

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



ALUMBRAMENTOS – INVESTIGAÇÃO E ESCRITA DE
ARGUMENTO PARA DOCUMENTÁRIO
TRABALHO DE PROJETO
MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO
CINEMATOGRAFICO - ESPECIALIZAÇÃO EM
NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

Fernanda Pires Gurgel

Amadora, Março de 2015
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

ALUMBRAMENTOS – INVESTIGAÇÃO E ESCRITA DE
ARGUMENTO PARA DOCUMENTÁRIO

Fernanda Pires Gurgel

Trabalho de Projeto submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Narrativas Cinematográficas, realizada sob a orientação científica do Professor João Maria Mendes.

Amadora, Março de 2015

A Deífilo Gurgel e família

AGRADECIMENTOS

Tarcísio Gurgel dos Santos, Ione Pires Gurgel dos Santos, Mariana Pires Gurgel, Bruno Pires Gurgel, Catarina Simão, Maria Antônia Simão, Cláudia Alves e família, Professor João Maria Mendes, Professora Manuela Viegas, Professor Jorge Sá Gouveia, Professora Marta Mendes, Professor Artur Ribeiro, Professor Rob Rombout, Zoraide Gurgel, Alexandre Gurgel, Carlos Gurgel, Terezinha Gurgel dos Santos, Eduardo Escorel, Gregório Bacic, Severino Vicente, Diva Cunha, João Rafael Gurgel, Alexandre Santos, Érica Lima, Lady Daiana Oliveira, Ana Lúcia Gomes, Edileusa Martins, Jeferson Rocha, Bruna Mara Wanderley, Albery Lúcio, Mestre Tião Oleiro, Gibson Machado, Dênia Cruz Scaff, Rômulo Scaff, Maria Betânia Peixoto, Catarina Apolônio, Clara Albinati, Fábio Meira, Ariane Mondo, Jatobá Filmes, Henrique Fontes, Ana Paula Medeiros, Juliana Fanjul, Cláudia Rita Oliveira, Joana Gusmão, Joana Maia, Hamilton Gomes, Mara Cezar, Socorro Gurgel, Josenilton Tavares, Cristiana Barbosa, Quitéria Kelly, TVU, UFRN, Hermes Leal, Professor Adriano Gomes, Professor Maurício Pandolphi, Danielle Benevenuto, Professora Francisca Miller, Professora Valquíria Kneipp, Carlos Gomes, Claudio Cavalcanti (TVU), FUNCARTE, Fundação José Augusto, EICTV – Cuba.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo compreender as etapas da investigação e escrita de um documentário e apresentar um dossier para um filme de 50 minutos. Foi realizada uma pesquisa de referências fílmicas dentro do chamado filme-ensaio, com ênfase na história de vida de um personagem principal ou na relação entre tal personagem e o realizador. Recorremos ao trabalho de Sheila Bernard e Michael Rabiger para seguir um modelo estrutural e a exemplos do nosso próprio personagem, Deífilo Gurgel, para encontrar inspiração para nosso estilo autoral.

Palavras chave: cinema, ensaio, documentário, tratamento, folclore.

ABSTRACT

This study aims to understand the stages of the research and writing of a documentary and present a dossier for a 50 minute film. A search of filmic references within the film-essay category was performed, with an emphasis on the life history of a main character or the relationship between this character and the director. We used the work of Sheila Bernard and Michael Rabiger to follow a structural model and examples of our own character, Deífilo Gurgel, to find inspiration for our authorial style.

Keywords: cinema, essay, documentary, treatment, folklore.

Declaração:

Declaro que o presente trabalho resulta da minha investigação pessoal, que o seu conteúdo é original e que todas as fontes consultadas estão referenciadas nos termos das normas de organização e edição comunicadas aos inscitos neste Curso.

.....
(Assinatura do autor)

ÍNDICE

1. Introdução	1
2. Metodologia	6
2.1 Deífilo – perfil a partir de sua obra	8
2.2 Cronologia	21
3. Deífilo como personagem – principais entrevistas realizadas na investigação de campo	24
3.1 Zoraide	25
3.2 Alexandre	28
3.3 Tarcísio	31
3.4 Severino Vicente	34
3.5 Eduardo Escorel	37
4. Ponto de Vista – Reconstrução do Perfil após entrevistas	42
5. Estruturação de um documentário – preparações para a escrita do argumento/tratamento	46
6. Influências do projeto – filmografia de referência	52
6.1 Le Tombeau d’Alexandre (1993) - Chris Marker	58
6.2 Lightning over Water (1980) – Wim Wenders e Nicholas Ray	62
6.3 Intimate Stranger (1991) – Alan Berliner	66
7. Considerações Finais	71
8. Anexo - Descrição do material de arquivo recolhido na investigação de campo	75
8.1 Áudios	75
8.2 Vídeos	80
9. Bibliografia	83

1. INTRODUÇÃO

“Não amamos aquilo que desconhecemos”

(Gurgel in Marinho, 2006: 24)

Este trabalho tem como objectivo realizar uma investigação abrangente em torno da vida e obra do poeta e pesquisador da cultura popular brasileira, Deífilo Gurgel (1926-2012). Como produto dessa investigação será desenvolvido um argumento para documentário com duração de 50 minutos. A investigação para a escrita do argumento vai contemplar autores relacionados à teoria e prática do cinema documental, além de análise de filmes tomados como referência na modalidade “ensaio filmico”, a fim de respaldar a busca pela construção de uma estrutura narrativa criativa e crítica.

“Alumbramentos” é o nome provisório do argumento. O termo, que quer dizer iluminação ou inspiração, era utilizado por Deífilo Gurgel, nosso personagem, para se referir aos momentos em que fazia uma nova descoberta e se sentia estimulado a prosseguir em seus estudos e investigações. Deífilo deixou uma obra escrita que abrange 4 livros de poesia, 7 de estudos folclóricos e 2 de estudos históricos sobre municípios do Rio Grande Norte, estado que localiza-se na região Nordeste do Brasil e no qual situa-se o ponto mais oriental do país. Além da obra escrita foram realizados por Deífilo diversos registros sonoros da performance dos grupos folclóricos e cantadores ou dos relatos dos narradores de contos populares. Deífilo fazia questão de dizer em entrevistas que conhecia todos os 167 municípios do Rio Grande do Norte (estado de aproximadamente 52 mil km²), uma vez que empreendeu diversas viagens nos anos 70, 80 e 90, quando realizava suas investigações e recolhas. Actualmente uma parte de tais recolhas faz parte do acervo de folclore da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro (Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, nº 7 e nº 25, respectivamente 1975 e 1978) .

Mas Deífilo também se destaca regionalmente e nacionalmente como folclorista por inserir-se numa tradição investigativa que remonta ao escritor modernista Mário de Andrade. Em 1927 e 1929 Mário de Andrade fez duas

expedições pelo interior do Brasil, passando por estados do Norte e Nordeste. No Rio Grande do Norte o escritor estreitou laços de amizade com o também investigador Luís da Câmara Cascudo, que foi professor de Deífilo. Andrade conheceu através de Cascudo o canto de Chico Antônio, artista popular que tocava o côco, um ritmo caracterizado pelo toque do chocalho (“ganzá”) acompanhado do canto do seu “tocador”. Em seu livro célebre, “O Turista Aprendiz”, obra que inaugura os relatos etnográficos no Brasil, Mário de Andrade refere-se com admiração a Chico Antônio e destaca a qualidade da sua arte.

Após ser descoberto nos anos 20, Chico Antônio, o coquista, cai no esquecimento e somente é redescoberto em 1982, por Deífilo Gurgel, quando volta a ganhar destaque, sendo inclusive tema do documentário do cineasta Eduardo Scorel: “Chico Antônio, o herói com caráter” (1983). O próprio Luís da Câmara Cascudo, folclorista potiguar que construiu uma vasta obra escrita sobre a cultura popular, dentre os quais destaca-se o “Dicionário do Folclore Brasileiro” (1954), reconhece, no prefácio do “Manual do Boi Calemba” (1985) escrito por Deífilo, que este foi um continuador de suas investigações, ao identificar um novo personagem no folguedo do Boi Calemba:

O folguedo (Boi Calemba) motivou minhas longas pesquisas. Terminei-as em Fevereiro de 1945. Serão vistas no ‘Literatura Oral do Brasil’ (2a ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 1978) e no longo verbete do ‘Dicionário do Folclore Brasileiro’ (4ª ed. Melhoramentos de São Paulo, 1979). Exponho o debate sobre as raízes e modificações do Boi Kalemba. No folguedo velho do meu tempo, não havia a *Catirina*. Congratulações ao Deífilo Gurgel e a quem ler. (Cascudo in Gurgel, 1985:10).

A trajetória de vida e os descobrimentos/alumbramentos de Deífilo, no entanto, são desconhecidos fora do âmbito acadêmico, para além dos estudos da antropologia ou de outras disciplinas do campo das ciências humanas. A criação deste filme documentário se propõe a trazer ao conhecimento do grande público a história de vida e produção profissional do Deífilo como artista-intelectual, centrando-se na maneira como ele investigou (empreendendo viagens quase sempre sozinho a conduzir pelo interior do RN) e como sua trajetória de vida influenciou sua produção, inclusive literária. Ou seja, o modo como determinados factos aconteceram será mais importante, para nós, do que o que aconteceu (já que em 86 anos de vida

muitos são os acontecimentos que podem ser relevantes numa narrativa biográfica, extrapolando os 50 minutos pretendidos).

Neste sentido reiteramos a busca por uma estrutura criativa e crítica, uma vez que reconhecemos que à partida destaca-se em nosso personagem o facto de haver sido um poeta que aos 44 anos entrou em contacto com a cultura popular, iniciou suas investigações e só parou poucos meses antes de falecer, em 2012. Em seu último livro, “Romanceiro Potiguar”, Deífilo Gurgel catalogou 350 romances de origem ibérica e brasileiros (de 1985 a 1995), muitos dos quais apresentam seus versos em mais de 20 versões diferentes, a depender da região do Rio Grande do Norte em que foram detectados. Aparentemente o poeta desapareceu ao dar lugar ao folclorista, e o próprio Deífilo normalmente afirmava que morreria como pesquisador do folclore. Porém, partiremos da hipótese contrária, a de que Deífilo nunca abandonou a poesia nem o ritmo dos versos que encontram-se em sua produção literária. Ao tornar-se investigador ele continuou a produzir poesia, só que não como autor directamente, e sim como um relator e divulgador sensível e rigoroso das manifestações artísticas populares. A maneira pela qual o seu estilo sofre modificações, passando do soneto metrificado ao verso livre e o modo como este processo evolutivo se transporta também para o trabalho de investigador com traços de etnólogo, será o objecto principal de nossa investigação de campo. Mais do que fazer o resumo dos importantes artistas descobertos por Deífilo, nossa intenção é falar do prazer da descoberta da cultura, talvez o verdadeiro motor do trabalho do investigador, que não cansava-se de viajar. Para além do que está publicado, ainda se somam as perguntas: o que falta para ser descoberto? O que ainda pode ser perguntado?

Se um documentário sobre a vida e obra de Deífilo Gurgel é ainda um filme inédito, os filmes sobre pesquisadores da cultura brasileira ou sobre o folclore brasileiro são bastante diversificados e começam a ser produzidos no início do século XX. A nossa investigação identificou, de 1938, “Missão de Pesquisas Folclóricas: A Dança dos Praiás”, do realizador Luis Saia, que fazia parte da expedição etnográfica organizada por Mário de Andrade, quando este exerceu o mandato de chefe do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938); já do ano 1997 está o filme “Mário de Andrade e os primeiros filmes etnográficos”, feito pela Cinemateca Brasileira. Registramos ainda os filmes que abordam a cultura popular e problemáticas do povo como “Brasileiras Canções Populares” – Humberto Mauro, 1945, “O país de São Saruê” - Vladimir de Carvalho, 1971 e “Maxixe a Dança

Perdida” – Alex Viany, 1980. Em 2001 o cineasta Hilton Lacerda realiza o documentário “Mário de Andrade reinventando o Brasil”, como parte de uma série de filmes educativos produzidos pela TV Escola. O filme ressalta Mário de Andrade como escritor modernista, já que este tornou-se célebre pela autoria do romance “Macunaíma”. É interessante registrar ainda o trabalho do grupo A barca, que entre 2004 e 2005 percorreu nove estados brasileiros fazendo registros das manifestações musicais, que foram publicados em 3 discos e no documentário “Turista Aprendiz” - Angélica del Nery, 2005. O documentário registra a viagem e as descobertas d’A barca inspiradas no exemplo de Mário de Andrade, mas, curiosamente, o grupo não chegou até o estado do Rio Grande do Norte. Do ano de 2010 registramos o documentário “Dona Militana, a Romanceira dos Oiteiros”, do cineasta Hermes Leal, sobre a romanceira que foi descoberta por Deífilo Gurgel no início dos anos 90.

Como já foi referido, sobre a “redescoberta” do coquista Chico Antônio nos anos 80, foi realizado o filme “Chico Antônio, o herói com caráter”, por Eduardo Escorel em 1983. Neste filme Deífilo Gurgel aparece em alguns planos, mas é personagem coadjuvante, figurando apenas como a ponte entre o realizador, Escorel, e o coquista Antônio. Sobre o folclorista Luís da Câmara Cascudo anotamos a existência de dois filmes: “Conversa com Cascudo” – Walter Lima Jr (1977), e um documentário de 1999 realizado pela TV Cultura de São Paulo, intitulado “Luís da Câmara Cascudo”. Este último filme utiliza imagens dos filmes de Escorel e Lima Jr entre seu material de arquivo e ressalta a relação de amizade entre Cascudo e Mário de Andrade. Os dois estiveram juntos em vários momentos das viagens etnográficas do escritor modernista, no final dos anos 20.

Ao iniciarmos o estudo dos materiais relacionados inicialmente pela investigação, que compreendiam duas entrevistas do investigador para o Programa “Memória Viva”, da TVU (canal de televisão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte) e uma entrevista de duas horas realizada pela autora deste projecto, sobrinha de Deífilo Gurgel, em 2011, chegamos a uma ideia síntese que define nossa investigação: “Alumbramentos é uma jornada de aproximação, experiência e redescobrimto”. Longe ainda de ser o *story-line* do documentário, queremos com esta frase nos enquadrar dentro de uma metodologia histórico-descritiva, através da qual relataremos os factos da vida e obra do investigador, inicialmente através da análise bibliográfica. Assim estabeleceremos uma cronologia, que nos servirá de eixo narrativo, pontuado pelos seus “alumbramentos”. Em seguida realizaremos novas

entrevistas e coletaremos material de arquivo mais amplo, compreendendo fotos, vídeos familiares e participações do investigador em programas de televisão ou outros documentários. Com todos estes elementos reunidos poderemos experimentar com a estrutura. Analisaremos referências filmicas do chamado cinema de caráter ensaístico e assim passaremos à criação do nosso próprio ensaio biográfico sobre Deífilo Gurgel, sua poesia, viagens e descobertas.

Antes de passar ao desenvolvimento, ressaltamos finalmente que a escolha em gravar novas entrevistas e reencontrar artistas ou grupos folclóricos do Rio Grande do Norte em 2014 não é simplesmente arbitrária. Consideramos que ao mostrarmos nossas paisagens e artistas como evidências do que se modificou, surgiu ou se perdeu na nossa cultura, também poderemos estabelecer uma espécie de entendimento do passado através do presente e para perseguir este objetivo nos inspiramos nesta a proposição do escritor José Saramago, em relação à ideia de tempo:

Entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra "arrumação caótica", na qual depois seria preciso encontrar um sentido. Isto tem muito que ver com uma ideia (consequência imediata daquela, provavelmente) que é a da não existência do presente. (Saramago in Reis, 1998:57).

Em nosso caso, portanto, os tempos da biografia e dos contextos históricos em que Deífilo Gurgel se inseriu conviverão no mesmo ecrán, e várias histórias serão reativadas, em um resgate que dará forma a um documentário que também contribuirá com a preservação da memória e da identidade de uma pequena-grande parte do Brasil.

2. METODOLOGIA

No que diz respeito ao processo de pesquisa para o desenvolvimento de um documentário, consultamos o trabalho do investigador brasileiro Sergio J. Puccini Soares, intitulado “Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção”.

Puccini chama atenção para dois momentos da pesquisa. O momento inicial seria o da primeira coleta de informações, com as quais já é possível escrever uma proposta de filmagem e elaborar uma hipótese ou hipóteses de abordagem. Esta etapa está relacionada à elaboração de uma proposta para conseguir financiamento à qual acrescenta: “Após a aceitação do projeto por parte das fontes financiadoras, esse processo de pesquisa e seleção prossegue de maneira mais aprofundada.” (Puccini, 2007: 84).

Na segunda etapa descrita por Puccini enquadramos nossa metodologia. É a etapa do desenvolvimento de uma investigação mais profunda, baseada em coleta de material que pode englobar impressos, vídeos, filmes ou fotos de arquivos, entrevistas e pesquisa de campo em locações. A partir destas fontes o documentarista Alan Rosenthal orienta: “O que conduz sua pesquisa é sua hipótese de trabalho... Dentro dos limites de seu assunto, você deve tentar descobrir tudo aquilo que for dramático, atraente e interessante.” (Rosenthal in Puccini, 2007: 84-85).

Nossa hipótese inicial de trabalho é a de que devemos entender a vida e obra de Deífilo Gurgel considerando-o essencialmente como um personagem com um caráter duplo e indissociável: o de ter sido poeta e folclorista. Nossa análise do material de arquivo sobre ele será então orientada para perceber como os dois lados se manifestaram ou se modificaram mutuamente, ou ainda, se houve uma predominância de um lado em detrimento do outro.

Para organizar a coleta de dados sobre os factos da vida do personagem, trabalharemos com a criação de uma cronologia. A cronologia nada mais é do que a lista dos factos mais importantes relacionados ao personagem e ao seu contexto

histórico, dentro dos anos abarcados por nossa investigação. Sobre a utilização desta ferramenta, a escritora e cineasta Sheila Curran Bernard ressalta: “Isso me ajuda a ver a história mais claramente, sem a sobreposição da narrativa de outro autor.”¹ (Bernard, 2007:121) e acrescenta que através da cronologia podemos encontrar pontos de ataque (pontos que podem dar início à história), além de reflectirmos sobre quais momentos podem ser aprofundados pela narrativa e quais devem ser tratados como “backstory” (Bernard, 2007:123).

Rabiger, em “Directing the Documentary”, ressalta a necessidade de partir da hipótese de trabalho e enriquecê-la durante a pesquisa e mesmo durante a filmagem. Ainda com relação à realização de entrevistas sobre o tema do documentário em construção, ele diz:

Durante a pesquisa, colete o máximo de pontos de vista relevantes que puder. Seus julgamentos iniciais geralmente são baseados em uma argumentação breve e persuasiva que mais tarde se mostra parcial, por isso testar suas hipóteses contra as impressões dos expertos no assunto, ajuda a peneirar o máximo possível de informações confiáveis. Também ajuda a encontrar as personalidades e forças que silenciosamente variaram umas em relação às outras.² (Rabiger, 2004: 231)

Inicialmente utilizaremos a bibliografia de autoria de Deífilo Gurgel e sobre Deífilo Gurgel para definir seu perfil como personagem, em termos de ações e acontecimentos, com o qual montaremos sua cronologia. Para dar mais profundidade a esta descrição vamos ainda utilizar as entrevistas de nossa investigação de campo para compor o perfil psicológico do nosso personagem. Nestas entrevistas foi utilizado apenas um gravador de áudio e um bloco de anotações onde registramos novas indicações para a investigação. Também identificamos entre os entrevistados possíveis participantes do nosso documentário, e estes serão, portanto, citados em nosso argumento.

O material em vídeo, fotos e áudios recolhidos também será analisado, para percebermos o que realmente será necessário ao nosso projeto (o que será mostrado) e como será mostrado (estilo). Voltamos mais uma vez a Rabiger: “A pesquisa é inútil a menos que você transforme suas descobertas em decisões específicas, práticas e concretas.”³ (Rabiger, 2004:234).

2.1 - DEÍFILO - PERFIL A PARTIR DE SUA OBRA

Em 2006 o professor Francisco Fernandes Marinho lançou o ensaio biográfico “Deífilo Gurgel, oitenta anos de vida, poesia, história e folclore”, livro que nos serve de base para relacionar os factos da trajetória do nosso personagem.

Deífilo nasceu em 22 de outubro de 1926, na cidade de Areia Branca, no Rio Grande do Norte. O município é considerado uma ilha pois é circundado pelos rios Mossoró, Apodi-Mossoró e Ivypanin, que se reúnem numa extremidade da cidade antes de desaguar no oceano. Na altura dos anos 20, Areia Branca já tinha sua economia impulsionada pela produção do sal e o administrador de então, Francisco Fausto de Souza, como intelectual e historiador, tratava de desenvolver a educação local, ao construir escolas em todos os “quadrantes”. Em Fernandes Marinho encontramos a citação do livro de Nestor Lima, “Municípios do Rio Grande do Norte” que nos dá a imagem de como era Areia Branca: “...a vila constava, em 1922, de 10 ruas, 3 praças e 5 travessas. Tem boas casas.” (Marinho, 2006:15).

Ainda nos anos 20 chegava à vila Juvenal do Santos Sobrinho, pequeno empresário do ramo da panificação, que casa-se com a professora primária Dalila dos Santos Gurgel e com ela tem nove filhos: Deífilo, Terezinha, Alderi, Gelza, Maria Auxiliadora, Francisco das Chagas, Maria do Socorro, José e Tarcísio.

Deífilo alfabetiza-se e passa toda a infância em Areia Branca, à qual depois dedicará versos saudosos e em homenagem aos lugares e paisagens que o marcaram:

Deixa-me pensar que ainda és a mesma
E que ainda poderei encontrar no jardim,
atrás da igreja
Todos os que me viram menino,
No tempo em que amávamos
Desesperadamente a vida.
(Gurgel in Marinho, 2006: 18)

Em época de férias escolares Deífilo ia para o sertão, instalando-se no município de Caraúbas, onde encontrava-se com o avô Lourenço Gurgel, pai de sua mãe. E é aí que ainda jovem tem o **seu primeiro alubrimento**, descrito no poema “Caraúbas”:

Subitamente, é como
 Se as coisas todas parassem
 E em forma de som e cor
 Explodissem na Passagem,
 Que o menino do Mirante
 Já não existe, é miragem,
 Seu coração indefeso
 Se estilhaçou na paisagem.
 Um dia as férias terminam,
 A aventura se completa.
 O menino do mirante,
 Volta para casa poeta.
 (Gurgel, 2005: 127)

Deífilo frequentemente referia-se a esta memória do primeiro encantamento com a paisagem natural, que o fez tomar consciência de que era um poeta, em entrevistas, como nos dois programas “Memória Viva” da TVU (Televisão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1983 e 2007). Deste momento para adiante o registro dos seus sentimentos e passagens da vida em versos seria uma ocorrência natural.

Aos 13 anos de idade Deífilo transfere-se para a cidade de Mossoró, para dar continuidade aos estudos (de 1940 a 1944) e aí vem a ser colega de turma de grandes intelectuais e políticos locais. Concluído o curso ginásial, Deífilo transfere-se mais uma vez, para seguir com os estudos pré-universitários, desta vez para Natal, a capital do Rio Grande do Norte, onde chega em 29 de fevereiro de 1944. Fernandes Marinho anota: “desembarcando na estação da Estrada de Ferro Central do Rio Grande do Norte, à uma hora da tarde, igualzinho ao escritor Mário de Andrade, em novembro de 1928” (Marinho, 2006: 22).

É importante ressaltar, ainda, que nos anos de 1942 a 1945 a cidade de Natal, devido à sua posição estratégica (o ponto mais oriental do Brasil), havia sido convertida em base militar dos norte-americanos, que aí aterravam antes de prosseguir para a Europa, onde tomavam parte na Segunda Guerra Mundial. Em entrevista concedida à autora deste projecto, Deífilo contou que esta foi uma fase de extrema dificuldade em sua vida. Apesar de ser maior de idade, era apenas um menino descobrindo a “cidade grande”, tímido, sem dinheiro “nem para o bonde” e vivendo de favor em casa de parentes e depois em pensão estudantil.

Neste período Deífilo estuda no tradicional colégio Atheneu Norte-riograndense, no qual torna-se colega de turma de outros importantes intelectuais do

estado, como os poetas Miriam Coeli e João Damasceno de Menezes. Torna-se funcionário público em 1945 e ainda conclui um curso técnico de contabilidade, em 1948.

Após um namoro de 5 anos, em 8 de maio de 1951 Deífilo casa-se com Zoraide Teixeira de Oliveira, com quem vem a ter nove filhos: Kátia, Carlos, Mário Sérgio, Gardênia, Fernando, Cláudia, Alexandre, Marcelo e Ana Márcia. E é entre 1949 e 1952 que Deífilo publica diversas colaborações em suplementos literários de Natal e de Recife. Em 1956 funda uma revista literária, intitulada “Letra” e em 1961 é publicado seu primeiro livro de poesias: “Cais da Ausência”. Neste livro podemos notar a preferência do autor pelo soneto, os versos metrificados e a rima, como no poema Gênese II, que assim inicia:

A busca enervante do verso perfeito
Transforma os minutos em dias medonhos.
E as surdas pancadas, no fundo do peito,
São ponte entre a vida e o seu mundo de sonhos.
(Gurgel, 2005:31)

Apesar do amor à literatura, Deífilo torna-se bancário em 1953, quando é contratado pelo Banespa (Banco do Estado de São Paulo), onde permanece até 1970. Neste período não abandona a vida intelectual e ingressa no curso de Direito na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tornando-se bacharel em 1967. Na faculdade Deífilo teve como professor o folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo. Mas o contacto com este investigador não foi ainda o que levou Deífilo a interessar-se pela cultura popular. Entre 1956, 1957 e 1958, como o próprio Deífilo explica em entrevistas, ao transitar à noite pelo centro de Natal, durante os festivais de cultura promovidos pelo então prefeito Djalma Maranhão, Deífilo não prestava atenção nas apresentações dos grupos folclóricos, não lhes dava importância. Assim como aos versos calculados dos seus sonetos, era à cultura dita erudita que dava maior valor.

Reconhecido como intelectual, Deífilo é nomeado para um cargo comissionado em 1970. Nesta altura o então prefeito de Natal, Jorge Ivan Cascudo Rodrigues o designa para o posto de diretor do Departamento Municipal de Cultura, da Secretaria Municipal de Educação e Cultura da Cidade de Natal, função que exerceria até 1974. Curiosamente, como diretor de Cultura é que Deífilo vai

“descobrir” o folclore, pois em 1970 começa a aproximar-se do tema, para estudá-lo e entendê-lo.

Há duas passagens relacionadas a estes anos iniciais em Natal que Deífilo destaca na entrevista concedida em 2011. O primeiro é o contacto com a obra de Carlos Drummond de Andrade. Deífilo conta que ao ler no jornal os versos livres de Drummond pela primeira vez, ainda nos anos 50, ficou estupefacto. Em um ímpeto de raiva até chegou a rasgar algumas páginas, por ser totalmente contra aquela “inovação” formal, adepto que era da poesia tradicional. A outra passagem é mesmo do ano de 1970, quando, aos 44 anos de idade, vai até um município próximo a Natal, chamado São Gonçalo do Amarante. Nesta ocasião Deífilo chega a conhecer o Boi Calemba, o folguedo representado pelo grupo do local. Tomamos esta noite como o **segundo alumbramento** de Deífilo. Pois o investigador aqui reconhece que fica encantado e emocionado com a dança e as cores do Boi e a partir daí irá lançar-se às suas viagens pelo interior. Em 1975 suas recolhas sonoras relacionadas às apresentações do Boi Calemba “Pintadinho” e ainda os cocos “Meu navio Inglês” e “Oi! Quem de mim tem pena” interpretados pelo grupo Asa Branca, de Natal, são publicadas em vinil para o acervo da Biblioteca Nacional.

Como fruto das várias viagens empreendidas por Deífilo por aproximadamente 3 décadas, dos anos 70 aos 90, estão também publicados seus diversos livros de estudos e registros folclóricos. O primeiro deles é o “Manual do Boi Calemba”, de 1977 e que consultamos na edição de 1985. No livro Deífilo explica que o folguedo tem origem nas festas do ciclo natalino praticadas em Portugal e no Brasil nos séculos XVII-XIX e também no desenvolvimento da pecuária nordestina, quando a prática de criar o gado solto em campos sem divisão, acabou criando uma mitologia de bois indomáveis.

O espetáculo, nas suas representações em palanque, nas Feiras e Festivais, dura aproximadamente uma hora, no entanto, uma apresentação completa, incluídas as loas e pantomimas dos cômicos e, ao final da temporada, a matança do boi, pode demorar mais de três horas. ... Infelizmente, não há enredo a registrar. O núcleo central do folguedo, a que Mário de Andrade denominou “Rito do Boi”, descaracterizou-se, limitando-se o brinqueado hoje, pelo menos em Natal e em São Gonçalo, quase só às danças e cantigas. (Gurgel, 1985: 32)

Deífilo explica que o Boi Calemba potiguar (gentílico do Rio Grande do Norte) não possui, como os outros Bumba-meu-boi nordestinos, um eixo narrativo

central, que seria o seu enredo. No caso do Boi Pintadinho de São Gonçalo do Amarante, os personagens apresentam-se saindo de trás de um toldo, um lençol de chita (tecido popular nordestino) e a estrutura da performance é dada pela ordem das cantigas: 1) cantigas de abertura com louvações ao Messias e aos Santos Reis, 2) loas declamadas pelos personagens cômicos Mateus, Birico e Catirina e encenação de suas pantomimas, 3) apresentação dos bichos com cantigas próprias: burrinha, gigante, bode e guriabá, 4) rito do Boi, no qual cantam-se os romances do Boi Espaço e do Boi Surubim e 5) cantigas de despedida.

Deífilo ainda reproduz a transcrição das cantigas, loas e toadas que constituem a apresentação o boi (pesquisado nos anos 70 e 80), sem alterar a forma como foram gravadas, ou seja, respeitando, na escrita, a prosódia popular.

O “Boi Surubim”, em nossa opinião, é a mais importante e a mais bela cantiga do Boi Calemba. Até então, o Boi permanece por trás da tolda, os vaqueiros falando com ele, fazendo-lhe perguntas, convidando-o a sair, numa comovedora intimidade ... quando a maruja canta: “Eu chamava e ele vinha, mamãe, / Êh-lá, êh-la, êh-lo”, o “Pintadinho” sai detrás da tolda e vem dançar no meio do terreiro. (Gurgel, 1985:144)

Além de descrever criteriosamente o folguedo e a poesia que engendra, com as variações determinadas pela memória de cada artista, Deífilo aponta para as modificações do folguedo, as partes que se perderam, os personagens novos, a necessidade de preservação, e o compara com o que havia sido registrado por Mário de Andrade em 1929, que não havia detectado ainda o referido romance do Boi Surubim.

Foi durante as investigações sobre o Boi Calemba, iniciadas em 1974, que Deífilo fez talvez a sua maior descoberta, em nossa contagem, o **seu terceiro alumbramento**, que foi o encontro do Chico Antônio, o cantador de côco, em 1979. O **quarto alumbramento** viria a ser o “aparecimento” de Chico Daniel, mamulengueiro (artista do João Redondo, o teatro de bonecos) e o **quinto alumbramento**, a descoberta de Dona Militana, a “guardiã” do romanceiro ibérico, em 1991.

Ainda na biografia escrita por Francisco Fernandes Marinho, encontramos a reprodução de um artigo assinado por Deífilo, no qual explica como se sucederam estas descobertas do folclore, como se tivessem sido “golpes de sorte”. Primeiramente deu-se o encontro, em 1975, com o brincante Atanásio Salustino do

Nascimento (que havia se apresentado para Mário de Andrade em 1928) “Atanásio foi o meu primeiro golpe de sorte cultural” (Gurgel in Marinho, 2006: 98).

Depois, já em 1979, ao continuar as pesquisas sobre as danças folclóricas do Rio Grande do Norte, Deífilo redescobre Chico Antônio, com 75 anos de idade, no município de Pedro Velho. “E Chico transformou-se num ícone da cultura popular do Rio Grande do Norte, até que eu descobrisse Dona Militana, em 1991, no Oiteiro, em São Gonçalo” (Gurgel in Marinho, 2006: 99). Antes de Dona Militana, contudo, lhe apareceu Chico Daniel, que depois seria reconhecido como um dos maiores mamulengueiros do Rio Grande do Norte. Na altura Deífilo era diretor municipal da Cultura:

Certo dia estava eu calmamente sentado na minha sala de diretor, quando me aparece aquele negão enorme e vai logo dizendo:

- Doutor, eu soube que a Fundação José Augusto tá fazendo um concurso de João Redondo e vim aqui para ganhar esse concurso.

Era Chico Daniel. Eu lhe expliquei com calma:

- Amigo, não se trata de um concurso. Nós estamos apenas promovendo um Encontro de Mamulengueiros.

... Minhas explicações não adiantaram nada. Chico veio decidido a ganhar e ganhou mesmo. Ganhou o trono de melhor mamulengueiro do Rio Grande do Norte. (Gurgel in Marinho, 2006:99)

Como havia feito com o folguedo do Boi Calemba, Deífilo lança em 2008 o livro “O Reinado de Baltazar, o teatro de João Redondo” no qual descreve esta manifestação popular e transcreve as apresentações que havia gravado dos artistas Zé Relampo e Chico Daniel. É uma espécie de manual do teatro de mamulengos nordestino, cuja origem encontra-se no teatro de bonecos europeu. Este, de pobre e rústico, transformou-se em um tipo de arte sofisticada. Levado ao Brasil com a colonização portuguesa, esse teatro voltou a ser popular e rústico, assim permanecendo em algumas regiões, até os dias de hoje.

Antes de prosseguir devemos voltar a Chico Antônio e à Dona Militana, dois alumbramentos de Deífilo que tiveram grande repercussão nacional.

Em matéria especial sobre os 100 de Chico Antônio, o jornalista Inácio França descreve como o coquista foi descoberto por Mário de Andrade em 1929 e ressalta que naquela altura o escritor modernista dá destaque ao cantador nos livros “Os Cocos”, “Danças Dramáticas do Brasil”, “Vida de Cantador”, “Turista Aprendiz” e “Melodias do Boi e Outras Peças”.

A autoridade intelectual de Andrade transformou Chico Antônio num dos símbolos do Modernismo, cultuado pela intelectualidade dos anos 30 e 40 como um exemplo do talento do artista popular. Cultuado, porém desconhecido. Convidado pelo escritor para acompanhá-lo na viagem de volta a São Paulo, Chico recusou, pois tinha mulher e filhos. Preferiu cuidar da família a cantar nos salões paulistanos. Assim, as citações nos livros conferiram ao embolador uma aura de personagem lendário. Os leitores e estudiosos da obra de Mario, que nunca escutaram a voz e o ritmo do cantador de coco, contentavam-se com os poucos versos coletados e reproduzidos pelo escritor. (França, 2009, disponível na URL: <http://chicoantonio.blogspot.com.br>)

De 1929 até 1979 Chico Antônio continua a cantar seus côcos pelo interior do Rio Grande do Norte, sem imaginar que havia se tornado célebre no sul do Brasil, entre os estudiosos da literatura e da cultura popular. Em 1979, Deífilo Gurgel encontrava-se na função de Diretor da Cultura em Natal e começara a empreender viagens pelo interior para fazer o inventário das danças populares do estado, partindo do seu encantamento com o Boi Calemba de São Gonçalo do Amarante.

Como relata França em sua reportagem, Deífilo estava no município de Pedro Velho e numa conversa com um tabelião do cartório local, foi informado que havia um bom “embolador de cocos” na região. Quando por fim encontrou o velho coquista de 75 anos, Deífilo perguntou se o artista lembrava de “um pessoal de São Paulo” que já o tinha procurado, para vê-lo cantar. Ao que Chico Antônio teria respondido: “Lembro do doutor Mario. Mario de Andrade”.

Deífilo voltou para Natal, escreveu artigos publicados nos jornais locais. Os correspondentes dos jornais do eixo Rio-São Paulo publicaram matérias no Estado de S. Paulo, Jornal do Brasil e O Globo. Aloísio Magalhães, então secretário de Cultura do Ministério da Educação, foi ao Rio Grande do Norte e fez questão de conhecê-lo. A Funarte mandou uma equipe registrar seu canto e gravou o LP “No Balanço do Ganzá”. Em 1983, o cineasta Eduardo Escorel captou as imagens e as entrevistas para o documentário Chico Antônio, um Herói com Caráter, também financiado pela Funarte. A equipe do Som Brasil, programa apresentado por Rolandro Boldrin que marcou época nas manhãs de domingo da Rede Globo, enviou duas passagens de avião para que ele fosse cantar. Antes da gravação, deu entrevista coletiva para os jornais. Quebrando as normas da emissora, só cantou depois de tomar algumas doses de aguardente, que o próprio Boldrin mandou comprar para “inspirar” o velho cantador. Entre os defensores da cultura popular, no início dos anos 80, menos numerosos do que hoje, Chico Antônio voltou a ser mania. Fenômeno de mídia, logo seu nome desapareceu das manchetes. (França, 2009, disponível na URL: <http://chicoantonio.blogspot.com.br>)

Após ser reconhecido nacionalmente nos anos 80, Chico Antônio volta à sua pequena propriedade rural em Pedro Velho e vive mais 13 anos. Em 15 de Outubro de 1993 o coquista falece no município de Canguaretama, no Rio Grande do Norte. Em Pedro Velho foi construído um instituto cultural com o nome Chico Antônio e atualmente é Marta Viana Moreira de Meireles, a neta do coquista, que toma conta dos objetos deixados pelo artista.

Já o descobrimento da romanceira Dona Militana (Militana Salustino do Nascimento) está ligado à investigação realizada por Deífilo entre 1985 a 1995 para a Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Nesta investigação Deífilo recolheu o que ainda havia do romanceiro ibérico no território do Rio Grande do Norte, cerca de 350 romances, publicados somente em 2012, no livro “Romanceiro Potiguar”.

Dona Militana era filha do brincante Atanásio Salustino do Nascimento, que já havia sido registrado por Deífilo na investigação sobre as danças folclóricas, em 1975. No dia 8 de Abril de 1991 Dona Militana é entrevistada pela primeira vez no sítio Oiteiro, em São Gonçalo do Amarante.

Em Fernandes Marinho encontramos um artigo em que o próprio Deífilo explica porque a romanceira era um “raro fenômeno”:

Ela canta um romance ibérico religioso, O Milagre do Trigo, que só existe na Espanha; conhece vários romances brasileiros do Cangaço, que estão no livro Flor de Romances Trágicos, de Luís da Câmara Cascudo. A diferença é que Cascudo recolheu apenas o texto literário desses romances, enquanto Dona Militana tem os versos e a música dos mesmos em sua memória; ela sabe o romance ibérico Paulina e D. João, inédito nas coleções de romances brasileiros. Tudo isso, na condição de uma humilde lavradora de São Gonçalo do Amarante. (Gurgel in Marinho, 2006: 100)

Reconhecida como guardiã do romanceiro nordestino, Dona Militana participa de importantes eventos folclóricos como o espetáculo “Festejando Cascudo”, apresentado em São Paulo no ano de 1998, promovido pelo artista e investigador Antônio Nóbrega e o V Encontro da Cultura Popular, realizado em Natal no ano de 1999. A romanceira também deixou sua arte gravada em alguns discos como “Romances e cantos de excelência”, 1999 e o cd triplo "Cantares", 2000, no qual interpreta temas como "Romance da bela infanta", "O mouro e a estrangeira", "Boi madingueiro", "Romance de reis", e "General dos Marotos".

Sobre a gravação do álbum “Cantares”, reproduzimos um trecho da uma matéria especial do Jornal Estadão, de 19 de Julho de 2002, intitulada “A memória de 700 anos de Dona Militana”:

Os cantos que repete, ouviu-os há mais de 60 anos. Por força de obediência ao pai, não os repetia. Apenas não os esqueceu. E por que não os esqueceu? “Sei lá. Lembrei por causa de Grujel” – está falando de Deífilo Gurgel, que começou a ir à sua casa e puxar pela memória. Métrica peculiar – Para gravar os Cantares de Dona Militana, o idealizador do projeto, director artístico e de produção do álbum, Dácio Galvão, tentou deixá-la ao máximo à vontade. No estúdio, que cantasse. O canto não é gratuito: tem a serventia de ajudar a memorizar os enredos. (Agência Estado, 2002, disponível na URL: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,a-memoria-de-700-anos-de-d-militana,20020719p4071>)

Em 8 de novembro de 2005 Dona Militana recebeu em Brasília, do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a Comenda da Ordem do Mérito Cultural Brasileiro. Em junho de 2010 faleceu em São Gonçalo do Amarante, aos 85 anos.

Outros destaques da investigação de Deífilo Gurgel sobre o romanceiro potiguar são listados pelo próprio folclorista, no artigo reproduzido em Fernandes Marinho: o encontro com Raimundo Fabião, neto do poeta Fabião das Queimadas (1848-1928) (Fabião foi um escravo que tornou-se autor de romances da pecuária e ficou conhecido como “poeta das vaquejadas”); o registro do romance inédito de Fabião intitulado “O Cavalo Moleque Fogo”, gravado em 11 de fevereiro de 1992 em São Pedro do Potengi e uma rara versão do romance “Xácara dos Namorados”, gravado em Caraúbas no dia 26 de julho de 1988, 80 anos depois do investigador Pereira da Costa tê-lo registrado em Pernambuco (Gurgel in Marinho, 2006:101).

Como já referido, a investigação sobre o romanceiro potiguar estendeu-se por aproximadamente dez anos, de 1985 a 1995. Resultou na recolha de trezentos e cinquenta versões de oitenta romances, sendo que setenta destas versões nunca haviam sido registradas anteriormente. Neste período Deífilo coletou não apenas os romances populares, mas também anedotas e contos sobre o “demônio logrado”, histórias do povo em que o “demônio” sempre se dá mal, geralmente enganado por uma personagem feminina. Em 2006, em entrevista concedida ao Jornal de Hoje, o investigador já anunciava que tinha 3 livros prontos para serem publicados, “O Reinado de Baltazar”, o “Romanceiro Potiguar” e “O Diabo a quatro”, que permanece inédito e seria dedicado aos contos do populares sobre o demônio.

No entanto, devemos destacar que ainda no ano de 1999 Deífilo lança o “Espaço e tempo do folclore Potiguar”, livro de caráter didático no qual faz um apanhado de todas as suas descobertas e relaciona fotos, nomes e datas, construindo um guia básico para os estudantes iniciarem-se nas leituras sobre o folclore.

Neste livro encontramos o conceito de folclore e o histórico do folclore brasileiro com referências a festivais, estudiosos, órgãos e leis de proteção. Logo passamos para o folclore potiguar dividido em capítulos temáticos: Literatura popular, Danças, folguedos e jogos, Artesanato e artes populares e Folclore Infantil. Por fim Deífilo ainda organiza verbetes explicativos sobre os principais artistas e investigadores do folclore do Rio Grande do Norte como Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Chico Antônio, Chico Daniel, Dona Militana e Fabião das Queimadas, entre muitos outros. É neste livro também que o autor relaciona uma pequena parte da investigação desenvolvida por seus alunos do curso de Artes da UFRN (Deífilo foi professor de Folclore entre 1979 e 1992), sobre as adivinhações populares. Esta pesquisa seria publicada especificamente como o “Dicionário de Adivinhas” mas também permaneceu inédita.

Em dois outros livros ainda encontramos informações sobre o folclore norteriograndense. São os títulos dedicados ao estudo histórico e geográfico de dois municípios da região. No primeiro volume, publicado em 2002, intitulado “Areia Branca, a Terra e a gente”, Deífilo trata da cidade onde nasceu, Areia Branca, de maneira bastante abrangente, reunindo dados sobre a geografia, a história, a cultura, a religião e a economia do lugar. Neste livro, no capítulo sobre cultura, destacamos um trecho em que o autor revela seu lado melancólico em relação à decadência do boi de Areia Branca: “O Boi acabou. Agora, só nos resta indagar, como os vaqueiros Mateus e Birico, perplexos diante do Boi morto, no chão de areia solta da rua do Progresso, em frente à casa de Júlio de Noca: ‘Lá morreu meu Boi... que será de mim?’ (Gurgel, 2002, 169).

Já no livro “São Gonçalo do Amarante, o País do Folclore”, publicado em 2010, o autor mais uma vez realiza um estudo abrangente sobre outro município do Rio Grande do Norte, desta vez São Gonçalo do Amarante, considerado pelo investigador como o lugar onde surgiram as manifestações folclóricas mais ricas do estado. Na própria dedicatória o autor cita os artistas que descobriu e dos quais tornou-se amigo, naturais de São Gonçalo: Atanásio Salustino, do Fandango; Pedro Guajiru, do Boi Pintadinho; João Menino, dos Congos de Calçola; Militana

Salustino, romanceira e Maria das Neves, ceramista. Neste livro encontramos uma referência direta a imagens de arquivo sobre o folclore potiguar, quando o autor narra um fato acontecido em 1976, ao orientar uma equipe de reportagem no município:

Naquele ano, no mês de outubro, um grupo de técnicos da TV Bandeirantes, sob o comando de Gregório Bacic, veio a Natal para filmar nossos grupos folclóricos. Como São Gonçalo era o celeiro dessas danças, levei-os para lá. E ali então eles filmaram o Boi, o Pastoril e os Congos. A última filmagem foi feita com os Congos, à meia-noite, na rua que passa por trás da Igreja Matriz. Àquela hora, o silêncio tomava conta de tudo, uma brisa suave soprava dos campos ao redor da cidade e enchia as ruas do perfume do mato florido. (Gurgel, 2010:82)

Se as descobertas folclóricas de Deífilo tomaram proporções nacionais, já que alguns artistas descobertos por ele foram reconhecidos publicamente, até mesmo pelo presidente da República, como no caso da romanceira Dona Militana, a qualidade dos versos de Deífilo, apesar de sua curta obra poética publicada (3 títulos e uma antologia), sempre foi consagrada em âmbito regional. No ano de 2007, contudo, também recebeu uma referência no livro “Uma história da poesia brasileira” do poeta e ensaísta Alexei Bueno, do Rio de Janeiro. Neste livro o autor destaca que Deífilo foi “poeta lírico, notável, da maior brasilidade e em várias formas; assim como sonetista, autor de algumas obras primas, entre elas a seguinte, um dos sonetos mais belos de nossa poesia ‘A Praia’” (Bueno, 2007, 367).

Destacam-se ainda, algumas observações encontradas no prefácio do livro “Os bens aventurados”, antologia poética de Deífilo Gurgel, publicada no ano de 2005. Neste prefácio o crítico Paulo de Tarso Correia de Melo aponta para o estilo conciso e de rigor técnico, que depura-se com o passar dos anos, chegando inclusive a integrar uma antologia internacional, em 1994:

Sobre a sua participação na antologia ‘NORdestinos’, empreendida para lançamento em Portugal, escreveu o crítico português Luís Miguel de Faria no suplemento cultural do Jornal Público, em 10.09.94: ‘(...) o vanguardismo experimental de muito da poesia brasileira contemporânea surge aqui bastante atenuado. Em contrapartida, vários destes poetas praticam uma conseguida recuperação das formas clássicas, sendo por ventura destacar Deífilo Gurgel, nascido em Areia Branca e autor do sugestivo soneto ‘A lavadeira’. (Melo in Gurgel, 2005:20)

A integração entre o trabalho poético e o trabalho de pesquisa folclórica também é ressaltado, uma vez que, nas palavras do crítico, após a investigação sobre o Romanceliro ibérico (em sessenta e uma viagens, cento e cinquenta municípios visitados e 21.500 km percorridos), Deífilo torna-se “profundo conhecedor da poesia de língua portuguesa e da evolução da poesia nacional, principalmente do romantismo brasileiro e norte-riograndense” (Melo in Gurgel, 2005: 22).

Recorremos mais uma vez ao livro de Francisco Fernandes Marinho, pois nele encontramos uma carta escrita em 2004 pela escritora Jerusa Pires Ferreira, que também ressalta a integração entre a poesia e o folclore na obra de Deífilo. Nesta correspondência a autora descreve como descobriu a poesia de Gurgel, à qual se refere como uma poesia de “evocação, registro, serenidade, limpeza” (Ferreira in Marinho, 2006: 161). A obra à qual se refere é o livro “Sete sonetos do rio e outros poemas” e ao comentar as divisões temáticas, a autora explica que em “Artesanias”, a secção dedicada aos produtores populares, Deífilo monta uma “etnografia poética” (Ferreira in Marinho, 2006:162) comandada pela memória e pela inquietação do autor, que se ocupa em retratar o lado humano e a simplicidade do povo e seus artistas.

A obra de Deífilo parece apontar para traços de sua personalidade que o mesmo não revelava no contacto pessoal. Em nossa entrevista de 2011 ele demonstrou alegria durante todo o tempo, sem no entanto querer comentar quando questionamos sobre o modo como o tema “folclore” é tratado politicamente. A sua negação foi com um sorriso e uma sugestão de falar sobre o tema em um outro momento: “Ainda há muito para falar”.

Encontramos então, em seus livros, referências diretas em que ele próprio cita que se dedicou “de corpo e alma” à pesquisa, que a fez sozinho e sem apoio nenhum de instituições, ou até mesmo frases como a que destacamos de “O Reinado de Baltazar”, quando explica que o livro demorou 25 anos para ser publicado: “Não irei falar, um quarto de século depois, das razões pelas quais ele permaneceu inédito...” (Gurgel, 2008:19).

O tom sombrio presente em sua poesia, que por vezes evoca os tempos passados e toca no tema da morte, também se manifesta já no primeiro livro de folclore, sobre o Boi Calemba, em seu posfácio, ao comparar os anos 50, quando havia grandes festivais de folclore em Natal, promovidos pelo então prefeito Djalma Maranhão, aos anos 80:

Os tempos mudaram. Sucessivas administrações legaram ao esquecimento aquilo que nós temos de mais autenticamente brasileiro, em música e dança – os autos e bailados populares, nascidos à sombra de nossas tradições ibéricas. ... Urge que todos nós, norte-rio-grandenses, nos conscientizemos da importância cultural dessas danças e autos, incentivando-as sistematicamente, promovendo as suas apresentações públicas, valorizando-as para o nosso povo e para todo o Brasil (Gurgel, 1985:106)

Deífilo finaliza de maneira irônica este posfácio, ao citar que no futuro tentaremos ressucitar a cultura popular, até promovendo festivais, como havia sido feito nos anos 20 em São Paulo, para apresentar “sombras e fantasmas da perdida glória” (Gurgel, 1985:106) e antes de assinar reitera que seu trabalho é de “Denúncia e testemunho. Para que não se diga que todos ficaram indiferentes, diante de tanta beleza e de tanto desamor” (Gurgel, 1985:106).

Para melhor compreender a personalidade do nosso personagem, procederemos às entrevistas com familiares e intelectuais que analisaram sua obra e também conviveram com ele. Através dos relatos e memórias das pessoas que o conheceram poderemos descobrir algumas de suas contradições e buscaremos percebê-lo de forma tridimensional, ultrapassando a sua imagem pública, aparentemente impecável.

Por outro lado, continuaremos examinando seus livros e objectos ou anotações, para descobrir mais pistas sobre as imagens ou paisagens que encantaram seu olhar e impulsionaram novas descobertas. Inicialmente montamos uma cronologia do personagem, para ordenar os factos marcantes de sua trajectória.

2.2 - CRONOLOGIA

Filhos (com ano de nascimento) – Kátia Elizabeth (1952), Carlos Roberto (1954), Mário Sérgio (1955), Gardênia Christina (1956), Fernando Henrique (1958), Cláudia Helena (1966), Alexandre Cláudio (1969), Marcelo Augusto(1973) e Ana Márcia (1975).

1926 – Deífilo nasce no dia 22 de outubro em Areia Branca, RN.

1944 – Deífilo chega em Natal, RN, no dia 29 de fevereiro, para estudar no Atheneu Norte-riograndense.

1945 – É aprovado no concurso do IPASE – Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado.

1947 – Conclui o curso clássico.

1968/1948 – Conclui o curso de Contabilidade pela Escola Técnica de Comércio.

1951 – Casa-se com Zoraide Teixeira de Oliveira, no dia 8 de maio.

1949 a 1952 – Tem colaborações publicadas em suplementos literários de Natal e Recife.

1953 – É contratado pelo Banespa (Banco do Estado de São Paulo), onde permanece até 1970.

1956 – Funda a revista literária “A Letra”.

1961 – Publica o seu primeiro livro de poesias “Cais da Ausência”.

1963 – Ingressa no curso de Direito na Faculdade de Direito de Natal e é aluno de Luís da Câmara Cascudo.

1964 – É Presidente do Diretório Acadêmico “Amaro Cavalcanti”.

1966 – O Diretório Acadêmico publica a revista “Rumos”, com redação de Deífilo Gurgel, Jarbas Martins, Moacy Cirne e Manoel Onofre Jr.

1967 – Forma-se no curso de Direito, tendo como seus colegas: Ney Lopes, Manoel Onofre Jr, Jarbas Martins, Jobel Amorim das Virgens (intelectuais potiguares).

1970 a 1974 – O prefeito Jorge Ivan Cascudo Rodrigues nomeia Deífilo para o cargo comissionado de Diretor do Departamento Municipal de Cultura.

1970 – Assiste pela primeira vez a apresentação do Boi Calemba de São Gonçalo do Amarante.

1973 – Publica “12 Poemas do Rio Grande do Norte” (compilação).

1974 a 1979 – Torna-se chefe de gabinete do IPE – Instituto de Previdência do Estado.

1974 – Inicia as viagens e pesquisas sobre o Boi Calemba e as danças folclóricas potiguares.

1975 – Descobre Atanásio Salustino Nascimento, mestre do Fandango de São Gonçalo de Amarante.

1975 a 1979 – Torna-se Presidente da Federação dos Grupos Folclóricos do Rio Grande do Norte.

1975 – Uma parte das gravações de Deífilo é compilada no “Documentário Sonoro do folclore brasileiro”, nº 7 – integrante do acervo da Biblioteca Nacional/RJ.

1979 – Deífilo redescobre o Cantador de côcos Chico Antônio em Pedro Velho/RN e inicia as pesquisas sobre o teatro de João Redondo.

1979 – Publica “Os dias e as Noites” (sonetos).

1979 a 1986 – Torna-se Diretor do Centro de Promoções Culturais da Fundação José Augusto.

1979 a 1992 – Torna-se Professor de Folclore Brasileiro (desenvolve pesquisa com os alunos sobre as adivinhas populares).

1980 – Descobre Zé Relampo e Chico Daniel (mamulengueiros).

1981 – Publica o estudo “Danças Folclóricas do Rio Grande do Norte”.

1982 – Ano da morte do poeta currais-novense José Bezerra Gomes.

1982 – Grava o romance “Cavalo Moleque Fogoso” do rabequeiro Fabião das Queimadas, cantado por seu neto, Raimundo Fabião.

1983 – Publica “7 Sonetos do Rio e outros poemas”.

1985 – Publica “Manual do Boi Calemba” – com prefácio de Luís da Câmara Cascudo.

1985 – Inicia as pesquisas sobre o Romanceiro potiguar.

1986 – Publica “João Redondo, o Teatro de Bonecos do Nordeste”.

1986 – 31 de Julho – morte de Luís da Câmara Cascudo.

1991 – Deífilo torna-se Presidente da Comissão Norte rio-grandense de folclore.

- 1991 – Descobre a Romaneira Militana Salustino, filha de Atanásio Salustino.
- 1995 – “Encerra” a pesquisa sobre o Romaneiro.
- 1996 – Primeira cirurgia do coração.
- 1999 – Publica “O espaço e tempo do folclore potiguar”.
- 2002 – Publica “Areia Branca, a Terra e a Gente”.
- 2005 – Publica “Os bens aventurados” Antologia poética.
- 2005 – Dona Militana recebe a comenda de Ordem de Mérito Cultural, dada pelo presidente Lula.
- 2008 – Publica “O Reinado de Baltazar, Teatro de João Redondo”.
- 2008 – Grande parte das gravações feitas por Deífilo nas décadas de 70, 80 e 90 são digitalizadas e restauradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Ministério da Cultura.
- 2010 – Publica “São Gonçalo do Amarante, o país do folclore: 300 anos de história”.
- 2012 – Fevereiro – morte de Deífilo.
- 2012 – É publicado o livro “Romaneiro Potiguar”.

NOTAS

Página 7

¹This helps me to see the story more clearly, without the overlay of someone else’s narrative. (Bernard, 2007:121)

²During research, collect as many relevant viewpoints as you can. Your initial judgments are often based on brief and persuasive exposure that later proves partisan, so testing your assumptions against the impressions of people whose lives make them expert helps you sift out as much reliable information as possible. It also helps you find the personalities and forces that are quietly ranged against each other. (Rabiger, 2004: 231)

³Research is useless unless you turn your findings into specific, practical, concrete resolutions.” (Rabiger, 2004:234)

3 - DEÍFILO COMO PERSONAGEM – PRINCIPAIS ENTREVISTAS REALIZADAS NA INVESTIGAÇÃO DE CAMPO

Entre 11 de Setembro e 19 de Novembro de 2014 estivemos em Natal, no Rio Grande do Norte, para realizar nossa investigação de campo sobre a vida e obra de Deífilo Gurgel. Entrevistamos familiares e amigos do nosso personagem, com o objectivo de descobrir detalhes sobre episódios de sua vida, além de traços de sua personalidade, que vão além do que anotamos a partir de seus livros. Também recolhemos material de arquivo que compreende 3 entrevistas a dois programas especiais nos seguintes veículos, que possuem programações culturais: a TVU (Televisão Universitária da Universidade Federal do Rio Grande do Norte) e a TV Assembléia, o canal próprio da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Norte. Da TVU também obtivemos um programa especial sobre o coquista Chico Antônio, no qual Deífilo faz uma pequena participação. Além das entrevistas reunimos cópias de fotos e gravações feitas por nosso personagem em suas viagens pelo interior do estado. Por último, o material em vídeo recolhido por nossa investigação também foi complementado por uma fita com o registro caseiro de uma festa de aniversário de Deífilo em 2006 e um documentário sobre as Danças Folclóricas do Rio Grande do Norte, gravado em 1999, pelo realizador potiguar Djalma Costa, ambos em formato VHS.

Em nossas entrevistas, de aproximadamente uma hora cada, adotamos como estratégia fazer menção aos fatos narrados pelo próprio Deífilo na entrevista de 2011, como ponto de partida. Ao pedir que o entrevistado confirmasse ou não aqueles dados, surgiram comentários pessoais e outras recordações relacionadas a Deífilo, que nos levaram a uma descrição mais aprofundada do seu perfil. Foram ao todo 8 entrevistas, com os seguintes participantes: Zoraide (viúva de Deífilo), Alexandre (filho), Tarcísio (irmão), Teresa (irmã), Carlos (filho), Severino Vicente (folclorista amigo), Maurício Pandolphi (jornalista) e Eduardo Escorel (cineasta). Destacamos os principais relatos a seguir.

3.1 – ZORAIDE

Na nossa primeira entrevista, realizada com Zoraide de Oliveira Gurgel, a viúva de Deífilo, conseguimos entender um pouco mais do método que Deífilo usava para trabalhar. Zoraide nos contou que ele trabalhava quase todos os dias em máquina datilográfica, às vezes permanecendo até pouco mais de meia-noite a escrever. De facto encontramos em seu arquivo pessoal, ainda desorganizado devido a uma mudança de casa, várias fichas e papéis datilografados. Cada encarte das fitas K-7 que gravava também eram identificados à máquina.

Zoraide confirmou o facto de que Deífilo em alguns momentos viajou por conta própria, conduzindo o próprio carro, um fusca (carocha). Algumas vezes ele levou acompanhantes, que poderia ser um amigo que se interessasse pelo estudo da cultura, algum aluno da Universidade Federal ou até mesmo alguns de seus filhos mais novos, como Alexandre Gurgel, que também entrevistamos.

As viagens duravam dois ou três dias, ou até mesmo menos de um dia, quando ele saía de manhã e voltava ao final da tarde. Sempre viajava com uma máquina fotográfica, um gravador de fitas K-7 e um caderninho de anotações. Ao regressar dedicava-se meticulosamente a organizar os dados, identificar as fitas e as fotos, bem como registrar os contatos. Muitas vezes entrava em contato com outros pesquisadores para confirmar informações e quando se tratava de organizar os escritos para a publicação de um de seus livros, trabalhava intensamente, investigando também em outras bibliografias, separando as fotos ou ilustrações e além disso, ouvindo repetidas vezes as gravações já feitas, gravando outras fitas com seleções das músicas, transcrevendo as letras das canções ou dos romances.

Um outro dado curioso que Zoraide nos revelou foi que Deífilo manteve um diário, escrito à mão, no qual anotava tudo que havia feito e todos os compromissos que deveria cumprir no dia seguinte. Ao pedirmos para ver o caderno Zoraide afirmou que estaria perdido, devido à reorganização da casa provocada pela mudança recente.

Além de ter descrito Deífilo como metódico e meticuloso, Zoraide também deixou transparecer o lado um tanto obsessivo do investigador. Ele seria extremamente ciumento com seus livros e arquivos, tanto que não deixava ninguém alterar a ordem dos papéis ou pastas. Apenas ele sabia o que estava ali e não se preocupou em explicar a ninguém a importância do material que guardava, nem

apontar o que seria material inédito. Deífilo fazia tudo sozinho, sem assistente direto. Apenas para a formatação de seus livros trabalhou com um profissional que copiava os originais escritos à máquina utilizando-se de um computador, para então proceder ao projecto editorial. Ainda assim, todas as etapas de cada publicação eram supervisionadas por Deífilo, com exceção de seu último livro, o “Romanceiro Potiguar”, cuja revisão foi feita por Alexandre Gurgel e Tarcísio Gurgel, respectivamente, filho e irmão do pesquisador.

Outros factos curiosos narrados por Zoraide dizem respeito à gratidão que alguns artistas populares demonstravam. Como Deífilo sempre os tentou ajudar, às vezes conseguindo pensões especiais, às vezes até mesmo conseguindo emprego, alguns artistas mandavam periodicamente presentes, geralmente comida. O caso mais emblemático talvez seja o do coquista Chico Antônio. Quando Deífilo o conheceu, o cantador já tinha 75 anos e como estava esquecido, levava uma vida miserável, em um casebre alugado em Pedro Velho. Deífilo aos poucos o ajudou e assim Chico Antônio passou a receber uma pensão especial do governo, além de ter conseguido comprar e mobiliar a sua casa. Zoraide relata: “*Chico Antônio, todo fim de ano, ele mandava um Peru lá pra casa. Eu almocei diversas vezes na casa dele, lá em Pedro Velho. Eles eram muito simples. Mas eu me sentia à vontade lá. Ele me tratava muito bem. Era um pessoal muito educado.*”

Destacamos ainda três passagens da conversa com Zoraide: a primeira foi o facto de que Deífilo foi caixa do Banco do Estado de São Paulo por quase 20 anos, de 1953 até 1970 e este era um emprego do qual se queixava muito. Ela nos contou que Deífilo, apesar de ter sido considerado o melhor caixa, que inclusive era o mais rápido na contagem do dinheiro, apenas permaneceu tanto tempo na função por necessidade de sustentar a família, que ia ficando cada vez mais numerosa: até 1969 já tinham 6 filhos. Por conta das crianças um amigo da época, também intelectual, o apelidara de “Deí-filhos”. A última passagem é um tanto quanto irônica. Após haver descoberto o folclore e ter se dedicado ao trabalho de pesquisa, Deífilo passou a ajudar alguns artistas também financeiramente. Tanto que do final dos anos 70 até 1986, quando foi Diretor de Promoções Culturais da Fundação José Augusto, Deífilo, nos dias em que recebia seu pagamento, também recebia filas de artistas na Fundação, que iam tentar receber dele algum dinheiro. Nas palavras de Zoraide: “*Ele ajudava muito, sem nem poder às vezes, ele ajudava, chegava um pedia um dinheiro ele dava, emprestava, não*

estava nem aí. Era assim, mão aberta para esse povo. Ele dizia muito que eles às vezes deixavam de se apresentar por não ter incentivo.”

Na casa de Zoraide percebemos inúmeras fotos decorando as paredes, nas quais Deífilo aparece em diversas situações, em congressos, apresentações ou homenagens. Como decoração da casa também está um boneco de mamulengo, com cabeça de madeira e corpo de pano, com as feições de Deífilo, como uma espécie de caricatura. Perguntamos a Zoraide quem era o artista que havia feito o boneco, mas ela não conseguiu dar a referência. Zoraide enfatizou, ainda, que o lugar preferido por Deífilo quando realizava suas pesquisas era São Gonçalo do Amarante: “foi lá que ele fez as principais descobertas” completa.

3.2 – ALEXANDRE

Alexandre é o penúltimo dos nove filhos de Deífilo Gurgel. Pedimos a sua colaboração ao sermos informados, por Zoraide, de que certamente ele saberia mais sobre os arquivos e também sobre as viagens de Deífilo.

Sobre as viagens ficamos a saber que Deífilo, quando ia mais frequentemente a São Gonçalo do Amarante, nos anos 80, levava pelo menos três ou quatro de seus filhos mais novos, Alexandre sempre incluído. Ele nos contou ainda que a memória que tem mais forte é a de Atanásio Salustino, o pai de Dona Militana, que era mestre do Fandango. Segundo Alexandre, Atanásio era um preto velho, que sempre estava sem camisa, usava colares e tinha um vozeirão impressionante. Posteriormente a esta conversa encontramos 4 fotos feitas por Deífilo, que retratam esta figura.

Em relação ao método de trabalho em viagens, Alexandre nos forneceu breves descrições. Explicou que Deífilo era um incansável, que não se contentava em interromper uma conversa com alguém do povo, por exemplo, enquanto não tivesse extraído a informação pretendida: *“Uma coisa que chamava atenção e dava gosto de ver era a maneira como ele entrava na casa das pessoas. Ele chegava e não conhecia a pessoa, mas trocava uns dois, três minutos, cinco minutos de palavras e a pessoa já ‘botava’ ele para dentro de casa e conversava como se fosse íntimo já, de muito tempo. Ele tinha uma maneira muito peculiar e particular de conversar”*.

Mas o que ressaltamos desta conversa foi um dado relativo à personalidade de Deífilo. Alexandre nos explica que ele era muito emotivo, passional. Quando ficava revoltado com alguma situação que considerava injusta, ou se sentia ele próprio injustiçado, chegava a ser violento, batendo na mesa e gritando palavrões.

Zoraide também havia sinalizado para esta característica, ressaltando que ele era no fundo um homem rústico, como havia sido o pai, Juvenal dos Santos Sobrinho, este sim, homem de um temperamento explosivo. No caso de Deífilo, soubemos através de Alexandre que ele guardava muito os sentimentos, as mágoas, deixando transparecer publicamente apenas a imagem de um homem amável, doce e humilde. Enquanto que sua verdadeira personalidade era enérgica e até agressiva em alguns momentos de “extravasamento”.

Os casos lembrados por Alexandre, nos quais essa faceta se manifestou, foram episódios corriqueiros, aparentemente banais: quando Deífilo quis interferir em uma briga de casal, por ter observado que uma senhora estava a ser mal tratada; quando o então Presidente Collor, candidato no qual Deífilo havia votado, confiscou a poupança de parte da população brasileira, numa tentativa falhada de controlar a economia brasileira (1990); quando o time do Flamengo ou a seleção brasileira de futebol perdiam algum jogo. Nessas ocasiões Alexandre enfatizou que ele se transformava, batia na mesa, gritava, berrava xingamentos de revolta. Talvez repetindo o exemplo do pai em Areia Branca, talvez tentando lidar com seus próprios sentimentos contidos.

Perguntamos então se Deífilo tivera algum inimigo. Alexandre cita apenas um caso, de quando um dos Diretores da Fundação José Augusto havia atrasado o pagamento de Deífilo por um *ódio* aparentemente sem fundamento. E também enfatizou que Deífilo, por se dedicar muito intensamente aos seus objectivos, ficava profundamente magoado quando alguém lhe negava um favor ou uma atenção, chegando a guardar rancores: *“Ele nunca sabia dizer não e achava que todo mundo tinha que ser igual a ele”*.

Fazendo uma relação com a própria poesia de Deífilo, Alexandre comentou: *“Papai era aparentemente calmo, mas a própria poesia dele é assim melancólica, triste, de lirismo... E ele guardava muito dentro dele o sofrimento, as angústias e tal; então internamente isso era complicado para ele. Ele não reclamava, ele guardava muito.”* Conjuntamente a esta informação, ficamos a saber que até mesmo o choro Deífilo guardava. Alexandre explica que raras vezes viu esta manifestação emocional do pai, e que ele mesmo, Deífilo, dizia que um dos poucos momentos em que ele não teria conseguido conter o choro, havia sido no enterro de um poeta potiguar chamado José Bezerra Gomes.

Guardamos esta passagem para depois entender que influência este poeta tivera sobre o nosso personagem. Quando perguntamos sobre a obra de Deífilo e a sua figura pública de poeta e de folclorista, Alexandre comentou que Deífilo folclorista é bem mais conhecido do que Deífilo poeta. Contudo ressaltou que muitos intelectuais consideram que seu lado poeta é até mais importante do que seu lado folclorista.

Insistimos um pouco na questão, justamente por considerarmos que os dois lados são indissociáveis. Ao que Alexandre nos explica que para ele, é como se a poesia de Deífilo revelasse seu interior, seu lado emocional. Enquanto que o seu

trabalho como folclorista na realidade era um trabalho de pesquisador, que também se interessou por temas gerais, ou seja, um intelectual com gosto por descobrir e organizar informações sobre a sua cultura e sua região.

Ao refletirmos sobre a opinião de Alexandre, que considera possível pensar em cada lado separadamente, como se Deífilo literalmente se dividisse em dois, mantemos ainda nossa posição de que os dois lados são complementares e que, em termos de um personagem único e complexo, o lado poético de Deífilo talvez nos revele seus conflitos internos, enquanto que o lado pesquisador nos revela seus conflitos externos, a luta que travou para continuar pesquisando cada vez mais e publicando seus livros.

O trabalho que Deífilo empreendia para conseguir publicar seus livros era muito grande e geralmente baseado em apoios políticos, tanto que o último livro, o “Romanceiro Potiguar” só foi publicado postumamente, mesmo já estando pronto aproximadamente 2 anos antes da sua morte. Alexandre nos revelou que antes de falecer Deífilo estava tão desestimulado e chateado com a demora do processo, que teria deixado uma mensagem para a família, com orientações para que os originais do livro fossem destruídos e para que o livro não fosse publicado depois de seu falecimento.

Quando comparamos o volume da obra que Deífilo produziu, a quantidade de estudos da cultura popular é bem superior à quantidade de títulos de poesia. O que não diminui a importância da obra poética. Ainda assim, podemos inicialmente considerar que o poeta deu lugar ao folclorista, que o personagem sofreu uma transformação definitiva. No entanto, antes de elaborar qualquer conclusão, perguntamos a Alexandre sobre o facto de Deífilo sempre afirmar que iria mesmo estudar o folclore até o fim da vida. Alexandre não só concordou com a afirmação, como também acrescentou que essa havia sido uma espécie de decisão que Deífilo havia tomado, não muito tardiamente em sua trajetória profissional. Ao que ficamos a saber que existem poemas inéditos, que possivelmente serão compilados para um novo livro do Deífilo-poeta.

3.3 – TARCÍSIO

A entrevista com Tarcísio Gurgel nos foi útil para perceber melhor as influências de Deífilo ainda na infância, antes mesmo de ter se manifestado pela primeira vez a sua veia poética. Tarcísio é o irmão mais novo de Deífilo e chegou a morar em sua casa no final dos anos 60 e início dos anos 70, quando Deífilo havia feito uma tentativa de montar uma padaria em Natal, antes de ser convidado para trabalhar na Secretaria da Educação do Município.

Tarcísio nos contou que Deífilo havia tido a influência muito forte de seu avô materno, Lourenço Gurgel, e de seu tio Alexis Gurgel. O avô Lourenço é recordado pelo próprio Deífilo em seus poemas, pois era ele quem o levava por passeios durante suas férias em Caraúbas, e nestes passeios contemplavam a natureza e as paisagens rurais, cujas cores, sons e cheiros tanto o emocionaram: *“Deífilo contava que talvez um dos primeiros alumbramentos aconteceram quando ele menino, aos 7 anos, era levado pela minha mãe à festa de São Sebastião - minha mãe saía de Areia Branca com ele, e ia visitar o pai dela, as irmãs, tia Estelita, os que moravam ainda em Caraúbas. Ai ele era levado pela minha mãe e meu avô Lourenço o levava pela mão, caminhando por uma calçada, para olhar um sítio de um tal Joaquim Amâncio, que ele descrevia de uma maneira linda, falando dos cheiros, das cores da manhã, dos pássaros era uma coisa maravilhosa... Lembranças da infância dele.”*

Já o tio Alexis Gurgel era uma referência intelectual e artística, pois tinha um grande prazer pela leitura (tanto de jornais quanto de autores como José de Alencar, Euclides da Cunha ou Machado de Assis) e ainda pelo desenho. Tarcísio explicou como a figura desse tio era impressionante, pelo modo como ele lia todos os jornais que fosse possível para a época, de diversas cidades do Brasil. E ainda pela maneira carismática como conversava e desenhava com lápis de cores, as paisagens e as cenas sertanejas. Além da presença marcante deste tio, Tarcísio ressaltou que o próprio Deífilo lembrava da influência de vários professores, que inclusive estimulavam o gosto pela poesia e faziam os estudantes decorarem textos de Olavo Bilac, por exemplo. No caso de Deífilo o gosto por memorizar poesia tornou-se uma característica forte, tanto que amigos e parentes comentam que ele sabia de cor todos os seus sonetos e mais uns tantos de outros autores, sendo geralmente convidado a

declamar em eventos que participasse ou em programas de televisão em que fosse o entrevistado.

Perguntamos então sobre a influência do poeta currais-novense José Bezerra Gomes, com o qual Deífilo teria tido, segundo Alexandre Gurgel, seu filho, uma grande ligação emocional. Tarcísio não só confirma que esta ligação existia, quanto nos explica que ele e Deífilo conviveram diariamente com José Bezerra Gomes, quando trabalhavam na Fundação José Augusto nos anos 70 e 80.

Tarcísio ressalta que ele e Deífilo nutriam uma admiração muito grande pelo poeta, que havia publicado poucos livros, ainda que de grande destaque nacional, dentro de um movimento que ficou conhecido como Regionalismo, na literatura brasileira. No entanto a vida pessoal de José Bezerra Gomes era dramática e o poeta não apenas teve uma trajetória profissional aquém do que se esperava, como também desenvolveu um problema mental que o transformou num personagem tragicômico.

Nas palavras do nosso entrevistado: *“Zé Bezerra Gomes era esse poeta, e Deífilo era mesmo capaz de se emocionar com ele, tem um poema chamado ‘Mealheiro’, uma metáfora para memória (riquezas), em que ele diz assim: Meu avó, a camisa por cima da ceroula no mourão da porteira do curral de pau a pique cheirando a estrume, contando os bezerros novos das vacas paridas. Minha avó, no santuário da capela, o rosário de contas de capim santo das mãos devotas, nos terços, nas novenas de maio, mês das flores. As espigas de milho verde bonecando nos roçados, os algodoeiros casulando, as ovelhas malhando nas sombras das quixabeiras, o rio, a cheia, a água barrenta da correnteza transbordando.... O sertão todo colocado aqui... Então é muito natural que Deífilo com a sensibilidade que ele tinha, sabendo que Zé Bezerra é esse tipo de poeta, e sabendo do drama pessoal de Zé Bezerra, o fato dele ter uma paranóia da qual ele nunca se curou e etc., criasse uma afeição muito grande. Deífilo não apenas admirava o talento de Zé Bezerra Gomes, mas tinha muita pena, porque sabia que ele, coitado, tinha chegado a um ponto que não ia mais, não dava mais para ir adiante.”*

Ainda sobre o aspecto da personalidade de Deífilo que já havia sido comentado por Alexandre - o facto dele ter guardado muitas mágoas - Tarcísio nos esclarece que a primeira mágoa de Deífilo era ainda uma memória de infância. Frequentemente ele se queixava por nunca ter perdoado o próprio pai, Juvenal, em um episódio no qual havia levado uma “surra”. Outro episódio marcante foi já nos últimos anos, quando Deífilo esperava ser eleito para fazer parte da Academia Norte-

riograndense de Letras. Neste episódio, conta Tarcísio, ele não somente não foi eleito como também recusou o convite posteriormente, quando por ocasião de haver outra vaga, ele foi o indicado para fazer parte da instituição.

Esse traço de orgulho e vaidade parece ter sido herança da personalidade materna: *“Mamãe era muito orgulhosa, era uma pobre orgulhosa, como ela gostava de dizer. E ele tinha isso, acho que ele até chegava a comentar um pouco essa história”* enfatiza Tarcísio.

Quando perguntamos sobre o facto de Deífilo ter mudado várias vezes de casa em Natal, Tarcísio nos revela que ele, apesar de ter sido considerado o melhor caixa do Banco do Estado de São Paulo, porque era bastante ágil em contar dinheiro, quando se tratava de seu próprio dinheiro, Deífilo era desorganizado.

Tarcísio lembra que ele se endividava bastante e que quando era professor de Folclore na UFRN, chegou a pedir aumento da carga horária para poder trabalhar mais, receber mais e assim continuar investigando (não raro Deífilo arcava com todos os custos de suas viagens). O episódio da padaria merece ser retomado neste ponto, pois indica também a pouca vocação do poeta para administração de suas finanças: *“A primeira casa que Deífilo comprou, onde eu inclusive morei, na (Rua) Esequias Pegado, chegou um momento em que eles decidiram vender a casa... De uma hora para outra, ele tinha uma coisa de soluções drásticas para tapar buracos... Ai infelizmente... é a má fama dos poetas não é.”* Tarcísio explicou que após ter saído do Banco, um emprego que ele realmente não gostava, Deífilo utilizou sua indenização para montar uma Padaria (talvez pelo exemplo familiar: o pai Juvenal era padeiro). A má administração da empresa fez com que a solução para honrar as dívidas e a falência fosse vender a própria casa. Após esse período crítico, Deífilo retoma os rendimentos após ser convidado para trabalhar na Secretaria da Educação. Daí até seu falecimento, Deífilo não conseguiu ter uma casa própria e sua família continuou ainda a viver sem morada definitiva. Como nos disse Tarcísio, *“Enquanto Deífilo foi vivo eles devem ter morado em umas 10 casas ou mais aqui de Natal e agora depois dele ter falecido, já são duas.”*

3.4 – SEVERINO VICENTE

Severino Vicente é o atual presidente da Comissão Nacional de Folclore, uma Instituição governamental criada em 1947 para orientar e acompanhar as ações feitas em prol preservação das manifestações folclóricas em todo o Brasil, seja no apoio aos grupos e artistas, seja na realização de eventos, seminários e encontros. Antes de tudo um pesquisador e professor, Severino foi também discípulo de Deífilo, pois trabalhou com ele nos anos 80 e 90, na Fundação José Augusto.

Em nossa entrevista Severino ressaltou que Deífilo é muito considerado e reconhecido tanto pela Comissão quanto por outros pesquisadores, justamente por ter sido um folclorista que manteve os “pés no chão”: *ninguém nesse estado pesquisou tanto o Rio Grande do Norte, com os pés no chão, visitando os brincantes, indo lá onde acontece o fato folclórico e anotando tudo isto. De maneira que as anotações de Deífilo são precisas para qualquer momento, quanto mais o tempo for passando.... Mais essas anotações que ele fez sobre o Rio Grande do Norte vão ser importantes.* O facto de não ser um alto teórico, neste caso, foi um ponto a favor de Deífilo, pois o seu objetivo era justamente o de ser útil para todos os que quisessem começar a pesquisar a cultura popular. O próprio Severino reconhece de maneira bem humorada que recebeu críticas de Deífilo quando lançou seu livro “O Folclore e a cultura popular nas práticas pedagógicas”. Segundo ele, quando alguma escola tem de adotar o livro, é preciso que ele vá fazer uma palestra ou dar orientações aos professores. Enquanto que os livros de Deífilo são voltados para qualquer um, até para os estudantes diretamente, por serem “precisos e reais”.

Por ter trabalhado lado a lado com Deífilo nas décadas em que este empreendeu mais pesquisas pelo interior, Severino lembra-se do que vivenciou, já que quase sempre esteve presente nas viagens. Ele nos conta que Deífilo chegava no município e dizia que não ia procurar nenhum Secretário de Cultura nem de educação. O método era ir diretamente ao Mercado Público ou às praças, para falar com os moradores mais antigos. Quando encontravam um mestre de algum grupo folclórico, a situação melhorava pois geralmente este já indicava onde havia outros grupos.

Ao seguir esta linha de raciocínio, Severino nos conta mais uma vez como foi o encontro de Deífilo com Chico Antônio, com algumas variações em relação à versão contada pelo próprio Deífilo em entrevistas. Ao comentar o facto de que

Deífilo lutou para conseguir uma pensão especial para que Chico, no final da vida, recuperasse um pouco da dignidade, Severino nos alerta para a informação de que já há uma lei que garante esses benefícios aos Mestres ou grupos reconhecidos e considerados Patrimônio Vivo. A lei, no entanto, não é cumprida rigorosamente. O que nos interessou mais saber foi que Deífilo foi um precursor ou inspirador desta norma, já que além de Chico Antônio, conseguiu beneficiar outros mestres com aposentadorias dadas pelo governo do Rio Grande do Norte, por mérito cultural.

Nesta perspectiva começamos a perceber que Deífilo tentou fazer política cultural com os instrumentos que teve, em seu caso, movido pelo encantamento, deixando-se guiar pela intuição. Se por um lado costumava fazer a “loucura” de oferecer dinheiro do seu próprio bolso aos artistas mais pobres que o procuravam em seu gabinete (na Fundação José Augusto) em dia de pagamento, por outro lado acabou por inspirar iniciativas como a de se criar também uma lei para o ensino do Folclore do Rio Grande do Norte nas escolas públicas. Sobre isso nos contou Severino: *A lei é do deputado Valério Mesquita, está na constituição do RN e não é cumprida. Foi Deífilo que “soltou”*. Valério Mesquita havia sido presidente da Fundação José Augusto na época em que Deífilo era Diretor de Promoções Culturais. Severino nos dá a entender que Deífilo deu a ideia para que depois, quando Mesquita tornou-se deputado, a lei fosse criada.

Retomando as descobertas do nosso personagem, como Chico Antônio e Dona Militana, Severino vai um pouco além e compara Deífilo a Djalma Maranhão, que foi prefeito de Natal de 1956 a 1959 e tornou-se célebre pelo dinamismo de suas ações no campo cultural e educativo. Naqueles anos eram promovidas apresentações folclóricas no centro da cidade, em que os grupos se envolviam, as pessoas paravam para ver. O próprio Deífilo em entrevistas lembra-se dessas apresentações como uma época feliz para o folclore, em que o tema recebia mais espaço na vida cultural da cidade, dada à visão do gestor. E parte da sua mágoa foi por nunca ter conseguido ver o folclore recuperar tal espaço. Voltando ao raciocínio de Severino, o que ele nos diz é que guardadas as proporções, as ações de Deífilo foram tão importantes quanto as de Djalma, para que o folclore continuasse firme e acrescenta: *Mas Deífilo como diretor de promoções teve um momento até mais importante, guardando as proporções, porque Djalma tinha a chave do cofre, Deífilo não tinha, ele ia pedir...*

Perguntamos ainda sobre a situação da pesquisa do Folclore, ao que Severino reage com algum descontentamento. Primeiramente ele se queixa pela referida

situação das escolas, que não orientam corretamente os alunos e nem sequer dão qualquer tipo de informação, deixando-se levar por uma abordagem aleatória do tema folclore, sem qualquer sistematização. No que diz respeito ao ensino superior, Severino faz críticas à maneira como a Antropologia se apropria do estudo do tema e lhe confere outros conceitos. Ele afirma que o folclore é uma ciência como qualquer outra, que os folcloristas tomam os factos folclóricos como objeto de estudo, bem como sua dinâmica, suas origens e suas alterações. Os antropólogos, segundo ele, sempre estão às voltas de uma “reconstrução”. Tomam a cultura de base (delineada ou sistematizada pelos folcloristas) e criam novas visões, novos conceitos. Mesmo parecendo pouco específico em sua justificativa, compreendemos que a principal crítica de Severino é a de que os acadêmicos na maioria das vezes não saem do lugar, não vão até os grupos, as realidades. Constroem mais teoria a partir de teoria, em vez de colocar o tal “pé no chão”.

Quando perguntamos então sobre a situação do folclore potiguar, já que aparentemente muita coisa se perdeu, muitos mestres e grupos desapareceram com o tempo, Severino torna-se mais otimista. Depois de fazer uma extensa lista de nomes de grupos e artistas que foram ou não foram capazes de dar continuidade à sua arte, indica que sim, ainda há muita coisa a ser pesquisada, pois algumas regiões do estado como a região da Serra de Santana e a região Oeste, ainda foram pouco exploradas. E finaliza dizendo que ainda temos os quatro grandes autos populares ainda vivos e preservados: o Boi, o Fandango, a Chegança e os Congos. Acrescentando-se o Pastoril, os Caboclinhos e a Lapinha, são sete autos que ainda sobrevivem. No entanto é preciso projetos, incentivos, interesse: *Agora para botar na cabeça de um gestor público qualquer, da importância disso, dos grupos que foram documentados, trabalhados, por Cascudo, Mário e Deífilo, para botar na cabeça desses caras a importância disso é meio difícil. A gente tá falando o português correto e ele tá entendendo alemão.*

3.5 – EDUARDO ESCOREL

Entrevistamos Eduardo Escorel, o realizador do filme “Chico Antônio, o herói com caráter” de 1982, com uma certa expectativa em descobrir algum facto inusitado ou curioso sobre nosso personagem, relacionado ao período em que havia feito sua principal descoberta (final dos anos 70 e início dos anos 80). Escorel no entanto, confirmou muitas das informações que já havíamos recolhido, além de nos dar uma breve opinião sobre a personalidade de Deífilo. A importância de termos feito essa entrevista, no entanto, reside no facto de que Escorel compartilhou conosco orientações sobre o prática do documentário e ainda autorizou-nos a utilização de algumas cenas do seu filme como material de arquivo para o nosso documentário.

Em “Chico Antônio, o herói com caráter”, Deífilo aparece em breves momentos, ao lado do personagem principal, Chico Antônio. O que nos chamou a atenção foi o detalhe da cena final, na qual toda a equipe se despede de Chico e este fala diretamente para Deífilo, que se coloca do lado direito do enquadramento: “*viu doutor, quando o senhor quiser vir aqui, venha*” ao que Deífilo responde: “*eu venho sim, venho sempre*”. Esse é um traço da personalidade do nosso personagem que está, portanto, documentado em vídeo, a maneira como se envolvia emocionalmente com os artistas do povo. Escorel acrescenta: *A imagem que eu guardo do Deífilo é de um entusiasta. E também... Me dava a impressão, ele era muito educado mas também um pouco irritadiço com certas coisas... Mas isso você percebia às vezes... Era muito sutil assim, ele tinha uma certa paciência, uma certa, mas uma disposição tremenda, quer dizer, você sair, viajar de carro, acompanhar uma gravação... Ele fazia isso tudo com um entusiasmo enorme. Tinha uma dedicação e um compromisso especialmente com essa coisa do Chico Antônio, que acho que para ele foi muito marcante né. Então ele era muito... Ele era muito generoso, me emprestou as cópias das entrevistas que ele fez, que tinha transcrito, datilografado. Ele era super-meticuloso... E quando o Chico Antônio morreu ele escreveu um artigo... Era dirigido ao próprio Chico Antônio, tinha uma forma literária muito bonita de se despedir, como se ele tivesse falando com o Chico Antônio ainda vivo... Mas eu realmente não sei muito mais do que isso....*

Depois do lançamento do filme, Deífilo e Escorel ficaram em contacto durante alguns meses, para tratar da compra de uma casa para Chico Antônio. Ele não tinha casa própria e Escorel reservou parte do orçamento do filme para esta transação,

intermediada por Deífilo. Além disso, Escorel também citou o facto comentado por Severino Vicente, de Deífilo ter conseguido, através de articulações políticas, que Chico Antônio recebesse, até o fim da vida, uma pensão especial do Governo.

Escorel nos explicou que naquela época não teve interesse por outros temas do folclore nordestino. Seu interesse na história de Chico Antônio estava ligado essencialmente à conexão com o escritor Mário de Andrade. Em 1969, Escorel já havia montado o longa-metragem “Macunaíma”, realizado por Joaquim Pedro de Andrade e adaptado da obra de mesmo nome do escritor modernista. O próprio montador também havia realizado, em 1976, o longa-metragem “Lição de Amor”, adaptado da obra “Amar, verbo intransitivo” também de Mário de Andrade e havia lido, por volta do mesmo ano, o livro “O Turista Aprendiz”, coletânea dos relatos de viagem de Andrade, no qual o encontro com Chico Antônio é descrito. O que complementaria a motivação para fazer o filme sobre Chico, seria a conversa, em 1982, com o então Secretário de Cultura Aloísio Magalhães. Este, que ocupava a posição do que hoje designa-se Ministro da Cultura, na época havia estado em Natal e havia conhecido Chico Antônio pessoalmente. Após a conversa com Aloísio, Escorel tomou como uma espécie de compromisso a tarefa de fazer o documentário sobre o embolador de coco, já que o ilustre amigo, um dia depois da conversa, veio a falecer.

A estrutura de “Chico Antônio, o herói com caráter”, foi encontrada no decorrer dos acontecimentos. É um filme feito no processo e também sobre o processo. As gravações aconteceram em duas viagens, a primeira em 82 e a segunda em 83, para complementar o filme. Em 1982 Escorel estava em Natal a trabalho, realizando um documentário institucional. Tendo finalizado as gravações um dia antes do previsto, ele decide ir até o município de Pedro Velho, para encontrar Chico Antônio pela primeira vez e documentar esse encontro: *eu tinha equipamento, tinha fita sobrando então falei, bom vamos procurar o Chico Antônio, comecei a telefonar, liguei, falei com a Fundação José Augusto, me explicaram ‘ele mora perto de Pedro Velho, a uns 80 km de Natal’... Ligamos para a Prefeitura de Pedro Velho e a pessoa disse ‘passem aqui que eu levo vocês lá’, fomos assim, sem avisar nada e isso aparece no filme, a nossa primeira chegada’... Nós gravamos uns 30 minutos eu acho, durante a conversa ele falou espontaneamente do Mário, do Antônio Bento e eu perguntei a ele se ele queria mandar uma mensagem [para o Antônio Bento de Araújo Lima, o dono do Engenho no qual Chico Antônio vivera] com quem ele não*

estava há mais de 30 anos... Aí começou o filme quando eu cheguei aqui fui procurar o Antônio Bento... Aí o próprio filme conta o processo.

Aquele primeiro impulso se transformaria em filme após um cuidadoso processo de montagem, que iria conjugar as gravações das “mensagens em vídeo” mandadas por Chico Antônio a Antônio Bento e vice-versa, além de passagens líricas com narração em off de trechos do “Turista Aprendiz” e de textos do próprio Escorel, que conduzem as sequencias de como o filme foi sendo feito e fazem a contextualização histórica. As passagens do texto de Mário são ditas pelo próprio Escorel, já as passagens “explicativas” são ditas pelo poeta Ferreira Gullar. Ao comentar a construção desta montagem, Escorel nos faz um tipo de esclarecimento: *foi um processo normal da edição de qualquer filme né, quer dizer, eu fiz um roteiro de edição baseado naquelas duas vezes.... Tem um detalhe que é o seguinte, as gravações e a edição desse documentário sobre o Chico Antônio foram feitas durante a montagem do filme do Eduardo Coutinho, o ‘Cabra marcado para morrer’... ‘O Cabra marcado para morrer’ foi montado entre 82 e ficou pronto em 84 e foi feito em períodos com grandes intervalos. Por várias razões, primeiro porque o Coutinho ainda trabalhava no Globo Repórter, eu também tinha várias coisas que estava fazendo, o Coutinho também não tinha dinheiro para fazer tudo de uma vez... Ele fez umas gravações ainda em 81, 82, mas não filmou tudo, depois ele filmou aqui no Rio, em outros lugares, em suma, foi uma montagem que acabou se prolongando, mais ou menos 2 anos, com longos intervalos. A gente trabalhava 2, 3 meses e parava..... Num desses intervalos eu fiz o ‘Chico Antônio’ que acabou ficando pronto antes do ‘Cabra’... Mas o documentário sobre o Chico Antônio se vocês tiverem visto o ‘Cabra’ recentemente, vocês vão ver que tem muitos pontos em comum.... Assim como o Coutinho volta ao Nordeste depois de quase 20 anos para encontrar a Elizabete Teixeira, de certa maneira no ‘Chico Antônio’ tem a reprodução disso... O plano em que eu chego na casa do Chico Antônio é praticamente igual ao plano em que o Coutinho chega para reencontrar a Elizabete Teixeira.*

Ao chegar de surpresa na casa do “desconhecido” Chico Antônio, Escorel nos conta como agiu naquele momento específico, revelando mais da influência de Coutinho: *eu ia ao encontro de uma pessoa que eu não conhecia, que eu nunca tinha visto. Tanto que quando eu chego na casa do Chico Antônio, com atenção no latido dos cachorros... Ele aparece na porta.... Eu não sabia se era ele, porque eu tinha uma imagem dele de 1929... Então primeiro eu me aproximei meio hesitante assim... aí eu*

pergunto Chico Antônio? E acho que ele confirma assim.... E aí é uma coisa típica de documentário, a gente costuma dizer que você nunca deve perguntar aquilo que você quer saber... Porque se você faz isso a pessoa de certa maneira tende a querer te satisfazer. Eu estava louco para que ele falasse do Mário de Andrade e contasse o encontro. Mas eu não pergunto, eu fico numa conversa meio de cerca-lourenço, como é que você vai, a dor na perna, você nasceu aqui... E por sorte ou talvez não, de repente ele falou no Mário de Andrade sem que eu perguntasse, o que, em termos de documentário é muito diferente de que se eu tivesse perguntado para ele.

Aproveitamos ainda para questionar sobre um outro filme realizado por Eduardo Scorel, este mais recente, de 2007, intitulado “Deixa que eu falo”, sobre a vida do cineasta brasileiro Leon Hirszman, que foi seu amigo pessoal. O filme nos interessa particularmente por ser feito todo com material de arquivo (praticamente apenas com cenas dos filmes realizados por Hirszman) e apoiar-se estruturalmente numa entrevista em áudio dada por Hirszman nos anos 60, que conduz a narrativa do documentário. Scorel nos conta que havia pouco material bruto (arquivo) e que a entrevista utilizada era proveniente de uma fita cassete com uma gravação muito precária, por isso a própria natureza do trabalho o levou a encontrar a forma: *aí é outro tipo de questão, quer dizer, a questão de você fazer um filme sobre um amigo com o qual você trabalhou... Tinha o envolvimento pessoal, tinha a questão de como tratar a morte dele... Que ênfase dar a isso, em que medida tratar disso, de que forma tratar disso e talvez o título indique uma tática esperta... a ideia do ‘Deixa que eu falo’ é como se o Leon estivesse dizendo né, deixa que eu falo. Então como não tem nenhuma narração a não ser as que ele mesmo faz... Foi uma forma que eu encontrei para fazer um filme como se ele estivesse fazendo o filme... É claro que é um artifício narrativo... Tem umas pequenas legendas assim no início, informativas, mas não tem nenhuma narração, não tem nenhum comentário, o comentário está mais na maneira de construir o filme, nas coisas a mostrar, nas associações entre os filmes...*

Continuando seu raciocínio sobre estrutura, Scorel delineia uma estratégia utilizada na montagem que pode ser útil já no processo de construção do argumento, uma vez que nessa fase, dependendo do projeto, lidamos com muito material de arquivo e ideias de sequências a serem realizadas: *eu acho que de alguma maneira o filme está contido no material bruto... Tem um filme que é o melhor e que está no material bruto. A questão toda é descobrir que filme é esse... É um pouco como se fosse um trabalho de decifrar o material... E no processo é muito curioso, às vezes*

você experimenta coisas diferentes... Às vezes você dispensa uma coisa, depois retoma e aquilo provoca alterações... Eu no momento estou editando um filme de um amigo, com ele, e vivendo um pouco com essa situação... Cada vez que você mexe a coisa se modifica muito, temos uns cartões para cada sequência.... E fica... Ah isso aqui pode ir aqui, pode ir aqui, e as coisas se embaralham todas...

Esse processo de experimentar ao máximo com as imagens e ideias, mais do que tentar impor um estilo ou uma estrutura ao material, vem, neste caso, reforçado pela ideia de que a prática é fundamental (desde a concepção da prática) para o desenvolvimento artístico. Ou para o desenvolvimento de uma ‘sinceridade’ artística. Escorel finaliza: *antigamente a gente achava que ia mudar o mundo fazendo cinema, mas descobrimos rapidamente que o cinema não vai mudar o mundo... Então da década de 60, quando eu comecei, para cá, mudou muito né... Mas acho que para o documentarista, ele não deve tentar ensinar nada para ninguém nem querer persuadir ninguém de nada, mas acho que ele deve fazer alguma coisa que seja uma proposta de compartilhar uma experiência de descoberta, que pode se dar de diferentes formas... Indo ao encontro de alguma coisa que você não conhece, tentando entender alguma coisa que você não conhece... Mas ver filmes é importante... Escrever sobre os filmes é importante também... E fazer é o mais importante de tudo porque por mais que... Acho que é um processo permanente de... Eu já posso me dizer veterano, tenho 50 anos de profissão... E acho que de certa maneira tenho sido privilegiado de poder trabalhar em diferentes áreas... E as vezes eu... Eu monto pouco, hoje em dia, filmes de outros diretores, mas quando monto, são sempre experiências muito importantes para mim, de aprendizado.*

4 – PONTO DE VISTA – RECONSTRUÇÃO DO PERFIL DO APÓS ENTREVISTAS

Até este ponto definimos emocionalmente o nosso personagem como um homem sensível e passional, que possuía uma timidez e um comportamento público que disfarçava seu lado bruto ou por vezes rude, que assemelhava-se à personalidade do seu pai. Ao mesmo tempo, nutria um lado orgulhoso, talvez pelo exemplo de sua mãe, que o fazia guardar mágoas e rancores que talvez tenham atrapalhado no modo como fazia a gestão de seu trabalho. Deífilo trabalhava, em primeiro lugar, para si próprio, pois era apaixonado pelo seu trabalho e sentia prazer com o que fazia. Aparentemente sem se importar se outras pessoas nutriam o mesmo amor que ele pelo folclore e pelos artistas do povo, lutava para que seus livros fossem publicados e lidos, mas não tinha pressa: queixava-se da burocracia e da falta de apoio político, magoava-se profundamente, mas quase sempre insistia nos mesmos mecanismos para conseguir realizar seus projetos, mesmo que não tivesse sucesso, ou que demorasse cada vez mais para conseguir o que queria.

Profissionalmente o nosso personagem foi um tipo extremamente perfeccionista, que sempre buscava ser o melhor em sua função. Quando foi caixa de banco, apesar de declarar que não suportava o emprego, tornou-se ágil e recebeu elogios por sua destreza, permanecendo no cargo por quase 20 anos. Quando então descobriu o que realmente o apaixonava, o estudo do folclore, dedicou-se ao papel de investigador com tanta intensidade que chegou a desorganizar-se financeiramente e a trabalhar cada vez mais horas para conseguir sustentar a família e as pesquisas. Até mesmo quando foi professor da Universidade Federal, um cargo que também não gostou de exercer, como declarou em nossa entrevista, manteve-se resistente e desempenhou a função, por outros longos 20 anos. O que nos leva a considerar que ele se esforçava para conter as insatisfações pessoais em nome de conseguir o “bem maior”: a “felicidade” da família e a sua “felicidade” intelectual. Sacrificava-se interiormente, pois no dia-a-dia, fora das horas laborais nem sempre agradáveis, estava imerso em seu mundo de alumbramentos.

Em termos de sua transformação profissional, quando resolve dedicar-se principalmente ao folclore, mesmo que não fosse uma atividade lucrativa ou que gerasse estabilidade financeira, ainda que tivesse 9 filhos para sustentar, anotamos

um traço muito forte de sua personalidade, que foi o da sua convicção em seguir exatamente o que considerava importante ou necessário fazer. Como já tinha reconhecimento como poeta e fazia parte de uma geração de acadêmicos que depois vieram a se tornar importantes figuras públicas, Deífilo poderia ter optado por um caminho mais “fácil”: o de seguir uma carreira dentro do campo do Direito, talvez almejando atingir uma alta posição no futuro, que o levasse ao patamar de um desembargador ou a ocupar um alto cargo político.

Foi talvez o seu lado poeta, de extremo romantismo e pouco sentido prático ou objetivo que o fez seguir uma trajetória que pode ser confundida com a de um “teimoso sonhador”, que sempre insiste em um mesmo ponto e não possui muita disposição para adaptar-se. No caso de Deífilo, entretanto, recorremos mais uma vez ao seu próprio depoimento de 2011, no qual, ao reflectir sobre suas decisões, admitiu ter-se questionado várias vezes, se estava fazendo a coisa certa, por arriscar-se tanto. Na conversa, depois de narrar mais algumas de suas descobertas, reconhece para si próprio que sim, tinha feito a coisa certa e continuaria a fazê-la enquanto pudesse.

Neste ponto nos é irresistível fazer referência ao conceito Nietzscheano do “eterno retorno”, para então considerarmos que a decisão do nosso personagem, de sempre continuar pesquisando e viajando, pode então inserir-se na ideia de uma repetição constante da vida, que nos levaria a vivê-la ao máximo e a dar sentido a ela, em direção à “eternidade”. No caso das informações coletadas sobre Deífilo e mesmo que ele próprio não associasse o seu espírito romântico ao de Nietzsche, identificamos aí mais uma inspiração poética que revela a sua singela maneira de querer ser um grande homem:

E se, durante o dia ou à noite, um demônio te seguisse à mais solitária de tuas solidões e te dissesse: - Esta vida, tal qual a vives atualmente, é preciso que a revivas ainda uma vez e uma quantidade inumerável de vezes e nada haverá de novo, pelo contrário! – É preciso que cada dor e cada alegria, cada pensamento e cada suspiro, todo o infinitamente grande e infinitamente pequeno de tua vida aconteça-te novamente, tudo na mesma sequência e mesma ordem – esta aranha e esta lua entre o arvoredo e também este instante e eu mesmo; a eterna ampulheta da existência será invertida sem detença e tu com ela, poeira das poeiras! Não te lançarás à terra ringindo os dentes e amaldiçoando o demônio que assim tivesse falado? Ou então terás vivido um instante prodigioso em que lhe responderias: “És um deus e jamais ouvi coisa mais divina” (Nietzsche, 2002:223)

O pensamento de Nietzsche, representado por este aforismo, como visto em algumas interpretações, não serve aos leitores objectivos ou ao pensamento científico.

Mais do que querer ser uma verdade, trata-se de uma proposição que tem mais efeito justamente por levar à reflexão: “A questão não é mais: todas as coisas retornam? Mas fica assim: o que é querer que elas retornem? E enfim ela é enunciada: *quem* pode querer o eterno retorno? ... É, pois, de uma experiência de pensamento que se trata aqui, no limite do indizível.” (Lefranc,2007:307)

Do nosso ponto de vista, portanto, entenderemos que Deífilo, definido como “poeta-folclorista” pode ser lido como “um artista-cientista”. Por mais óbvia que pareça, a nossa intenção é tratar a sua intuição e sensibilidade como aspectos determinantes para metodologia que usou e a relevância do trabalho que deixou, no campo dos estudos históricos.

Além de dedicar-se à atividade que considerou “motor da sua própria existência”, Deífilo ousou fazer política cultural em tempos em que pouco se falava disso (a cultura era majoritariamente trabalhada sob um viés pedagógico) e ainda, tentou arranjar maneiras de preservar as imagens do folclore, atuando como intermediador e orientador de equipes de filmagem ou reportagem, que se interessavam pelo tema. Deífilo foi aparentemente ingênuo e sonhador, pois traçou alguns planos impossíveis¹, mas também realizou planos concretos². Muitas das imagens gravadas através de sua assessoria se perderam, pois o desinteresse dos canais de televisão e dos arquivos das universidades negligenciaram tal matéria. No entanto, o facto de ter escrito os livros de pesquisa e os livros de poesia (nos quais também refere-se à cultura popular) mostra que Deífilo apostou na palavra escrita e impressa para tentar transformar o folclore em algo menos frágil. Em suma, o nosso Deífilo foi um romântico que agiu muitas vezes por puro instinto, mas fez a escolha (inconsciente?) de mimetizar-se com seu tema de estudo, diante das dificuldades que encontrou de preservá-lo por outros meios. Terá sido bem sucedido o seu plano de atirar-se ao futuro?

Assim procuraremos ressaltar como a existência de Deífilo fez sentido em sua época ou pode ainda fazer sentido em um mundo em que tudo parece encontrar-se mais disperso e efêmero, tanto as informações quanto as noções de cultura, história e tradição.

NOTAS

Página 44

¹ Um dos últimos projectos de Deífilo foi o da criação de uma Vila, chamada de Vila Xico Santeiro (nome colocado em homenagem a um artesão que esculpia santos de madeira). Em tal Vila os mais variados artistas viveriam e também teriam seus ateliês, onde inclusive poderiam comercializar suas obras. O projeto foi “engavetado” pela Câmara dos Deputados Estaduais do Rio Grande do Norte; talvez por ser considerado utópico ou inviável de realizar-se economicamente.

² Entre os projectos bem sucedidos listamos as pensões especiais conseguidas para os artistas mais antigos, como Chico Antônio, benefício que depois transformou-se em lei (Lei n 9.032, de 27 de Novembro de 2007: Registro do Patrimônio Vivo do Estado do Rio Grande do Norte - RPV-RN) e ainda o esforço para que o folclore fosse ensinado como disciplina obrigatória nas escolas estaduais, sugestão que também chegou a transformar-se em lei, apesar de não ser aplicada na prática.

5. ESTRUTURAÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO – PREPARAÇÕES PARA A ESCRITA DO ARGUMENTO/TRATAMENTO

“quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente.”
(Cavalcanti in Puccini, 2007:19)

Terminada a fase da coleta de material de arquivo, das pré-entrevistas e com o estabelecimento do nosso ponto de vista sobre o personagem, passamos à estruturação do filme propriamente dito. No caso de um documentário, ainda que possa acontecer de o filme ser criado uma segunda vez na filmagem e até uma terceira vez, na montagem, a fase da escrita pode funcionar para distintos propósitos, como ressalta Sheila Currand Bernard:

Para alguns cineastas, é necessário escrever a história (usualmente em um tratamento ou forma de guião preliminar) porque um potencial financiador o exige. Para outros, como aqueles designados para filmar uma série específica ou conteúdo para transmissão (ex. Televisão), um tratamento ou guião poderá ser necessário no sentido de obter um guia de partida para as gravações. Mas até mesmo para os cineastas que trabalham de maneira mais independente, escrever em alguns estágios pode focar a narrativa e assegurar que a equipe compartilha a visão básica do projeto. Melhor ver os falhas na lógica, seleção de atores ou tensão ainda no papel do que descobri-las já na sala de montagem.¹ (Bernard, 2007:151)

O autor Michael Rabiger também nos parece esclarecedor ao comentar a função do filme em forma de texto, em seu caso ao comparar a proposta para financiamento com tratamento em si. Segundo ele, o texto da proposta deve ser preparado para convencer um possível financiador de que o autor é o único e melhor preparado para realizar o filme a que se propõe, de impacto e significância. A proposta contém uma sinopse do filme e apresenta uma argumentação racional, baseada em informações categorizadas, enquanto que o tratamento “evoca como uma audiência iria experimentar o filme no ecrã”² (Rabiger, 2004:218). O tratamento seria então o filme narrado de maneira que possa ser visualizado (imaginado) por quem lê.

Devido às pequenas variações encontradas na terminologia de cada autor, Bernard e Rabiger, encontramos a necessidade de definir uma classificação a ser seguida e à qual aplicaremos algumas das recomendações encontradas.

Recorremos à Sergio Puccini, que em sua tese “Documentário e Roteiro de Cinema, da pré-produção à pós-produção”, relaciona as etapas do desenvolvimento da escrita fílmica. Para definir qual seria o papel do “argumento” em documentário, o autor resgata primeiro a sua função no que diz respeito à ficção:

Seguindo a ordem das etapas de elaboração de um roteiro de ficção, o argumento é uma peça escrita antes da definição das cenas desse roteiro, portanto antes daquilo que se conhece por tratamento ou escaleta. Convém aqui lembrar quais seriam as principais etapas de criação normalmente envolvidas no trabalho do roteirista:

1. Ideia (*Story line*);
 2. Sinopse/Argumento (*Outline*);
 3. Tratamento/Escaleta (*Step outline*);
 4. Roteiro literário (*Master scene script*);
 5. Roteiro técnico (*Shooting script*).
- (Puccini, 2007:90)

Puccini ressalta que muitas vezes o Argumento corresponde à Sinopse. É a primeira forma textual do guião (roteiro). Seguindo em seu raciocínio, aponta para a divergência de alguns autores, que consideram o argumento como uma sinopse mais elaborada, que até pode conter diálogos e conclui: “nos dois casos, trata-se de um resumo da história com início, desenvolvimento e resolução” (Puccini, 2007: 91).

O Tratamento por sua vez, é uma etapa posterior, e vem acompanhado do desenvolvimento de uma escaleta, a decupagem das cenas ou sequências em ordem narrativa ou seja, dentro da estrutura dramática pretendida. Com este trabalho o guionista obtém a macro-estrutura do filme, a sustentação da história. A partir daí pode desenvolver o texto no formato de guião (script).

Ao trasladar as etapas para a produção de um documentário, Puccini fala primeiramente em Argumento ou Sinopse. Encontramos em sua definição algo parecido ao que Rabiger chama de Proposal (proposta), porém já com alguns traços do que Rabiger considera o Treatment (tratamento). Puccini então esclarece que o Argumento deverá fornecer os detalhes do filme baseado nas questões “O que?”, “Quem?”, “Quando?”, “Onde?”, “Como?” e “Porque?”:

O “*O que?*” diz respeito ao assunto do documentário, seu desenvolvimento, sua curva de tensão dramática. O “*Quem?*” especifica os personagens desse documentário (os personagens sociais e, se por acaso houver, os de ficção muitas vezes criados para auxiliar a exposição do tema), além de estabelecer os papéis de cada um deles. O “*Quando?*” trata do tempo histórico do

evento abordado. O “*Onde?*” especifica locações de filmagem e/ou o espaço geográfico no qual transcorrerá o evento abordado. O “*Como?*” especifica a maneira como o assunto será tratado, a ordenação de seqüências, sua estrutura discursiva, enfim, suas estratégias de abordagem. E o “*Porquê?*” trata da justificativa para a realização do documentário, o porquê da importância da proposta (a necessidade de uma justificativa é mais pertinente em projetos de filmes documentários do que em filmes de ficção). (Puccini, 2007: 93)

Puccini desenvolve cada uma das questões a serem respondidas pelo argumento, ressaltando que as mesmas devem estar baseadas no trabalho de pesquisa e pré-entrevistas. No que diz respeito ao tratamento, a etapa seguinte, Puccini observa que nesta fase a estrutura do documentário poderá ser visualizada pois a ordem das sequencias do filme aparecem. O conteúdo das sequencias é descrito de maneira resumida uma vez que deve sinalizar a abertura do documentarista àquilo que pode vir a acontecer durante as filmagens.

Se o argumento funciona para o desenvolvimento do tratamento em Puccini, de maneira análoga a proposta serve para o desenvolvimento do tratamento em Rabiger. O próprio Rabiger relaciona os tópicos que o realizador deve cumprir no Tratamento, também citado na tese de Puccini.

1. Reestruture a informação trabalhada na proposta em uma apresentação cronológica, reservando um parágrafo para cada sequencia.
2. Escreva em voz ativa, em tempo verbal Presente, um resumo contendo o que o público verá e ouvirá no ecrán, do filme que você espera fazer.
3. Escreva de maneira criativa, para que o leitor visualize o está em sua imaginação.
4. Transmita informações e evoque seus personagens sempre que possível usando as próprias palavras deles, em frases breves e expressivas.
5. Nunca escreva uma coisa que o leitor pense que você não será capaz de produzir.³ (Rabiger, 2004: 218)

No que diz respeito à formatação do Tratamento, mais uma vez recorreremos à Puccini. Ao concluir que o tratamento é “a descrição mais próxima e detalhada daquilo que se tornará o documentário” (Puccini, 2007: 131), o autor chama a atenção para a descrição do conteúdo das sequencias, que deve ser clara e concisa, para expressar a ideia central de cada uma. O espaço das entrevistas também pode conter

um perfil do entrevistado e o assunto a ser tratado. O tratamento é portanto o “roteiro em aberto” (Puccini, 2007: 131), uma vez que suas lacunas serão preenchidas pelo material obtido na filmagem. Como roteiro que é, pode ser formatado linearmente ou em colunas, seguindo os padrões de formatação mais conhecidos e trabalhados nos manuais de produção:

A formatação linear apresenta o resumo do filme seqüência a seqüência, podendo incluir um cabeçalho para indicar o início de cada nova seqüência que informa o assunto a ser tratado. Esse tipo de formatação é bem mais conciso e a preocupação com o tratamento sonoro é minimizada. A formatação em colunas, normalmente feita sob a forma de duas colunas, sendo uma para a descrição da imagem, e a outra para a descrição do som, abre a possibilidade para uma descrição mais detalhada da faixa sonora e de um trabalho com essa faixa mais independente em relação à faixa imagem. (Puccini, 2007: 131)

No caso do Tratamento de documentário, diferente do Tratamento de ficção, que se apóia nas sequencias de cenas dramáticas, no documentário as sequencias podem ser um “encadeamento de imagens com funções e características bem mais diversas” (Puccini, 2007: 132) neste caso podemos partir até mesmo de sequencias de planos que contém informações narrativas “da mesma maneira que no tratamento do roteiro de ficção, mas podem também expressar uma ideia, um argumento ou uma descrição” (Puccini, 2007: 132).

Já o modo como Sheila Currand Bernard trata as principais etapas da escrita de um documentário nos parece também útil, na medida em que a autora é mais objetiva no que diz respeito ao modo de apresentação e à funcionalidade de cada fase. A proposta ou “Proposal” é aqui composta por uma “Outline” e segundo ela trata-se de um esboço do filme, escrito para expor a estrutura a ser trabalhada bem como seus principais elementos. Além de servir para conseguir o financiamento do filme o “Outline” funciona como um documento de trabalho para o realizador e a sua equipa. Bernard esclarece que para um filme de uma hora uma “Outline” detalhada deverá ocupar de quatro a cinco páginas em espaço duplo: “deve incluir uma sinopse (um ou dois parágrafos) da narrativa geral do filme e ainda um esboço de estrutura dividido em actos e sequências”⁴ (Bernard, 2007: 152). A “Outline” deve conter ainda informações e elementos em detalhe em relação ao uso de material de arquivo e entrevistas.

Em relação ao “Treatment” (Tratamento), Bernard coincide com a definição encontrada em Puccini: “o tratamento é o seu filme – ou ao menos o equivalente dele em papel, como existe – mais provavelmente na sua imaginação – na altura em que você o escreve”⁵ (Bernard, 2007: 153). A autora esclarece que o Tratamento deve ter uma estrutura que é como um espelho da estrutura do filme. Para um documentário de uma hora pode ter de 5 até 25 páginas, por exemplo, a depender da necessidade do realizador. Deve também ser escrito em espaço duplo e utilizando os verbos no presente. Através do Tratamento o leitor deve entender alguns tópicos, listados pela autora:

- Quem ou sobre o que é o filme, quais são os objetivos e obstáculos da (narrativa);
- Onde você começa o filme e como está organizado, pelo menos para o início das filmagens (estrutura);
- Por que você está contando essa história (temas e sua conexão pessoal);
- Quem são os personagens principais e que papéis eles desempenham na história (seleção de elenco)⁶. (Bernard, 2007: 154)

Com a leitura destes três autores identificamos como partes principais da formatação escrita de um documentário a Proposta, que deve conter a Sinopse/argumento e o Tratamento, que é o desenvolvimento da sinopse/argumento (com a exposição da abordagem do autor), podendo ser formatado em colunas ou em texto prosificado. O objetivo do Tratamento será mostrar o filme da maneira mais concreta possível, em vez de simplesmente descrevê-lo ou explicá-lo.

NOTAS

Página 46

¹ For some filmmakers, it's necessary to write out the story (usually in treatment or preliminary script form) because a potential financier requires it. For others, such as those shooting a film designated for a specific series or broadcaster, a treatment or script may be necessary in order to get the go-ahead to film. But even for filmmakers working more independently, creating written material at various stages can focus the storytelling and ensure that a team shares the basic vision for the project. Better to see gaping holes in logic, casting, or tension on paper than to find out about them in the editing room. (Bernard, 2007:151)

² evokes how an audience would experience the film on the screen. (Rabiger, 2004:218).

Página 48

³1. Restructure the information you worked up in the proposal into a chronological presentation, allotting one paragraph per sequence.

2. Write an active-voice, present-tense summary of what an audience watching the film you expect to make will see and hear from the screen.

3. Write colorfully so that the reader visualizes what you see in your mind's eye.

4. Convey information and evoke your characters wherever possible by using their own words in brief, pithy quotations.

5. Never write anything that the reader will think you cannot produce. (Rabiger, 2004: 218)

Página 49

⁴ it would include a synopsis (one or two paragraphs) of the overall film story, and then a program outline broken down by acts (if applicable) and sequences. (Bernard, 2007: 152)

Página 50

⁵ the treatment is your film, or at least the paper equivalent of it as it exists – most likely in your imagination – at the time you write it. (Bernard, 2007: 153)

⁶ - Who or what is the film about, what the goals and obstacles are (story);

- Where you're starting the film and how it's organized, at least as you begin to shoot (structure);

- Why you're telling the story (themes and your personal connection);

- Who the major characters are and what role they play in the story (casting). (Bernard, 2007: 154).

6. INFLUÊNCIAS DO PROJECTO - FILMOGRAFIA DE REFERÊNCIA

“From its literary origins to its cinematic revisions, the essayistic describes the many-layered activities of a personal point of view as a public experience.” (Corrigan, 2011:13)

Os artistas e realizadores têm se apropriado cada vez mais da forma ensaística para suprir suas necessidades expressivas e ultrapassar “fronteiras” de linguagem estabelecidas pelo cinema clássico. Ainda que pareça surgir como resultado autêntico das práticas contemporâneas proporcionadas pelas novas tecnologias, quando incorporadas ao fazer audiovisual, a forma ensaística aparece no cinema quase que diretamente relacionada à gênese do pensamento sobre o próprio cinema.

No campo da história do documentário, tal “apoderamento” do gênero literário vem sendo citado desde o início do século XX, como destaca Laura Rascaroli em seu artigo “The essay film: problems, definitions, textual commitments”. Nele a autora aponta uma possível primeira referência ao termo ensaio no contexto cinematográfico, encontrada por Guy Fihman em notas de Eisenstein do ano 1927, quando o realizador comenta o seu projeto de fazer o filme “The Capital”, que seria a transposição da obra de Karl Marx para o cinema. Segundo a autora, uma outra referência do início do cinema teria sido uma tentativa do realizador Jacques Feyder de fazer um filme baseado nos ensaios de Montaigne. Porém Rascaroli ressalta o que pode ter sido o primeiro anúncio do ensaio como uma forma de fazer cinema que vai ao encontro do cinema documentário:

A primeira contribuição especialmente dedicada ao filme-ensaio é provavelmente de Hans Richter com “Der Filmessay, Eine neue Form des Dokumentarfilms,” que foi publicado em 24 de Abril de 1940 em Nationalzeitung. Neste artigo, Richter (ele mesmo frequentemente citado como autor de filmes-ensaio) anuncia um novo tipo de cinema intelectual mas também emocional, capaz de fornecer ‘imagens para noções mentais’ e de ‘retratar um conceito’. A relação com o cinema documentário é explorada: ‘Neste esforço de dar corpo ao invisível mundo da imaginação, pensamento e ideias, o filme-ensaio pode empregar uma reserva incomparavelmente maior de meios expressivos do que o filme puramente documentário.’¹ (Rascaroli, 2008:227)

Por sua vez, Bill Nicholls, em seu livro “Introduction to documentary”, cria uma classificação para os documentários que se configura em seis grandes “modos”: Poético, Observacional, Expositivo, Performativo, Reflexivo e Participativo. Em termos didáticos tais “modos” parecem úteis para estabelecer uma ordem aos múltiplos tipos de filmes definidos como documentário. O próprio Nicholls reconhece em alguns exemplos a intersecção de mais de um modo, como no caso de *Night and Fog* (Nuit et Brouillard, Alan Resnais, 1955): “O comentário em voice-over do filme e as imagens ilustrativas nomeiam *Night and Fog* para o modo expositivo, mas a qualidade sombria e pessoal dos comentários o aproximam do modo performativo”² (Nicholls, 2001:134). O que ele classifica como documentário expositivo ou reflexivo, como alguns filmes de Chris Marker, por exemplo, aparecem em outros contextos como “filmes-ensaio”.

Interessa-nos antes as possíveis definições encontradas por Rascaroli em seu referido artigo, que aponta para o ensaio cinematográfico como uma espécie de formato ou “modo” independente. Em primeiro lugar a autora encontra os dois principais traços ensaísticos tanto na literatura quanto no cinema: a reflectividade e a subjectividade. Em um segundo momento, reúne algumas tentativas de definições feitas por outros autores:

Nora Alter insiste que o filme-ensaio ‘não é um gênero, à medida em que se esforça para estar além da coação formal, conceitual e social. Como uma ‘heresia’ no sentido do ensaio literário de Adorno, o filme-ensaio despreza fronteiras tradicionais, é transgressivo tanto estruturalmente quanto conceitualmente, reflete a si mesmo e provoca reflexões sobre si próprio.’³ (Rascaroli, 2008:24).

Como gênero literário, o ensaio tem origem no século XVI, notadamente com a publicação de “Essais” (1580), nos quais Michel de Montaigne articula em seu texto casualidades e grandes raciocínios intelectuais, adicionando seu estilo pessoal (ou narrativas pessoais) à lógica do pensamento desenvolvido.

Diversos autores foram e são influenciados por essa “inovação” até os dias de hoje, tornando-a quase vulgar, de tal maneira que evitaremos um conceito definitivo e aprofundado em aspectos teóricos ou filosóficos e resumidamente consideraremos, como ponto de partida, que um ensaio é um texto de opinião, uma certa análise livre do mundo, por vezes mais poética do que científica, fruto de uma observação

subjectiva do espaço-tempo que antecede mas também que “atravessa” a vivência do autor. Em sua etimologia, a palavra ensaio quer dizer testar, examinar, medir.

Como já delinhamos com base em Rascaroli, o ensaio em documentário ou ficção vem sendo largamente praticado desde os movimentos vanguardistas da primeira metade do século XX, bem como tem sido largamente abordado pelos teóricos e críticos do cinema.

Nos anos 20, quando emergem as chamadas vanguardas artísticas, o cinema documentário é tomado pelas experimentações com as imagens em movimento (por vezes contrária à narrativa clássica) e torna-se seminal para a prática inspirada de vários cineastas “ensaístas” que se sucederam. Em 1958, junto com o lançamento do filme “Cartas da Sibéria”, de Chris Marker, o crítico André Bazin utiliza o termo “filme ensaio”, quando escreve sobre o filme de Marker: “Eu diria que é um ensaio documentado em película. A palavra importante é ‘ensaio’, entendido no mesmo sentido da literatura – um ensaio que é ao mesmo tempo histórico e político, e também escrito por um poeta”⁴ (Bazin in Corrigan, 2011:45).

No final dos anos 60 e início dos anos 70 é a vez do realizador Jean-Luc Godard autodeclarar-se um ensaísta. Nesse período ele funda o colectivo *Dziga Vertov Group*, através do qual, junto ao realizador Jean-Pierre Gorin, tenta retomar os objectivos estéticos almejados por Vertov. Desde “O homem com uma câmara” (1929), Vertov havia ampliado os limites da “verdade” ou da construção social em documentário, ao pôr em prática a experiência de fundir a subjectividade do realizador com a objectividade da câmara. Godard, por sua vez, contribui para a reflexão sobre a experimentação em cinema, na medida em que encena e re-encena as várias formas das narrativas cinematográficas, promovendo uma constante sobreposição de ideias (“2 ou 3 choses que je sais d'elle”, 1967; “Histoire(s) du Cinéma”, 1988-1998).

Especificamente sobre a subjectividade na forma do ensaio, seja qual for a sua forma - literária, sonora ou visual - nos interessamos pela liberdade de reflexão ou metalinguagem que a mesma nos proporciona:

Subjectividade ensaísta - em contradição a muitas definições de ensaio e filme-ensaio - refere-se então não apenas à colocação e ao posicionamento de uma consciência individual antes e em experiência mas à uma consciência ativa e assertiva que testa, desfaz, recria a si mesma através da experiência, incluindo as experiências da memória, argumento, desejo ativo e pensamento reflexivo.⁵ (Corrigan, 2011, 31)

Nos filmes que se propõe a recontar a expressão da vida de um personagem, dentro do “modo” ensaístico, nos deparamos com o desafio de mover-nos no terreno da intersecção entre a subjectividade do autor e a do personagem. Aqui não necessariamente se compõe um auto-retrato, mas a referida intersecção nos dá liberdade para “ampliar” as fronteiras da representação de uma trajetória de vida, seja colocando-a na reflexão sobre o contexto de produção do filme (tempo histórico) ou de um tema, seja articulando dispositivos narrativos consagrados como as entrevistas, para dar ênfase à relação construída através do encontro entre o realizador e o personagem. De outra forma, podemos ainda lidar com dispositivos diversificados (reconstituições, encenações, performance, poesia) que fragmentem ainda mais essa subjectividade em busca de uma “polifonia” narrativa.

Retomamos uma vez mais o estudo de Laura Rascaroli, no que diz respeito ao papel do “texto” como uma influência direta do ensaio literário no cinema, além de funcionar, no caso da utilização da narração em off, como um recurso centralizador da “voz” autoral, já que esta voz pode em alguns casos, manifestar-se fragmentada ou distribuída em outras vozes:

Ao nível dos compromissos textuais (que podem ser resumidos da seguinte forma: ‘eu vou compartilhar com você minha reflexão pessoal sobre isto’), um ensaio é a expressão de uma reflexão pessoal e crítica sobre um problema ou conjunto de problemas. Tal reflexão não se propõe anônima ou coletiva, mas como sendo originada por uma voz autoral individual; como escreve Arthur: ‘uma qualidade compartilhada por todos os filmes-ensaio é a inscrição de uma flagrante presença autoral que se auto-procura’. Essa voz autoral aborda o tema não para apresentar uma reportagem factual (o campo do documentário tradicional) mas para oferecer uma reflexão em profundidade, pessoal e provocadora de outras reflexões. Ao nível das estruturas retóricas, a fim de transmitir tal reflexão, o cineasta-ensaísta cria um enunciado que está muito próximo ao autor real, extra-textual; a distância entre os dois é sutil, já que o enunciador declaradamente representa o ponto de vista do autor e é a pessoa que fala por ele/ela (mesmo quando está oculto atrás de um nome diferente ou até mesmo múltiplos nomes ou personalidades). O enunciador do ensaio pode permanecer como uma *voice-over* ou também aparecer fisicamente no texto e usualmente não esconde que ele/ela é o diretor do filme. O narrador do filme-ensaio vocaliza opiniões pessoais que podem se relacionar diretamente ao autor extra-textual.⁶ (Rascaroli, 2008:35)

Como ficou definido em nosso Ponto de Vista, tomamos como característica principal do nosso personagem o facto de ele ter tido uma veia artística que

“contaminou” seu projeto (ou tentativa de projeto) político e científico. A estruturação dos nossos elementos pode, em uma instância preliminar à análise do material recolhido, funcionar como uma analogia a esta marca de sua personalidade. Apesar de Deífilo não ter sido um ensaísta, mas sim ter sido em sua essência um homem de letras (poeta), tomaremos como inspiração a característica do ensaio literário que consideramos, coincide com nossa intenção:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagonica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças dos assuntos em questão, o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução. (Adorno, 2003: 35)

Para construir nossa argumentação ou discurso documental, analisaremos alguns filmes cuja forma (articulação do pensamento) nos inspira neste processo, observando-lhes a estrutura e a “voz” do filme. Como “voz” entendemos não só a manifestação da voz do autor por uso de uma narração, mas também como a expressão da sua subjectividade ou intencionalidade, através dos diversos dispositivos que podem ser arquitetados no filme. Como dispositivos nos referimos objectivamente aos recursos que o documentário utiliza como narração, voz off, entrevistas, comentários, dramatização, a utilização do som e da cor, arquivos etc. Dessa maneira estaremos também nos concentrando no estilo de cada autor, já que, como vimos, nos ensaios fílmicos o carácter pessoal frequentemente se expressa na argumentação, que muitas vezes é o fio-conductor, ou porque não dizer, o guião do próprio filme.

Trabalharemos inicialmente com “Le Tombeau d’Alexandre” (1993) de Chris Marker. Em seguida passaremos ao filme “Lightning over water” (1980) de Wim Wenders e Nicholas Ray e por último “Intimate Stranger” (1991) de Alan Berliner.

Como técnica de análise nos baseamos no esquema encontrado em Rabiger, que nos propõe visualizar a estrutura narrativa através da divisão dos filmes em sequencias com as respectivas anotações sobre estrutura e estilo:

...Defina o ponto inicial e final de cada seqüência, atribua uma descrição curta e calcule sua duração em minutos e segundos;

Escreva uma breve descrição do conteúdo do documentário e o que ele trata;

Ao olhar para as seqüências, descreva a estrutura do filme, apontando para que princípio ou fator parece ter determinado a organização do filme e mostre como e em que momentos o filme pode ser dividido em actos;

Discuta o estilo do filme e o que pode ter sido determinante para o mesmo;

Discuta o impacto temático do filme a sua efectividade. O que lhe deixa interessado pelos personagens e suas situações? Outras pessoas deveriam vê-lo e por qual motivo? ⁷ (Rabiger, 2007: 114-115)

Em nosso caso específico, como iremos construir um ensaio em torno da biografia de um personagem, observaremos nestes exemplos como a narrativa do filme se alterna ou se mistura com a narrativa sobre o personagem para assim identificarmos possíveis decisões de guião/montagem ou estilo que poderão definir formas que também exploraremos.

6.1 Le Tombeau d'Alexandre (1993) - Chris Marker

Antes da primeira imagem de *Le tombeau d'Alexandre*, Chris Marker estabelece o “mote” que talvez tenha sido o ponto de partida para a realização do seu filme-ensaio. Através das palavras do crítico e filósofo George Steiner: “Não é o passado que nos domina, são as imagens do passado” somos introduzidos ao pensamento de Marker, que a partir de uma entrevista feita com o cineasta russo Alexandre Medvedkine narra a história de vida deste cineasta em relação ao contexto histórico da União Soviética desde a revolução de 1917 até a sua derrocada, no início dos anos 90.

A relação entre a vida de Medvedkine e o contexto histórico-político do qual fez parte é talvez o principal “personagem” do filme. Por vezes o contexto se sobrepõe aos factos da narrativa biográfica de Medvedkine, porém nunca a abandona. Marker constrói uma reflexão complexa sobre como as imagens do passado funcionam no presente (da realização do filme), sob uma perspectiva política, ao mesmo tempo em que nos oferece um retrato da vida e da personalidade de Medvedkine (o que ele fez, como pensava).

Característica marcante de Chris Marker, a reflexão em voz off é a condutora da narrativa biográfica e ensaística. Pouco voltada para a descrição ou explicação, a voz do filme, que é a voz do autor, estabelece um diálogo com o próprio personagem Alexandre Medvedkine, que acaba por tornar-se um diálogo do autor com o público, à medida em que compartilha raciocínios e lança questionamentos. Medvedkine já não está presente, o filme é realizado após sua morte, no entanto os seus filmes, seus arquivos e vários entrevistados assumem de certa forma a tarefa de falar por ele.

Como estratégias de abordagem, além da voz off, o filme lança mão da montagem de um vasto material de arquivo, sonoro e visual, bem como da participação em entrevistas (no formato clássico, “busto que fala”) de diversas pessoas que estiveram envolvidas com Medvedkine, por terem convivido com ele ou com pessoas relacionadas a ele, por terem estudado a sua obra. Através dessa “polifonia” Chris Marker parece querer cercar-se de autênticos testemunhos, autoridades, por assim dizer, de um tempo passado, cheio de lacunas. As outras

imagens do filme, de arquivo ou de “atualidades” parecem obedecer a um fluxo de pensamento e imaginação que também as coloca em causa.

O filme é estruturado em duas grandes partes, mais ou menos com a mesma duração, uma hora cada. A primeira parte, chamada de “Um reino de sombras” é por sua vez dividida em três partes ou “cartas” e a segunda parte, “As sombras do reino”, é também dividida em três “cartas”. Cada parte é antecedida por um pequeno prólogo e no meio do documentário temos o entreacto: “Um gato a escutar música”, que dura aproximadamente dois minutos.

Notadamente o dispositivo das cartas é que estrutura o texto da voz que narra. Chris Marker fala a Medvedkine, mesmo já depois de sua morte e nos explica, desde o princípio, que terá muito a dizer, pois “agora” é a época em que já se pode dizer, ao contrário do passado em que tinha de “calar coisas demais”. Medvedkine, em uma de suas últimas entrevistas, havia se queixado a Marker de que este era muito preguiçoso para lhe escrever. Marker então utiliza-se desta “oportunidade” para responder em forma fílmica. A estrutura simétrica, em duas partes, é marcada por um forte traço estilístico: a montagem não-linear, repleta de associações e manipulações de imagens e sons e de saltos temporais que nos fazem mergulhar em um fluxo de informações como em um fluxo de pensamentos. Ainda assim, não nos perdemos no labirinto pois a segunda parte é como um reflexo da primeira, que não apenas a reafirma, como também apresenta novos detalhes, ironias, reflexões, como se nós é que estivéssemos a ver o mesmo filme pela segunda vez, com olhos mais atentos.

Nos detemos então na primeira carta, que funciona para estabelecer e introduzir o tema do filme. Já no prólogo ficamos a saber quem é Alexandre Medvedkine e ele que viveu de 1900 a 1989. A voz em off ressalta períodos neste intervalo de tempo em que se passaram importantes factos da história da União Soviética e a idade que tinha Medvedkine em cada acontecimento. Vemos as imagens de Medvedkine a falar para uma entrevista em vídeo. O narrador nos explica que aquela havia sido uma de suas últimas entrevistas, na qual Medvedkine havia se queixado por não receber cartas de Marker. Por que Marker não teria tempo de escrever, nem que fosse um pouco? A imagem fica congelada quando o entrevistado faz um gesto indicando um pequeno espaço entre os dedos, o pouco que poderia ter sido escrito. Marker usa esse gesto para demonstrar que ironicamente precisará de muito mais espaço, pois tem muito a dizer, sem ter de se preocupar, como “antes” em calar-se. Em apenas um minuto sabemos que Medvedkine foi um cineasta russo cuja

vida atravessou anos de importantes transformações políticas e artísticas na União Soviética. Sabemos ainda que Marker foi seu amigo, que o entrevistou. Sabemos que tem muito a dizer e que teve de esperar o momento certo para dizer, o que nos prepara para assuntos de cunho político. A expressão e o gesto de Medvedkine nos aproximam dele, quase como se fôssemos tão familiares quanto Marker. Medvedkine olha em direção a quem filma (ou a quem o vê) e sorri, o humor e a ironia também servirão para delinear a narrativa. Após o título, “Um Reino de sombras”, o plano de um cavalinho branco de bolas castanhas a rodar preenche o écran e tão cedo não retornaremos a ele.

Nesta primeira carta percebemos que Medvedkine foi um gênio, cujo talento se uniu à sua ideologia. Ele tinha um lado religioso na infância mas depois se “converteu” à revolução comunista. Como sempre encontrava maneira de olhar por um ângulo diferente os assuntos que todos tratavam, com uma ironia latente, os filmes de Medvedkine foram admirados sem nunca terem sido vistos: ele precisava de ser redescoberto uma e outra vez. Talvez sem perceber ele mostrava a realidade da União Soviética, os camponeses, o clero, assuntos que não deveriam ser tratados de qualquer maneira. Marker tenta entender essa “ingenuidade”. Medvedkine era um entusiasta do regime, havia feito parte do exército, mesmo assim teve uma carreira trágica. Era adorado pelos colegas cineastas (Dovzhenko, Pudovkin, Vertov), mas tinha seus filmes constantemente censurados ou simplesmente não exibidos ao público. Tornou-se uma lenda, por sua originalidade e o enraizamento dos seus guiões com a cultura popular. “Foi um comunista em um mundo de falsos comunistas”, conclui um estudante que estudou sua obra. Ainda ao final da primeira carta, nos é introduzido o personagem que é uma espécie de paralelo à Medvedkine, o escritor Isaac Babel, que era constantemente atacado pelos críticos por expor o lado cruel do exército. Chris Marker anuncia: os dois, o entusiasta e o curioso, eram igualmente necessários para receber a tragédia em estéreo (dos dois lados) que se anunciava.

Após sermos apresentados ao personagem Medvedkine e à sua personalidade, ficamos a saber, na segunda carta, que ele chegou a tornar-se diretor do exército vermelho, responsável pela propaganda. Era preciso inclusive alfabetizar alguns recrutas e para tanto Medvedkine usou o cinema. Entendemos então o título “reino das sombras”. A expressão havia sido usada em um dos primeiros artigos escritos para descrever o que era o cinema, quando havia sido feita a primeira sessão na União Soviética. Tudo era o movimento das sombras, não havia nem som nem cheiros e era

aterrador. A partir daqui mergulhamos na gênese do cinema soviético, que era também a gênese da arte moderna. Os meandros da arte ligada aos propósitos revolucionários revelam que cada guerra continha uma outra, como uma boneca russa. O próprio Eisenstein teve de remontar “Outubro” para retirar Trotski, que havia sido expulso do partido. Chris Marker dedica-se ao cinema soviético, às imagens que fizeram parte dele, à maneira como ele representou sua época histórica. A história de Medvedkine fica em segundo plano até que a imagem do Trem de Vertov reestabelece a ligação. O Trem de Medvedkine é que seria único e é o gancho para a terceira carta.

A estrutura desenvolvida por Marker constrói esse tipo de digressão que nos afasta do personagem principal, ao mesmo tempo em que gera a dinâmica na qual as imagens aparentemente “soltas”, como o cavalinho de bolas castanhas, geram outras imagens, outras ideias a serem desenvolvidas. A montagem, por vezes mecânica, comunica-se diretamente com o estilo dos próprios filmes soviéticos exibidos ao longo do documentário. Já a presença da ironia e da crítica complexificam a homenagem feita ao personagem Medvedkine: ele também, um personagem contraditório e irônico. A narrativa é coerente pois além de sabermos sobre a trajetória de vida de Medvedkine, entramos na reflexão de Marker sobre como o cinema representa a história. De certa maneira o eixo ensaístico preenche as lacunas do eixo biográfico. E esta coesão estrutural é totalmente condizente com a que atravessa outros filmes de Marker, expressa pelo narrador de “Sans Soleil”: “I have spent my life trying to understand the function of remembering” (“Passei minha vida tentando entender a função de lembrar”).

6.2 *Lightning over Water* (1980) – Wim Wenders e Nicholas Ray

Também lançado como *Nick's Film* (O filme do Nick), *Lightning over water* é um documentário que brota da convivência entre Wim Wenders e Nicholas Ray. Em fase avançada de um câncer de pulmão, o cineasta norte-americano (realizador de filmes como “*Rebel without a cause*” e “*Johnny Guitar*”) encontra-se em seu apartamento em Nova Iorque, onde recebe a visita de Wenders.

Com uso de encenações, voz off e montagem de material de arquivo, Wenders reflete sobre o facto de descobrir-se na posição de quem testemunha os últimos meses de vida de um mestre, ao mesmo tempo em que lhe presta uma homenagem cuidadosa: o realizador concorda em ajudar Ray a terminar seu último filme, sobre um pintor que está morrendo de câncer. No entanto, convence Ray a também contar sua própria história, em vez de tentar criar uma ficção. Os contrapontos criados entre os factos da vida consagrada de Ray, em contraste com o momento em que se encontra, além da interação entre ele e o processo de produção do documentário, liderado pelo realizador/narrador/personagem, transformam o filme em uma crônica-ensaio sobre vida e morte e a relação entre realidade e ficção no cinema. Não há uso da entrevista em forma clássica, mas sim de cenas de conversas entre os dois realizadores, constituindo, não por acaso, um tom de veracidade mesmo quando somos confrontados com a criação/encenação de algumas das conversas.

Como personagens, Wenders e Ray conduzem pontos de vista complementares ou “parceiros”: ambos são realizadores do filme. Wenders tem de reflectir sobre o final que não quer enfrentar (a morte do seu mestre – um filme sem final) e encontra caminhos através dos diários de Ray. Ray, por sua vez, tem a chance de tentar reescrever sua própria história, como se fosse capaz de, ao realizar o próprio filme de sua vida (o filme de Nick), transcender a temporalidade da sua história.

Ao todo o documentário tem 1 hora e 25 minutos de duração e está dividido por 28 sequências. Podemos dizer que o filme segue a estrutura clássica, da divisão em 3 actos. O primeiro acto dura aproximadamente 10 minutos e é composto pelas sequências da chegada de Wenders à casa de Ray em Nova Iorque, a sua introdução ao dizer que não faz ideia do que possa acontecer, até o momento em que, após

encontrar com Ray, no dia seguinte, quando acorda, decidem fazer um filme juntos, que já é o próprio filme que estamos a ver.

O segundo acto tem duração aproximada de 53 minutos (da sequência 5 até a 24). Neste bloco, que é o desenvolvimento de todo o filme, acompanhamos Wim Wenders a tentar decidir como vai ser o documentário, ao mesmo tempo em que o próprio documentário se desenrola. Acompanhamos de perto as dúvidas de Wenders, por achar que está a desrespeitar Ray, explorando sua condição de enfermo terminal. Ao mesmo tempo, à medida em que faz descobertas, Wenders arranja maneira de continuar com um filme que parece não ter final, para além do óbvio, que é a morte do personagem principal. Uma das maneiras de continuar é arranjar um propósito: numa conversa sobre o filme que estão a fazer, Ray define que o seu objectivo é reestabelecer sua imagem diante do mundo, recuperar sua identidade e obra. O objectivo de Wenders acaba por tornar-se em definir suas ações no filme em função da maneira de Nick lidar com a morte.

O terceiro acto, que vai da sequência 25 à 28, dura aproximadamente 10 minutos, tal como o início do filme. Após um período de agravamento em seu estado de saúde, Nick recupera-se e trabalha numa montagem de uma peça de teatro. Ao dirigir uma cena com um ator, o vemos em uma situação insólita: ele pede para o ator repetir as falas com mais energia, coisa que evidentemente lhe falta. Ao final, no texto da encenação, o ator grita para achar uma saída. Ele não “precisa” de liberdade, precisa é de achar uma saída. Nos fixamos no rosto de Ray, preso em inexpressividade.

Ironicamente Wenders ainda tenta criar uma cena para o filme, que é a longa sequência 27, na qual Ray está em uma cama de hospital, que dura quase 12 minutos. Logo na abertura da sequência Wenders nos avisa que a realidade havia se tornado maior que a ficção em que tentaram convertê-la. Aquela seria a última cena de Ray. Na representação, Ray despede-se de uma filha, que lhe havia trazido flores e os dois começam um diálogo que termina em uma reflexão sobre verdade e mentira. De repente, vemos o rosto de Wenders, que estava acompanhando a cena, a dormir. Saltamos para dentro do seu sonho e vemos o próprio Wenders deitado na cama, da mesma cena que estava a dirigir. Ao seu lado, Ray, que diz frases soltas, canta pedaços de músicas, diz que tem de ir embora. Wenders pede para ele dizer “Corte” e depois de algumas tentativas Ray diz a palavra “Cut” (corte), com bastante energia e encarando a lente. Ao que o filme corta para o epílogo.

Os seis minutos finais do documentário são passados após a morte de Ray. Vemos a equipe de filmagem em um espaço fechado, discutindo calorosamente sobre como terminar o filme. Saltamos para o exterior e percebemos que eles estão dentro de um barco chinês, que navega pelo Rio Hudson. Não é a primeira vez que vemos tal barco, que havia figurado em vários momentos anteriores, com uma câmera de 35mm em cima, com a película ao vento. A equipe mais uma vez se pergunta se não há final para o filme. Um dos integrantes acende um palito de fósforo e o deixa queimar completamente, o fogo desaparece, as questões continuam: seríamos capazes de matar para conseguir uma boa cena? Deveríamos queimar este barco para substituir a cena da cremação, que não temos? O barco segue a navegar e a última “resposta” vem do diário de Ray, que antes de morrer, havia reencontrado consigo mesmo, ao reconhecer em seus traços, a face da própria mãe.

Ao olharmos para as sequências, identificamos um padrão de aprofundamento das questões. Mais do que propor ou identificar um problema no início e expor argumentos para tentar resolvê-lo ou compreendê-lo, Wim Wenders logo coloca ao público o dilema de fazer um filme que pode ser uma traição ao seu personagem. Um filme que não é sobre o personagem, mas sobre a morte do mesmo, o seu desaparecimento. Ao questionar-se sobre como fazer esse filme, Wenders não encontra respostas, porém mais perguntas. E todo o filme parece ser constituído de uma série de encenações dele mesmo. Os dias se passam e vemos mais do mesmo, o cotidiano de Ray. Porém o cotidiano se mistura com as discussões sobre o filme que está sendo feito e sobre o que se quer fazer. Aparentemente não há progressão evidente, e as imagens do filme se confundem com imagens de arquivo de filmes de Ray. Os questionamentos evoluem nesta linha: não tenho ideia do que fazer, vamos fazer um filme juntos, talvez devêssemos falar sobre a morte, a realidade é nossa história, o que significa voltar à casa?, a realidade pode ser a fantasia absoluta?, do que trata esse filme?, um homem que quer encontrar-se consigo mesmo antes de morrer?, por que não fazemos um filme sobre você?, como o filme vai terminar?, será que estou abusando de Nick?, não estamos mais perto de saber como fazer esse filme do que no princípio, quando não havia ideia? e não há final?

Em relação ao estilo, o filme transita livremente entre as cenas ficcionadas e as cenas de making of. Mesmo dentro da ficção a equipe de making of também atua, a própria câmera atua. A metalinguagem constante nas imagens é reforçada pela narração de Wenders, que se questiona sobre verdade ou mentira, realidade ou

imaginação no fazer cinematográfico. Este é o eixo estrutural ensaístico. Enquanto que o eixo do personagem é o seguimento do dia-a-dia de Ray, a progressão dos seus últimos momentos, o modo como contribui para o filme, apesar da morte iminente. Neste eixo, claramente, Wenders e a equipe também aparecem como personagens que “se aproveitam” da trajetória de Ray para fazer o filme.

No epílogo, identificamos o encerramento para os dois eixos: o eixo de Nicholas Ray como personagem central encerra-se como ele mesmo havia sugerido num diálogo anterior: um barco chinês que navega pelo Rio Hudson. Lá dentro, Nick já não está, mas os personagens ainda discutem sobre como terminar o filme. O eixo ensaístico, que propõe a reflexão sobre realidade e ficção, termina sobre o mesmo rio, com a leitura de um trecho do diário de Ray, no qual ele reafirma a necessidade de recuperar sua identidade. Nas palavras escritas à mão ele diz que não encontra nos traços do seu rosto uma identidade como se fosse de uma rocha, dura e fria. Mas sim, é capaz de enxergar as rugas, a pele seca, a tristeza e tem de aceitar que reconhece em sua cara, a cara de sua mãe. A “verdade” biológica parece sobrepor-se secamente à poesia, ou, como Wenders havia comentado diante da iminência da morte de Nick, a realidade havia se tornado maior do que a ficção na qual tentaram convertê-la.

6.3 Intimate Stranger (1991) – Alan Berliner

Alan Berliner constrói em “Intimate Stranger” um documentário sobre a vida de seu avô materno, Joseph Cassuto. Empenhado em contar a história do que ele considera ter sido um homem comum, Berliner descobre uma profusão de opiniões contraditórias entre familiares e traços de um personagem extraordinário entre amigos de Cassuto. A curiosidade inicial de Berliner provém de sua infância, quando costumava ir ajudar o avô a organizar seus arquivos, cartas, fotos, filmes, anotações, coleções aparentemente infindáveis de objetos. Mais tarde, após a morte do avô em um acidente de carro, Berliner se surpreende com o facto de ele estava escrevendo uma auto-biografia intitulada “True Life of a good Samaritan”.

O filme, que dura 60 minutos, estrutura-se a partir da extensa investigação feita por Berliner, que reorganiza as fotos, escritos e imagens do avô em relação aos depoimentos que grava dos familiares e amigos. O artifício encontrado para unificar os elementos foi neste caso o som e a imagem das teclas de uma máquina de escrever, que denuncia a presença do autor (Berliner) e também não deixa de ser uma referência ou representação do facto de que o personagem principal do filme (Cassuto) dedicava-se a escrever em máquina a sua história. A presença da máquina substitui a figura e a voz de um narrador, à medida em que desenha palavras que apoiam o desenrolar do filme e desvendam quem narra, por exemplo, quando aparecem frases informativas do género “Regina Cassuto Berliner – My mother”.

O primeiro acto dura 4 minutos e 17 segundos. É a introdução do tema do filme e também do estilo. No início o som e as imagens fragmentadas de uma ação de resgate fazem uma reconstituição do acidente que matou Joseph Cassuto. As vozes de várias pessoas que, supomos, são seus familiares, recontam o acidente. O ritmo é marcado pelos sons da máquina de escrever e então um dos depoentes introduz a ideia de que o “falecido” estava a escrever uma auto-biografia. Uma das vozes dos familiares questiona: “quem estaria interessado em saber sobre ele?”. Ao que vemos o título do filme aparecer no ecrán, letra por letra: I N T I M A T E S T R A N G E R B Y A L A N B E R L I N E R.

A controvérsia entre as vozes continua, pois um parente diz que ele era apenas um homem comum, enquanto outro afirma que ele havia sido extraordinário, rebatido imediatamente por alguém que considera que ele era um ninguém. De repente uma das vozes lança o desafio de que se aponte algo de realmente importante que ele tenha feito. A próxima voz surpreende já por ter um sotaque distinto, como se fosse um japonês a falar inglês. As imagens de arquivo mostram, em preto e branco, um senhor de feições ocidentais que caminha por uma cidade e está cercado por japoneses. A voz com sotaque acrescenta: “Joseph Cassuto foi especialmente bom quando o Japão esteve na pior”. Ao que somos surpreendidos mais uma vez com uma página datilografada que traz a frase: “Life of a good samaritan by Joseph Cassuto”. A voz rancorosa reafirma: “uma autobiografia escrita por um ninguém”.

O primeiro acto nos revela em menos de 5 minutos que o filme será um condensado de informações e emoções sobre a vida de um homem que tinha grandes pretensões e que por isso foi muito importante para algumas pessoas e ao mesmo tempo causou revolta em outras. Algo que talvez seja realmente comum na vida de qualquer ser humano, não fosse o facto de que o próprio personagem havia deixado inúmeros documentos sobre si mesmo e suas ações, como se fossem pistas firmes para o caso de que a sua história fosse recontada. Talvez assim as pessoas “anônimas” se tornem extraordinárias, ao suscitar a reavaliação ou reinterpretção do que deixaram como legado, ou de como algumas de suas ações corriqueiras podem ter influenciado ou determinado mudanças em outras histórias de vida.

O segundo acto então inicia-se após a marca visual da página com o título da autobiografia e o personagem que se define como o “bom samaritano”. Somos agora conduzidos pelo filme e os depoimentos dos familiares, à contextualização das origens de Joseph Cassuto. Ele foi um judeu nascido na Palestina e criado em Alexandria. Nos anos 20 trabalhava como funcionário de uma Companhia de Algodão japonesa no Egito e a convivência com os amigos japoneses tornara-se intensa. Entendemos que Joseph se divertia ao trabalhar, passava grandes períodos de tempo, diariamente, ao lado dos amigos japoneses, tanto em contextos profissionais quanto de lazer. Joseph casa-se com Regina Berliner, mãe do realizador, também no Egito.

No período da Segunda Guerra Mundial, Joseph já tinha voltado com a família para os Estados Unidos. Ele passa por maus momentos pois aqueles símbolos do que havia sido a fase mais feliz da sua vida estavam em crise: o Egito estava de “portas fechadas” e os japoneses eram vistos como inimigos. Apesar disso, Joseph, pouco

atento às necessidades afetivas dos próprios filhos, dedica-se a enviar ajudas aos japoneses: “seu coração era parte japonês” (21’12’’). O envolvimento pela causa de “ajudar” o Japão intensifica-se de tal maneira que Joseph Cassuto resolve retomar os negócios com os japoneses e vai para o Japão como executivo da empresa Nichiman.

Como explicam os depoimentos, Joseph ainda sonhava com a família que tinha na época em que morava no Egito, mas também considerava-se uma espécie de “diplomata sem credenciais”. Contraditoriamente, ele absorveu o senso de responsabilidade dos japoneses ao mesmo tempo em que abandonava a própria esposa e filhos na América. Um dos familiares assegura: “ele amava a mulher a 4 mil milhas de distância”. Ao que outro questiona: “estava sendo parte do futuro do Japão ou de sua família?”. Como homem de negócios, Joseph parecia levar a sério demais a filosofia de que a empresa deveria vir antes de tudo.

Aos 41 minutos ficamos a saber que Joseph finalmente volta à Nova Iorque, mas dessa vez continua trabalhando com os japoneses, através do escritório americano da Nichiman. Joseph oferecia jantares e dava conselhos a todos os japoneses com que tivesse contacto: “Os japoneses o consideravam como um professor em assuntos comerciais e pessoais” (43’18’’). Na realidade ele se “intrometia” tanto que arranjava empregos, apartamentos, deixava os amigos comerem em sua casa, dava-lhes suporte até que tivessem condições de seguir por conta própria. Seu negócio era fazer com que as pessoas gostassem dele. Como “resultado do seu trabalho” chegava a comentar com orgulho de ter colocado as pessoas em contacto, de ter sido intermediário para que tal outro amigo ficasse rico. Um dos filhos é que retoma a controvérsia: “Nunca conheci ninguém que não gostasse dele, a não ser seus familiares diretos”. E continua: “Eu adoraria ter sido seu amigo em vez de filho, pois acho que ele teria feito tudo por um amigo”.

À medida em que progredimos no tema “mágoas dos filhos”, que relacionam as diversas maneiras como Joseph os desencorajava a seguir em frente com suas escolhas profissionais, ficamos a saber também como Regina Berliner, a filha adorada, casa-se contra a vontade do próprio pai, que sonhava com um matrimônio que lhe trouxesse status e alto padrão de vida. O marido, Oscar (o dono da voz que sempre põe em causa a importância da vida de Cassuto) queixa-se de que o sogro não era um bom anfitrião, que nunca o apresentava aos amigos japoneses, companheiros de tantos momentos e que inclusive teria sido o causador do seu divórcio. Oscar ressalta como após a separação recebeu inúmeras chamadas telefônicas de Joseph,

que tentava reverter o acontecimento. Tais chamadas provavelmente motivadas, segundo Oscar, por um sentimento de culpa do ex-sogro.

O nascimento de Alan Berliner, o realizador do filme é narrado por Regina Berliner. Ela afirma que havia uma conexão especial entre o Cassuto e Alan. Por ser o primeiro neto, Cassuto preferia que fosse um menino e assim aconteceu. Além disso, os dois traziam a característica de serem meticolosos, organizados. Cassuto rotulava tudo, classificava, “como você Alan”, comenta a própria mãe. Uma voz com sotaque japonês complementa: “acho que você é mais organizado do que seu avô”. Alan recorda-se do momento em que comentou com o avô que queria estudar cinema. O avô o teria desencorajado e recomendado estudar idiomas. Regina Berliner conclui: “ele queria que você tivesse seguido os passos dele”. Mas ele nunca tinha sido um diplomata. Oscar retruca: “as pessoas devem seguir o exemplo de alguém bem sucedido”.

Apesar de Joseph Cassuto não ter sido um diplomata oficialmente, Alan Berliner desenvolve a ideia de que ele tinha atuado e feito planos como se fosse um, genuinamente: “Ele se sentia responsável por tudo, tomava as coisas como pessoais, levava os eventos do mundo sobre os ombros” (52’28”) era também uma “máquina de dar conselhos profissional”. Tais comentários nos conduzem ao final do segundo acto, que é a carta de Joseph Cassuto ao presidente Kennedy, em 1961.

Consideramos a carta como o clímax do filme, uma vez que marca o ponto mais alto ao qual chega a personalidade de Cassuto, ao tocar o limite da loucura. Não por ser uma carta a um presidente e sim por ele considerar seriamente que seria escutado e poderia interferir em assuntos muito maiores que ele mesmo: “sou um observador com interesse agudo em temas nacionais e internacionais” escreveria em 1972. A montagem rápida de diversas passagens de cartas e assuntos nos dão a ideia de que ele escreveu diversas vezes, sem se importar com resposta ou resultado prático de seus conselhos, como alguém que fala para as paredes. O resultado nos é dado por um dos entrevistados: “falamos de um homem que perdeu o senso da realidade”.

O verdadeiro desenlace, no entanto, é Berliner que nos oferece, ao aparecer pela primeira vez no filme, junto à mãe, quando vai ao Japão receber uma homenagem em nome do avô. A companhia Nichiman havia se tornado uma das maiores empresas do mundo, com vendas anuais de mais de 40 bilhões de dólares, Cassuto deixa como legado para a família, apesar de o considerarem um estranho, um nome respeitado e uma reputação digna, pelo menos no Japão.

NOTAS

Página 52

¹ The first contribution explicitly devoted to the essay film is probably Hans Richter's "Der Filmessay, Eine neue Form des Dokumentarfilms," which was published on 24 April 1940 in *Nationalzeitung*. In his article, Richter (himself often listed as an author of essay films) announces a new type of intellectual but also emotional cinema, able to provide "images for mental notions" and to "portray a concept." Its relationship with documentary cinema is explored: "In this effort to give body to the invisible world of imagination, thought and ideas, the essay film can employ an incomparably greater reservoir of expressive means than can the pure documentary film. (Rascaroli, 2008:227)

Página 53

² The film's voice-over commentary and images of illustration nominate *Night and Fog* for the expository mode, but the haunting, personal quality of the commentary moves it toward the performative. (Nicholls, 2001:134)

³ Nora Alter insists that the essay film is "not a genre, as it strives to be beyond formal, conceptual, and social constraint. Like 'heresy' in the Adornean literary essay, the essay film disrespects traditional boundaries, is transgressive both structurally and conceptually, it is self-reflective and self-reflexive. (Rascaroli, 2008:24)

Página 54

⁴ I would say an essay documented by film. The important word is 'essay,' understood in the same sense that it has in literature—an essay at once historical and political, written by a poet as well (Bazin in Corrigan, 2011:45)

⁵ Essayistic subjectivity—in contradistinction to many definitions of the essay and essay film—refers then not simply to the emplacement or positioning of an individual consciousness before and in experience but to an active and assertive consciousness that tests, undoes, or re-creates itself through experience, including the experiences of memory, argument, active desire, and reflective thinking. (Corrigan, 2011, 31)

Página 55

⁶ At the level of textual commitments (which can be summarized as follows: 'I am going to share with you my personal musing about this'), an essay is the expression of a personal, critical reflection on a problem or set of problems. Such reflection does not propose itself as anonymous or collective, but as originating from a single authorial voice; as Arthur writes, 'a quality shared by all film essays is the inscription of a blatant, self-searching authorial presence.' This authorial 'voice' approaches the subject matter not in order to present a factual report (the field of traditional documentary), but to offer an in-depth, personal, and thought-provoking reflection. At the level of rhetorical structures, in order to convey such reflection, the cinematic essayist creates an enunciator who is very close to the real, extra-textual author; the distance between the two is slight, as the enunciator quite declaredly represents the author's views, and is his/her spokesperson (even when hiding behind a different or even multiple names or personas). The essay's enunciator may remain a voice-over or also physically appear in the text, and usually does not conceal that he/she is the film's director. The narrator of the essay film voices personal opinions that can be related directly to the extra-textual author. (Rascaroli, 2008:35)

Página 57

⁷ ... Define the beginning and ending point of each sequence, give it a tag description, and calculate its length in minutes and seconds.

Write a brief description of the documentary's content and what it handles.

Looking at the flow chart of sequences, describe the film's structure, pointing out what principle or factor seems to have determined the film's organization, and show how and where the film might be divided into acts

Discuss the film's style and what seems to have determined it.

Discuss the thematic impact of the film and its overall effectiveness. What made you care about its characters and their situations? What did it make you feel? What did you learn from seeing the film? Should other people see it, and why? (Rabiger, 2007: 114-115)

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projecto nasceu da entrevista realizada pela autora em 2011, com Deífilo Gurgel, poucos meses antes do seu falecimento. Deífilo estava com 85 anos e relatou pacientemente os principais factos de sua vida e obra, comentando algumas vezes, sem perder a simpatia: “já estou cansado de repetir essas coisas”. Curiosamente, apesar da relação de parentesco com a autora do projecto, (tio-sobrinha), foi nesta entrevista que os dois conversaram pela primeira vez de maneira objetiva e generosa, mas já como colaboradores de um projecto em comum, ao ponto de que ao final Deífilo demonstrou preocupação em continuar a entrevista, assim que houvesse uma nova oportunidade.

A nova oportunidade, ironicamente, transformou-se no desenvolvimento do presente projecto cinematográfico, já que na prática, devido ao falecimento do nosso personagem, tornou-se impossível retornar à sua casa para continuar ou aprofundar a conversa. O nosso trabalho foi, portanto, descobrir no material de arquivo e na situação dos atuais representantes do folclore do estado do Rio Grande do Norte, os caminhos para “desdobrar” aquele primeiro-último encontro em uma jornada sobre a vida de Deífilo e suas paixões (família-trabalho).

Definimos então o nosso processo de pesquisa como uma jornada de aproximação, vivência e redescobrimento. Seguindo este guia, encontramos primeiro as principais pessoas que poderiam nos falar sobre Deífilo, (quem ele foi, como trabalhava) e em seguida colecionamos os principais materiais em áudio, vídeo e fotografias, que também nos pudessem fornecer pistas do que significou ou pode ainda significar a existência deste poeta-investigador. A nossa aproximação ao tema e suas teias de sub-temas nos levou à vivência desta história de vida e consideramos, portanto, que chegamos ao redescobrimento de alguns factos já extensivamente falados e noticiados dentro do Rio Grande do Norte, no âmbito do jornalismo cultural ou dos estudos acadêmicas. Como “redescobrimento” nos referimos a retornar ao tema, ou a rever o tema com um olhar diferenciado.

No trabalho de construir ou encontrar uma estrutura para o nosso filme - o esqueleto capaz de segurar temas diversos em uma unidade geral de sentido – tivemos

a necessidade de nos debruçar sobre os documentários de caráter ensaístico, para fugir do enquadramento mais tradicional do gênero biográfico, que de certa maneira limita a narrativa audiovisual a um caráter mais expostivo ou explicativo do que reflexivo.

Nos exemplos que analisamos encontramos três usos distintos da voz em off, como articuladora da narração e da argumentação que expõe o posicionamento do autor (e do próprio filme) em relação ao tema (o personagem biografado). Em “Le Tombeau d’Alexandre”, de Chris Marker, a voz personifica o autor de uma maneira quase literária (na forma de cartas), ao mesmo tempo em que encontra liberdade na enunciação e expõe quase que directamente a lógica do pensamento do realizador, que associa, argumenta, expõe, constrói ironias, reconstrói a história do seu personagem em relação a si próprio (narrador) e ao contexto da época. A maneira misteriosa com que o autor se insere no filme transfere um pouco ao público a posição do narrador, na medida em que “mergulhamos” em seu pensamento, vemos com seus olhos.

Já no caso de Nicholas Ray e Wim Wenders, no filme “Lightning over Water”, somos testemunhas da relação de criação dos dois realizadores, que hora constroem o filme que vemos, hora apenas convivem, aproveitando cada momento de sobre-vida de Ray. A “realidade” se confunde com a ficção, ou se sobrepõe à ficção. A voz de Wenders nos conduz pela história ou tenta articular a história que, com mais força, determina os caminhos que ele pode escolher seguir. Não somos nós, espectadores passivos, que apenas temos que ouvir e ver, acompanhar aquela história. Antes temos que participar refazendo as conexões e tentando “desembaraçar” o filme que está dentro do outro filme, ou aceitando o filme que é resultado da fusão destas duas narrativas.

Nossa última referência foi “Intimate Stranger”, de Alan Berliner, que usa a voz em off de maneira polifônica, ou seja, o realizador, na medida em que conversa com os diversos personagens que conviveram ou se relacionaram com seu personagem principal, o avô, constrói um retrato diverso e contraditório do próprio personagem. Neste caso, a forma do filme, apoiada em uma montagem rítmica e fragmentada que evidencia traços da personalidade do personagem (um acumulador de fotos e informações metódico, que estava a datilografar sua auto-biografia), transforma-se também na expressão da subjectividade do autor. Ouvimos sua voz em vários momentos, ao questionar seus entrevistados. Mas vemos e ouvimos sua argumentação também através da maneira como ele contrapõe os arquivos (imagens em movimento x fotos x caracteres), como pontua frases com o sons da máquina de

escrever, como se a auto-biografia do avô fosse sendo reescrita no confronto das múltiplas opiniões do filme. Alan Berliner põe tudo à prova, experimenta com os elementos e também revive a história do seu avô, como um narrador-personagem que ao relacionar as mais diversas informações acaba por complementar a figura do biografado, tornando-se um pouco o seu representante. Neste caso é evidente pois no epílogo do filme Berliner vai até o Japão com a mãe, receber uma homenagem em nome do avô.

Nos três exemplos, portanto, identificamos que o viés ensaístico se “aproveita” da relação especial estabelecida entre o autor e o biografado. O retrato do personagem se constrói desta inter-relação. Mais do que ilustrar a história do personagem ou descrevê-lo, os três ensaios biográficos se preocupam em ampliar as questões relacionadas à existência do personagem, sem o objectivo de preencher as lacunas em busca da “verdade” dos fatos, mas antes trabalhando sobre versões e contradições da história, pontos que podem gerar novas conexões e reflexão.

Já no caso do nosso projecto, como temos três entrevistas principais na qual nosso personagem descreve sua própria vida e obra, decidimos utilizá-las como eixo da narrativa, descartando assim, a voz de um narrador onisciente ou narrador personagem. Queremos, assim, deixar que o próprio Deífilo, em três tempos distintos, que agora convivem, se destaque como narrador e personagem principal, ao mesmo tempo em que nós, os realizadores do filme e o público, nos envolveremos numa busca pelos elementos que se articulam em relação ao que Deífilo diz. Nessa busca encontraremos, sem dúvidas, contradições e depoimentos que confirmam, reforçam ou negam o que o nosso biografado narra. Em última instância, construiremos também o retrato da nossa relação com as imagens de Deífilo (dele ou produzidas por intermédio do trabalho dele).

Decidimos então tratar como narradores coadjuvantes do documentário, 4 entrevistados: Zoraide, a viúva de Deífilo, Paulo de Tarso Correia de Melo, escritor especialista em Deífilo como poeta, Tarcísio Gurgel, escritor e irmão de Deífilo, que participou das entrevistas de 1983 e 2007 e por fim o folclorista e discípulo de Deífilo, Severino Vicente, que nos pode contar sobre a importância dele como folclorista e preservador da cultura popular. Outras conversas serão realizadas no percurso feito em busca das imagens e artistas relacionados à Deífilo, mas estes entrevistados irão falar sobre si próprios ou sobre a influência de Deífilo em suas actividades, atuando mais como personagens-comentadores do que como narradores

adjuntos. Nesta narrativa paralela não nos preocuparemos em “esconder” a equipe que filma nem as nossas próprias vozes. Seremos como representantes do próprio filme que se desenrola e seguiremos um percurso paralelo ao dos “narradores”. As sobreposições entre imagem e som dos dois percursos ressaltará desconexões de tempo e re-conexões de problemáticas, que persistem no tempo.

Como Deífilo foi um poeta que se dedicou ao folclore de maneira intuitiva e até mesmo afetiva, não se privou em deixar publicado em seus livros de pesquisa o seu ponto de vista sensível, como uma mensagem honesta a ser tomada em conta, em defesa da cultura popular. E nosso caso, tais “mensagens” servirão também como vestígios documentados de sua personalidade e não nos privaremos em ler trechos de seus textos, buscar por seus livros (que esperamos encontrar em bibliotecas e escolas, mas também não nos surpreenderemos se for tarefa das mais complicadas), folheá-los:

...esperamos que órgãos públicos do nosso Estado, que trabalham pela cultura e pelo turismo, consigam manter atuantes na sua mais representativa autenticidade, os folguedos do povo, a fim de que os futuros pesquisadores possam gozar do privilégio de estudá-los ‘ao vivo’. (Gurgel, 1985: 13)

Escolhemos por fim, mudar o nome do nosso documentário de “Alumbramentos” para “Quem pode ser Deífilo?”. Nosso objectivo com isso é estabelecer desde o início do filme, a pergunta que o impulsiona, ao mesmo tempo em que, uma vez que apresentaremos opiniões e fragmentos da vida e obra do nosso personagem, construiremos tentativas de resposta à questão-título, à medida em que retratamos a nossa relação com as imagens encontradas, além de deixarmos implícita a provocação: “quem ainda pode ser como Deífilo?”.

8. ANEXO – DESCRIÇÃO DO MATERIAL DE ARQUIVO RECOLHIDO NA INVESTIGAÇÃO DE CAMPO

Em nossa investigação de campo, além das pré-entrevistas realizadas, reunimos material de arquivo em vídeo, fotos e áudio sobre o nosso personagem. Os áudios são provenientes das gravações realizadas por Deífilo em suas pesquisas de campo. Copiamos 15 cd's com aproximadamente 40 minutos de gravação cada, de uma coleção de 30 cd's. Tal acervo foi digitalizado a partir das fitas k-7 que Deífilo gravava em suas viagens. No que diz respeito às fotografias, identificamos um vasto acervo com Zoraide, a viúva de Deífilo, quando fizemos nossa primeira entrevista. São imagens de família e também as fotos das viagens, pois quando ia em suas investigações, Deífilo registrava os seus encontros com os artistas com uma pequena câmera kodak, de uso doméstico. Os vídeos, que recolhemos em cópias em dvd, estão relacionados à participação de Deífilo em programas de televisão, congressos, documentários e ainda vídeos de família, em que aparece por exemplo, em seu aniversário. Anotamos ainda a recolha de uma entrevista em áudio feita pela pesquisadora e escritora Diva Cunha com Deífilo, sobre as festas juninas em Areia Branca e ainda um rolo de filme em super 8 dos anos 70, no qual, entre algumas cenas familiares, Deífilo aparece com seus cadernos e livros.

Como acabamos por recolher um volume maior de material em áudio e vídeo, nos preocupamos em anotar os pontos de maior interesse do conteúdo de cada um.

8.1 – Áudios – os áudios das gravações trazem a personalidade de Deífilo expressa na maneira como conversava com os artistas de igual para igual e se sentia à vontade para dar conselhos e “extrair” deles o máximo de informações. A qualidade às vezes bastante precária das faixas também traz um pouco da atmosfera da época, parecendo por vezes ser proveniente de um tempo anterior à data real da investigação.

Cd “k-7s”

Fita 1 – entrevista com Pedro Ribeiro da Fonseca (11/02/1992, em São Pedro do Potengi) –Lado A - 4’30’’ - Deífilo pede para que Pedro cante o romance do “Boi Barbatão”. Pedro diz: “dizendo uns 2 ou 3 versos já está bom né?” Deífilo: “não, dizendo uns 20 ou 30 está melhor... Não se lembra da música? Diga um pé, porque por um pé a gente tira os outros...” (*Deífilo algumas vezes instia para que os artistas tentassem cantar as melodias para então lembrar das frases dos romances*). Lado B - 1’21’’ - Deífilo para Pedro : “O grande problema é esse né seu Pedro, ninguém canta mais essas coisas, as pessoas vão esquecendo...” 4’13’’ – “Todo mundo esquece, se não está cantando sempre, vai terminar esquecendo”.

Fita 2 – entrevista com Luís da Câmara Cascudo (*data desconhecida possivelmente em 1979*) – 2’20’’ - Cascudo cantarola, fala sobre Chico Antônio. 3’15’’ - Cascudo explica como Mário de Andrade escreveu um livro sobre Chico Antônio; 20’08’ – “Li em um jornal qualquer uma coisa sua sobre Chico Antônio e foi uma emoção, uma alegria, quando você descobriu que ele estava vivo... Grave alguma coisa dele!”

Fita 3 – entrevista com Câmara Cascudo e Chico Antônio (*data desconhecida possivelmente em 1979*) – 6’25’’ - Cascudo diz, referindo-se a Deífilo: “esse aqui foi um dos meus filhos da faculdade de Direito”. E Deífilo: “com muita honra”; 12’00’’ - Cascudo e Chico Antônio recitam “O Azulão”; 13’30’’ - Chico Antônio canta uma embolada. Deífilo e Cascudo explicam a passagem onde Mário escreve que Chico Antônio valia uma dúzia de Caruzos. 17’43’’ – Cascudo: “Em 28 eu me formei e me casei em 29. Mário de Andrade esteve em Dezembro de 28 lá em casa. E foi para Bom Jardim em Janeiro de 29. De maneira que eu ouvi falar de Chico Antônio em Dezembro de 28. Ano passado fez 50 anos”; 20’24’’ – Cascudo: “Chico Antônio é uma tradição, se eu visse o Papa não tinha tanta emoção. Minha mulher até hoje canta coisas de Chico Antônio e vamos fazer 50 anos de casados”, Deífilo: “é muito bom isso, é muito bom”.

Fita 5 – Lado A - Gravação de cocos em Canguaretama com Dona Maria de Belchior (1979) Coco da Lourinha, Coco de Vitorino, Coco do Abandono. Cocos de Extremoz com Luiz Raimundo, antigo integrante do Araruna. Coco do carneiro, Coco do Boi (Bambelô de Extremoz). Cantigas do Maneiro Pau de Doutor Severiano (19 de

julho de 1980); 23'00'' Cantigas do Folguedo do Boi Calemba: Aboio do Boi Espaço com explicação de Deífilo e mais 3 cantigas com destaque para “Ô de casa, Ô de fora”.

Lado B – Jornadas da Lapinha (*sem informação do ano*). Congos de Calçola de Ponta Negra.

Fita 6 – 12 de fevereiro de 1992 – gravação de entrevista com Raimundo Fabião, neto de Fabião das Queimadas. 14'09'' - romance que apresenta Fabião das Queimadas.

Fita 7 – Espetáculo de Manoel Daniel, irmão de Chico Daniel. O mamulengueiro brinca com Deífilo e Antônio Marques, 1985. Deífilo aconselha Manoel a comprar de volta os bonecos e melhorar a pintura, porque vão precisar deles na Fundação José Augusto (*A Fundação ia organizar o encontro dos Mamulengueiros do Rio Grande do Norte*); 9'14'' - Deífilo pergunta sobre uma mulher mamulengueira e chama por Marcinha, sua filha, que atrapalha a gravação. 04 de janeiro de 1986 – Vera Cruz – entrevista com Antônio Gordo; Gravação com Antônio Relampo.

Fita 8 – Ceará-Mirim, 01 Junho de 1978 – entrevista com Isabel Poti. Deífilo pergunta sobre os romances. 1'57'' – Deífilo explica que o romance de Juliana e Dom Jorge é da maior importância: “em Espanha fizeram um livro da grossura desse gravador aqui, só sobre esse romance.” Isabel canta o romance Dom Varão, Delgadinha, Conde Arnaldo e Juliana e Dom Jorge.

Fita 9 – 3 de agosto de 1980 – Gravação com Antônio Batista, mestre Fandango em Natal. Deífilo discute a terminologia da cantiga “peça de leva”, proveniente do vocabulário náutico. Interferência de Alexandre, filho de Deífilo, na gravação. Deífilo lê uma reportagem dos anos 50, escrita por Berilo Wanderley, sobre as velhas figuras do Folclore de Natal. Interferência de Catarina (neta de Deífilo); 26'36'' - “os melhores bois eram os de Santo Antônio do Salto da Onça o Boi sai do interior para a capital o cabra deve ter o cangote muito duro para andar com esse boi na cabeça”.

Cd “Fandango de Atanásio”

Entrevista com Atanásio Salustino do Nascimento, 1975 – Cantigas do Fandango e informações. Boa conversa entre Deífilo e Atanásio, que já tinha 78 anos. Atanásio conta a história de um grupo de boi calemba que teve em 1928: descreve a música e os cantos; 11’42’’ - Deífilo fala do desaparecimento dos personagens e da mudança no número de galantes que se apresentavam; 25’ - cantiga: “rema que rema daqui para Lisboa. Mais quem não rema não tem coisa boa”.

Cd “Congos, Pastoril e Lapinha. João Menino, notícias dos Congos de São Gonçalo”.

28 de setembro de 1975. Entrevista com João Menino, mamulengueiro. Ele fala das diferenças entre o Congo de Natal e o de São Gonçalo do Amarante; 1’52’’ - João Menino diz que os brincantes não querem mais se apresentar porque não querem vestir saia de mulher. “O congo gasta mais do que o boi, ao todo são 14 pessoas”. *O áudio sofre uma alteração de rotação e volta ao normal em 7’30’’*. Aos 8’30’’ Deífilo convence dona Maria Menino a cantar um romance. 12’32’’ - Romance de Juliana e Dom Jorge: o próprio Deífilo canta para fazer Maria Menino lembrar. 16’16’’ - Deífilo encontra outra cantadora que complementa os versos que Maria Menino havia esquecido. 18’27’’ - Cantigas do Congo de Saiote de São Gonçalo do Amarante.

Cd “Romanceiro 67 - Militana no Oiteiro (8.4.1991)”

Deífilo testa o gravador: “1,2,3,4,5,6”. E anuncia a gravação dos Romances religiosos. Romances: “Antônio que está na Itália”. “Bendito Santo Antônio”. “São José” (o nascimento de Jesus). Deífilo pede para que Dona Maria (Militana) se lembre de outro Romance que tenha alguma história. Gravação do Romance de “Zé do Vale”, Romance do “Boi Surubim”, Romance do “Casaca de couro”. Gravação de 3.5.91 Romance de “Dom Varão” (a mulher que vai à guerra), que era cantado por Atanásio Salustino na apresentação do Fandango. 42’20’’ - Dona Maria diz que vai cantar

outro romance e Deífilo completa: “pode cantar a noite todinha”. 14.10.91 – “Romance do Cangaço”.

Cd “Romanceiro 68 - Militana no Oiteiro (1991)”

Deífilo narra o encontro com Dona Maria José e diz que a gravação é uma continuação de gravações anteriores. Diz ainda que Dona Maria vai cantar o Romance do “Filho que matou a mãe”. Dona Maria resmunga e canta. Romance do “Zé Alves do Fundão”. Maria José diz: “e se eu errar?” Deífilo diz que ela tem a cabeça boa, não vai errar. Dona Maria procura a música e Deífilo sugere que passem ao próximo, do cangaceiro: “caso a senhora lembre no meio, interrompe e canta aí mesmo”. Dona Maria canta o romance de “Zé Alves do Fundão”. O terceiro romance é o de “Manoel Passarinho, o cangaceiro”. O quarto romance, Deífilo apenas diz: “é outro romance de cangaceiro”. Dona Maria erra algumas vezes e fala preocupada: “olhe como eu errei”. O quinto romance é uma história de Antônio Silvino. O sexto é o romance de “São Tiago”. Romances do “Riachão” para completar a fita.

Cd “Congos, Pastoril e Lapinha de Rio do Fogo, depoimentos”

Entrevista não identificada ao princípio. Fala-se sobre os Congos de Portalegre, em louvor de São Gonçalo. Comentam que se acabou o Fandango e o Boi, Deífilo fala sobre a televisão e as discotecas, que acabaram com a atenção do que é realmente brasileiro. Deífilo fala do Fandango de seu Atanásio, que faleceu pouco tempo depois de que Deífilo o “documentou”; 7’29” - Deífilo comenta que em Areia Branca também existiam todos esses grupos, a frase é interrompida. 9’30” - Deífilo canta partes das músicas de São Gonçalo para que a entrevistada se recorde. Ela canta a música de maneira diferente e se ri. 11’50” - A entrevistada pergunta o nome de Deífilo, ele responde e comenta sobre a dificuldade de reconstituir as canções. Ela explica como funciona o Pastoril e a Lapinha. Rio do Fogo, 1979, gravação com Dona Esmeralda (Esmeralda Monteiro de Sousa). Primeira jornada das pastorinhas. Dramas da Lapinha. Outras canções, muitas risadas no final.

8.2 - Vídeos

Programa Memória Viva Especial Chico Antônio (1982)

Chico Antônio é entrevistado em seu sítio pelo jornalista Carlos Lira. Deífilo aparece ao lado dele, em uma pequena participação, na qual conta resumidamente como redescobriu o coquista.

Programa Memória Viva (1983)

Deífilo é entrevistado pelos escritor Tarcísio Gurgel, o jornalista Osair Vasconcelos e o professor Antônio Marques e fala das suas descobertas iniciais, com destaque para o encontro com Chico Antônio e a sua poesia. Também aparecem algumas apresentações musicais e apresentações do Boi Calemba e do grupo Araruna.

Principais pontos do programa:

- 4'30'' Deífilo explica como admirava o folclore na infância e se considera folclorista mesmo antes de começar a investigar;
- 6'40'' Fala como a música popular lhe parecia monótona nos anos 50;
- 9'45'' Depoimento de Câmara Cascudo sobre Deífilo;
- 12'42'' Deífilo explica seu primeiro alumbramento de infância, a descoberta da natureza em Caraúbas;
- 14'36'' Fala sobre o som do carro de boi que escutava nas ruas desertas em Caraúbas;
- 16'18'' O contato com a poesia de Carlos Drummond de Andrade e Manoel Bandeira;
- 21'50'' Deífilo fala sobre a sua dedicação à cultura popular, se pergunta se estaria certo;
- 27'20'' A emoção de redescobrir Chico Antônio;
- 35'24'' Deífilo apresenta o grupo Araruna;

- 39'30'' Deífilo comenta sobre política cultural: ensino do folclore nas escolas;
- 43'40'' Declama o poema "A praia".

DVD Chegança Barra de Cunhaú (2 fitas VHS 1986)

Deífilo faz uma introdução falando onde está e um pouco da história local (Barra do Cunhaú). Deífilo então aparece na casa de Valdemir, o mestre da Chegança. E o entrevista (5min27s).

DVD Um dia a Poesia (VHS 1995)

Aos 16 minutos Deífilo entrevista um pescador e declama para ele o poema sobre "A tarrafa" (4min).

DVD Danças Folclóricas Brasileiras (VHS 1999)

Deitado em uma rede, Deífilo dá uma aula sobre o folclore e a cultura popular, concentrando as explicações nas danças folclóricas e autos populares do Rio Grande do Norte (duração total 17minutos).

DVD Aniversário (VHS) 1992

Cenas familiares do aniversário de 70 anos de Deífilo. Deífilo declama o poema de Areia Branca.

Programa Memória Viva (2007)

Deífilo é entrevistado pelos escritores Tarcísio Gurgel, Diógens da Cunha Lima e Iaperi Araújo e faz um apanhado de toda a sua história, lembrando momentos, curiosidades e declamando poesias.

Principais pontos do programa:

- 7'57'' Deífilo fala do nascimento do seu interesse pela literatura, através do livro de Olavo Bilac;
- 17'55'' Deífilo fala de quando chegou a Natal nos anos da guerra e das diferenças da cidade naquela época;
- 23'18'' Fala sobre como imaginava Natal, antes de chegar;
- 35'18'' Declama o poema "Gênese";
- 38'50'' Deífilo recorda as primeiras profissões;
- 44'12'' Fala sobre a equipe de reportagem que foi gravar os Congos de Saiote de São Gonçalo do Amarante;
- 49'30'' Deífilo fala do requerimento feito à Universidade Federal em versos, que depois foi transformado em livreto;
- 56'47'' Deífilo fala sobre como os artistas do povo devem ser tratados nas apresentações;
- 59'00'' Declama o soneto da Paz.

9. BIBLIOGRAFIA

Livros

ADORNO, Theodor W – O ensaio como forma. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Mário – O Turista Aprendiz. São Paulo: Duas cidades, 1976.

BERNARD, Sheila Curran – Documentary Storytelling – Making stronger and more dramatic nonfiction film. Oxford: Focal Press, 2007

CORRIGAN, Timothy – The Essay Film. New York: Oxford University Press, 2011.

COSTA, Gilmara Benevides – O Canto sedutor de Chico Antônio. Natal: Editora da UFRN, 2004

GURGEL, Deífilo – Cais da ausência, poesias. Natal: Governo do Estado/RN, 1961
Os dias e as noites, Sonetos. Natal: Clima, 1979
7 Sonetos do rio e outros poemas. Natal: Editora Universitária, 1983
Danças Folclóricas do Rio Grande do Norte. Natal: Editora Universitária, 1985.
Manual do Boi Calemba. Natal: Nossa Editora, 1985
Espaço e tempo do folclore potiguar. Natal: GRAFPAR, 1999.
Areia Branca: a terra e a gente. Natal: RN/Econômico, 2002.
Os Bens Aventurados. Natal: FJA/RN, 2005.
O Reinado de Baltazar Teatro de João Redondo. Natal: FUNCART, 2008.
São Gonçalo do Amarante, o país do folclore: 300 anos de história. Natal: Prefeitura Municipal de São Gonçalo do Amarante. 2010
Romanceiro Potiguar. Natal: FJA/RN, 2012.

MARINHO, Francisco Fernandes – Deífilo Gurgel, Oitenta anos de Vida, Poesia, História e Folclore. Natal: RN econômico, 2006.

NICHOLS, Bill – Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press: 2001

NIETZSCHE, Friedriche W – A Gaia Ciência. Curitiba: Editora Hemus, 2002.

RABIGER, Michael – Directing the Documentary. Oxford: Focal Press, 2004.

REIS, Carlos – Diálogos com José Saramago. Lisboa: Editorial Caminho SA, 2008.

Artigos

BURGOS, Marcelo. O Turista Aprendiz: breves notas e observações sobre a viagem de formação de Mário de Andrade. In: Revista Aurora, São Paulo, nº 6, 2009, 20-34.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. In: Revista Galáxia, São Paulo, nº 21, 2011, 54-67.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. Novos estud. - CEBRAP [online]. 2010, nº 86, 105-118 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100006&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0101-3300. Consultado em Janeiro de 2014

RASCAROLI, Laura. The Essay film: Problems, Definitions, Textual Commitments. In: Framework 49, Detroit, Michigan, nº 2, 2008, 24-47.

Dissertação

PUCCINI, Sérgio J. – Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Filmes

BERLINER, Alan – Intimate Stranger, 1991.

MARKER, Chris – Le Tombeau d’Alexandre, 1993.

WENDERS, Wim – Lightning over water, 1980.

FONTES

Internet

A MEMÓRIA DE 700 ANOS DE DONA MILITANA – Agência Estado disponível no url: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,a-memoria-de-700-anos-de-d-militana,20020719p4071>> consultado em agosto de 2014

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (2003) – “Catálogo de discos” disponível no url:

<http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=discos_pr&db=discos&use=CS0&rn=23&disp=card&sort=off&ss=22650384&arg=> consultado em Janeiro de 2014

HISTEDBR (2000-2013) - “Câmara Cascudo” disponível no url: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_camara_cascudo.htm> consultado em fevereiro de 2014

O CANTO SEDUTOR DE CHICO ANTÔNIO – “No balanço do Ganzá” disponível no url: <<http://chicoantonio.blogspot.pt/>> consultado em setembro de 2014

Filmes citados

- ANDRADE, Joaquim Pedro – Macunaíma, 1969.
CARVALHO, Vladimir – O país de São Saruê, 1971.
EISENSTEIN, Sergei – Outubro, 1927.
ESCOREL, Eduardo – Chico Antônio, o herói com caráter, 1983.
 Lição de Amor, 1975.
 Deixa que eu falo, 2007.
GODARD, Jean-Luc - 2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967.
 Histoire(s) du Cinéma”, 1988-1998.
LACERDA, Hilton – Mário de Andrade reinventando o Brasil, 2001.
LEAL, Hermes – Dona Militana, a Romanceira dos Oiteiros, 2010.
LIMA, Walter – Conversa com Cascudo, 1977.
MAURO, Humberto – Brazilianas Canções Populares, 1945.
MARKER, Chris – Lettre de Sibérie, 1957.
 Sans Soleil, 1983.
MIRANDA, Ricardo – Luis da Câmara Cascudo, 1999.
NERY, Angélica – Turista Aprendiz, 2005.
RAY, Nicholas – Johnny Guitar, 1954.
 Rebel without a cause, 1955.
RESNAIS, Alan - Nuit et Brouillard, 1955.
SAIA, Luiz – Missão de Pesquisas Folclóricas: A Dança dos Praiás, 1938.
VIANY, Alex – Maxixe a Dança Perdida, 1980.
VERTOV, Dziga – Man with a movie camera, 1929.