

O AUTOR

Renato TapajósCineasta. Diretor de documentários e escritor¹.

OFÍCIO DE DOCUMENTARISTA OU OLHO DA CÂMERA NÃO MENTE

Entre o fato captado pela câmera e a imagem editada existe um longo percurso onde entram a ética e a integridade do profissional

1 — Em janeiro de 1964, estava numa favela erguida sobre palafitas, chamada Vila da Barca, em Belém do Pará, com uma câmera 16mm movida a corda e um gravador de rolo muito pesado. A idéia era fazer um documentário que comparasse as condições de vida e as construções da favela com as da cidade, tirando daí as evidentes ilações sociais. Tinha conseguido o equipamento emprestado e alguns rolos de filme doados. Estava sozinho, fazendo fotografia, som, direção, produção – e, claro, já tinha escrito um roteiro. Para minha sorte – esse tipo de sorte que com alguma frequência acompanha os docu-

mentaristas – entrevistei um morador da Vila que falava o mais puro Guimarães Rosa. Fiquei tão encantado com o falar dele – e tão desencantado com a qualidade técnica do gravador que usava – que acabei por levá-lo a um estúdio, para refazer a gravação. *Off*, naturalmente.

Quando voltei a São Paulo com o material, não tinha muita idéia do que fazer com ele. Mas contava com o apoio de vários cineastas então estreados, como Francisco Ramalho, João Batista de Andrade e Maurice Capovilla. Foi este último que tomou a tarefa de me mostrar como se monta e finaliza um filme. Ele conseguiu a moviola da Aliança Francesa e editamos

1. Renato Tapajós é autor entre outros de: *A infância acabou*, *Carapintada*, *Queda livre*, *Por um pedaço de terra* e do já clássico *Em câmara lenta*. (N.Ed.)

juntos o documentário. O material filmado na favela não era bom. Não sou bom câmera e muito menos bom fotógrafo. Nunca mais tomei da câmera em nenhum filme meu. Primeira lição: trabalhar com bons profissionais em suas áreas específicas – embora um diretor precise saber de tudo um pouco. O material filmado na cidade, em Belém, era péssimo e tivemos que descartá-lo. Mas a gravação de áudio com o morador da favela era tão boa que mudamos tudo: jogamos fora o roteiro e suas intenções sociológicas e montamos o filme em torno do depoimento.

Vila da Barca, com dez minutos de duração, foi meu primeiro documentário. Ficou pronto no começo de 1965 e ganhou o prêmio de Melhor Documentário no Festival Internacional de Leipzig, em 1968.

Segunda lição: o material filmado é mais importante que as intenções e que o roteiro. É preciso ter humildade para reconhecê-lo e ser capaz de alterar o projeto de acordo com ele.

2 – Em 1965, em São Paulo, comecei a filmar o movimento estudantil. A produção do filme era do Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP e a intenção era a de registrar a espetacular ascensão do movimento de massas – estudantis – que prenunciava a derrubada da ditadura e o começo da marcha para o socialismo. Dessa vez, contava com um bom câmera, o Batatais – que mais tarde abandonou o cinema e foi ser engenheiro em sua cidade natal. Batatais, no interior de São Paulo, é claro.

Depois de meses de filmagem, resolvemos olhar o conjunto do material. Para minha decepção, a revolução não estava na tela. O que registramos eram estudantes

mais ou menos distraídos nas assembleias – alguns até lendo jornais – enquanto as lideranças faziam inflamados discursos. Belas moças fumando languidamente em enquadramentos que lembravam a *nouvelle vague*. Alguma tensão, algum medo – mas o buscado entusiasmo revolucionário não estava lá.

Achei que tínhamos confundido tudo, filmado errado e que eu tinha perdido a mão na direção do filme.

Estava ainda sem saber o que fazer com o material, quando
Roberto Santos, o grande
Roberto Santos, viu os copiões.

Ele levantou a hipótese: e se a realidade do movimento fosse aquela mesma? E se tivéssemos filmado com absoluta precisão e o que estivesse errado não fosse o material, mas a idéia que tínhamos da realidade? Roberto disse que o olho da câmera é impiedoso – a câmera não mente. Quem mente somos nós. Às vezes, para nós mesmos.

Mudei radicalmente o projeto. *Universidade em Crise* não era mais um filme sobre a revolução estudantil, mas uma reflexão sobre o impacto do golpe militar, da ditadura e de sua repressão sobre a universidade e sobre os estudantes. Que estavam assustados, até mesmo acovardados. O filme, quando exibido, gerou intermináveis discussões. E foi útil para o movimento estudantil, ajudando-o a tomar consciência de suas limitações.

Depois veio 68 e a massa estudantil foi para a rua, colocando em cheque a ditadura até que esta, como era de se esperar,

radicalizou, editou o A15 (Ato Institucional nº 5, dezembro de 1968) e fechou o país. Vários daqueles estudantes foram participar da luta armada. Desses, alguns morreram, outros foram exilados, quase todos foram presos e torturados. O filme, visto anos depois, tem um clima quase profético, sugerindo as raízes da posterior derrota política e militar da esquerda.

Apreendi mais uma lição: o discurso da realidade, gravado na película, é muito mais poderoso que o discurso ideológico do cineasta. E a única atitude eticamente aceitável por um documentarista é a de mostrar, reproduzir, deixar passar o discurso do real.

É muito fácil distorcer o discurso do real. No limite, o documentário nazista conseguiu grandes êxitos na transformação da realidade em seu oposto. A câmera não mente; o cineasta pode mentir – e muito.

Mas se alguém retomar os planos fora da edição que constrói a mentira, conseguirá perceber o discurso do real presente em cada um deles. A única coisa que se interpõe entre a verdade da câmera e a mentira possível da edição é a integridade ética, política e ideológica do cineasta.

3 – Em 1985, realizei um filme chamado *Nada será como antes. Nada?*. O filme discute exatamente a participação do documentarista e o papel do documentário

na luta política, a ética no uso das imagens e o comportamento da esquerda, dos movimentos políticos diante disso. Há um tom amargo na imensa esperança que atravessa o filme – o tom das promessas não cumpridas, o tom das perdas políticas, a lembrança da “dor física da tortura e da dor moral da derrota”. Mas termino dizendo que “embora possa parecer que tudo continua como antes, talvez algumas coisas não sejam exatamente como antes – e talvez os filmes sirvam para isso”.

Durante grande parte do filme, a câmera registra – um tanto melancolicamente – as grandes esperanças geradas durante o processo de redemocratização no Brasil, o surgimento do PT e seus primeiros passos na política institucional. Mas há uma longa seqüência, onde os piores aspectos das lutas intestinas da esquerda vem à tona. É durante a realização de um congresso das associações de moradores, o CONAM. Minha equipe e eu tínhamos ido lá para filmar mais um momento do processo de crescimento e organização do movimento popular. Mas o que registramos foi o retrato da autofagia da esquerda: a luta pelo poder dentro da organização nacional das associações de moradores, degradingando em violência – primeiro verbal e subindo de tom até a violência física.

A câmera não mente. E o que ela registrou foi esse conhecido ritual paranóide de trazer o inimigo para dentro de casa, a vitória dos mais rudes e violentos – não dos mais capazes – enquanto os verdadeiros inimigos continuam, sem muitos problemas, a manter a injustiça e a empobrecer o país. O material filmado se impôs a mim: era esse o discurso da realidade. Eu poderia cortá-lo do filme – sob a desculpa de não dar argumentos para o inimigo.

Poderia, também, amenizar a montagem e mostrar só os aspectos (que existiram, é claro) de esperança num futuro melhor. Mas, como já havia aprendido, a fronteira é a integridade ética, política e ideológica do cineasta. O filme mostra tudo tal como aconteceu – e se apóia nisso para perguntar se, de fato, “nada será como antes”.

No festival de Nancy, na França, em 1988, críticos franceses perguntaram se cabia a um cineasta de um país, onde há tanta fome e miséria como o Brasil, perder tempo discutindo essas, digamos, sutilezas do comportamento da esquerda. Ainda uma vez o preconceito do colonizador, a velha arrogância eurocêntrica.

Nada será como antes. Nada? participou também de festivais nacionais e ganhou o Prêmio Glauber Rocha, de Melhor Filme na XIV Jornada de Cinema da Bahia, em 1985.

Nada será como antes. Nada? carrega também uma vocação profética. Os acontecimentos do final dos anos 80, os acontecimentos dos anos 90, até mesmo o panorama atual, parecem ecos tardios da perplexidade e do desencanto espelhados no filme. Ainda que como cineasta e militante, eu continue a manter uma teimosa esperança.

4 – Em 1983, quando meu documentário de longa-metragem *Linha de montagem* ficou pronto, levei-o para ser visto e discutido pela diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, seus principais produtores. O filme começara a ser realizado em 1979, quando o presidente do Sindicato era o Lula. A produção atravessou três anos de filmagem e mais um de montagem e finalização. Quando ficou pronto, Lula não estava mais na diretoria: seu sucessor foi Jair Meneguelli e a diretoria estava completamente renovada.

Esta primeira exibição gerou acirrada polêmica. Alguns membros da diretoria queriam que eu cortasse do filme os trechos onde aparecia o Alemão – sindicalista que participou das greves dos metalúrgicos em 1979 e 1980 e, em seguida, se afastou da tendência liderada por Lula e assumiu posições consideradas pela diretoria do sindicato como pelegas, direitistas. De fato, anos mais tarde, o Alemão tendeu cada vez mais à direita, participando de centrais sindicais comprometidas com interesses mais ligados aos patrões do que aos operários. No entanto, em 1979, ele havia participado do comando da greve, desempenhando um importante papel nesse processo. Assumi a posição de não cortar nada, de que o corte seria uma tentativa de reescrever a história – essa, sim, uma tentativa de forte sabor stalinista.

O impasse se estabeleceu. Mantive-me irredutível na defesa da integridade do filme e da verdade histórica. Os membros da diretoria do Sindicato mantiveram-se irredutíveis na tentativa de apagar o Alemão da história, em função de interesses políticos imediatos. Por fim, o próprio Lula decidiu a questão. Foi favorável a não cortar nada, a manter a integridade do filme. Naquele momento, Lula mostrou o que o diferenciava dos outros dirigentes sindicais. Mostrou que, ali, ele percebera que a ética e a verdade histórica são mais importantes que os interesses políticos imediatos.

Linha de montagem foi selecionado para o Fórum da Juventude do Festival de Berlim em 1984.

No Brasil, a censura, em seus últimos estertores, tentou impedir-lhe a estréia no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Uma equipe da Polícia Federal chegou a ir até lá, com o intuito de apreender a cópia e impedir a sessão.

Os próprios metalúrgicos – havia mais de dois mil deles na estréia do filme – puseram a Polícia Federal para correr e garantiram a projeção.

5—Recentemente, neste começo de 2002, realizei um vídeo didático para a Prefeitura de Campinas, atualmente nas mãos do PT, sobre “o que é e como funciona o Orçamento Participativo”. Por não ser um documentário, o trabalho não tem o compromisso de retratar, nem de resgatar o processo político ou as lideranças que criaram e implantaram o Orçamento Participativo na cidade. Como vídeo didático ele tem como compromisso básico explicar de forma clara aquilo que é seu objeto. Para tanto, o caminho que encontramos foi o de dar a palavra aos funcionários da prefeitura (e militantes do PT) que, de fato, estão implantando esse processo de participação popular. O compromisso ético do cineasta é o de ser o mais claro possível na explicação do processo, utilizando para isso as pessoas que mais estão próximas do mesmo.

Na medida em que a política campineira não é uma exceção, há uma luta autofágica dentro do PT, em que diversas facções tentam impedir o trabalho

das outras. No bojo desta luta, críticas foram feitas ao trabalho. Uma delas o chama de *stalinista* por ter, supostamente, eliminado do trabalho o papel do prefeito assassinado Antônio da Costa Santos – que se definiu pela implantação do Orçamento Participativo, foi um dos principais responsáveis pela decisão de implantá-lo e que, como prefeito, participou das assembléias do primeiro ano do referido processo. Contesta, também, a ética do trabalho, na medida em que este dá destaque a determinados funcionários da prefeitura – que fazem parte de uma determinada tendência – e não a outros. Sem levar em conta que são, exatamente, esses os funcionários que estão levando à prática o Orçamento Participativo.

É evidente que tais críticas não levam em conta que se trata de um vídeo didático e não de um documentário – talvez os críticos locais não consigam saber qual é a diferença entre essas duas coisas. Mas essas críticas têm a importância de trazer para a discussão a questão da ética do cineasta – que não é a de se dobrar à conveniência política do momento, mas a de manter a integridade de seu trabalho. Quando se coloca a integridade do trabalho ao sabor das conveniências políticas, das razões da disputa interna, chegamos perto da intolerância, da imposição, da censura.

6—Em duas outras oportunidades os produtores de filmes que eu dirigia exerceram seu poder de veto. Ou de censura. Quando o documentário *Em nome da segurança nacional* ficou pronto, sua projeção inaugural foi para a CNBB, reunida em Congresso em Itaipó. O documentário

havia sido realizado com recursos da Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo. De certa forma, a reunião máxima dos bispos do Brasil tinha jurisdição sobre o filme.

Terminada a projeção, os bispos aplaudiram bastante e recebi muitas congratulações. Mas vários dentre eles vieram me pressionar em relação a uma questão aparentemente menor. Segundo eles, nas filmagens de manifestações populares e nas imagens do Julgamento da Lei de Segurança Nacional (evento realizado pela própria Comissão Justiça e Paz e episódio central do documentário) havia demasiadas bandeiras vermelhas, camisas vermelhas, balões vermelhos. Na visão de alguns bispos, a predominância dessa cor dava ao filme uma coloração ideológica que eles não podiam aceitar. Pediam que eu alterasse a montagem para não deixar o filme tão *comunista*.

Na medida em que o corte de alguns planos com bandeiras vermelhas não alterava em nada o discurso do filme, não interferia em seu conteúdo, aceitei os cortes. Não vi problemas éticos e nem de distorção histórica na substituição de planos onde apareciam bandeiras vermelhas por outros onde haviam faixas que pediam o fim da ditadura e da Lei de Segurança Nacional. Sem dúvida, foi uma atitude de censura. Mas como seu efeito sobre o trabalho não era importante, realizei os cortes.

Em nome da segurança nacional ficou proibido pela censura até o final da ditadura, até a redemocratização do país.

Em 1985, o filme ganhou dois prêmios internacionais: o de melhor filme no Festival Internacional de Oberhausen, na Alemanha, e o de melhor documentário no Festival de Havana, em Cuba.

O outro episódio envolveu o filme *Luta do povo*, que realizei em 1980. Quando o filme ainda estava na moviola, sendo montado, os produtores fizeram uma exigência. Quem produzia o filme era a Associação Popular de Saúde da Zona Leste. E quem controlava a Associação Popular de Saúde era o PCdoB. Portanto, quem estava, digamos, dando assistência ao processo de montagem do filme era um quadro do PCdoB, hoje em dia deputado eleito pelo PSDB.

Em determinada seqüência do filme, membros de um movimento popular faziam uma passeata pelas margens do lago do Ibirapuera, em São Paulo. Na vanguarda da passeata vinham dois rapazes de cabelos compridos, um deles negro e o outro louro. Um deles vestia uma camisa vermelha e os dois traziam violões. Tocavam e cantavam o *Para não dizer que não falei de flores*, do Vandrê e toda a passeata os acompanhava. A câmera na mão os seguia, mantendo o lago ao fundo. A imagem lembrava muito outra imagem, a dos *hippies*, na famosa manifestação pacifista de 68 ou 69, em Washington, com o espelho d'água da Casa Branca ao fundo.

O representante dos nossos produtores vetou esta cena. Segundo ele, o aspecto festivo e alegre dos rapazes "comprometia a seriedade do movimento". Eu não concordava com ele. Não acho que a revolução deva ser necessariamente carrancuda. No entanto, o corte da cena não alterava em nada o conteúdo da seqüência. Talvez ela tenha ficado menos

interessante e tenhamos perdido a sugestão de algumas relações formais não explícitas e de sentido mais emocional que racional (movimento de favelas no Brasil / movimento *hippie* e pacifista nos EUA). Mas como se tratava de um filme de agitação política, de intervenção nos movimentos – e não de reflexão – não considere fundamental a manutenção da cena. Cortei o plano.

Luta do povo, mesmo com o corte feito, ganhou o prêmio Glauber Rocha de

Melhor Filme na Jornada Brasileira do Curta Metragem, Salvador, Bahia (1980).

Lições finais: o olho da câmera não mente. Mas o cineasta pode mentir. Os produtores podem querer a mentira. Os defensores dos pequenos interesses político-partidários também. A ética do documentarista e sua capacidade de resistir às pressões são as únicas garantias para a manutenção da verdade da câmera, do discurso da realidade.

Resumo: O autor trata de sua experiência como cineasta, dirigindo documentários, voltados para o retrato das lutas populares. Seu primeiro desafio foi compreender a força do registro das imagens que acabam falando mais alto do que o projeto do diretor. Relata como seus filmes passaram pelo desafio da censura dos produtores, sujeitos ativos das lutas que retratava, e como guiou-se, nessa oportunidade, pela defesa da integridade de seu trabalho.

Palavras-chave: documentário, cinema, movimento popular, Renato Tapajós, ética profissional

(Documentary producers or camera eyes do not lie)

Abstract: The author talks about his experience as a movie producer, directing documentaries aimed at portraying popular struggles. His first challenge is to understand the force there is behind registering images that end up speaking louder than the director's editing project. He talks about how his films passed the challenge of producer censorship, active subjects of the struggles he reported on, and how he guided himself, on those occasions, in order to defend the integrity of his work.

Key words: documentary, cinema, popular movement, Renato Tapajós, professional ethics