

Entrevista com
Durvalino Couto Filho
concedida a **Jaislan Honório Monteiro**¹

DURVALINO COUTO FILHO nasceu em Teresina, a 20 de outubro de 1953, filho de Durvalino Couto, médico; e de Erice Gonçalves Couto, funcionária pública federal. Alfabetizou-se na Escola Modelo Arthur Pedreira e, até concluir o segundo grau, estudou no Colégio Diocesano, em Teresina. Em 1971, passou no vestibular para Comunicação, na UnB, em Brasília, mas não concluiu o curso. Teve algumas experiências jornalísticas n'O Globo e no Correio Braziliense, voltando em seguida para Teresina, onde foi repórter do jornal O Dia, até abandonar de vez o jornalismo e ingressar na publicidade. Trabalhou por mais de 20 anos na Árvore Propaganda. Nesse meio tempo, exerceu intensa atividade cultural, como músico (baterista) e compositor, estabelecendo parcerias com Edvaldo Nascimento, Geraldo Brito e muitos compositores piauienses, até os dias de hoje. Tem várias de suas músicas gravadas, embora nunca tenha feito um CD próprio. Militou também no teatro, trabalhando em diversas montagens teatrais, como *A Farsa do Advogado Pathelin*, *Romen e Julieta*, saraus poéticos sobre Bertolt Brecht e Mário Faustino – sempre em parceria com o diretor Arimatan Martins. Residindo em São Paulo de 1982 a 1984, participou da montagem da peça multimídia *A Curva da Tormenta*, do grupo teatral Verdadeiros Artistas, liderado pelo poeta paulista Aderval Borges e o professor de arte dramática da USP, Nando Ramos. Junto a instituições públicas, realizou diversos eventos, como uma mostra de todos os filmes de Glauber Rocha, Jean-Luc Godard; por dois anos fez a *Semana Mário Faustino*, trazendo a Teresina nomes como, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Benedito Nunes, Antônio Cícero e outros. Produziu shows de Paulinho da Viola, Ângela Rorô e

¹ Jaislan Honório Monteiro é historiador e atua como Técnico em Assuntos Educacionais no Instituto Federal do Piauí (IFPI). Organizou com Edwar de Alencar Castelo Branco o livro *História, arte e invenção: narrativas da história* (2012). Atua junto ao Grupo de Pesquisa *História, Cultura e Subjetividade* (Lattes/CNPq).

Gilberto Gil em Teresina. Colaborou durante todo esse tempo com o jornalismo cultural teresinense, em praticamente todos os veículos. Músico, compositor, ator, locutor, diretor de criação e redator publicitário, participou de algumas realizações cinematográficas e atuou recentemente como baterista da *Terê Groove*, banda de samba-rock liderada pelo cantor e compositor Roraima. Em 1994 lançou seu livro de poemas, *Os Caçadores de Prosódias* e em 2013 pretende lançar o inédito *BIG Sentido*, em dois volumes, reunindo toda sua colaboração mais significativa no jornalismo cultural num dos tomos, e os poemas ainda inéditos no outro.

Jaislan Monteiro – Gostaria de iniciar a entrevista pedindo que você falasse um pouco sobre o cenário cultural piauiense no período que medeia os anos 1960/70. Enveredando mais especificamente pela discussão que envolve a produção de filmes experimentais em Teresina nesse mesmo período, pediria que você relatasse algumas particularidades da utilização das câmeras de super-8 como instrumento de expressão artística.

Durvalino Couto – Em 1971, eu fui estudar Comunicação em Brasília e nós já tínhamos um núcleo de criação e produção em jornais aqui. Apesar da censura, apesar da ditadura militar, eu, Edmar Oliveira e Paulo José Cunha começamos a escrever em um jornal do Petrônio Portela, que era o então Ministro da Justiça. Esse jornal era editado pelo professor Camilo Filho – que depois veio a ser reitor da UFPI. Quando foi no começo de 1971, quando Torquato Neto esteve por aqui, internado voluntariamente no hospital psiquiátrico Meduna, por conta de sua bipolaridade, depressão, o Paulo José Cunha, que era primo dele, nos colocou frente a frente com o cara – ele já estudava comunicação em Brasília e nos mandou uma carta dizendo: “O homem tá aí!” Essa página que a gente mantinha no *Opinião* chamava-se *Comunicação*; de um lado a gente escrevia os artigos da gente sobre cinema, música, artes em geral; e do outro lado a gente entrevistava uma pessoa da cidade, uma celebridade da época. Entrevistamos doutor Valter Alencar, criador de nossa primeira estação de televisão; Carlos Said, um dos nossos maiores jornalistas

esportivos; Elvira Raulino, a pioneira das cronistas sociais de Teresina; David Aguiar, que foi o primeiro hippie, o primeiro *drop out* de Teresina, o primeiro rebelde, cabeludo, neto de ex-governador (Eurípedes Aguiar) e que difundiu na juventude o hábito de fumar maconha e fazer amor livre – e muitas outras celebridades da época. Então, Torquato estava aqui, o Paulo José agendou com ele e nós fomos entrevistá-lo (ele já havia saído do Meduna e estava na casa dos pais). O Torquato Neto, então, de entrevistado, passou a fazer parte do nosso grupo. Depois que terminei o segundo grau, fui estudar comunicação em Brasília e, quando cheguei de férias no final do ano, o grupo já estava bem grande. Nesse momento já tínhamos a presença do Arnaldo Albuquerque, que é artista plástico, quadrinista e desenhista; do Carlos Galvão, que se tornou parceiro musical de Torquato, pois tocava violão e já compunha; do Francisco Pereira da Silva, do Rubens (o Gordo), Haroldo Barradas e uma turma bem grande que se reunia ali na grama da Praça São Benedito.

O Torquato Neto falava muito em produção artística de cinema super-8, e então Edmar, Galvão e Arnaldo fizeram esse filme que sumiu, desapareceu nas mãos de uma socióloga que foi para a Europa e perdeu esse filme por lá, que é o *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo*, onde o Torquato fazia o papel de Adão e a Claudete Dias, que é historiadora da UFPI, fazia a Eva. Esse filme é do Edmar Oliveira e do Carlos Galvão e foi filmado pelo Arnaldo; o doutor Noronha produziu e fez o *still* fotográfico. É o que resta desse filme – as fotografias feitas durante as filmagens, o *still*. Daí se tornou uma febre porque cada um queria fazer um filme. O Pereira fez um filme chamado *Tupiniquim*, que é muito bom – acho o melhor filme dessa série toda. O Galvão fez um outro filme que eu não lembro o nome agora; o Edmar fez um filme chamado *Miss Dora* – homenagem a uma menina muito doida que tinha aqui em Teresina – e eu fiz um filme que hoje é mais conhecido como *Davi Vai Guiar* ou *Davi a Guiar*, que no começo eu chamava de *As Feras* porque resolvi filmar tudo quanto era de maluco na cidade (na época havia uma gíria, “fera”, para designar se o cara ou a garota eram malucos) e criei um personagem chamado *Inspetor Pereira*, que era um policial perseguindo essa galera, esses cabeludos, essa

rapaziada. Era um filme muito engraçado. Nós fizemos também um filme que era uma filmagem-adaptação de *Coração Materno*, aquela música do Vicente Celestino sobre a namorada que pede como prova de amor o coração da mãe do cara, e o cara vai e mata a mãe – daí fizemos *Coração Materno*. Esse filme foi uma superprodução com Pierre Baiano fazendo o papel do campônio. Mas aconteceu um imprevisto: quando nós estávamos projetando esse filme lá em casa, depois nós saímos para tomar uma cerveja e deixamos os rolos de filmes praticamente no chão do meu quarto; o cachorro do meu pai, o Mustang, mordeu os rolos de filme, comeu e destruiu quase tudo. Os caras queriam matar o cachorro do papai, foi uma loucura. Depois disso o Haroldo Barradas, o Edmar, o Arnaldo e o Galvão pegaram o que sobrou – os pedaços do filme – e fizeram um “filme do filme” – um filme metalinguístico muito interessante, porque mostra os realizadores angustiados, trabalhando os pedaços do filme, fazendo outras cenas adicionais, daí que ficou melhor que o original, muito bom mesmo, no gênero “filme do filme”. O Edmar Oliveira – que hoje é psiquiatra no Rio de Janeiro – pode falar muito melhor do que eu de todas essas produções e como foram realizadas, pois nessa época eu não morava aqui, estudava em Brasília e só vinha aqui nos períodos de férias.

O doutor Noronha fez *O Guru da Sexy Cidade*, onde eu faço um personagem. Todo mundo trabalhava e ajudava nas produções – era um grupo enorme, uma turma de umas vinte pessoas que envolvia até nossas namoradas, era um grupo muito interessante. Nessa época fizemos também uns jornais “nanicos”; fizemos *O Gramma*, que era um jornal mimeografado – o que hoje vocês chamam de fanzine. Daí – não de forma diária – eventualmente, passamos a produzir jornais até mesmo na grande imprensa. O Edmar Oliveira fez *O Estado Interessante* junto com Galvão e Arnaldo, que foi um suplemento dominical do jornal *O Estado*. Então colocaram o título de *O Estado Interessante*, e isso gerou uma nota, um comentário no *Jornal do Brasil*, na coluna do falecido Zózimo Barroso do Amaral sobre o nome desse jornal, cuja logomarca era uma mulher grávida – ou seja, uma mulher em estado interessante.

O Torquato Neto fez *O Terror da Vermelha*, que é o seu filme-testamento,

onde ele afirma nas entrelinhas que vai se matar. O Arnaldo fez um filme muito interessante que foi confiscado pela Polícia Federal que era o *Gilete com Banana* – um filme de um minuto e pouco que utilizou apenas um rolinho. O rolo de cinema super-8 era muito perecível, parecia um durex, era uma coisa extremamente pequena – basta dizer que era de 8 milímetros – era muito frágil, pois seus componentes eram todos de plástico, então sempre queimava ou quebrava. Cada vez que a gente projetava esses filmes acontecia uma merda, eram filmes muito perecíveis. Eu fiquei sabendo que o Galvão, lá no Rio de Janeiro, conseguiu transformar esses filmes em VHS e hoje, acredito, ele deve ter passado tudo isso para DVD – e foi uma maneira inteligente de salvar esse acervo. O meu filme mesmo está muito quebrado – o *Davi a Guiar*. Na cena final, a Lina do Carmo, que hoje é mímica em Amsterdam, caminhava em frente ao Rex e se postava à porta do cinema, onde estava passando um filme chamado justamente *A Fera*, que foi o título inicial do meu filme. Esta cena se perdeu, foi quebrando por conta da quantidade de projeções.

Eu devo estar esquecendo uma porção de filmes pequenos. Pois bem, esse filme curtinho do Arnaldo era muito interessante, porque mostrava o David Aguiar sentado num banco da Praça São Benedito sendo abordado por um veadinho da época, cabeleireiro, que baixava o zíper da calça dele e tirava lá de dentro uma banana; aí ele descascava a banana, pegava uma gilete e começava a comer (risos). Esse filme sumiu na Polícia Federal, mas antes chegou a ser visto, a gente passou, exibiu várias vezes entre mil gargalhadas da audiência e tal. Essa foi basicamente a produção, porque o cinema super-8 era usado como filme da família, né? Era utilizado para filmar casamento, aniversário, batizado, as bodas de ouro do vovô. Na verdade, foi uma sacação da Kodak para vender mais película, essa coisa fabulosa do capitalismo moderno, então a Kodak difundiu o hábito amador de filmar, registrar e fico imaginando como seria interessante recuperar esse imenso acervo de imagens de nossa modernidade. Então, influenciados por Torquato e pelo que já vinha sendo feito no Rio e em outras capitais pela rapaziada, nós fizemos disso uma proposta de guerrilha artística.

Falando um pouco sobre a linguagem, podemos dizer que tínhamos a limitação de que os filmes não eram sonoros; eles até que poderiam ser sonorizados, mas era muito caro. Tinha que ser mandado para Miami e era muito caro, tanto que nós não chegamos a sonorizar nenhum desses filmes. O que a gente fazia era botar uma música ou fazia uma trilha sonora para rodar paralelamente, porém eram filmes que não tinham diálogo, nem tinham aquela coisa do cinema mudo, de legendas. Do ponto de vista da linguagem, era mais uma coisa do encanto do cinema enquanto registro da realidade e de como você também, através da interferência de atores, pode atuar dentro do quadro do real. Então isso tinha muito a ver com a época, que era politicamente muito difícil, onde vivíamos numa ditadura militar e tínhamos isso como uma certa reação à impotência do meio intelectual da época; todos os jornais eram censurados, tinham coisas que não saíam, não se falava sobre os presos políticos, não se falava sobre a conjuntura [...] Quem falava ia preso, desaparecia [...] Era uma merda. Então isso teve uma função muito libertária e, às vezes, para nós, era mais importante o ato de filmar do que o resultado em si; o momento fílmico, no dizer de Eisenstein: você chega no Mercado Central com uma câmera, tem uma mulher gostosa, tem um cabeludo, a gente ficava berrando: “Vai, corre agora!” Então isso tudo causava um espanto muito grande na rua, um estranhamento brechtiano, um corte epistemológico no dia-a-dia, na realidade circundante. Por isso era muito legal. Como o Torquato fala no livro dele: “filme, filme, filme o tempo todo [...] Dispare o gatilho, filme da janela do ônibus” e tal. O ato de filmar é que era realmente o grande barato e é claro que isso provocou um racha – que eu acho até meio bobo – entre o cinema experimental em bitola super-8 e o Cinema Novo encabeçado por Glauber Rocha. Acho que o cinema nacional se libertou desses artificialismos, desses compromissos ideológicos que imperavam nos anos 70, 80. Existia muita patrulha; hoje você pode fazer um filme sobre o tema que você quiser, você não é obrigado a fazer todo filme como se fosse político. Isso era uma camisa de força do Cinema Novo. Hoje, vendo de longe, apesar da genialidade de alguns, como Cacá Diegues e Glauber Rocha principalmente, o cinema nacional está livre dessas amarras, pois você vê

que as produções são as mais diversas possíveis – do *Carandiru* a *Os Dois Filhos de Francisco*, de *Central do Brasil* a *Cidade de Deus* – o que mostra que o Cinema Brasileiro está ganhando maturidade, está tendo mais respeito ao público e sendo mais bem produzido e sem muitas veleidades, principalmente do ponto de vista ideológico. Na época, essa coisa do Cinema Marginal, ela teve essa função plástica. Nós fazíamos livres associações, utilizando o real das ruas, o encadeamento das cenas com alguma lógica formal, movimento de câmera, enquadramentos, montagem ideográfica, mas num sentido mais poético, entendeu? Eu vejo esse movimento muito mais associado às artes plásticas do que propriamente ao discurso cinematográfico clássico. É uma coisa mais voltada para o poético do que para a narrativa tradicional do cinema. Algo como “a configuração prismática da ideia”, no dizer de Mallarmé. O cinema super-8 está menos para Glauber e mais para Andy Warhol, que inclusive chegou a fazer muitos filmes em super-8.

J. M. – Existia, por parte dos superoitistas piauienses, um desejo declarado em utilizar nesses filmes uma linguagem contrária àquela já empregada pelo cinema de formatação comercial?

D.C. – Exatamente, mas eu vejo isso mais como saídas que eram criadas em função da limitação técnica. Se nós tivéssemos o recurso do vídeo que nós temos hoje – onde temos telefones celulares filmando em condições mais favoráveis do que o Super-8 da nossa época, que era uma linguagem analógica, que você montava na mão – eu acho que nós faríamos diferente, é claro [...] Se nós tivéssemos os recursos que a tecnologia de hoje dispõe, teria sido outra coisa.

É verdade que o discurso do Cinema Marginal está muito mais ligado a Godard, à *Nouvelle Vague* francesa, aos experimentos do Cinema Russo, ao construtivismo do que propriamente à coisa *hollywoodiana* ou do cinema como linguagem tradicional – com cortes, enquadramentos e a pontuação clássica; realmente não tinha nada a ver. Nós utilizávamos muito *zoom*, muita panorâmica, os planos eram demorados – tem filme que um plano demorou praticamente o rolinho de Super-8 todo, que ao

que me parece durava pouco mais de dois minutos. Era uma loucura. Por isso eu acho que *Tupiniquim*, de Francisco Pereira da Silva, do ponto de vista formal, é o filme mais bem feito, mais bem realizado. Ele utilizou bem a câmera. Às vezes parece uma pintura impressionista! Eu filmando “Davi a Guiar” parecia um pintor maluco jogando tinta na parede! O Francisco Pereira da Silva já conseguiu fazer um filme formalmente mais bem acabado [...] com movimento de câmera, com tripé, com iluminação, com rebatedores – ele utilizou isopor para iluminar melhor – e com figurino. Tem também os filmes animados do Arnaldo Albuquerque que são muito bons. *Carcará, pega, mata e come* é um filme que ganhou prêmio. Ele fez também um outro desenho animado chamado *Vã Pirações*, onde o tema é o Conde Drácula, o vampiro, e é muito legal. O Arnaldo tem muita coisa para dizer porque ele era o câmera de todos esses filmes. Os filmes do Torquato era ele que fazia oficialmente a câmera, porque tinha muita sensibilidade nesse aspecto. Do ponto de vista da linguagem, havia essa ruptura. O Cinema Marginal estava mais associado a uma coisa poética, muito mais do que à cartilha da linguagem cinematográfica tradicional. Você pode perceber algo ideogrâmico no encadeamento das cenas, no sentido de que rompíamos com a linearidade do código verbal, da frase coloquial, uma palavra atrás da outra...

J.M. – *Levando em consideração o conturbado período histórico de criação desses filmes, poderíamos dizer que eles seguiram a fala do Bandido da Luz Vermelha de que "quando você não pode mudar a realidade você avacalha"?*

D.C. – Eu acho que tem muito a ver. O filme *O Bandido da Luz Vermelha*, que é do Rogério Sganzerla, é um marco do Cinema Novo porque ele é um filme descontínuo – a história dele não é linear, ele é todo fracionado – e que também não há associação entre o que está sendo visto e o que está sendo ouvido. Ele mostra as ruas do subúrbio e, de repente, o áudio do filme é uma transmissão radiofônica: “o bandido da luz vermelha está aterrorizando a cidade, não sei o que” [imita voz de locutor de rádio]. Sganzerla rezou pela cartilha de Eisenstein, da

montagem ideogrâmica, e mesmo da poesia de Ezra Pound depois que conheceu o ensaio de Fenollosa sobre a contribuição da escrita chinesa para o fazer poético do nosso tempo, e essa é ainda a grande questão. Quer dizer, era aquilo que nos encantava, porque nós achávamos que essa ruptura da linguagem é que fazia o cotidiano surpreendente, nesse sentido de avacalhar – mas eu não diria avacalhar no sentido de “vamos jogar merda no ventilador” – tínhamos mais o propósito da poesia do Rimbaud que era fazer uma “confusão nos sentidos”. O Rimbaud tem um grande poema que o narrador é um barco – *O barco bêbado*. Então isso era muito interessante. Nós não tínhamos muita consciência disso, porque alguns estudavam muito e outros eram mesmo porra-loucas, entende? Mas já tínhamos um primeiro contato com essas grandes questões, a poética de Mallarmé, o Lance de Dados, a poesia concreta dos irmãos Campos em São Paulo, o próprio fenômeno disruptor que foi a Tropicália. Então essa porralouquice, essa necessidade de fraturar, de romper, essa necessidade de ruptura fez com que a gente tivesse mais simpatia por essa quebra de linguagem do que obedecer aos cânones do cinema tradicional. Como já dizia na época o poeta Augusto de Campos: “Só o incomunicável comunica”.

J. M. – *Uma das características do cinema experimental – e que era abominada por alguns cineastas profissionais – era o improvisado. Podemos encontrar essa característica nos filmes piauienses dos anos 1970?*

D.C. – Era muito interessante porque realmente as pessoas perguntavam: o que é aquilo? Por que você fez aquilo? No entanto, a improvisação não significa que não tivesse um planejamento. Eu quis fazer um filme em que eu filmava todos os malucos, todos os doidões de Teresina da década de 1970. Então eu filmei os meus amigos, filmei o grande bar da época que era o *Gelatti* – que ficava aqui na Frei Serafim – filmei o subúrbio, filmei gente fumando maconha, filmei meus amigos hippies, filmei os cabeludos, as meninas de minissaia, as namoradas, as namoradas dos meus amigos, usando como pontuação do filme um pensamento bem

característico que era um inspetor de polícia perseguindo essa galera. O Inspetor Pereira era, digamos, o fio condutor da narrativa. Isso foi legal porque as projeções se tornavam um festival de gargalhadas, as pessoas se reconhecendo e havendo até mesmo uma torcida a favor dos malucos!

J. M. – *Isso em que filme?*

D.C. – Nesse filme *As Feras* que é o mesmo *Davi a Guiar*. O Galvão é o grande curador de tudo isso. Então era muito interessante. Nessa época havia uma inquietação muito grande. A gente lia as coisas escondidas [...] as obras de Marx e Engels – *O Manifesto do Partido Comunista*, *A Origem das Desigualdades*, o *Livro Vermelho* de Mao, os livros proibidos pela ditadura – ou seja, tudo aquilo que estava realmente subterrâneo porque era proibido. Se a gente fosse pego com um livro desses ia parar na Polícia para pegar choque, pegar porrada, pau de arara. Você era interrogado para saber se fazia parte de algum movimento clandestino, era um negócio barra pesada. Nós guardávamos livros muitas vezes no forno, na estufa do fogão, no forro da sala [...] A gente não podia passear com eles [...] Não estavam disponíveis nas bibliotecas das universidades. Se você chegasse dizendo que queria ler uma obra de Marx e Engels na biblioteca da UnB, seu nome era imediatamente mandado para o DOPS e você era mal visto e neguinho ia ficar de olho em você. Era realmente um clima totalmente policial. Então havia uma revolta, caralho! Você sabe como é a juventude [...] Porra, ninguém aceita isso. Então a maneira de não aceitar era romper com todas as linguagens, tudo que parecia tradição era para romper. Nossas namoradas deixaram os cabelos das axilas crescerem, a gente deixou os pêlos crescerem [...] Saíamos de casa, íamos morar em comunidades, as meninas começaram a fazer sexo, a tomar pílula anticoncepcional. Tudo isso foi muito interessante – essa coisa da década de 1970 refletindo nas décadas seguintes, as mudanças de costumes, a revolta.

J.M. – *Do seu ponto de vista, quais os aspectos mais importantes a ressaltar da relação entre*

produtores artísticos e Estado ditatorial brasileiro?

D.C. – O Estado policial militar brasileiro foi mais suave do que os seus correspondentes da Argentina e do Chile alguns anos depois – se comparado o número de mortes, desaparecidos, a violência policial e militar lá deles foi realmente muito maior. Em que pese todo esse clima, os militares brasileiros estabeleceram um prazo para que todo aquele estado de coisas tivesse um fim, principalmente depois que Geisel assumiu e anunciou a “abertura lenta e gradual”, que terminou acontecendo, o retorno democrático e tal. Contudo, o Brasil não ficou atrás não, entre mortos e desaparecidos no Brasil, são mais de quatrocentas pessoas, pois isso tudo fazia parte da conjuntura internacional da Guerra Fria. Então era evidente que nós, quintal da maior potência do mundo, os Estados Unidos [...] Eles não iam deixar isso aqui cair nas mãos dos russos. Então havia um pânico! As pessoas viam os comunistas como “comedor de criancinhas” mesmo, era assim que [...] os caras que tinham ideias socializantes eram tidos como bandidos e muitos morreram, foram mortos. Teve uma facção da luta política da qual muito dos babacas que hoje estão aí no poder participaram, como o Zé Dirceu, o Genoíno e o Fernando Gabeira, que foi uma linha de pessoas que optou pela luta armada mesmo – sequestraram embaixador, assaltaram banco e tal. Teve o Lamarca, o Marighela, muitos morreram. Essa Dilma Rousseff era também de uma dessas ligas de esquerda radical e tal. Mas isso aqui no Brasil foi neutralizado rapidamente. Em 1970-71 a luta armada foi dizimada completamente, à bala, ou então foram torturados, mandados para o exílio, ou seja, esse foi um período conturbado da história do Brasil. O próprio Jorge Luís Borges, escritor argentino, disse que a censura servia para aguçar a sensibilidade. Muita gente ficou puta com essa declaração dele, mas é claro que era uma gozação. O que acontece é que nós [...] Porra! Por que é proibido? Então isso despertava o interesse clandestino também. Então a gente procurava ler, se informar [...] Por que proibiram aquele filme que hoje você chega à locadora e está lá, aquele filme do Stanley Kubrick, *Laranja Mecânica*? Porque tinha umas cenas de nu frontal, tinha uma cena de estupro e era

violentíssimo [...] Pasolini foi proibido com o seu *Teorema*, muitos outros, músicas, espetáculos teatrais, jornais e revistas. Havia uma paranoia tão grande que, quando invadiram a Universidade de Brasília, os militares tocaram fogo até em tábua de logaritmos só porque a capa era vermelha! Aconteceram as maiores imbecilidades. Geralmente o censor de um jornal era um coronel, normalmente um coronel – ele podia até ser um cara culto, mas sempre um casca grossa, formado dentro daquela rigidez militar. Isso tudo revoltava a gente. No caso brasileiro, aconteceram dribles geniais à ditadura. Teve uma época que a polícia Federal exigia dos compositores, dos “Chicos” e dos “Caetanos” da vida a letra das músicas para ver se podia ou não podia; e o Caetano foi sensacional quando fez aquele poema que dizia assim: “quando eu chego em casa nada me consola/ você está sempre aflita/ [...] Você traz a Coca-Cola/ eu tomo/ você bota a mesa/ eu como/ eu como/ eu como/ Você não entende nada [...] Aí a polícia falou: “E isso aí, então deixa”. Aí a música [...] Como era a música?! “Eu como/eu como/ eu como/ eu COMO VOCÊ!” Ficava parecendo que o cara comia a mulher e não a comida posta na mesa! A partir desse momento eles passaram a exigir o K-7 com a música gravada, para ver se havia outra conotação, foi um drible genial do Caetano. Foi um drible legal, pois quando eles viram, a música já estava no Brasil inteiro e todo mundo cantando e dando gargalhada. Então é o que aconteceu [...] O processo de abertura, que culminou com a volta dos exilados [...] foram praticamente dezessete anos, pois o AI-5 é de 1968 e o Brasil foi praticamente na década de 1980 que ele se repolitizou, que os sindicatos voltaram, que o *habeas corpus* voltou, liberdade de expressão, de reunião, os grêmios, a OAB, a ABI, os diretórios universitários, a imprensa e a TV e tudo mais. Esse foi um processo político que as pessoas terminaram vendo que foi um tempo perdido e infelizmente a geração que estava despontando nessa época era a minha. Hoje, quando vejo *O Capital* em edição de bolso na banca mais próxima, eu constato como a história poderia ser mais ágil, se não fosse a estupidez e a intolerância humanas.

J. M. – *Então os filmes feitos por vocês foram alvo de intervenção da censura?*

D. C. – Teve alguns casos como o filme que eu te falei, *Gilete com Banana*, do Arnaldo, que sumiu [...] Eu fui chamado certa vez na Polícia Federal, a gente tinha uma certa visibilidade, carisma [...] Nós fizemos um jornal – e isso foi de uma ingenuidade incrível e a coincidência foi incrível: como a gente se reunia na grama da Igreja São Benedito, a gente disse “vamos chamar o jornal de Grama!” aí o Galvão disse: “só se for com dois 'emes' ”[...] O jornal oficial do Partido Comunista Cubano, de Fidel Castro, em Havana, é *Granma*. Assim mesmo, com “n” e “m”. E o nosso era Gramma! Então quando nós fizemos o lançamento no *Gelatti*, num sábado, na Avenida Frei Serafim, botamos uma banda de rock, Renato Piau, Donizetti Bugija e nós tocamos, e todos da turma reunidos fizemos o lançamento. Quando foi segunda-feira, eu, Edmar Oliveira e Carlos Galvão fomos intimados para ir até à Polícia Federal e o superintendente queria saber se a gente tinha alguma ligação com o Partido Comunista de Havana, e foi meio foda [...] Eu passei uma tarde inteira na Polícia Federal, mamãe chorando e dizendo: “parem com isso” (risos).

J.M. – *Algumas das gafes da ditadura.*

D.C. – Isso. Mais não aconteceu pancadaria, nem ninguém foi preso, mas claro que existia uma pressão. Os caras nos dispensaram, mas disseram: “olhem aí, garotos, nós estamos de olho...”

J.M. – *Os filmes experimentais desenvolvidos em Teresina nos anos da ditadura tinham a pretensão de participar dos circuitos exibidores da época?*

D. C. – Olha, no Rio de Janeiro existia uma coisa mais sistematizada, mas a gente mesmo vê, nos livros de Nelson Mota, nesses livros geracionais que saíram – no livro do Luís Carlos Maciel, no próprio livro do Torquato – que esses filmes eram exibidos em casas: “Hoje na casa de fulano, o Torquato e o Ivan vão passar os

filmes”. Então não havia nem como você passar o cinema Super-8 numa sala de cinema, pois não teria nem como você projetar [...] Não teria tecnologia para tanto [...] Era uma coisa menor que um computador, pois um projetor de Super-8 projeta bem no máximo uns 10 metros, pois depois disso começa a desfocar e começa a ficar ruim. Esses filmes circulavam muito [...] Mandava para São Paulo, mandava para o Rio de Janeiro, e no nosso caso, no caso piauiense, a gente fazia isso também. Tinha uma festa na casa do Noronha, daí passava-se um ou mais filmes, tinha uma festa lá em casa, tinha um encontro com os jovens lá na União dos Moços Católicos do Parque Piauí, leva [...] Vamos fazer uma exibição na igreja não sei de onde. Existia assim um pouco de militância, mas não havia realmente a preocupação de se criar um circuito exibidor, exatamente pelo fato de ser muito precíval, não havia um circuito distribuidor de cópias ou coisa parecida.

J.M. – *Então podemos afirmar que não existia, nesse período, nenhuma iniciativa para criação de um circuito para exibição de filmes em Super-8 em Teresina?*

D. C. – Não, não. Nesse período não. Não havia ainda. A Fundação Cultural ainda estava sendo estruturada. Foi o primeiro governo Alberto Silva que criou a Secretaria de Cultura, reformou o Teatro 4 de Setembro. Nós chegamos a projetar algumas coisas no próprio teatro, na galeria, mas não havia, como temos hoje, grupo de documentaristas e pessoas já um pouco mais ligadas em um trabalho mais organizado, sistematizado.

Todo mundo naquela época morava fora. Eu morava fora, logo após os meninos foram morar no Rio [de Janeiro]. Houve, de certa forma, depois da morte do Torquato – e isso se acentuou numa ruptura, um afastamento – houve uma explosão desse grupo. Cada um foi atrás da sua própria vida.

J.M. – *Para quem esses filmes foram exibidos e qual a reação do público diante deles?*

D. C. – A primeira reação assustava, era uma coisa que acontecia até com a gente

mesmo. Quando a gente via os resultados em filmes, na película, a gente via muitos erros – erros na hora de filmar, erros de fotografia, erros de enquadramento – era uma coisa que assustava até a gente mesmo, entende? Uma coisa que eu me preocupei muito no meu filme foi encontrar locações, por exemplo, de mostrar uma Teresina que as pessoas vivenciam todos os dias e não percebiam. Então eu procurei lugares muito estranhos que as pessoas no final perguntavam: “Onde foi que tu fez aquela cena?” Eu dizia: “Foi ali na praça tal”. Ai é que as pessoas iam prestar atenção: “Pô, é mesmo!” Tem uma cena no meu filme que é na casa do Inspetor Pereira. É uma casa nessa rua bem aqui, a Areolino de Abreu que hoje tem um muro na frente, que tem um jardim assim, suspenso [faz descrição do jardim com gestos]. Então tem uma cena do filme que ele vai descendo e ficava todo mundo: “Onde foi que tu filmou essa cena? Em que cidade foi isso?” Eu dizia: “Pô, foi aqui em Teresina, caralho!”

J. M. – *A que filme você se refere?*

D. C. – Ao *Davi a Guiar*, que tem umas cenas que as pessoas [...] Eu me preocupei de filmar umas coisas lá no Matadouro, nos ferros velhos, fiz muitas cenas em periferia [...] Lá naquelas pedras do Poty [...] Eu procurei sempre locações bem inusitadas. As pessoas que viam eram sempre as mesmas, digamos [...] Essa galera que vai para a *rave*, hoje, eram os nossos companheiros de geração e que estavam onde a gente estava. A gente passava no Clube dos Diários, nas festas. Então isso era uma coisa que era mais vista pela rapaziada. Minha mãe não entendia nada quando via aquilo: “O que vocês querem com isso?” Por conta dessa fragmentação da própria linguagem, por conta de certo desprezo nosso em lidar com a linguagem cinematográfica [...] Havia realmente uma reação mais de espanto do que propriamente de compreensão e tal [...] E muita gente não gostava disso.

J. M. – *A fala de Torquato Neto "Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo" – reflexo do improviso e da preocupação em indagar livremente sobre a realidade*

brasileira – aproxima-se muito do slogan glauberiano proposto pelo Cinema Novo em sua origem: "Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça". Tomando por base as inúmeras motivações e formas de fazer cinema no Brasil neste período, quais os pontos de aproximação e afastamento entre o Cinema Novo e o Cinema Experimental, especificamente aquele desenvolvido em Teresina?

D. C. – O Glauber Rocha tem uma visão muito sebastianista da cultura brasileira, né? Isso é lindo, até porque ele transformou isso em linguagem [...] Quer dizer, um cara que nasceu em Vitória da Conquista já traz consigo certo ar de sebastianismo na sua trajetória. O Glauber Rocha tinha uma obsessão política de transformar o cinema como arma de ocupação do espaço político e econômico. O Glauber Rocha discutia cinema da mesma forma que discutia a sucessão do General Figueiredo. Para ele era a mesma coisa. E ele via essa ruptura do *cinema underground*, do cinema *udigrudi* brasileiro como uma porralouquice de uma porção de idiotas [...] É tanto que quando o Torquato morreu – eu tenho um livro do Glauber que tem umas cartas – ele faz uma carta muito ácida para um amigo, dizendo: “Até que enfim o Torquato morreu [...] Um inocente útil”. Eles eram rachados. O Torquato também achava que a política de ocupação do Cinema Novo era completamente imbecil – ele era radical também. Aquele filme do Nelson Pereira dos Santos – *Como era Gostoso o Meu Francês* – que era um filme falado em tupi-guarani com legendas em português era para ele uma porcaria, Torquato achava aquilo uma bosta. Se você assistir *A Idade da Terra*, você vai ver Glauber Rocha dizer para o Tarcísio Meira repetir umas vinte ou trinta vezes a mesma fala numa cena: “Estamos na cloaca do universo” e ele [Glauber] dizia: “De novo, fala”. Isso parece muito com o *modus operandi* do Cinema Marginal. Nessa época se dizia que o cineasta brasileiro era genial, mas que o filme era uma merda. Era uma piada que circulava no meio intelectual do Rio, de São Paulo e no Brasil como um todo. De fato havia isso. Havia muito cineasta que tinha ideias fabulosas, mas que não sabia colocá-las na película. Muito filme ruim, muito filme mal resolvido em todos os sentidos. Agora, depois de trinta anos de amadurecimento diário, através da TV Globo, que prestou esse serviço, hoje nós temos uma equipe de profissionais de cinema fabulosa em

todos os níveis – bons diretores, bons fotógrafos, bons roteiristas, atores, eletricitistas, iluminadores, figurinos. Hoje o cinema brasileiro [...] a tecnologia do audiovisual melhorou trezentos e cinquenta por cento. A gente vê nos filmes do Glauber soluções para superar o próprio subdesenvolvimento. Ele queria fazer um filme tão poderoso quanto Eisenstein fez na União Soviética com *O Encouraçado Potemkin*, por exemplo, que tem aquelas cenas da escadaria de Odessa, do exército metralhando os grevistas. O Glauber queria fazer isso de uma forma messiânica, quando fez *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no interior da Bahia. Como ele não tinha cinquenta mil pessoas de extra, como foi que ele resolveu o problema da matança que Antônio das Mortes promove na romaria? Ele filmou o ator que fez o papel de Antônio das Mortes, Maurício do Vale, no canto direito da tela atirando sem parar e com cortes muito rápidos de pessoas caindo no chão [faz imitação do som de uma metralhadora] os corpos caindo e ele deslocando a figura do Maurício do Vale no quadro, ora aqui, ora ali, no meio, em cima, em baixo. Os europeus piraram com essa solução que ele encontrou e a cena ficou tão grandiosa quanto talvez a do *Encouraçado Potemkin*, onde o Eisenstein utilizou a população de Odessa inteira para fazer a cena [...] Tem também no *Encouraçado Potemkin* aquela cena famosa do carrinho de bebê descendo as escadarias, pois a mãe foi atingida e morta por um balaço... Glauber com poucos recursos encontrou soluções originais que se tornaram gramática do cinema! Essa é a sua grande contribuição. E mesmo *O Pátio*, dele, é um filme totalmente experimental.

J.M. – *Quais as possíveis aproximações que poderíamos traçar entre o cinema experimental realizado em Teresina e o desenvolvido no restante do Brasil?*

D.C. – Eu acho que o Piauí tem que fazer o possível para entrar no circuito. Eu não faço cinema porque o cinema, entre outras coisas, requer muito vigor físico – eu não tenho mais vinte e um, nem dezenove, nem vinte e cinco. Fazer cinema dá trabalho. Além de estudar muito, você tem que ter um certo vigor físico para ir até às locações, pegar sol, chuva [...] Tem cenas que você tem que fazer às quatro horas

da manhã, outras que você tem que carregar uma tralha muito grande para dentro do mato. Então o que eu estou achando agora do cenário é que está havendo uma criação de núcleos, entende? Nós já temos núcleos de cinema bastante expressivos em Fortaleza, a menos de 700 km de Teresina. Acredito que no Maranhão as pessoas também já estão se articulando. Aqui no Piauí as pessoas também já estão se articulando. Aqui no Piauí o Roberto Sabóia, o Alex Galvão, o Dogno, o Valderi, o Caú Duarte e mais um grupo em torno desses nomes que eu falei estão começando a criar o Escritório Piauiense da Associação Brasileira de Documentaristas, a ABD. O Gilberto Gil parece que vai dar o mínimo, ou seja, uma câmera, uma moviola, estrutura mínima de iluminação e de edição dessas imagens.

Então eu acho que a coisa agora está mais favorável porque você vai criar núcleos, como, por exemplo, o Núcleo de Cinema Pernambucano, que está fazendo sucesso. Eles começaram tirando dinheiro do próprio bolso, fazendo vaquinhas, fazendo curtas. Eu acho que o caminho de todo cineasta é esse. Não tem por que a gente não começar; mesmo que você comece fazendo filme de três ou cinco minutos [...] Faça bem feito [...] Faça com produção, com todas as tarefas, com todos os cargos, com diretor, com assistente, com iluminador, assistente de iluminação, fotógrafo [...] Tudo [...] O roteirista, a pessoa que vai escolher a locação. Eu acho que um caminho muito bom para começar a fazer isso é o documentário. Como eu estou dizendo, existe o núcleo paulista, existe o núcleo baiano, existe o núcleo mineiro; em Brasília, já é bastante surpreendente a produção do cinema local. O cinema de Fortaleza está entrando no circuito. Esse filme *Amarelo Manga* é de um cara de Recife. Então essa galera começou assim. O cinema tem essa coisa, é uma arte coletiva. Quem leva a fama é o diretor, mas o cinema [...] A gente vê pelos créditos a quantidade de profissionais envolvidos. Glauber dizia que o cinema é a primeira arte coletiva da era industrial. Eu acredito que se nós fizermos [...] Eu tenho um sonho de fazer um documentário que começaria com uma família chegando no Itaparicá – que é um bar de caranguejo que tem lá em Fortaleza – sentando numa mesa, chamando o garçom e perguntando para ele:

“Como é que é, o caranguejo hoje está grande?” Aí o cara diz assim: ”Pô, acabou de chegar de Luís Corrêa, agora”. Aí, corta! Passa para uma cena às três horas da manhã, o cara metendo a mão na lama [faz gesto que se assemelha ao praticado pelo catador de caranguejo], fazendo assim um documentário sobre os catadores de caranguejo da Ilha de Santa Isabel, entende? Acho que dava um puta de um filme. Agora é preciso estudar, porque isso é uma produção piauiense que pode entrar no circuito de TV por assinatura do mundo, cara! Basta que você faça [...] Você tem uma *Direct TV* em casa? Assiste àqueles documentários de Galápagos, sei lá, da África, mede o *time* dos *breaks* e procura fazer uma coisa mais ou menos adaptável, entende? O Ceará já está fazendo isso; já existe produção de cinema cearense circulando por Israel e pela Espanha. Aqui a falta de dinheiro é muito grande. Na verdade a diferença que eu vejo é que pode até ter, por exemplo, um grupo de pressão favorecendo mais um núcleo do que o outro, mas eu acho que a maneira como o cinema está sendo feito no Brasil tem pelo menos essa coisa dos núcleos. Tem o núcleo de cinema de Pernambuco, tem o núcleo de cinema do Maranhão e por que não o núcleo de cinema do Piauí, num futuro que eu acho que está bem próximo? O Douglas Machado é um exemplo dessa tenacidade e já fez vários documentários, como nós fizemos nossos filmes em super-8 no passado que me parece já distante, os inesquecíveis e revolucionários anos 70.