como é. Isso é uma coisa muito complicada, mas acho que é o que me permite fazer os filmes que faço.

Em princípio, tudo que existe é interessante. Por pensar assim, ocorre essa contaminação, porque você só trabalha bem se você fica com a pessoa, você tem que se contaminar, os dois têm que se contaminar. E é por isso que não filmo torturador, porque, se o filmasse, eu seria obrigado a compreendê-lo e aceitá-lo, e isso eu não quero, pois seria minha tragédia. No caso da história oral é diferente; você vai tentar obter um relato sobre a visão de mundo, é outra coisa.

Em um congresso de história oral, as questões do público não deviam ser escritas. Isso é gravíssimo, vocês já devem ter analisado sujeito, verbo, predicado, acentuação, uma pessoa que não sabe escrever bem vai ficar com vergonha, começa aí a coisa, por isso que é bom fazer documentário ou história oral, é que não tem esse problema...

A pergunta dirige-se à Marieta: qual é a diferença que você identifica entre história oral e antropologia?

[MMF] Tenho me envolvido muito nessa discussão ultimamente.

Temos até um grupo de trabalho na Anpocs chamado “História oral

e memória” cuja composição – historiadores, sociólogos e antropólogos – enriquece muito o debate. Os antropólogos, que há muito tempo fazem e gravam entrevistas, perguntam o que é história oral. Afinal, desde que existe o gravador, eles realizam entrevistas, gravam suas entrevistas, adotando, em grande medida, procedimentos metodológicos acadêmicos bem definidos. As entrevistas são parte integrante de um projeto... Assim, qual é a diferença entre o trabalho da história oral e da antropologia nesse aspecto? Há dois anos que discutimos esse tema, e ainda tem muita gente insatisfeita com a distinção. De qualquer maneira, avançamos em alguns pontos.

Em primeiro lugar, acho que a postura diante do depoente – ou informante, como os antropólogos denominam o entrevistado – é diferente. Acho que a história oral está muito preocupada em retratar o indivíduo, a trajetória individual, embora a antropologia esteja incorporando bastante essa dimensão. Na minha opinião, e na de alguns antropólogos que eu conheço, a antropologia é, sobretudo, o estudo do estrutural, ao passo que a perspectiva da história oral é a de resgatar a trajetória do indivíduo. Nesse sentido, na antropologia, quando você recorre ao depoimento de determinada pessoa, sua intenção é que ela forneça subsídios para você desvendar essa grande estrutura.

Outro ponto importante diz respeito à documentação. Quando o historiador parte para fazer a sua entrevista de história oral, mesmo quando não dispõe de um banco de dados sofisticado, a sua preocupação é criar um documento, até porque o historiador tem uma forma específica de se relacionar com as chamadas “fontes primárias” (o historiador, ao escrever um trabalho, tem de abrir uma porção de notas informando de onde retirou as informações). Por exemplo, numa entrevista com operários, mulheres ou militares, o historiador necessariamente abre uma nota de pé de página discriminando que a entrevista foi realizada com fulaninho de tal, no dia tal do mês tal etc. A entrevista deverá ser preservada, visto que alguém poderá querer checar essas informações, querer saber onde se encontra esta ou aquela entrevista, se ela existe mesmo, se as declarações foram aquelas mesmas... E mais: o historiador tem de estar preparado para guardar essa entrevista até mesmo em sua casa. O Alessandro Portelli comentou que grande parte das entrevistas que ele faz continua preservada e guardada na casa dele, porque na Itália há pou-

cos centros de depoimentos orais coletados... Mas o importante é que tenha como comprovar que a informação que você está fornecendo no seu texto tem a ver com a entrevista que você realizou.

Já a perspectiva do antropólogo é diferente; ele não tem a mesma preocupação em preservar o documento. Ele faz a entrevista e depois pode até mesmo desgravar aquela fita, ou então pode não dar nenhum aproveitamento a ela. Ele não se sente obrigado a isso. No máximo, ele se refere à entrevista na introdução do trabalho, ou fala dela no seu relato sobre o trabalho de campo, descrevendo como se aproximou dos informantes, como foi o contato, essas coisas todas. Mas vejam bem, não estou aqui valorando, dizendo que um procedimento é o correto e outro não... São tradições disciplinares: a antropologia tem uma tradição disciplinar, a história oral tem outra. O interessante na história oral é que ela, de certa maneira, reúne contribuições de vários campos. Da história, a preocupação com a documentação, com a preservação das entrevistas. A antropologia contribui de outra maneira. Afinal, foi ela que primeiro trabalhou com os depoimentos orais, ainda uma novidade para os historiadores.

Cabe lembrar que até recentemente os historiadores só podiam trabalhar – e isso era dito, explicitado – com um recuo temporal de pelo menos trinta, quarenta ou cinquenta anos. Lembro-me de um colega meu do CPDOC, o Gérson Moura, que foi fazer doutorado na Inglaterra para estudar o período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial. Foi a maior dificuldade. Na Inglaterra, os cursos de história só permitiam pesquisas que chegassem até a Primeira Guerra Mundial. Os períodos posteriores não eram mais objetos de pesquisa... O que se percebe é uma forte desconfiança dos historiadores em relação às fontes orais. Até hoje você encontra pessoas, na comunidade de historiadores, que consideram história oral uma bobagem, coisa sem sentido, tudo fofoca etc.

Acho o encontro desses campos disciplinares com tradições tão distintas, como a antropologia e a história oral, bastante interessante, em função mesmo da troca de bagagens e experiências. Também da psicologia podem vir coisas muito interessantes, embora eu as conheça menos. O próprio trabalho com história de vida tem sua origem localizada, em grande parte, na Escola de Sociologia de

Chicago... De certo modo, a história oral se apropria disso, lança mão desse tipo de influência...

Gostaria que vocês aprofundassem as relações entre história oral e confissão, já que há na literatura contemporânea um uso e abuso do estilo confessional... aproximando história da narrativa.

[EC] A valorização da subjetividade, da parcialidade inclusive, do imaginário, eu acho que está nisso tudo, percorre isso tudo. Só queria dizer duas coisas, primeiro que realmente eu adoraria que houvesse confissões com cada personagem que eu filmasse, só que com a diferença de que não tem absolvição, nem penitência. De outro lado, acho que isso percorre toda a mídia e a cultura contemporânea, mas com formas pervertidas, como, por exemplo, o estilo confessional das autobiografias ou biografias não autorizadas, isso que percorre o mundo, inclusive, com narrativas inventadas.

[MMF] Muitas vezes, quando você recolhe depoimentos de figuras públicas, o que elas relatam pode ser até coisas pouco conhecidas, mas são da esfera pública... Por exemplo, como é que dentro de uma empresa foi tomada tal decisão, como é que tal partido definiu uma estratégia política? Por que determinado sindicato optou desta ou daquela maneira? Muitos assuntos circulam na esfera pública...

Bem, em relação a esse estilo confessional, vou contar para vocês um caso muito interessante que se passou no CPDOC neste ano e que se enquadra perfeitamente na situação que está sendo colocada... Uma moça, de família tradicional, foi ao CPDOC e disse que a tia-avó, uma velhinha de oitenta e poucos anos, tinha tido uma vida muito interessante e rica. Essa senhora, que tinha participado intensamente da vida cultural e social do Rio de Janeiro, desejava prestar um depoimento sobre a sua vida, muito embora nunca tivesse ocupado nenhum cargo, nunca tivesse exercido qualquer ação política... Faria mais um relato como mulher da elite, que nasceu no começo do século, que teve uma educação... Não vou falar o nome da família dela porque todos vocês conhecem... uma família tradicional do Rio de Janeiro.

Depois que decidi fazer a entrevista, fui à casa da mulher e expliquei para ela como seria o depoimento etc. Começamos a entrevista... eu, inclusive, dei muita liberdade à entrevistada porque quando se trabalha com a vida privada da pessoa é diferente de quando se trabalha com a dimensão pública da pessoa: no dia tal, o entrevistado

fez um discurso e disse não sei o quê, no outro dia participou de não sei qual greve... a polícia invadiu o... Enfim, quando você está trabalhando com uma figura pública – seja ela da elite, da classe trabalhadora, camponesa, o que for –, você dispõe de toda uma cronologia, um conjunto de informações, de um background da ação dela! Mas nesse caso que estou contando, eu sabia pouquíssimo a respeito da vida dela. Por isso mesmo, você acaba perguntando muito menos, faz perguntas elementares do tipo “quando e onde nasceu? Como era a sua família?”.

Lembro-me de que durante toda a entrevista ela se referiu a um projeto... Acho muito interessante perceber que, numa entrevista, além de existir sempre o risco de as pessoas falarem apenas aquilo que nós queremos, elas também têm a intenção de passar uma determinada visão de mundo para você e para outros segmentos, outros grupos. Todo mundo constrói a sua trajetória, a sua narrativa, com um eixo central que organiza a memória.

O projeto dela baseava-se muito em afirmações do tipo “eu fui uma mulher diferente na minha época”, mas, quando eu perguntava por que ela tinha sido diferente, nada do que me dizia confirmava a afirmação. Ela me contava coisas absolutamente regulares, normalmente regulares, normais de uma mulher da elite, nascida em 1900. E eu, intrigada, continuava acompanhando a trajetória. Ela me falou da juventude, do pai, da mãe, até que chegou ao casamento. “Quer dizer então que a senhora se casou... O seu marido fazia o quê?” “Meu marido era da Marinha. Nós casamos e fomos para a França.” “Mas como vocês foram morar na França se ele era da Marinha, ele tinha algum cargo no governo?” “Não, é que minha família era muito rica, e ele foi trabalhar no escritório da minha família em Paris.” “Ah, sim, então a senhora morou fora muito tempo... E a sua família relacionava-se bem com o seu marido?” “Não, ela o detestava.”

Depois desse diálogo, ela começou a chorar. Eu fiquei completamente passada com aquela história toda e não consegui ir adiante na entrevista. Interrompemos o depoimento nesse dia, mas depois telefonei para ela várias vezes – ela era uma ótima narradora, contava histórias muito engraçadas –, mas não foi possível retomar... Fiquei sem entender por que ela havia desistido da entrevista.

Depois, fiquei sabendo por outras pessoas que o que a levou a dar o depoimento foi a necessidade de se confessar. Ela queria confessar

uma coisa, mas, ao mesmo tempo, não conseguiu. E ela tinha casado com um homem, acho eu, meio oportunista, com quem teve um filho. Mais tarde, conheceu outro homem, com quem iniciou uma relação e ficou grávida dele. O filho desse segundo homem foi registrado no nome do marido, que, logo depois, morreu. Aí ela se casou com o amante... (Vejam só que coisa surrealista! Acho até que vou escrever um texto sobre isso.) O pai verdadeiro do segundo filho dela era legalmente o seu padrasto.

Na verdade, só depois de muito tempo é que pôde ser esclarecido para o segundo filho que ele era efetivamente filho do padrasto, que, assim, não era seu padrasto,... mas aí a cronologia não batia... Quando eu perguntava: “Seu filho mais novo tem quantos anos?”, sua resposta não combinava com o primeiro casamento.

Então, ela acabou perdendo o pé da história e não conseguiu ir adiante. Não sei o que se passava na cabeça dela, só sei que a iniciativa do depoimento foi dela, e a sua intenção era em cima desse mote de que ela era uma mulher diferente das outras do seu tempo, só que ela não queria me contar por que era diferente. Ficou complicado para ela me confessar aquela história toda. A entrevista foi suspensa irreversivelmente. Era um tipo de entrevista muito pessoal. Ela não podia me falar sobre trabalho, porque um homem ou uma mulher que tem uma trajetória profissional pode dar uma entrevista informando que deu aula não sei onde, que escreveu um livro sobre não sei o quê, que foi profissional disto ou daquilo, ou que foi política, senadora, militou na esquerda, enfim, mas nenhuma dessas possibilidades era a dela... A trajetória da vida dela era outra... tinha que falar acerca da sua vida como mulher e como uma mulher da classe dela.

A pergunta é para o Coutinho, sobre ficção e documentário. Você falou que do documentário surgiriam perguntas, enquanto a ficção daria mais respostas. Eu queria que você discorresse mais um pouco sobre isso, inclusive sobre a possibilidade de a ficção provocar perguntas. E também aproveitando um comentário seu, quando falou que o documentário seria outro tipo de ficção, sobre a possibilidade de a ficção levar a uma verdade até mais forte do que o próprio documentário, partindo do ponto de vista de que todas as construções têm um ingrediente forte de subjetividade.

[EC] Bem, tenho má dicção e falo depressa demais, por isso às vezes não me entendem, o que é normal. Esclareço: eu acho que o docu-

mentário deve propor perguntas e que, quanto mais aberto o documentário for, melhor. A ficção é exatamente igual, a boa ficção é a que propõe perguntas, que propõe questões e deixa a coisa aberta; então, nesse aspecto, eles são iguais, com mecanismos diferentes.

E quanto à segunda questão, acho que há filmes de ficção que revelam muito mais sobre o mundo do que o documentário, porque esse é um problema, as pessoas odeiam documentário no mundo inteiro, particularmente no Brasil, um pouco com razão, porque o que a televisão mostra é só reportagem.

Há cem anos a maldição do documentário é que ele é para ensinar, documentário é educativo, documentário é para dizer a verdade, e não há quem consiga vender muito um produto que pretenda ser educativo, isso é insuportável, quem quer ser educado? É impossível vender um produto como “cultural”, se é um produto que vai te dizer a “verdade”, ninguém quer saber da “verdade”, entende? E quando as coisas estão mal, como no Brasil hoje e no mundo em geral, as pessoas fogem do documentário como o diabo da cruz. Por isso, entendo por que elas não querem saber da “verdade”: elas querem sonhar, a força da ficção é essa, e é até por isso que os jovens hoje não querem nem ver nem fazer documentários. Noventa por cento dos jovens cineastas e videastas querem fazer ficção, porque o documentário criou essa maldita aura de ser didático, de ser moral, de ser educativo, de ser verdadeiro.

Isso é uma lástima porque os documentários que rompem com esse esquema raramente passam na TV. E na verdade não é assim, o documentário trabalha com o imaginário, com a subjetividade, e pode ser tão falso como a ficção e a ficção pode ser tão verdadeira quanto um documentário. A diferença, entre outras, é que, trabalhando num documentário, você se expõe de início a uma limitação que não é só ética, é a limitação de que você trabalha, no caso do som direto, com pessoas e não pode mudar o que elas falam; você tem que respeitar uma certa estrutura de pensamento na comunidade e é obrigado a respeitar coisas que a ficção não precisa.

A ficção tem preocupações éticas ou desse tipo muito menores que o documentário; mas como resultado final as coisas se aproximam muito.

Mais ainda, todo filme em si é, de certa forma, um documentário. Nada melhor do que ver um filme antigo ou um filme histórico, por

exemplo – você vê um filme dos anos 1930 americano, ou qualquer um que seja, ou contemporâneo falando de Cleópatra ou o que seja –, como um documentário de sua própria época de realização.

Humberto Mauro fez *O descobrimento do Brasil*, que é um documentário, mas poderia ser uma ficção. O essencial, na verdade, é que se trata de um documento sobre como as pessoas entendiam o Brasil, qual era a concepção de cenografia, de vestuário, de gesto, de moral e de política na época da filmagem – 1936. Todo filme de ficção é também um documentário, na verdade, e acho que todo filme histórico de ficção é uma contradição em termos, porque todo filme histórico de ficção acaba sendo um documentário de sua época, acaba não sendo apenas uma ficção, entende?

Eu gostaria que os palestrantes dessem a sua opinião sobre as relações entre ética e história oral. No caso específico do Eduardo, como é que se trabalha a relação ética na montagem, na edição das imagens do documentário?

[EC] Eu já falei sobre isso, mas talvez possa dar mais algum detalhe. Todo filme é montado. Eu não faço roteiros descrevendo tudo o que vai acontecer. Tenho um roteiro que é um mapa, relacionando lugares a que eu devo ir, pessoas que eu devo procurar, mas, na verdade, de repente, pessoas que encontro por acaso são mais importantes do que as que encontro propositalmente. Então, é necessário juntar todas essas falas desconexas ou caóticas numa estrutura que acaba sendo, obrigatoriamente, uma estrutura narrativa, que tem a ver com a ficção porque é difícil interessar uma pessoa durante uma hora e meia.

Portanto, é preciso privilegiar a verdade da filmagem na estrutura. Começa pelo aspecto micro das entrevistas mesmo. Você pode, como eu disse, tornar uma afirmação uma negação, você pode manipulá-la de modo a inverter, a destruir o núcleo do que a pessoa quer dizer, e isso eu tento evitar, entendeu? Então a preocupação começa aí: em todas as entrevistas procurar preservar o mundo cultural daquela comunidade, se é um filme sobre comunidade, ou preservar em cada personagem a verdade entre aspas do que ele quis dizer. E, na estrutura geral, a preocupação é preservar aquela relação ética, aquela relação com a comunidade que você quis mostrar.

Por exemplo, tem no *Cabra* uma cena em que a Elizabeth dizia que o seu filho bebe e eu tinha que usar a sequência. Ao mesmo tempo eu

achei que ela dizer que o filho bebe sugere a ideia de que ele bebe muito, bebe sempre. Então, na dúvida, eu cortei, significou cortar no som, ela abre a boca e não sai nada. Quer dizer, eu produzi, eu gerei um defeito técnico no filme para não botar no filme uma mãe falando que seu filho bebe.

Esse é um exemplo de coisas que você, às vezes, é obrigado a tirar, diminuindo a eficácia do teu filme etc., em função de preocupações éticas. Outro exemplo: no *Santa Marta*, toda referência aos traficantes do lugar eu tinha que ver se era possível usar ou não para preservar as pessoas que falassem naquilo. Acabei usando, então, uma referência aos antigos traficantes, que eram “maus”, e uma referência aos novos, que eram “bons”, porque isso permitia que a pessoa continuasse viva, que eu continuasse vivo e que todos continuassem vivos.

A partir do caso da senhora descrito pela Marieta e de outro caso ocorrido no Museu da Imagem e do Som, onde um depoente, passado um tempo, solicitou que parte da entrevista concedida fosse apagada, pergunta: qual seria o procedimento ideal, do ponto de vista ético, em situações como essas?

[MMF] Acho que todos nós temos que ter ética na nossa vida pessoal, no nosso trabalho. Enquanto professores, cineastas e historiadores em geral, na atividade acadêmica, quando vão fazer suas pesquisas e seus trabalhos, devem ter uma postura ética. Esse não é um problema específico da história oral, mas que se apresenta a ela de forma mais intensa, pois esta lida com pessoas vivas. Uma coisa é fazer menção a uma pessoa que morreu há cem anos; de quem ninguém mais se lembra. Por exemplo, falar que dom Pedro era amante da marquesa de Santos é algo que é absorvido, mas falar hoje que o Fernando Henri que é amante de alguém é um problema sério, gera-se uma crise.

Portanto, lidar com pessoas vivas, que estão aí – em uma situação em que você entra na vida pessoal delas –, exige a criação de uma relação de confiança entre entrevistado e entrevistador. Para que uma entrevista de história oral possa acontecer é necessária uma certa dose de confiança mútua; não é necessário haver afinidade de ideias, mas o entrevistado precisa acreditar que está em um trabalho sério.

E para que o depoimento gravado possa ser usado, ser aberto à consulta por outras pessoas, é necessário obter a carta de cessão,

documento em que o indivíduo afirma ter dado uma entrevista, com especificação do entrevistador, duração, data em que foi realizada e que permite a utilização da entrevista para fins acadêmicos etc.

Agora, quais são os problemas que aparecem? É que muitas pessoas fazem gravações e depois querem mudar, querem desgravar, ou fechar o depoimento, e é um direito que elas têm. Por exemplo, lá no CPDOC temos entrevistas que são fechadas. O indivíduo deu a entrevista, depois ele dá a cessão afirmando: “Só quero que abra minha entrevista daqui a vinte anos”. Isso é um direito, você tem que fazer uma negociação com seu depoente, como falava o Eduardo. Ocorre, por exemplo, de ele falar coisas que depois quer apagar, coisas até bobas que não são importantes, como um comentário de que fulano era ladrão, era homossexual, uma coisa qualquer que possa ser interpretada como ruim em relação àquela pessoa.

Às vezes o depoente quer cortar coisas que são importantes, e você, como pesquisador, fica meio desesperado, porque acha que aquilo é algo importante, e que a comunidade, que as pessoas deveriam tomar contato com aqueles aspectos. Você tem que tentar uma negociação e mostrar que não manter aquilo vai descaracterizar a entrevista. Mas se ele resolver mesmo que não vai deixar... Você está diante de dois problemas. Por um lado, há o aspecto ético de você respeitar o acordo que fez com seu depoente. Mas, por outro lado, há o problema jurídico: se você usar o material sem que ele tenha lido a carta de cessão, ele poderá processá-lo. Portanto, são negociações que você tem que fazer: suprimir temporariamente um determinado trecho, permitir sua liberação depois de alguns anos etc.

No caso dessa minha entrevista que foi interrompida, acho que não tenho o direito de dar o nome da pessoa ou de arquivar a entrevista. Nela, dá para perceber que as informações não batem, e a depoente não me deu o direito de divulgação. Portanto, seria uma atitude antiética colocá-la a público. Talvez eu até escreva considerações metodológicas acerca dessa entrevista, mas efetivamente não poderei revelar o nome da pessoa.

Portanto, há vários aspectos nessa importante relação entre ética e história oral. Um deles foi discutido em São Paulo, a partir de uma apresentação da Janaína. Ela discutia a imposição ética de se dar um retorno à comunidade, principalmente em se tratando de camadas

populares. Tal devolução é, às vezes, muito limitada, pois a comunidade ou o indivíduo que deu o depoimento não está interessado em receber de volta, e sim que aquela ideia circule em outras comunidades.

Um outro problema é o da possível existência de um conflito com seu entrevistado. Por um lado, você fez um acordo com ele, mas por outro, como pesquisador, você tem um compromisso com a comunidade acadêmica e, às vezes, pode-se chegar a impasses complicados. Não há uma regra fixa para solucionar isso.

Um exemplo engraçado foi apresentado aqui pelo Portelli, relatando a entrevista com um padre que dedurava pessoas numa fábrica. O padre certamente só revelou isso a ele porque conhecia sua família e achava que ele era um rapaz bonzinho, de classe média, católico etc., e que seria, portanto, um parceiro. Na verdade, ele estava do outro lado, seu compromisso ético mais importante era com a comunidade e não com aquele indivíduo. Por isso, ele ficou quieto, não expressou seus pontos de vista e posteriormente divulgou a entrevista, revelando que o cara delatava os operários na fábrica.

Do nosso ponto de vista, como pesquisadores, seria ético deixar o gravador na mesa numa posição fácil para o entrevistado desligar, já que, às vezes, nos deparamos com questões críticas para o depoente, que ele não está disposto a revelar num documento público?

[JANAÍNA AMADO] Na minha opinião – retomo o que o Eduardo falou –, trata-se de um diálogo assimétrico, em que – geralmente no início da entrevista – quem tem mais poder é você. Mesmo que numa situação social o entrevistado possa ter mais poder, naquele momento ali, é você quem está conduzindo a entrevista, é você quem está filmando. Agora, trata-se de um diálogo, onde você tem a obrigação de permitir que o seu entrevistado tenha a reação que quiser, até de desligar, de pedir para parar, pensar, refazer a pergunta etc. O que acho importante é que isso seja, de alguma forma, sinalizado no texto, como, por exemplo: “Pausa, a pedido do informante”, porque você deve registrar todas essas questões. O ideal é o que o Eduardo falou, que eles te façam perguntas, colocações, te contestem, e uma dessas formas é o silêncio, é não responder, é pedir para pensar, é parar etc.

[MMF] Concordo com esse ponto de vista, porque a tomada de depoimentos, muitas vezes, desencadeia sentimentos e emoções muito fortes nas pessoas. Eu tenho um projeto, por exemplo, com profes-

sores de história, em que fui entrevistar uma professora. Quando ela começou a relatar a sua cassação e todas as humilhações que sofreu no momento que antecedeu a sua prisão, ficou extremamente emocionada, começou a chorar e pediu que eu desligasse o gravador. Eu não poderia de forma alguma negar-me a atender tal pedido. Num determinado momento, ela interrompeu o relato e retomamos depois, num ponto seguinte. Ficou gravado ela dizendo que não gostaria de relatar sobre o momento que antecedeu a prisão; ficou claro que ela não queria aprofundar-se nessa questão. Eu acho que é um respeito que você deve ter com o seu depoente, não tem como fazer diferente isso.

[EC] Em cinema, isso acontece muitas vezes. Aconteceu comigo, uma única vez, recentemente no trabalho do lixo, em que a pessoa contou uma história, inclusive falsa, exagerando a miséria dela – vejam como as pessoas são inteligentes: ela exagerou a sua miséria achando que era isso que eu desejava –, e depois começou a me esculhambar porque achava que eu estava filmando para mostrar que eles comem do lixo. Daí, ela pediu que eu desligasse, com o gravador desligado, teve um ataque. Eu acho ótimo olhar esse confronto, a pessoa não é passiva. Justamente porque essa mulher recusou continuar a ser filmada e teve essa atitude, pareceu-me uma mulher interessante, por isso tentei até o fim entrevistá-la e consegui. Então, ela falou francamente, inclusive que comia sobras do lixo.

Agora, acho que o importante é o seguinte: tanto pedir para desligar como, o que é mais comum, a pessoa fazer exigências para ser filmada – “eu quero colocar outra roupa”, “eu quero dinheiro” –, eu acho que tudo bem, mas você deve registrar, e os documentários quase nunca registram. O cinema documentário não filma a verdade, ele é a verdade da filmagem, até onde pode ser. E raramente ele é isso, na medida em que muitas das conversas são precedidas de uma negociação. Eu gostaria de fazer um filme que fosse todo ele sobre o processo de negociação de uma filmagem. No *Cabra*, usei o estratagemas, nas duas vezes que aconteceu, dizendo: “Depois de fazer muitas exigências, tal pessoa aceitou ser filmada, mas fora do alojamento”. E, então, acho justamente que é rico, no caso do cinema, registrar esses imponderáveis que acontecem de recusas, rejeições, o telefone que toca, o cachorro que vem... E a segunda coisa é a pessoa, depois de ser filmada, dizer que não quer que apareça. E, caso

isso aconteça comigo, espero poder cumprir com a solicitação e não deixar aparecer e, se achar precioso, vou procurar negociar com a pessoa até o final da vida, convencendo-a ou não da importância.

Em que ponto se colocam o interesse e a parcialidade do historiador? Ele tem que ser parcial ou imparcial no seu trabalho?

[MMF] Essa questão se coloca para qualquer trabalho de história que você faça, com qualquer tipo de fonte. Eu acho que o historiador deve ter a preocupação de ser o mais objetivo possível, de ser o menos parcial. Não estou de forma alguma querendo dizer que existe a neutralidade. Todos nós, quando fazemos os nossos trabalhos, colocamos as nossas intenções, os nossos vieses. Mas acho que devemos ter uma objetividade, é um compromisso do pesquisador. Caso não seja possível atingir a “verdade” – essa discussão está muito em voga na comunidade dos historiadores atualmente, o Hobsbawm escreveu um artigo recentemente sobre isso –, você tem que buscá-la, tentar chegar mais perto, procurar mostrar os diversos lados da questão, dar voz a diferentes atores, mostrar as diferentes perspectivas. Isso deve ser garantido na análise da entrevista ou de outra fonte coletada. Quando você publica a entrevista, não é propriamente a sua voz a fundamental, apesar de ser você que esteja conduzindo o depoimento. Mas você vai publicar a versão daquele indivíduo. É importante sempre explicitar que aquela é uma versão, uma forma de ver aqueles relatos, aqueles eventos, aqueles acontecimentos. Mas acho que é tarefa nossa buscar sermos o mais imparciais possível, embora eu não acredite na neutralidade.

[JA] Eu concordo com a Marieta e acho que é importante prestar atenção nos procedimentos que temos como historiadores. Esses procedimentos estão todos, inclusive na história oral, bastante catalogados e analisados. Não que eles nos levem a qualquer “verdade”, porque cada vez mais estamos entendendo a história como uma das formas de narrar. Mas a história tem a sua própria forma de narrar, tem os seus próprios procedimentos e regras, inclusive regras narrativas, regras éticas. Acho importante estarmos atentos a essas regras, não para chegarmos às “verdades”, pois não acredito nessas coisas nem na “imparcialidade”. Nós não somos imparciais, estamos fazendo um trabalho e é importante que a gente explicita que trabalho é esse que estamos fazendo, a metodologia que estamos utilizando, os

procedimentos, as preocupações. Geralmente, transitamos por várias pessoas e meios, e isso, de certa maneira, permite fazer aflorar diferentes versões, como dizia a Marieta.

Mas para que nós devemos nos ater aos procedimentos éticos? A meu ver, não só éticos, mas também aos procedimentos históricos, para que possamos fazer uma boa história. Le Goff, em um texto de que gosto muito, diz que há historiadores que são muito bons e outros que não são tão bons. Tem que haver competência no que nos propomos a fazer. Se a história é uma das formas de narrativa, vamos fazê-la bem, e para isso não vamos tentar inventar o mundo, mas vamos ver quais são esses procedimentos que têm sido construídos ao longo dos séculos, não para encontrarmos “verdades” ou “imparcialidades”, mas para fazermos bem o nosso trabalho. A melhor maneira de fazermos bem é explicitar quais são os procedimentos que nós estamos usando.

[Projeto História, n. 15, PUC-SP, abr. 1997. O número reproduz os debates do seminário “Ética e história oral”, coordenado por Daisy Perelmutter.]