

Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis entrevistam Eduardo Scorel



Eduardo Scorel (foto: Marco Dreer Buarque, 20 maio 2009).

Eduardo Morettin

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Líder do Grupo de Pesquisa do CNPq História e audiovisual: circularidades e formas de comunicação. É co-organizador do livro *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. eduardo.morettin@pq.cnpq.br

Mônica Almeida Kornis

Mestre em Ciência Política pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Escola Superior de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas (FGV), do Rio de Janeiro. Pesquisadora do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDoc/FGV). Autora, entre outros livros, de *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. monica.kornis@fgv.br

Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis entrevistam Eduardo Escorel*



E. M. — No texto *Vestígios do passado*¹, ao se referir ao material remanescente que constitui a base para a feitura de documentários sobre o passado, você diz que é preciso saber ver, e não tomar o que vemos e ouvimos pelo valor de face. De que maneira os filmes que você fez sobre eventos históricos da década de 1930 — ou seja, *1930: Tempo de revolução* (1990), *32: A guerra civil* (1992), e *35: O assalto ao poder* (2002) — dialogam com essa sua afirmação?

Eduardo Escorel — O documentário que estamos fazendo agora, que é o quarto episódio dessa série que começou a ser feita em 1990, talvez guarde uma relação mais próxima com essa preocupação. Embora de alguma maneira ela esteja presente em momentos dos três documentários anteriores, acredito que eu não estivesse com a atenção tão voltada para isso quanto estou agora. Este quarto episódio, no momento, tem um novo título: em vez de se chamar, como estava previsto, *Os golpes do Estado Novo*, possivelmente se chamará *Imagens do Estado Novo*, querendo indicar que não se trata tanto de um documentário sobre o Estado Novo, e sim de um filme sobre as imagens a respeito do Estado Novo, o que está diretamente ligado à questão que você levanta, a partir desse texto que escrevi em 2003.

Acho que tive a atenção mais despertada para essa questão por um filme ao qual me refiro sempre que dou aula ou falo nesse assunto. É um filme do Chris Marker, *Le tombeau d'Alexandre*, em que logo no início há aquela famosa cena do Nicolau II, da comemoração do tricentésimo aniversário da dinastia Romanov, em que ele faz uma espécie de exegese da imagem. Embora isso até já pudesse ser visto na sua obra anterior, foi vendo esse filme, que é de 1993, que tive a atenção mais despertada para essa questão, ou seja, para a dificuldade de usar a imagem como a ilustração de um texto, como a suposta reprodução de algo que ocorreu. O documentário que está sendo feito neste momento é muito fruto dessas questões e talvez tenha a mesma origem que essa frase.

E. M. — *Vestígios do passado certamente foi escrito a partir da experiência dessa série de documentários que você fez. Afinal, o filme sobre 1935 é de 2002, foi feito um ano antes de você escrever o texto.*

Eduardo Escorel — Em todos eles, desde o primeiro, feito em 1990,

* Entrevista gravada no CPDoc da Fundação Getúlio Vargas, do Rio de Janeiro, em 20 de maio de 2009. Agradecemos a Marco Dreer Buarque pela gravação, a Jéssica Pinto pela transcrição e Dora Rocha pela edição da entrevista. Todas as notas são de responsabilidade dos entrevistadores.

¹ ESCOREL, Eduardo. *Vestígios do passado: acervo audiovisual e documentário histórico. CPDoc 30 anos*. Rio de Janeiro, Editora FGV/CPDoc, 2003.

essa questão de alguma maneira está presente. No 1930, há a sequência da campanha do Arthur Bernardes no Rio de Janeiro, e o comentário sobre a diferença entre o que as imagens da chegada do Bernardes ao Rio mostram e o que a crônica conta que aconteceu — o que é um pouco a mesma questão. No 32 há a famosa fotografia do Alto Comando da Revolução de 30, que é conhecida só com três personagens, Getúlio, Góes Monteiro e Miguel Costa, mas na verdade tinha um quarto personagem, que era Francisco Morato. Portanto essa questão permeia toda a série, mas não de uma maneira tão deliberada e sistemática quanto neste documentário agora, que está permanentemente chamando a atenção para a dificuldade de trabalhar com imagens de arquivo. Que valor a imagem de arquivo tem? Como ela pode ter diferentes sentidos dependendo de como é usada?

M. K. — *Você participou como montador de filmes como Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984), e, mais recentemente, Santiago (João Moreira Salles, 2007), que utilizam filmes de arquivo. Em que medida o diálogo com os diretores desses filmes e seu próprio trabalho como montador também podem tê-lo conduzido a uma reflexão nessa linha?*

Eduardo Escorel — Há certos trabalhos e certos filmes de que não se participa impunemente, que deixam uma marca. Você citou dois deles, e o terceiro evidentemente é *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) — não que *Terra em transe* tenha a ver com essa questão, mas foram todas experiências muito marcantes. De certa maneira, há pontos de contato em termos de montagem entre *Cabra marcado para morrer* e *Santiago*. A questão, por exemplo, da repetição das imagens e dos *takes*, da claquete que aparece. Embora não explicitada, o *Cabra* não deixa de ser uma “reflexão sobre o material bruto”, que é o subtítulo do *Santiago*. A experiência de participar com Lívia Serpa e João Moreira Salles da montagem do *Santiago* foi uma espécie de reaprendizado do que seja montar um filme ou das possibilidades, dos caminhos e alternativas que existem para fazer um filme. Foi uma experiência que foi um luxo e marcará os três para sempre.

Acho que na montagem do documentário sobre o Estado Novo existem inúmeras tentativas de solução ou recursos que são derivados diretamente da experiência de montar o *Santiago*, por mais diferentes que sejam os dois filmes como temática, como assunto. A crítica ao uso da imagem como ilustração foi uma questão permanente durante a montagem de *Santiago*, uma espécie de autopolicimento para não nos deixarmos levar pela tendência quase instintiva, pelos hábitos que temos de usar a imagem de maneira ilustrativa. Várias questões do *Santiago* reaparecem no documentário sobre o Estado Novo, como a utilização de cartas, a aproximação de certas palavras, o uso mais sistemático da tela preta. Tudo isso são questões que com certeza têm a ver com essas experiências anteriores.

M. K. — *No próprio documentário sobre Leon Hirszman, Deixa que eu falo (2007), você também está lidando com material de arquivo e utiliza a tela preta.*

Eduardo Scorel — Também no *Deixa que eu falo*, que foi feito imediatamente depois do *Santiago*, não há depoimentos, entrevistas, há a questão do preto. Uma série de questões também está presente no *Deixa que eu falo*, sem dúvida nenhuma.

E. M. — *Uma das diferenças desse documentário sobre 1937 em relação aos outros filmes da série é que você não recorre a entrevistas. Nos filmes anteriores havia ou o resgate de depoimentos que eram materiais de arquivo, ou entrevistas com historiadores, como Boris Fausto. Há realmente, em Imagens do Estado Novo, uma tentativa de evitar o depoimento ou a entrevista?*

Eduardo Scorel — As circunstâncias são um pouco diferentes, e talvez haja várias razões que levem a isso. Essa série, na sua origem, em 1990, foi fruto de uma encomenda com um propósito muito definido: fazer um documentário sobre a Revolução de 1930 que pudesse ser exibido numa emissora de televisão de sinal aberto, a TV Manchete, numa sexta-feira às 22h. Isso de certa maneira condicionou um formato meio padronizado. Por outro lado, esse primeiro documentário foi feito em muito pouco tempo, quatro ou cinco meses, o que também condicionou o formato. E aí se criou a ideia de fazer uma série. No início era um documentário sobre a Revolução de 1930, mas quando o documentário ficou pronto, a repercussão que ele teve, o comentário das pessoas, um conjunto de fatores levou a essa ideia. Nós então escrevemos o projeto de uma série que pretende, se sobrevivermos até lá — no ritmo em que a coisa vai, não sei se chegaremos ao final —, cobrir de 1930 a 1985, da chamada Revolução de 1930 ao fim do regime militar. E isso levou a um outro condicionamento: se era uma série, nós nos autoinvestimos do suposto compromisso de que os programas deveriam ter o mesmo formato.

Em função disso, o segundo programa, sobre 1932, ficou muito parecido, como forma, com o primeiro, tem até a mesma duração de 50 minutos, tem entrevistas com historiadores etc. O terceiro, sobre 1935, já começou a mudar um pouco, em parte por causa do assunto, que na época, se não era totalmente inédito no cinema, era muito pouco tratado. Nós tínhamos o sentimento de uma certa dívida do cinema brasileiro em relação ao episódio de 35. Por outro lado, havia alguns sobreviventes que ou não tinham dado o seu testemunho, ou o tinham dado precariamente, e nos parecia que era até uma certa obrigação ouvir as pessoas que tinham participado dos eventos 1935, que foram perseguidas e presas por isso. Existiu portanto já uma certa diferença no terceiro programa.

Mas o tempo passou, nós nos transformamos — afinal de contas já se vão 19 anos —, e ao pensar no documentário sobre o Estado Novo, primeiro, nós nos desinvestimos do compromisso de necessariamente preservar uma forma parecida; por outro lado, o filme nunca será exibido numa emissora de sinal aberto; talvez até passe na TV Cultura, que é sinal aberto, e depois numa emissora a cabo. Somado a tudo isso, eu comecei a me sentir constrangido com esse tipo de documentário em que você procura uma pessoa que estudou aquele assunto a vida inteira, ocupa três ou quatro horas da vida dela, ela dá o depoimento da vida dela, e depois, na edição, você utiliza uma frase do que ela disse. Há um elemento de apropriação, de manipulação, nessa forma de documentário

que ouve o especialista e usa o trecho da maneira que quiser usar. Isso até cria situações depois, porque a pessoa tem a expectativa de que vai aparecer na tela durante meia hora, aparece cinco segundos e não entende o que aconteceu. Somado a isso, vem uma certa insatisfação com o que aquilo realmente significa. O que quer dizer uma pessoa dizer três frases sobre alguma coisa? Será que isso é necessário? Então, ao fazer o documentário sobre o Estado Novo, eu me coloquei o seguinte objetivo: vamos fazer um documentário sem nenhum tipo de depoimento e de entrevista, baseado num recurso que hoje em dia está um pouquinho recuperado, mas que durante uns 10 ou 15 anos foi considerado uma blasfêmia máxima, que é a narração *off*. Algum tempo atrás, quem fizesse isso era considerado um ser abjeto.

Isso veio também um pouco do *Santiago*. Curiosamente o João, que era um adepto do cinema direto, que fazia filmes que não tinham narração, de repente se propôs fazer um documentário em que a narração é parte intrínseca e essencial do processo. No caso de *Santiago*, o texto não foi escrito nem antes nem depois, foi escrito durante a edição; ele tinha um computador na ilha de edição, e nós editávamos e escrevíamos o texto e gravávamos ao mesmo tempo; editávamos em função da imagem, reescrevia-se o texto, e em função do texto se reeditava a imagem. Foi um processo muito integrado, que de certa forma foi reproduzido agora no *Estado Novo*. Embora não seja o mesmo tipo de texto, foi feito assim também, escrito em grande parte na ilha de edição. Tentamos sempre fazer com que o texto viesse das imagens, e não que as imagens resultassem do texto. É um pouco por isso, apesar de ter feito recentemente um documentário que tem um longo trecho de depoimento, que eu tenho, no momento, uma certa impaciência e uma certa má vontade com todo cinema documental que se baseia em depoimentos e entrevistas.

E. M. — O risco de recorrer ao especialista, ou ao historiador, é que ele vem com uma explicação, e as imagens acabam sendo utilizadas com o intuito de corroborar aquilo que está dito. No documentário sobre o Estado Novo, mesmo que não esteja presente um historiador apontando para as questões gerais, elas estão lá, existe um esforço de chegar à história maior, mas a partir das imagens e daquilo que elas oferecem, em um movimento que não é usual nas análises sobre o período. Essa é uma grande diferença.

Eduardo Escorel — Eu gostaria que fosse sempre a partir das imagens, mas acho que na verdade nós não conseguimos isso, há segmentos importantes de texto em que certas informações são dadas, muita coisa que vem da historiografia sobre o período está ali. Eu até gostaria que fosse mais radicalmente só a partir das imagens, mas aí existem outras implicações, porque o acervo que conseguimos reunir, embora seja extenso, é também lacunar. Há coisas sobre as quais você não tem uma compreensão, e há uma preocupação com um certo nível de didatismo, a fim de tornar aqueles episódios e aquelas pessoas minimamente compreensíveis para quem tenha a disposição e a paciência de assistir. Há coisas que não vêm da imagem, mas nós fizemos o tempo todo um grande esforço para trabalhar a partir delas. É por isso que eu acho que o título definitivo será *Imagens do Estado Novo*, e não *Golpes do Estado Novo*.

² Trata-se de *Ulysses, cidadão* (1993) e *Rondon, o sentimento da terra* (1992).

E. M. — *Também é coerente com essa proposta a imagem que abre e fecha o filme, do busto de Getúlio Vargas sendo construído. A despeito das informações do Diário de Vargas, de que ele achava isso muito aborrecido, nas imagens ele parece bem à vontade. As imagens têm, portanto, um sentido de desvendamento de como ele acabou ganhando a dimensão que ganhou no imaginário da população.*

Eduardo Scorel — *É. O Diário tem um papel muito importante nesse documentário, mas outro elemento importante é a correspondência, que finalmente conseguimos localizar no Arquivo Nacional. Durante meses ninguém dava a menor pista, não se achava, achavam-se outras coisas. Finalmente encontramos essa correspondência, que é incrível.*

M. K. — *Se nós formos rever todos os filmes que você fez — lembrando os filmes sobre Ulysses Guimarães, sobre Rondon², sobre o próprio Leon Hirszman, além da série sobre a década de 1930 e Vocação do poder (co-dirigido com José Joffily, 2005) —, vamos perceber um compromisso com a narração da história política brasileira, uma longa reflexão sobre o seu próprio tempo e lugar em que também entra a questão política. No documentário sobre o Estado Novo, parece que você está trazendo um novo tipo de material para essa sua reflexão. Por exemplo, há muitas imagens de família, as cenas urbanas estão mais longas, há imagens de ressacas nas praias do Rio de Janeiro. São outros tipos de imagem.*

Eduardo Scorel — *Eu queria na verdade fazer o documentário sobre o Estado Novo usando apenas imagens de família e cartas. Esse era o meu projeto. Comecei a trabalhar nessa direção, mas rapidamente constatei que seria muito difícil, em parte porque o acervo de imagens de família no Brasil é pequeno, restrito, e em parte porque o conjunto de cartas que conseguimos ler e selecionar não dava conta do assunto. Quando vi e li o material, achei que não daria, tanto que nas primeiras versões ele não foi incorporado, até porque a datação desse material é muito difícil. Já no material de arquivo nós tivemos uma preocupação bastante rigorosa em termos de as imagens se referirem exatamente àquele evento do qual se estava falando, e cruzando as informações com o Diário conseguimos datar com bastante precisão quase tudo que havia. Temos uma estrutura, uma organização das imagens de arquivo, deixando as de família de lado, que é bastante rigorosa e precisa nesse sentido.*

As imagens de família acabaram sendo usadas, claro, mas com total liberdade, já que não podemos datá-las com muita precisão a partir das informações que temos. Às vezes essas informações são até erradas — década de 30 por década de 40 etc. Às vezes conseguimos datar por elementos que estão na própria imagem: um filme mostra uma partida de tênis na Suíça, você consegue ver o nome dos jogadores, vai lá, pesquisa e consegue saber em que mês e ano aconteceu aquela partida. Mas há liberdade no uso. Com certeza as imagens que usamos são anteriores aos eventos de 1937, mas não há o compromisso de datá-las. Há outro perigo no uso das imagens de família que é a tendência instintiva e inata que temos de interpretá-las. Quer dizer, se você vê um patrão e um empregado lutando boxe, você toma aquilo como metáfora de alguma coisa. Nós tentamos usar as imagens de família sem essa intenção, e tam-

bém sem que, quando se fala de alguma coisa, apareça uma imagem que tenha uma relação direta com aquilo. É como se houvesse uma linha em que, com as imagens de cinejornais e coisas que tais, se contasse uma história, e uma outra linha em que, com as imagens de família e os escritos, se contasse outra. A primeira coisa que aparece no filme, mesmo antes da cena da ressaca, é um trechinho de três palavras de um manuscrito datilografado das memórias da Alzira Vargas, em que ela diz “eu não vi” — depois descobriu, depois soube. É uma frase muito curiosa, em que ela coloca todas essas questões. E é um documentário sobre o Estado Novo que começa dizendo que você não viu — e realmente nós não vimos nada daquilo.

M. K. — *Em seguida a esse texto é que vem a imagem da ressaca.*

Eduardo Escorel — A ressaca com a música. E aquela ressaca também é uma imagem que não tem nada a ver com o Estado Novo. É anterior, da década de 1920. Fugindo um pouco da sua pergunta, há um outro elemento que eu gostaria de comentar. Nos documentários anteriores, havia uma preocupação de limpar o material de arquivo, tirar cenas arranhadas, véus ou brancos ou coisas assim. Aqui nós estamos tentando o máximo possível evitar isso. Essa seqüência da ressaca está ali tal qual está no arquivo americano, não foi tirado nenhum *frame*, está com os cortes originais, com as veladuras nas imagens, em estado bruto. Sempre que possível nós tentamos isso. Não dá para dizer sempre, absolutamente, mas sempre que possível os materiais de família estão ali em estado bruto, não estão montados, reordenados, selecionados. Isso vem também um pouco da experiência do *Santiago*. Às vezes, o que você tira é melhor do que o que você deixa. Certos momentos do *Estado Novo* têm fragmentos de imagens que, justamente porque não foram filmados intencionalmente, são muito interessantes. Em 1936, quando Roosevelt veio ao Rio, depois da cena do porto, há um fragmento de imagem de pessoas passando na rua que dura um segundo, um segundo e meio, mas se você olhar, aquilo diz muito, até mais que um plano profissional que um cinegrafista faz, enquadrando direitinho. Na versão final, esse tipo de cena, a câmera que balança, isso tudo vai sair assim mesmo.

Acho material de família fascinante, e morro de pena de não existir mais material desse tipo. No documentário sobre 1932 nós usamos alguma coisa que encontramos num acervo fantástico, da família Kujawski. Era uma senhora que tinha uma espécie de cesto de costura de palha cheio de rolinhos de filme onde havia algumas coisas preciosas, como aquela cena em que as pessoas arrancam a placa da delegacia onde havia torturas, cenas de quebra-quebra no centro de São Paulo, que mostram um olhar diferente do olhar de um cinegrafista profissional. Na última versão do *Estado Novo*, sempre que possível, nós substituímos as cenas que eram meio institucionais, tanto de cinegrafistas americanos como de brasileiros, por coisas meio “mal filmadas”.

E. M. — *Há um momento no filme que você intervém mais nesse material de família: é quando uma das meninas não sai da frente da câmera, e a mãe, ou quem cuida dela, fica meio desesperada. É possível perceber, lá no fundo, que ela está pedindo para a menina sair e está fazendo um gesto: ela se*

levanta e dá um tapa. Você repete essa cena. Acho que é o único momento que há esse tipo de intervenção.

Eduardo Scorel — Na verdade, antes dessa, há uma cena de carnaval de rua em 1931, que é uma das primeiras cenas de família que aparecem. É um fragmento mínimo, são homens vestidos de mulher dançando numa calçada. Isso também está repetido, porque é tão rápido que se você puser uma vez só ninguém vai ver. Repetir a cena é uma forma de sublinhar, de dizer “presta atenção”.

E. M. — *Ao lado do material de família, você utiliza o material produzido pelo DIP, o material das campanhas do Armando Salles...*

Eduardo Scorel — O material feito pelos americanos, que tem outra ótica, feito pelos alemães, e até pelos japoneses.

E. M. — *Mas entre esse material do DIP, que constitui um conjunto que tem uma unidade evidente, ligada à construção da imagem de Vargas, você também seleciona um filme diferente: é o cinejornal sobre a feira popular de artesanato em Alagoas.*

Eduardo Scorel — Aquilo me parece muito surpreendente, e eu fico me perguntando se não haveria no DIP um cinegrafista pernambucano ou alagoano que ia passar férias em casa, aproveitava para fazer umas matérias, e aquilo acabava entrando no DIP. O filme sobre o presídio de Itamaracá já é estranho, mas ainda tem um sentido para o Estado Novo e para o DIP uma matéria mostrando as maravilhas do presídio agrícola. Já a feira de passarinhos em Alagoas, eu acho que só pode ser resultado de um cinegrafista que nas férias resolveu fazer uma matéria que acabou entrando no cinejornal meio despercebida. É muito estranha, é muito imprevista aquela matéria.

M. K. — *Há dois momentos no filme em que você se afasta bastante do que seria uma narração tradicional: um é quando você tem um plano fixo no Getúlio, o outro é quando você faz o mesmo com Oswaldo Aranha. O do Oswaldo Aranha é quando ele pede demissão, e é como se você captasse ali o incômodo dele.*

Eduardo Scorel — O do Getúlio é a cena em que ele está no Palácio de Catete com João Alberto, Filinto Müller e Alzira. Conseguimos datar aquilo exatamente porque o *Diário* descreve aquela situação e o incômodo dele. Você vê na cara que ele realmente está impaciente de estar ali se submetendo ao cinegrafista americano, que deve ter feito uma bagunça extraordinária no gabinete dele. A cena do Oswaldo Aranha é bem depois, e é outro exemplo de sequência bruta, exatamente como está no arquivo, com todos os véus. Anos atrás eu seria o primeiro a tirar todos os véus, a limpar o arquivo, mas de repente você vê certas coisas, e elas adquirem um interesse, uma vida, exatamente por estarem em estado bruto. Para o Oswaldo Aranha não devia ser fácil aquela situação. Ele tinha mania de pedir demissão, a qualquer pretexto. Pediu demissão a vida inteira e finalmente chegou a hora em que o Getúlio ficou na dele, e

ele teve que se demitir mesmo.

Essa imagem do Oswaldo Aranha, acho que nunca foi usada. Faz parte dos materiais originais que estão no Arquivo Nacional americano, e que nunca foram editados. Não dá para ter certeza, mas alguns desses materiais, pela qualidade, parecem ser negativos originais, em estado bruto, tal como foram filmados. Os americanos filmavam muito, e Oswaldo Aranha era um possível presidente da República. Interessava ter no arquivo americano um planinho dele para utilização futura. Ele também era muito próximo dos americanos.

E. M. — Conte um pouco sobre esse trabalho de pesquisa de imagem. Como era nos filmes que você fez antes, como é hoje.

Eduardo Escorel — Isso mudou muito da era do fax para a era do e-mail e da pesquisa na internet. Mudou completamente. Quando começou essa série, era realmente muito difícil. No documentário sobre 30, feito em 1990, até há um material que foi encontrado na Universidade da Califórnia — são supostamente as últimas imagens do Washington Luiz no poder —, mas foi uma pesquisa feita de maneira muito selvagem. Uma pessoa foi lá um dia, perguntou, levantou, voltou e conseguiu a cópia. Na era do fax melhorou um pouco, mas ainda era complicado e demorado. Hoje em dia está muito mais fácil: além dos acervos aos quais se pode ter acesso pessoal, há os acervos aos quais você tem acesso pela internet. Nos Estados Unidos você tem facilidades enormes de localizar e encomendar uma cópia de trabalho por um custo relativamente barato e receber aqui; depois é outra questão, para adquirir os direitos de imagem etc. Em outros lugares isso é mais complicado.

No *Estado Novo*, tudo isso foi feito principalmente por um pesquisador, Antônio Venâncio, que foi a duas vezes aos Estados Unidos depois de ter feito a pesquisa prévia via e-mail, via internet, contactando e localizando as pessoas. Ele foi a Nova York, foi a Washington, e depois foi a Berlim, onde foi um pouquinho mais complicado. Eles têm cópias em película dos cinejornais que nos interessavam, isso foi visto numa mesa de montagem, e enquanto assistia o Venâncio gravou o que interessava com uma mini-DV. Nós estamos usando essas imagens que ele gravou. Temos também algumas coisas que vieram da França. O acervo sobre o Brasil não é assim tão grande, mas há alguma coisa em diferentes países. Estamos trabalhando nesse projeto desde 2003 — é claro que não continuamente, em função de outros trabalhos, de recursos que faltam, de uma série de coisas —, e até que tivemos muito tempo para fazer a pesquisa.

No 35, por exemplo, há um material que é bastante original e inédito, sobre as lideranças da Internacional Comunista. Isso foi conseguido na base do entusiasmo: havia um estudante brasileiro e uma jornalista que moravam em Moscou, que receberam uma lista minha com o nome das pessoas que nos interessavam, datas e eventos, e como naquele momento, 1999, 2000, 2001, houve uma certa abertura nos arquivos soviéticos, eles conseguiram ter acesso ao material, pediram uma cópia em VHS e nos mandaram pelo correio. Quer dizer, foi uma coisa feita totalmente na base do entusiasmo. Tiveram que enfrentar o alfabeto cirílico, porque no arquivo as fichas estão todas em cirílico, tiveram que arranjar

uma pessoa para, a partir da minha lista, identificar o que nós queríamos, mas graças a isso aparecem no 35 imagens de pessoas que estão citadas em todos os livros brasileiros sobre o episódio, como o famoso chinês Van Min e outros que nunca ninguém tinha visto. Agora, o Venâncio, que já vem fazendo isso há algum tempo, já adquiriu certa experiência, fez uma pesquisa com mais calma, e nós reunimos um acervo de aproximadamente 180 a 200 horas, do qual partimos para fazer a edição.

Além desse material de fora, temos muita coisa da Cinemateca Brasileira, evidentemente, que tem um acervo importante e nos permitiu trabalhar com o conjunto dos cinejornais do DIP. Eu assisti a jornal por jornal, datei, identifiquei pessoas que no índice da Cinemateca não estão identificadas. Fiz uma espécie de indexação à medida que fui vendo, localizando e identificando certas coisas que têm uma significação especial. Por exemplo, depois da Conferência de Yalta, o secretário de Estado americano *Edward Stettinius* vem ao Brasil. Aquilo tem uma significação política muito importante, porque ele traz para o Getúlio o resultado da Conferência de Yalta, onde foi decidido que, acabada a guerra, haveria eleições nos países que foram liberados da ocupação nazista. Era um pouco a indicação de que a conjuntura política mundial estava mudando, e que o Estado Novo, da forma como estava estruturado, não poderia continuar. Teria que haver eleições. No cinejornal brasileiro aparece essa vinda do Stettinius, ele sendo recebido pelo Getúlio, falando com o Getúlio. Às vezes você consegue encontrar certas coisas no cinejornal que, sem ter uma informação, sem ter o conhecimento histórico daquele momento, a pessoa que lida com aquilo não consegue perceber. Não dá a importância devida a uma coisa que tem uma significação grande.

E. M. — Esse material que foi encontrado por Antônio Venâncio trouxe alguma mudança na idéia original do filme, ou complementou aquilo que de alguma maneira já estava esboçado?

Eduardo Scorel — O processo foi o seguinte: para o Venâncio poder pesquisar, nós fizemos uma espécie de índice de personagens, de episódios, de datas, porque senão ele não teria base para a pesquisa. É claro que ele poderia procurar por Brasil 37, mas é preciso ter outras entradas para encontrar as coisas. Mas nós não fizemos um roteiro, a não ser por razões burocráticas, para atender certas exigências. O roteiro propriamente só começou a ser feito depois que se completou a pesquisa de imagem. Foi realmente em função desse conjunto de imagens que nós começamos a fazer o roteiro, e não o contrário. O contrário seria com certeza mais rápido, mais econômico, mas certamente muita coisa que está no filme hoje não teria sequer aparecido. Por exemplo, uma sequência que com certeza não precisaria estar no filme é a da viagem de navio em que aparece o João Alberto. Aquilo só aparece porque foi feita uma pesquisa de escopo amplo; se tivesse sido feita uma pesquisa dirigida em função de um roteiro, facilmente se teria passado por cima daquilo. E eu acho aquilo espantoso, a visão daquele momento, dos hábitos da vida do João Alberto. O roteiro, portanto, veio depois da imagem. Antes havia um argumento genérico. E para a pesquisa, o Venâncio tinha nomes, datas, fatos, coisas de que queríamos imagens. E ele ia procurando a partir daquilo.

E. M. — *O material alemão sobre o Brasil que foi encontrado é inédito?*

Eduardo Escorel — Acredito que seja, mas é inédito porque ninguém foi lá procurar, porque está tudo no famoso Bundesarchiv. Venâncio fez um contato, contratou um intérprete, marcou um dia, foi lá, e aquilo tudo estava separado para ele assistir. Eu nunca tinha visto a maioria daquelas imagens alemãs feitas aqui, mas é difícil afirmar rigorosamente que elas são inéditas. Com certeza são muito pouco conhecidas. As crianças brincando de roda em volta do mastro, a própria presença da bandeira nazista no Brasil na época é uma coisa de que mesmo pessoas informadas têm pouca idéia.

E. M. — *Você mencionou há pouco o uso da tela escura. No Estado Novo, você usa a tela preta em dois momentos: quando se trata de fatos não registrados, mas também quando há fatos registrados, como é o caso da libertação dos campos de concentração. Nesse caso, acredito que você tenha optado por não usar imagem.*

Eduardo Escorel — A tela preta vem realmente da ideia de chamar a atenção para o fato de que nem tudo foi filmado e de que, de muitas coisas importantes, não existem imagens, não existe registro. Vem da preocupação de, ao longo do documentário, não deixar essa idéia ser esquecida, porque ela está posta no início, mas depois de 50 minutos a pessoa já se esqueceu. Há certos momentos em que o texto é mais conceitual, e está em cima da tela preta como que indicando: “olha, isso aqui não tem como traduzir diretamente numa imagem”, mas há pelo menos um momento em que há realmente uma recusa de usar o material, e essa recusa é um pouco fruto do sentimento de que aquelas imagens já foram tão usadas que acabaram se banalizando, de que usá-las seria apenas uma forma de ilustrar um comentário do texto. De alguma maneira, há também a ideia de que as imagens da libertação dos campos de concentração estão na cabeça de todo mundo e você não precisa mostrar. O espectador que for assistir ao *Estado Novo* já tem essas imagens na cabeça.

Na verdade, nós temos material alemão sobre os campos de concentração, mas eu não tenho coragem de usar aquelas imagens, são horríveis. Acho que usá-las é entrar numa espécie de jogo, porque elas foram filmadas com uma determinada intenção, e por mais que você queira usar com outra, a intenção com que elas foram feitas está de alguma maneira preservada. Usar um material alemão mostrando cenas de campos de concentração realmente ultrapassa a minha capacidade. É claro que existe a imagem feita pelos soviéticos e britânicos, no momento da libertação, e as feitas pelos americanos, mas são imagens hoje em dia já muito conhecidas, muito batidas.

E. M. — *Outro aspecto interessante do Estado Novo é a presença dos filmes de ficção: O descobrimento do Brasil (Humberto Mauro, 1937), Bonequinha de seda (Oduvaldo Vianna, 1936) e O grande ditador (Charles Chaplin, 1940).*

Eduardo Escorel — *Bonequinha de seda* está lá mais quase pelo deta-

³ Sobre o filme e seu contexto de produção e exibição, ver MORETTIN, Eduardo. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme 'Descobrimento do Brasil' (1937)*, de Humberto Mauro. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) — ECA-USP, 2001.

⁴ Sobre esse episódio, ver SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889 — 1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

lhe de o Getúlio ter assistido, e ter dito que era o melhor filme nacional. Os documentários anteriores também usavam alguns momentos de filmes de ficção, mas era um pouco diferente. No 32, por exemplo, são usadas cenas de *O médico e o monstro* (Rouben Mamoulian, 1931) e *O vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931), que estavam sendo exibidos naquele momento em São Paulo. No 35 tem *Outubro* (Sergei Eisenstein, 1927), que é usado no ano da Revolução Soviética, e *Tchapaiev* (Georgi Vasilyev e Sergei Vasilyev, 1934). O *Tchapaiev* já tem outro sentido, porque tem uma certa relação com o momento do Prestes em Moscou; há até uma especulação se o Prestes teria assistido ao filme, o que teoricamente poderia ter acontecido.

No *Estado Novo*, aparece *O descobrimento do Brasil*, porque o filme tem tudo a ver com o Estado Novo, como proposta, como projeto, como coincidência de todas aquelas coisas que na verdade vinham de muito antes e desaguaram em 37. E é um pouco irresistível mostrar o Humberto Mauro sendo quem é e tendo o papel que tem na história do cinema brasileiro. Hoje em dia todo mundo vê *O descobrimento do Brasil* como um filme entre outros. Ele foi feito naquele momento, e estreou em dezembro de 1937, mas uma pessoa que assistir mais desavisadamente não faz esse registro. De certa maneira é interessante colocar o filme no momento em que ele estreou⁴. O *Bonequinha de seda* é um pouco até para mostrar a enorme diferença entre o cinema que se fazia na época e o que se fazia depois. Há também um dado curioso, porque no documentário sobre 35 aparece um desfile de moda na Casa Alemã em 1934, e o *Bonequinha de seda* reproduz a mesma cena. Talvez seja exigir muito que algum espectador se lembre do 35 e faça essa relação, mas para nós ela existe. É o desfile da Casa Alemã feito em ficção dois anos depois. E *O grande ditador* tem essa coisa extraordinária de ter sido censurado no Brasil⁵.

E. M. — *Como você descreveria a relação entre cada documentário e os outros da série, apesar da distância temporal entre eles? No filme sobre 37, por exemplo, você menciona o Bonequinha, que por sua vez retoma uma cena que já estava no 35. Obviamente, cada filme tem que retomar questões que são do período anterior, mas afora isso existe algum tipo de preocupação na ligação de um filme com outro?*

M. K. — *Complementando a pergunta do Eduardo: no documentário sobre o Estado Novo, você também chega até 64. Como você vê o percurso desses documentários dentro da sua produção?*

Eduardo Scorel — Nós temos a esperança de que o conjunto dos documentários exista como série, porque cada vez que um deles ficou pronto, os anteriores foram reprisados na televisão. De alguma maneira um espectador ideal pode ter visto o conjunto como uma série. Hoje, dois deles estão lançados em DVD — foram lançados fora de ordem, primeiro o 35 e depois o 32. O 30 tem alguns problemas de direito de imagem que estamos tentando resolver para poder lançar. Teoricamente, portanto, vai-se formar um pequeno conjunto a que alguém poderá assistir e em sequência. É claro que, se os filmes tivessem sido feitos todos de uma vez, talvez até tivéssemos conseguido evitar certas repetições, mas o fato de estarmos trabalhando com intervalos tão grandes entre

um e outro acaba levando à necessidade de fazer certos retrospectos. Eu agora até gostaria que o documentário sobre o Estado Novo avançasse e entrasse por 64 adentro, porque há vários personagens cuja atuação em 64 você entende melhor passando por 37, como o Francisco Campos, que redige o primeiro Ato Institucional, ou o Olímpio Mourão Filho, que faz aquele papelão em 31 de março, ou o próprio Jango, que é derrubado e é em suma o herdeiro político do Getúlio. Para mim, a compreensão de 64 depende da compreensão do que foi o Estado Novo. Mas o que vai acontecer, teoricamente, é que o próximo programa será em torno do suicídio de Vargas, da posse do Juscelino, daqueles movimentos armados. Acho que isso por si só daria um outro documentário, para depois se chegar a 64. Mas isso já é um outro assunto, e eu realmente não sei se tenho ânimo.

M. K. — *E quanto a 45?*

Eduardo Escorel — Pois é, o governo Dutra é um problema, porque fazer um documentário sobre o governo Dutra é quase que, ao mesmo tempo, ignorar o governo Dutra. Qual foi a coisa mais importante que ele fez? Proibir o jogo, não é? Mas ao mesmo tempo é curioso, porque o Dutra tem um papel importante em 1964. Ele morava na rua Redentor, e os conspiradores de 64 se reuniam na casa dele.

Para chegar a 64 há ainda outro problema: curiosamente, os acervos vão se tornando mais pobres, e não mais ricos. Especialmente quando entra o vídeo, é um desastre. É muito mais difícil, de certa maneira, fazer um documentário sobre Ulysses Guimarães do que sobre o Estado Novo, porque o acervo em película está preservado com qualidade. E há um período enorme do vídeo em que, ou você não tem as imagens, ou as imagens já são de vigésima geração, ou foram transmitidas por satélite, ou alguma outra coisa. É muito complicado trabalhar com material de arquivo em vídeo. Então eu não sei realmente se haverá uma sequência ou se vamos parar por aqui.

E. M. — *No Estado Novo existe também um movimento de trazer o documento escrito à tona em uma perspectiva semelhante a de Shoah (1985), de Claude Lanzmann. Você mostra, por exemplo, aquela conhecida carta do Simões Lopes em que ele manifesta sua admiração pelo Ministério da Propaganda, ou mesmo cartas de pessoas comuns ao Getúlio. Por que esse procedimento?*

Eduardo Escorel — Mais uma vez eu suponho que a experiência de montar o *Santiago* e de trabalhar com aqueles textos tenha tido um papel importante nisso. Em grande parte isso deriva, como já disse, da intenção inicial de construir o material a partir dessas cartas. Quando você tem um texto escrito, você pode simplesmente transformá-lo numa voz, que é um recurso muito usado. Eu poderia ter diferentes vozes lendo aqueles textos, e ter imagens um pouco arbitrarias. Mas uma vez que há esse esforço de minimizar o uso ilustrativo da imagem, o texto é o texto, é o papel datilografado, manuscrito. Se eu estou citando o texto, porque não mostrá-lo? Ele até, em geral, é graficamente muito interessante. Por que isso não teria um valor visual? Acho que tem um valor visual, é um

⁶ O diário de Vargas encontra-se depositado no CPDoc e integra o arquivo pessoal de Getúlio Vargas.

elemento a mais que permite expressar uma visão mais subjetiva dos fatos. São pessoas variadas, de contextos completamente diferentes, que se expressam oralmente, respondendo àquele apelo fantástico do Getúlio no final de 37, dizendo “agora que estão abolidos os intermediários políticos, eu quero receber diretamente da população os seus reclamos”. As pessoas aparentemente acreditaram nisso, e continuam acreditando até hoje, porque parece que no Palácio do Planalto tem um andar inteiro, com não sei quantos mil funcionários dedicados a responder a correspondência que o Lula recebe. Não sei se isso começou com o Getúlio naquele momento, ou se antes já havia alguma prática de escrever para o presidente. É possível que houvesse, mas acho que, de maneira mais sistemática, começou ali.

As cartas são espantosas: tem um fiscal de rendas do interior de Alagoas que escreve ao Getúlio pedindo para ser transferido para o interior de Pernambuco, tem três órfãs que não têm dinheiro para pagar o IPTU e escrevem ao Getúlio pedindo isenção do imposto. As cartas são um espanto realmente, as pessoas escrevem ao Getúlio sobre qualquer assunto.

M. K. — Você dá um tratamento especial ao Diário, que está presente na própria imagem em que você mostra o arquivo⁶. É o único momento no filme em que você faz uma referência ao local de onde está saindo uma fonte.

Eduardo Scorel — Aquelas imagens não são as definitivas, aquilo foi feito de maneira muito rápida. Um dia nós fomos ao CPDOC com uma camereta e gravamos, só para termos as imagens para a edição. Mas aquilo vai ser feito de novo, de maneira que você consiga minimamente ver um pedaço do texto — embora ele escrevesse a lápis. Talvez eu pudesse ter feito aquilo num outro lugar, mas também quis dar a idéia de “bom, essas coisas vem de onde?”. Confesso que esperava que o *Diário* do Getúlio estivesse guardado dentro de uma caixa de couro revestida de veludo vermelho, dentro de um cofre... Quando perguntei se podia ver o *Diário*, e vi uma estante com uma pasta- arquivo de plástico com aqueles caderninhos, fiquei abismado. Talvez para o público aquela imagem passe meio batida, mas acho espantosa aquela prateleira, com aquela pasta, com aqueles caderninhos ali em pé. É o original do *Diário* do Getúlio. Que é, realmente, um documento incrível em vários sentidos. Eu me divirto muito lendo o *Diário* do Getúlio.

E. M. — Como é a relação com os historiadores nesse processo? Eu lembro que nos primeiros filmes, no de 32 e no de 35, por exemplo, Paulo Sergio Pinheiro e Túlio Khan fizeram o argumento.

Eduardo Scorel — É, no de 30 foi o Antonio Pedro Tota que fez o argumento inicialmente, e depois o Sergio Augusto fez um roteiro. É uma relação difícil. No caso do Paulo Sergio e do Túlio não tanto, porque na verdade o que eles fizeram foram dois cadernões com bastante informação, que depois foi filtrada e estruturada pelo Sergio Augusto e por mim fazendo o roteiro. Não sei como isso funciona em outros países, mas acho que os nossos pesquisadores e historiadores, pelo menos os que eu conheço, talvez não tenham a experiência concreta de passar aquilo

que eles conhecem profundamente de uma forma que possa ser traduzida numa linguagem audiovisual, ou cinematográfica, ou documental. Na verdade, sem a historiografia os documentários não poderiam ser feitos. Se não houvesse a historiografia de 35, principalmente a mais recente, a Marli Viana, o William Wack, o próprio Paulo Sergio Pinheiro, como é que você poderia fazer um documentário sobre 35 em alguns meses? Mas existe uma certa dificuldade de fazer essa passagem entre o texto do historiador e alguma coisa que sirva a um roteiro e à realização de um filme. Não é uma coisa muito fácil, mas nós sempre tivemos apoio e pessoas que conheciam o assunto.

O documentário de 30 foi feito tão rapidamente que, para fazer as pautas das entrevistas, às vezes eu telefonava para a Regina Luz, do CPDOC, na véspera, de noite, e conferia a pauta das perguntas, porque eu não tinha tempo de preparar. Os de 32 e 35 foram feitos com o Túlio e o Paulo Sergio, e no caso de 37 foi a Dulce Pandolfi quem fez o primeiro texto. Ela fez o argumento, que a partir das imagens foi transformado pela Flávia Castro e por mim em um roteiro, que depois eu fui retrabalhando simultaneamente à edição.

M. K. — Talvez o problema que você aponta na relação com o historiador provenha do fato de ele ter uma preocupação didática muito acentuada, pautada na explicação escrita mais do que na visual.

Eduardo Scorel — Você tem razão, o historiador está muito ligado a esse conceito da contextualização, do didatismo, e isso às vezes torna difícil a colaboração. Nós tentamos reduzir ao máximo o didatismo. Se vocês repararem bem, há poucas referências a datas. Nós tentamos pontuar os anos com uma legenda, para o espectador mais ou menos se situar em que época ele está, mas no texto há pouquíssimas referências a datas, que é algo que dá esse peso do didatismo. Quem está vendo um filme — e isso eu acho que o historiador às vezes tem dificuldade de entender — tem um outro tipo de apreensão. Uma coisa é ler um texto, que você lê, relê, volta. O filme é uma coisa que passa, e a apreensão do que é dito não tem o mesmo nível de detalhe. Se você disser que isso foi em outubro de 1938, cinco minutos depois essa informação já não é útil para a pessoa, e não sendo útil ela é prejudicial. É claro que o documentário sobre o Estado Novo tem um problema que é um peso de texto e informação que pressupõe um espectador que se disponha a sentar ali e aguentar aquilo. Essa é uma opção que foi feita, e eu tenho que responder por ela.

E. M. — Como vimos aqui, essa sua reflexão sobre o cinema feito com material de arquivo não é nova.

M. K. — Isso aparece também em Chico Antonio, o herói com caráter (1983).

Eduardo Scorel — É verdade. Por razões alheias às minhas intenções, o segundo documentário que fiz, *Visão de Juazeiro* (1970), é sobre uma peregrinação. Já há ali utilização de material de arquivo, porque houve a coincidência de que o documentário foi feito a propósito da inauguração, em 1969, daquela grande estátua do padre Cícero, e exis-

tia um material de arquivo de 1927 que mostrava a cena de outra estátua do padre Cícero, menor, evidentemente, sendo também inaugurada em Juazeiro. Havia um paralelismo entre o que eu filmei, praticamente como uma reportagem, e aquele material de 1927, tanto que a imagem é montada com o som de 1969 e casa perfeitamente. Acabei fazendo em seguida um filme sobre Santos Dumont em que filmei pouquíssimas coisas, foi praticamente todo feito com material de arquivo. Há um filme sobre as fortificações portuguesas do litoral nordeste, não com material de arquivo, mas em que já entram mapas, documentos. Por uma razão ou por outra, há um uso meio recorrente de documentos em vários documentários.

M. K. — *Algum comentário final?*

Eduardo Scorel — Alguns. Primeiro, a questão do título. Como disse, acho que vai ser *Imagens do Estado Novo*. O segundo é que acho importante que as pessoas entendam que estamos falando de um documentário que não está pronto, finalizado e acabado. Terceiro, é que eu gostaria muito que vocês acrescentassem à entrevista uma menção aos colaboradores, porque você fica falando sobre as coisas, e as pessoas ficam achando que você, magicamente, fez tudo sozinho, e não fez. Até porque esse projeto da série, na origem, nasceu de uma proposta do André Singer e do Cláudio Kahns, que continua até hoje sendo o produtor de todos os programas. Em 1990 eles eram assessores do Fernando Morais, que era secretário de Cultura do estado de São Paulo, e tiveram a idéia de produzir um material a propósito dos 60 anos da Revolução de 30. Isso acabou vindo parar na minha mão por caminhos totalmente inesperados, imprevistos, e gerou tudo isso que está aí por quase 20 anos, e continua nos ocupando.