



**O documental e o vídeo
na trajetória de Roberto
Berliner: “quase virei
correspondente de guerra”**
*Documentary film and
video in Roberto Berliner’s
journey: “I almost became
a war journalist”*



Andréa Martins França¹

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq. E-mail: afranca3@gmail.com

Resumo: A importância do livro de Arlindo Machado, *Made in Brasil: as linhas de força do vídeo brasileiro*, tem sido favorecer – entre outros pontos - uma interrogação sobre a “nova geração de videastas” da perspectiva da cidade do Rio de Janeiro. Esta entrevista com Berliner busca responder parte dessa questão a partir de perguntas onde o realizador fala de sua experiência com o vídeo nos anos 1980. Uma das conclusões é que o espaço cultural do Circo Voador foi um lugar importante para a criação de um ambiente marcado por laços afetivos e pela descoberta do vídeo que marcam toda uma geração.

Palavras-chave: vídeo; documentário; década de 1980; Rio de Janeiro.

Abstract: The importance of Arlindo Machado’s book, *Made in Brasil: as linhas de força do vídeo brasileiro*, has been to produce – among others subjects – an interrogation about “the new generation of videomakers” from the perspective of the city of Rio de Janeiro. This interview with Berliner seeks to respond partially that question as the filmmaker speaks on his first video’s experiences in the 1980’s. One of the conclusions is that the Circo Voador’s concert venue was a key place to bring about a cultural environment where affectional bonds and video discovery nurture all that generation.

Keywords: video; documentary; the 1980s; Rio de Janeiro

Esta entrevista com o diretor Roberto Berliner foi realizada na sua produtora TVZero, em Botafogo, em uma tarde de maio de 2016. Não publiquei à época porque a ideia era que o material servisse como fonte de informação para a pesquisa que vinha desenvolvendo sobre a geração carioca do vídeo independente nos anos 1980. A leitura da coletânea *Made in Brasil: as linhas de força do vídeo brasileiro*, organizada por Arlindo Machado, tinha provocado alguns anos antes a interrogação sobre como teria sido esta “nova vaga de realizadores” que reorientaria “a trajetória do vídeo brasileiro”, porém, sob a perspectiva da cidade do Rio de Janeiro (MACHADO, 2003, p. 16)². O artigo “Séries documentais na televisão: o *travelling* rasante de *African Pop*” (FRANÇA, 2018) foi um dos desdobramentos da pesquisa. Argumentava que Machado, embora mostrasse o potencial expressivo do vídeo e traçasse um quadro amplo e valioso da sua contribuição para uma leitura crítica do país, passava praticamente ao largo do que tinha sido produzido nos circuitos cariocas nos anos 1980.

Nesta conversa, acompanhada de Ananda Correia (bolsista de Iniciação Científica na época), busco resgatar a atmosfera cultural da zona sul carioca nos anos 1980 pela perspectiva específica de Berliner. No início da década, não havia vídeo-cassete e nem TV a cabo no Brasil. A programação era produzida pelas próprias emissoras com seus equipamentos antiquados, como Berliner relata na viagem para realizar o documentário *Angola*. Por mais que os realizadores tivessem certa cultura cinematográfica, formada pelos cine-clubes, o espaço que estava em disputa era a telinha e não a telona. Roberto Berliner entra na TV pela via do videoclipe, da música *pop*, resultado das relações afetivas forjadas nos circuitos culturais cariocas. Na cidade do Rio, os circuitos alternativos – sobretudo o Circo Voador e posteriormente a sala Magnetoscópio (1990-94), na rua Siqueira Campos, em Copacabana – funcionavam como “comunidades afetivas” em que as ferramentas do vídeo permitiram embarcar em lutas coletivas, sociais, políticas e estéticas.

A conversa com Berliner foi afetuosa e cheia de histórias curiosas. No final, ganhei uma cópia de *Ovídio* (1983), a que pude assistir depois. Trata-se de uma criação coletiva experimental, dirigida com total liberdade pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade, com edição de Roberto Berliner, realizada no Circo Voador, na Lapa. Durante a entrevista, o experimento é mencionado algumas vezes. *Ovídio* foi resultado do curso de Cinema em VT com o afamado diretor de *Macunaima* (1969). Já nos

² Arlindo Machado apresenta, na introdução da coletânea, três grandes movimentos culturais ligados ao vídeo: o primeiro integra o projeto de expansão das artes plásticas, nos anos 1970; o segundo está ligado à geração posterior, conhecida como geração do vídeo independente; e a terceira geração de videastas, que aparece nos anos 1990, com um trabalho mais pessoal, mais autoral, menos militante ou socialmente engajado.

créditos iniciais, escritos pelo corpo quase nú de Victor Lopes (na época, ator e, hoje, documentarista)³, somos apresentados à “piração coletiva” que foi essa experiência performática, com direção de fotografia de Walter Carvalho e Paulo Violeta. *Ovídio* foi uma produção conjunta do Circo Voador, da Faculdade da Cidade e da Embrafilme.

Tanto em *Ovídio* como em *A farra do Circo* (2013), *Herbert de perto* (2008), *Pindorama – a verdadeira história dos sete anões* (2007), *A pessoa é para o que nasce* (2004), *Angola* (1988), entre outros filmes documentais de Berliner, a imperfeição da imagem, a falha técnica, o defeito eletrônico, tornam-se linguagem a ser explorada, interferências que, longe de distanciar ou incomodar, arrastam o espectador para mais perto dos personagens e suas histórias. O defeito eletrônico – ou “borrão” – traduz as sensações perceptivas e sonoras do encontro amoroso entre equipe e personagem. Como afirma Roberto, há um “amor” pelas imagens sujas, amadoras, defeituosas. Um amor que abraça igualmente personagens especiais – cadeirantes, anões, cegos, loucos, todos artistas, todos poetas.

No final da entrevista, pergunto sobre seu primeiro longa-metragem, *Angola* (1988). Feito para ser parte das comemorações do Centenário da Abolição, o documentário foi exibido na emissora SBT ao mesmo tempo que, no Museu Paço Imperial, acontecia a exposição de fotografias de Ricardo Azoury, *Angola*. Berliner relata as adversidades dessa viagem com a equipe para a África e a vertigem de estar com a câmera no meio de uma guerra (a Batalha de Cuito Cuanavale). Ao longo da década de 1980, a TV brasileira começa a se abrir para o mundo, estabelecer vasos comunicantes com o que vinha de fora, e não apenas com o que acontecia aqui dentro. Berliner pega essa onda de abertura política e vai para Angola a convite do produtor Luis Antonio Silveira. O documentário começa com uma sequência de pés descalços dançando ao som de uma música pop. O ritmo é acelerado e os cortes abruptos. Em seguida, letreiros em néon escrevem “Angola” nas cores da bandeira do país. O que chega a nós, diferentemente da série *African Pop* (1989), de Belisário Franca, cuja proposta é fazer um *travelling* rasante pelas raízes musicais do continente, é um lugar definitivamente próximo. A câmera de Berliner anima encontros e afetos pelas ruas de terra. Os rostos radiantes e o português como língua comum, em meio à pobreza absoluta, estabelecem um curto-circuito entre os musseques (de lá) e as favelas (daqui), o distante e o próximo, a memória da escravidão e o presente.

Berliner reitera, durante a conversa, a importância do fazer coletivo, em grupo. De fato, a partilha da direção, assinada junto com o editor, o fotógrafo, o roteirista, é uma marca autoral significativa e presente nos créditos de seus filmes.

³ Realizou, entre outros, o documentário *Língua – vidas em Português* (2001).

Herança talvez da época de *videomaker* e da comunidade afetiva que foi o ambiente cultural do Circo Voador. O “tesão por filmar” e coletar imagens “sem parar”, como ele diz, é também um *modo de ligar*, pelo corpo, as pessoas umas às outras, as pessoas aos objetos, e ele, Roberto, a tudo isso.

Entrevista

Andréa França – O Circo Voador tem um papel fundamental no início dos anos 1980, em termos de agregar no mesmo local a cultura jovem carioca: o teatro, a música, a dança, o circo. O vídeo aparece como um conector de tudo isso. É o que o seu documentário *A farra do circo* mostra através das imagens em VHS do seu arquivo pessoal. Quería que você falasse do seu início com a câmera, do interesse pelo vídeo. Era mesmo em São Paulo que se concentravam os debates e os festivais de vídeo ou no Rio também aconteciam coisas?

Roberto Berliner – Na verdade, tudo se concentrou lá porque, primeiro, tinha o [Festival] *Videobrasil*, que era fundamental nesse início. Aqui teve um primeiro festival, em 1983, no Centro Cultural Cândido Mendes (1º *Vídeo Rio*). E, junto com isso, tinha o Circo Voador. No Circo, acontece um negócio legal porque juntou muita gente bacana. Tinha circo, tinha dança, e eu queria dançar, fazer circo, atuar, mesmo que não profissionalmente. Tinha gente de artes plásticas, performance... de vídeo praticamente não tinha em 1982. O Circo começa no Arpoador em 1982 [mês de janeiro]. Só depois é que vai pra Lapa [outubro de 1982].



AF – Como foi o início, o que você estudou na universidade?

RB – Estudei na ECO, na UFRJ, mas tinha certeza de que ia ser ator. Fui fazer Comunicação porque não tinha faculdade de teatro. Lembro daqueles

livrinhos do vestibular que descreviam as profissões. Fiquei interessado em Educação Física, Geografia, Engenharia Florestal, mas queria mesmo era ser ator. Também queria morar no mato que era outra alternativa e tal. Nenhum dos meus amigos veio para comunicação. Todo mundo era engenheiro ou médico. Meu pai, isso nos anos 1970, ficou chocado. Pra ele, era faculdade para menina.

AF – Você foi para Comunicação, então, para fazer teatro, organizar coletivos, se juntar.

RB – A primeira coisa que eu fiz foi organizar um grupo de teatro. Era uma época de efervescência, anos 1976/77, um segundo momento do movimento estudantil forte, em seguida, a luta pela anistia. E aí a gente faz o TRECO – Teatro de Resistência da ECO. A gente sempre se apresentava em manifestações estudantis. Tinha o TREPE, que era da PUC, e outros teatros de resistência. Durante esse período, alguém resolveu fazer um cineclube na faculdade e me chamaram pra fazer parte. Já gostava de cinema, tinha uma câmera fotográfica e adorava fotografar, enquadrar, decidir para onde apontar a câmera. Começamos a passar uns filmes proibidos, em 16mm. E aí um dos integrantes fala pra mim: olha, tenho uma câmera Super 8 lá em casa, mas não sei como mexe. E eu: traz aí, vamos descobrir. Começamos o cineclube *Olho Vivo*, acho que o nome era esse. Filmamos passeatas, o movimento estudantil, o congresso de reabertura da UNE, em Salvador.

AF – Você guardou essas imagens? Elas ainda existem?

RB – Nada, tudo ficou na faculdade, mas ninguém sabe onde foi parar. Lembro que a ideia era deixar na ECO, porque a gente, no final dos anos 1970, ganhou um prêmio do melhor movimento cineclubista do Rio. Ganhamos uma moviola, uma cortadeira, uma câmera e um monte de coisa. E a gente doou tudo pra lá. Embora não tivesse nada a ver com a faculdade era dentro da faculdade. A gente montava, cortava, tinha aquelas tirinhas, os varais. Loucura. A gente montava e gravava com gravador cassete, o som à parte.

AF – E como foi o curso de cinema que aconteceu no Circo Voador, já na década de 1980, e que vai resultar no *Ovídio*? Foi ainda no Arpoador ou já era na Lapa?

RB – Esse curso do Joaquim Pedro [de Andrade] foi chave. Era um curso de linguagem cinematográfica. Ele dava direção, o Walter Carvalho ensinava a parte de câmera e eu cuidava da edição em vídeo. Eu era um garoto, estava começando. O Circo já estava na Lapa.



AF – Quer dizer, no início dos anos 1980, você já está ensinando a editar em vídeo?

RB – A primeira câmera de vídeo VHS eu peguei com o Buza Ferraz, que era bem rico e que me disse que tinha uma câmera de vídeo na casa dele que ninguém usava. Isso acontece na época que o Circo ainda está no Arpoador. Comecei a gravar sem limites. Rola até hoje um amor por filmar tudo, um tesão pela imagem, pela limitação do quadro, pelo enquadramento...

AF – Legal isso. Tem um crítico de cinema, Serge Daney, já falecido, que descreve as bordas do quadro, os limites entre o fora e o dentro de quadro como sendo altamente erotizados. Tem a ver com a decisão de escolher o que é visível e o que não é (e que só pode ser imaginado). Mas, voltando para o curso do Joaquim Pedro no Circo, você era o responsável pela edição durante as aulas. Fale dessa experiência com o Joaquim e do curta.

RB – Fui filmando os exercícios do curso, coletando tudo e depois montando. O vídeo vai pra um festival no Rio [1º Vídeo Rio, em 1983] e a gente faz uma performance lá no [Centro Cultural] Cândido Mendes. Depois vai pro *Videobrasil*. Lembro que o pai de uma das alunas tinha um Mercedes. A gente para em frente ao Cândido Mendes, dentro do Mercedes, e começa a sair de dentro. Só que a gente entrava por um lado e saía pelo outro, entrava e saía. Uma bobagem, mas a gente combinou de entrar na sala e rir de tudo quando o vídeo fosse exibido. As piadas com graça ou sem graça, a gente ria sem parar. Obviamente, contagiamos a plateia e deu certo. Ganhamos o prêmio de melhor edição, eu ganhei. O prêmio era um estágio na Globo Vídeo. Como já trabalhava lá, achei caidíssimo.

AF – E como foi a dinâmica dessas aulas de cinema do Joaquim Pedro para um pessoal do teatro, do vídeo, da dança? O Joaquim já entendia de vídeo, de edição de vídeo?

RB – Era um curso de cinema em VT. Muito divertido, porque tinha toda a anarquia do Joaquim. Tem que ver o filme [*Ovídio*] nesse contexto. Ele não entendia de jeito nenhum a coisa da edição em vídeo, que é uma edição linear, em que se ocupa um espaço da fita, diferente da moviola. Nela, você tem um pedaço de plano aqui, outro ali e, se interessa, você corta e cola. No vídeo, editar é ir passando para uma nova fita. Naquela época, cada vez que você passava para uma nova fita, uma cópia era gerada e perdia qualidade. Tinha que fazer de um modo que não perdesse qualidade. A base da edição era importante – ao contrário da moviola ou da edição não linear hoje. Esta base não podia ser mexida por conta do tempo e espaço da fita de vídeo. Não dá pra cortar porque fica um ruído na fita magnética. Eu falava: ‘Joaquim, isso não pode’. Eu desenhava a fita pra ele. E ele achava que eu estava sacaneando. ‘Mas... como não pode? Eu trabalho com isso há anos!’. Eu falava: “Joaquim, isso é uma fita. A imagem tem que caber toda aqui no meio”. Ele ficava louco. Esse curso foi importante. Victor Lopes, Waltinho Carvalho, Paulo Violeta, Barrão tavam lá.

AF – E havia mulheres no curso?

RB – Tinha a Claudia Calirman, que hoje escreve sobre arte e mora em Nova York, tinha a Dorinha Pellegrino, que é atriz, a Alice Andrade, filha do Joaquim.

AF – Antes de aterrissar na Lapa, tem o momento do Circo Sem Lona, que é o período que o Circo Voador, sem endereço fixo, leva seu trabalho para as favelas do Rio e periferias (de março a outubro de 1982). Qual foi seu papel como videasta nesse momento?

RB – Isso está no documentário do Circo [*A ferra do Circo*]. O Perfeito [Fortuna] arranja uma grana pra gente fazer animação em favelas, fazer teatro e vídeo em favela. E foi aí que se formou um núcleo do Circo Voador que a galera da Zona Sul abandonou. Eu ia fantasiado, na minha moto, de palhaço. No final do dia, montava duas televisões grandes em cima de uma kombi e mostrava as entrevistas que tinha feito com os moradores e as animações. Era incrível. Os caras se viam logo depois que a gente filmava porque começávamos às 10h da manhã e às 4h da tarde a gente mostrava. Era uma comoção. Levava a câmera no bagageiro junto com o gravadorzinho. O vídeo gravava independente da câmera e eu tinha que sincronizar, fazer tudo.

AF – Grupos de teatro e de vídeo, conectados pelo Circo Voador, levando diversão para comunidades carentes do Rio, né? E é nesse período que você vai trabalhar na Globo, no arquivo de imagens? Queria que você falasse como era o trabalho de organizar, coletar, identificar documentos. Uma atividade que exige tempo, paciência, bem diferente da experiência calorosa e comunitária do Circo talvez.



RB – Foi ainda na faculdade que eu comecei a trabalhar na Globo, no arquivo de imagens, o Cedoc. Nesse momento, as fichinhas em papel estavam sendo substituídas pelo computador. Foi ali, no arquivo, que aprendi a lidar com o tempo. Trabalhei lá por 3 anos e meio. Continuei fazendo teatro mas percebi que não ia muito longe como ator. Ser ator não é pra qualquer um. Ainda fiz teatro infantil e uma peça adulta porque tive que substituir um ator de última hora. Era o contra-regra.

AF – Legal você dizer que é trabalhando no arquivo que você aprende a lidar com o tempo, porque o tempo vai ser importante em seus documentários. O tempo longo da gestação e da realização (penso no longa *A pessoa é para o que nasce* que é um desdobramento do curta, com o mesmo nome, de 6 min, feito em 1998). Queria que você falasse da chegada do vídeo como linguagem aqui no Rio. Em São Paulo, tem o pessoal da TVDO entrando na TV para debochar, espinafrar, falar em rede nacional, assim como o grupo *Olhar Eletrônico*. No Rio, o pessoal que vai trabalhar com vídeo é mais disperso?

RB – *Olhar Eletrônico* era uma produtora. Hoje em dia é a O2, do Fernando [Meirelles], que vem daí [os sócios da O2 hoje são Fernando Meirelles e Paulo Morelli]. Na *Olhar Eletrônico*, tinha também o Marcelo Machado, o Marcelo Tas,

o Renato Barbieri. O [jornalista] Goulart de Andrade convida o grupo para entrar no programa dele [*Comando da Madrugada*]. No Rio, a única coisa que eu fiz pra entrar na TV foi a partir dos clipes da Dulce Quental e depois dos *Paralamas [do Sucesso]*. Não rolava esse movimento forte de querer entrar na TV como tinha em São Paulo.

AF – Quando você conta essas histórias do Circo Voador, penso que fazer vídeo tinha a ver com fazer amigos, uma coisa coletiva, afetiva. Isso vale tanto para São Paulo como para o Rio. Em São Paulo, os grupos surgem de dentro das universidades. Aqui, a consolidação do vídeo e os coletivos aparecem de modo mais disperso: pela orla da praia, pelos Arcos da Lapa, depois as favelas. A comunicação com os movimentos populares, o engajamento com as periferias e o papel das Ongs (Ibase, Cecip, etc) são também um desdobramento dessa primeira euforia com o vídeo talvez. O que você acha?

RB – O grupo do Circo tinha mesmo essa questão do coletivo, de estar todo mundo junto fazendo coisas, como se organizar juntos para viver... A questão do coletivo é bem importante nos meus filmes. Depois eu saio do grupo e começo a trabalhar na TV Manchete, dirigindo um programa de vídeoclipes, o *FM TV* [no início de 1985]. Patrícia Pillar, Tim Reskala, Marcão Rodriguez, o João Kleber, um tipo humorista imitador, começam a trabalhar lá também. A ideia era fazer um programa bem esculhambado. A gente abria as lentes da câmera e aparecia o cara do *boom*, os câmeras, os bastidores. Às vezes, um dos câmeras apresentava um vídeoclipe. A TV Manchete ficou indignada. O Paulo Coelho era o redator do programa. Escrevia coisas muito ruins. Acho que ele não tinha a menor vontade de fazer aquilo, porque eu tinha que refazer tudo! Ele escrevia muito “Matube”, que era Boa Tarde em sei lá que língua ou “Mactube”. Acho que já não estava mais com o Raul Seixas, meio entre safra. Mas o Tim Reskala e a Patrícia Pillar eram bem legais. Quem começa a fazer vídeo aqui no Rio também é o Belisário [França], a Sandra [Kogut], o João [Salles]. Acabei virando sócio da Sandra em 1986. A gente queria fazer tudo o que a TV não fazia [Sandra Kogut e Berliner abrem uma produtora, a *Antevê*].

AF – Fazer “anti-televisão” como programa estético e político. E como eram esses vídeoclipes da Manchete? Distantes do estilo *clean* do *Fantástico* [Rede Globo], imagino. Havia alguma experimentação como as séries documentais exibidas na Manchete nos anos 1980? Penso em *Japão – uma viagem no tempo* (1985, Walter Salles), e depois *América* (1989, João Salles) ou *African Pop* (Belisario, 1989).

RB – Nada de ousadia. Eu só gravava as cabeças num estilo que depois virou a MTV, nos anos 1980. Os vídeoclipes ou vinham do *Fantástico* para a TV Manchete

ou era material de fora do Brasil. Havia muita fumaça e câmera torta. Esse era o barato. Eu colocava os apresentadores fingindo que estavam sumindo e sacaneava esse tipo de estética que vinha do *Fantástico*. A TV era muito limpinha, sem erros. Como trabalhei na Globo, via como eles se incomodavam quando alguém gaguejava, errava o texto. Hoje é diferente. Meu primeiro videoclipe é de 1985, quando saio da Manchete. A Dulce Quental [cantora, ex-integrante da banda *Sempre Livre*] me chama pra fazer o clipe *Delica* [para ser exibido no programa dominical, o *Fantástico*] feito com imagens de arquivo, tudo pirata e tomado dos arquivos da Globo e da Manchete. Ali, já começo a fazer a edição com alguns defeitos, a usar imagens de arquivo variadas, de lugares diferentes, limpas e sujas.

AF – Você parece tratar a imagem como se fosse a própria música nesse clipe. Quer dizer, a imagem parece estar em sintonia com a batida. E você não teve problema de *copyright*?

RB – Circulou nas televisões direto, mas deu muito problema. O Waltinho Salles ficou furioso. Eu tinha pego imagens da série *Japão* sem saber. Os episódios não tinham sido exibidos ainda, mas estavam lá no arquivo. Pedi para um amigo que trabalhava na TV Manchete, sem saber, imagens do Japão. O Waltinho ficou zangadíssimo. Fui lá pedir desculpas. Foi uma coisa muito irresponsável mesmo. Imagina se fossem me processar por esse vídeo. Teria pago uma fortuna...

AF – E, Roberto, qual era a sua relação com documentário nesse momento? Você já tinha um olhar crítico para o documentário assim como você já tinha para o videoclipe?

RB – Quando começo a fazer documentários, tinha a recordação dos filmes que passavam na escola, documentários ruins, didáticos, chatos. E os curtas, que passavam antes dos longas, que também eram muito ruins. Muito filme sobre artesanato, etc. Tem o *Jango* (1984), do Silvio Tendler, que é importantíssimo. O filme me fascinou. Também *Os anos JK* (1980), que é um documentário de entrevistas, mas *Jango* chegou de modo diferente.

AF – Algum filme do Glauber Rocha, do Leon Hirzsmann, nessa época?

RB – Lembro do impacto de ver o programa *Abertura*, no final dos anos 1970, com a participação do Glauber. O programa era uma criação do Fernando Barbosa Lima e um dos quadros tinha a presença do Glauber. Era uma coisa sensacional. Você já viu alguns trechos?

AF – Sim, a gente vê o Glauber descabelado, a câmera chacoalha, uma imagem suja, o avesso da TV. Isso em 1979! Perguntei da sua relação com o documentário porque você depois faz *Angola* (1988) e porque os videocliques do *Paralamas do Sucesso*, que você vai dirigir, tem essa conexão com o documental. Uma câmera que vai lá nos lugares, nas favelas, que quer filmar as pessoas, o lixo, o sorriso desdentado, os bastidores da gravação.

RB – Os *Paralamas* [do Sucesso] viram o programa que eu fiz da Dulce Quental e me chamaram para fazer o primeiro clipe deles, o *Alagados* (1986), primeiro clipe do LP *Selvagem*. Foi uma virada na carreira deles. Porque é com *Alagados* que eles chegam pra valer no Brasil, começam a fazer sucesso e a olhar para o Brasil. O *Alagados* é um disco que tem muita influência africana e brasileira e aí eu falo: “esse disco é muito brasileiro. O clipe vai ser um documentário”. A gente então vai pro Morro de São Carlos, no Estácio, pro baile funk, pra Vila Mimososa, isso em 1986. É um clipe documentário, coisa que ninguém fazia. Filmei com a câmera na mão, bem raiz brasileira, ligado numa coisa de cinema de terceiro mundo.

AF – Ligado no cinema que se fazia aqui, no Cinema Novo e na afirmação de um ponto de vista estético sobre o que filmar, como filmar. Você tinha essa clareza de estar fazendo uma mistura do documental com videoclipe, injetando o documental no clipe tradicional?

RB – Total. O que acontecia era que o pessoal que fazia videoclipe ia pra Nova Iorque, gravava fitas VHS e mandava pra mostrar o que estava acontecendo lá. Aí o pessoal falava: “vou fazer um clipe que nem esse do David Bowie, um clipe que nem esse de não sei quem”. Não quis ir por esse caminho. Busquei essa onda mais documentário que acabou a minha praia mesmo.

AF – Você lembra da sala Magnetoscópio, do Marcello Dantas, em Copacabana, um espaço de uns 40 m², na Siqueira Campos nº 143, sala 159? A gente lê as matérias na imprensa da época e a sala aparece como local importante para o movimento do vídeo carioca com debates, performances, exposições de videoarte, videoclipe, videoperformance. *Angola* foi debatido por antropólogos, críticos, historiadores. Eis um trecho que achamos na imprensa: “O gênero documentário que vem sendo discutido desde 21 de novembro na sala Magnetoscópio, dentro do Seminário “Quase nada é verdade”, ganha uma noite especial no sábado às 20h30, com a apresentação de dois certeiros exemplares do filão independente: os vídeos *African Pop* e *Angola*. Em vez de tentar nadar contra a maré, os dois vídeo-documentaristas se

aproveitam da linguagem banalizada do videoclipe para recriá-la. As duas produções serão projetadas com a presença de seus respectivos realizadores que, em seguida, participam de debate com a plateia e convidados” (PEDROSA, 1990).

RB – O Marcello [Dantas] teve um papel fundamental nessa história das misturas do vídeo – videoarte, artes plásticas, videoperformance. Ele era super conectado.

AC – De 1985 em diante, encontramos, pesquisando nos arquivos de jornal impresso, muitos eventos com videoarte, exposição de fotos, eventos de arte híbrida, artes plástica, performance. A sala Magnetoscópio durou quatro anos. *Angola e African Pop* (Belisário Franca) foram exibidos e comentados juntos. Lembra alguma coisa?

RB – Esse debate foi muito curioso. Lembro da minha surpresa. O Hermano [Hermano Vianna, antropólogo, que escreveu a série documental *African Pop* com Belisário Franca] dizia: “fomos pra África sabendo exatamente o que íamos fazer. A gente filmou exatamente de acordo com o planejado”. E eu falei: “caramba, eu não consegui filmar nada do que tinha planejado em Angola! Chegamos lá e tudo o que eu queria filmar era proibido e tudo que imaginei ser proibido era liberado... ninguém sabia ler em português, os caras pegavam as autorizações que a gente tinha de cabeça pra baixo! Muita gente nunca tinha visto uma câmera”.



Fonte: Ricardo Azoury | Agência F4.

AF – Você diria que os videoclipes que dirigiu dos *Paralamas do Sucesso*, devido ao tratamento documental, abrem as portas para seu primeiro documentário, *Angola*?

RB – Antes do *Angola*, eu e a Sandra [Kogut] fizemos o *V, o Vídeo*, que foi um especial [longa em vídeo com os *Paralamas*]. Digo isso porque foi o primeiro programa independente a ir ao ar na emissora do SBT, em 1987. Lembro que a

manchete no jornal era: ‘Paralamas contra o rei’. Foi exibido no mesmo dia que o especial Roberto Carlos. O pessoal da emissora pensava que a gente tinha filmado um show do *Paralamas* e não era isso, tem toda uma linguagem documental. Quando a gente foi para o SBT pra finalizar o programa, 24 horas antes, eles levaram um susto, mas não tinham outra opção. Já estava tudo editado, faltava inserir letterings e tal. O Ricardo Basbaum [artista plástico] fez toda a arte.

AF – Outro momento importante, na sua trajetória com vídeo, vai ser *Angola*. Soube que a equipe teve aulas com historiador da África José Maria Nunes Pereira antes da viagem. Como que surge o convite pra vocês irem para África, em 1988, ano do Centenário da Abolição?

RB – Quem organiza isso é o Luis Antonio Silveira, produtor. Ele que pensou o projeto porque era, na origem, um livro de exposição de fotografia sobre Angola, se não me engano. E ele me chama pra fazer o vídeo também. Tanto que tenho o cartaz da exposição [*Angola*, realizada no Paço Imperial, em 1988], com fotografia do Ricardo Azoury.



Fonte: Ricardo Azoury | Agência F4.

AF – Sim, eu conversei com o Ricardo. A ideia inicial era fazer uma exposição de fotografias. E ele acaba viajando com vocês. Vi que, nesse projeto, tinha a prefeitura do Rio envolvida com a prefeitura de Luanda. Como foi essa viagem e essa filmagem lá?

RB – Então, era o Luis Antonio (produtor), o Ricardo Azoury, chamei o Gustavo Hadba para fotografar o vídeo e o Robson Maia como técnico de VT porque

não tinha técnico de som. Éramos cinco e mais o motorista de lá. Éramos seis com equipamento num carro pequeno, tipo duas portas, da marca russa Niva. Rodamos Angola assim. Nem sei como. Lembro que a Varig deu as passagens. E o problema foi o visto pra ir pra lá. Como foi atrasando, a gente teve várias aulas com esse professor de história da África.

AF – E como foi a experiência de ir pra lá fazer um documentário que depois seria exibido no SBT? Vendo *Angola*, a gente percebe o desejo de encontrar pessoas pelas ruas, de mapear e atravessar o país em meio a um contexto complicado de guerra civil. O filme é uma viagem pontuado pelas falas de José Luandino Vieira [historiador]. Tem também a narração feita pelo ator Chico Diaz e a trilha musical assinada por João Barone.

RB – Essa viagem foi fascinante. Através de pesquisas, sabíamos que mais de 70% dos escravos brasileiros tinham vindo de Angola. Vamos pra lá descobrir nossas raízes, a conexão Angola-Brasil, a rota da escravidão. Mas chegando lá, a TV angolana não saía na rua, não fazia contato com as pessoas. A gente ia ficar umas três semanas e acabou que foram 2 meses. Viajamos com uma câmera que não podia fazer *zoom* porque o dente tava quebrado. Tinha que escolher a lente antes, então não tinha aquela linguagem da TV. A gente filmou com U-matic e havia dois gravadores. A gente levou dois porque os VTs eram velhos. Lembro que quando a gente chegou na televisão angolana, na TPA, com o nosso equipamento U-matic, o cara olhou e riu. “Mas isso já não há mais aqui!”. Em Angola não tinha nada, mas tinha equipamento beta!

AF – Vocês chegam para filmar num país inteiramente conflitado, em briga pelo poder desde os anos 1970, quando Angola se torna independente de Portugal. Chegam em meio ao furacão da guerra civil, uma luta entre dois movimentos de libertação, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Loucura?

RB – Total, a gente quase morreu. A gente grava imagens da UNITA, mas na verdade a gente estava com MPLA, um partido político que está no poder até hoje. A gente vai pra Cuito Cuanavale [sul do país, onde tinha acontecido o maior conflito militar da guerra civil alguns meses antes], um lugar em disputa. A gente vai de caminhão, com uma outra equipe inglesa, até o ponto que está em conflito. A gente pára nesse lugar, vem um tanque. A guerra já não era mais aquela coisa de tiros, de metralhadora. Tudo está tranquilo, um vazio. Você vê a ponte que estava em disputa, mas você não vê ninguém, só silêncio e nós, do lado de cá. A gente filma, tem a paisagem

ali, até que de repente escutamos um som, sons de míssil, e a terra treme... Olho para o lado, o pessoal não tinha saído do caminhão, só eu e o Gustavo, com tripé, a câmera e um soldado mais à frente. E esse soldado, que estava perto da gente, morreu atingido pelo míssil. Não entendemos nada, o caminhão começou a ir embora e a gente com aquele cara morto, ali. Eu e Gustavo saímos correndo. A gente pensava na hora: não, isso não aconteceu, esses caras estão encenando. A questão da morte foi muito estranha. Decidimos acudir, pegar o cara e levá-lo com a gente no helicóptero. Lembro que os ingleses ficaram furiosos, coitados. Estavam vindo da Inglaterra e tinham uma relação muito diferente com o país. Imagina que eles escovavam os dentes com água mineral! Eu, certamente, se não tivesse casado, teria virado correspondente de guerra. Teria sido o meu destino. Aquela adrenalina, aquele perigo, tudo me fascinou ali.



Fonte: Ricardo Azoury | Agência F4.

Referências

FRANÇA, A. M. “Séries documentais na televisão: o *travelling* rasante de *African Pop*”. *Galáxia*, São Paulo, n. 37, p. 80-93, 2018.

MACHADO, A. (org.). *Made in Brasil: as linhas de força do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultura, 2003.

PEDROSA, M. “A face pop dos documentários”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1990.

submetido em: 8 dez. 2020 | aprovado em: 18 fev. 2021