

# Fé na lucidez

por Cláudia Mesquita, Colaborou Israel do Vale

## Entrevista com Eduardo Coutinho

concedida originalmente para a revista *Palavra*



Eduardo Coutinho nos recebeu para uma conversa sobre *Santo Forte*, seu novo filme, numa noite de julho, no Cecip (Centro de Criação de Imagem Popular), centro do Rio de Janeiro. Depois de cinco anos sem lançar um projeto pessoal, Coutinho estava visivelmente animado, disposto a conversar e dizia sentir urgência em mostrar *Santo Forte* e discutir sobre ele. De lá pra cá, este belo documentário sobre religiosidade entre moradores da favela Vila Parque da Cidade (zona sul do Rio) participou de festivais, sendo premiado no 27º Festival de Gramado. Coutinho tem razão quando diz que *Santo Forte*, mais do que um filme sobre religião, é um documentário sobre o Brasil de hoje. Essa constatação já bastaria para afirmarmos que esse filme vale a pena ser visto. Se pensamos que seu autor é o mesmo de *Cabra Marcado para Morrer*, *O Fio da Memória*, *Santa Marta – Duas Semanas no Morro* e *Boca de Lixo*, devemos reforçar: esse filme deve absolutamente ser visto.

**Cláudia Mesquita (CM):** Esse seu novo filme, até em relação aos anteriores, expressa uma crença muito forte na palavra, na conversa, como maneira de conhecer o “outro”. Eu queria saber como você chegou a acreditar nesse filme, com essa forma. Quando você sentiu que valeria a pena?

**Eduardo Coutinho (EC):** Eu tinha feito um filme sobre Padre Cícero, que não está à altura do mito. E em 1997 fiz uma pesquisa para a TVE de temas para 10 projetos sobre

identidade brasileira. Eu estava enlouquecido com o fato de ter que fazer um mosaico. Por exemplo, religião. Teria que pegar Rio, Bahia, a umbanda no Maranhão, o mina e coisa e tal. Eu ia fazer porque era uma oportunidade, mas meu sonho era pegar esse filme, que seria um mosaico em dez partes, e fazer um longa-metragem sobre o Brasil. Eles desistiram do projeto e essa pesquisa me deu elementos pra saber que a religião era... Qual é o grande tema sobre o Brasil? Você vai fazer um filme sobre cidadania, as pessoas estão andando pra isso, entende? Então, o que não está inserido no cotidiano do povo não rende. E não tem outra: é a religião. Religião, mal ou bem, as pessoas vivem. É religião, é condição, é morte, bem, mal, isso as pessoas vivem: ética, religião e magia. Esse era o tema. Nesse ínterim tive de fazer pesquisa e contratei uma antropóloga chamada Patrícia Guimarães, que fez uma tese num lugar chamado Vila Parque da Cidade. Ao contrário do que a TV Educativa queria, eu queria fazer um filme num lugar. E quando eu falo lugar, não é o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro pra mim já é o planeta, é abstrato. Eu queria um local. Agora, por que o local é favela? Por que eu adoro favela? Não. O que é um bairro? Bairro é heterogêneo demais e grande demais. No Rio de Janeiro, pelo menos, a favela, misturada como a Santa Marta, ainda é uma comunidade, tem o problema de estigma, tem uma vivência comum, coisa que num bairro não existe. Eu sempre digo: o ideal seria fazer um filme sobre o Brasil com uma pessoa. Se não der,

com uma família. Uma rua já é demais. Por que me fascinou essa favela? Primeiro, porque ela é pequena: tem 2 mil pessoas. Segundo lugar: lá não tinha tráfico. Então Vila Parque da Cidade era maravilhoso: uma favela comum, sem nenhum pitoresco, inserida na Zona Sul, que é a zona rica do Rio... eu não tô procurando a pureza, que aliás não existe. Então falei: Tenho de fazer esse filme. Além de tudo, religião é um troço bom pra se pensar, assim como comida.. Pensar o Brasil.

**CM:** Fiquei impressionada como, no filme, as pessoas, falando da experiência da religião, saem dignificadas, como se elas trouxessem do melhor delas mesmas... Tem realmente essa força de coisa vivida, de experiência, que talvez não existisse se elas falassem de cidadania...

**EC:** Olha, não existiria porque para elas cidadania é uma palavra grega. Não existe como conceito. Num certo sentido, é mais louco e abstrato acreditar em cidadania do que acreditar em... Eu sempre disse, digo isso há quinze anos, desde o tempo do *Cabra*, eu sempre achei que é mais alienado pessoas que acreditam que o paraíso fica na União Soviética, na China e depois na Albânia, do que pessoas que acreditam no outro mundo e em Deus. É mais possível que Deus e outra vida existam no céu do que a Albânia seja um paraíso. Quer dizer, a alienação está em tudo. Sem contar que, na vida da gente, na minha pelo menos, há aspectos mágicos que permeiam tudo. Só que na vida de algumas pessoas isso está mais presente; na de outras, menos. Cidadania renderia um papo de um minuto. Você disse que, falando de religião, as pessoas trazem o melhor. Isso aí eu acho que está em todos os filmes que eu faço. Eu quero das pessoas o melhor delas mesmas. Assim como eu, durante o filme, nas conversas, dou o

melhor de mim mesmo. Eu nunca dei pra amigos íntimos tanto de mim quanto eu dou para essas pessoas que estão nos filmes. E o melhor de mim começa pelo seguinte: não julgá-las. Quer dizer, os caras do lixo (filme *Boca de Lixo*) vão dar o melhor deles mesmos, se eu não começo perguntando: “Isso aqui é um inferno?” Eu preciso dar uma chance para eles dizerem que aquilo ali não é um inferno, ao contrário do que um intelectual de classe média diria. Se eu digo que ali é um inferno, eu já desclassifico os caras como seres humanos, eles já saem julgados. Então a minha pergunta básica no lixo era: “O lixo é bom ou é ruim?” Tem pessoas que dizem: “Isso aqui é bom. É melhor do que ser empregada de madame”. É uma hipótese! O lixo é um inferno? Não, talvez o Brasil seja um inferno. Essa questão é aberta. Eu já disse isso diversas vezes: o cara mais analfabeto, mais despreparado, ele cheira no ar aquilo que você quer que ele diga. E isso destrói qualquer possibilidade de documentário e transforma o filme numa ficção, numa fraude, num troço que não tem surpresa. Se a pessoa fareja o que você quer que ela diga, ela vai dizer isso que você quer. É terrível.

**CM:** Você pode falar mais sobre essa sua aposta na conversa, na palavra, como uma maneira eficaz de se conhecer o outro?

**EC:** Sempre se fala: “Filme que não tem nenhum diálogo: eis uma narrativa puramente cinematográfica”. “Isso é cinema puro”. Isso é uma tolice! Não existe nada puro. Então o cinema falado, em que a fala tem um papel essencial, só pode ser “menos cinema”, o que é uma brincadeira, depois de cem anos de cinema! O segundo preconceito é o seguinte: que o documentário procura a verdade. Que é a noção que você tem, pela TV a cabo, que o documentário é isso. Eu acho até que esses



filmes têm o seu papel, mas o que eu quero fazer é o contrário disso. A minha hipótese é a de que o documentário não forçosamente informa e muito menos educa. O documentário tem que deixar as coisas abertas para que o público pense. E, portanto, eu não estou à procura da verdade, eu estou à procura do imaginário das pessoas. O que acontece no documentário de maneira geral? A imagem serve pra amenizar o aspecto aparentemente menos cinematográfico da fala, para ilustrar o que a pessoa disse ou para dar validade, veracidade ao que ela diz. Mas, para mim, o fascinante é que nada tem de ser provado pela imagem. A imagem pode ser fascinante, desde que ela seja necessária, forte, que acrescente alguma coisa. Durante muito tempo neste filme eu pensei que a palavra seria essencial, mas que era importante ter imagens do culto da Igreja Universal, ter a documentação disso. Mas a Universal proibiu, ficou chato, eu arranjei um material feito por outras pessoas, pus na pré-edição, e vi que era ridículo. Totalmente externo, não tinha sentido. Aí eu pensei: se tiver um personagem lá pode ser mais interessante. Mas isso também começou a ruir. Por quê? Primeiro, porque os personagens mais fascinantes não frequentam o culto. Pelo menos 4, 5 ou 6 são adeptos e não frequentam. Eles têm o milagre, a comunicação sobrenatural dentro de casa! Então eu falei: de que adianta filmar? Segunda coisa terrível dessas imagens, além dessa idéia de provar ou ilustrar: o que é filmar um culto? O que é 30 segundos de umbanda ou de candomblé, religiões que têm todo um código? É fragmento, é curto, é falso, e para quem não tem o código é zero absoluto. E para resumir eu acho que a palavra tem uma riqueza extraordinária... A palavra é mágica em si.

**CM:** Chama atenção no filme as imagens

dos interiores vazios em silêncio, são bem contrastantes...

**EC:** Os vazios.

**CM:** Queria entender qual era a sua intenção com eles.

**EC:** Quando eu comecei a fazer o filme, eu pensava em filmar os cultos, aquela coisa quadrada de ilustrar, que eu acabei graças a Deus abandonando. Eu sabia, antes de começar o filme, que eu tinha de ter o mistério da religião. Mas como? Isso é infilmável. Quer dizer, nem que eu filmasse um cara recebendo um santo durante a filmagem, seria grotesco, seria um espetáculo. Tem gente que faz documentário assim: "Vamos filmar essa pessoa fazendo despacho, combinado, três horas, em tal lugar. Vamos filmar fulano recebendo um santo." Aquela coisa: é para a câmera ou não é? Isso é detestável. Eu sabia que teria esse problema e pensei nos vazios. E depois que eu filmei, ficou claro pra mim que nos momentos em que o personagem fala que teve comunicação com o santo, isso tinha de continuar invisível. No começo do filme pensei em colocar uma ponta preta. E depois coloquei a imagem do espaço da entrevista, onde houve a descida do santo, vazio. Que quer dizer esse vazio? O filme ao todo deve ter 3 minutos e meio de imagem pura. Não é nem 5%. É um negócio radical mesmo. Mas quando entra uma imagem dessas, ela tem uma força... Todo mundo falando e vem quatro segundos de silêncio... O mistério da religião está naquele vazio. Eu tenho que mostrar a impossibilidade do cinema de mostrar aquele mistério. E daí eu me lembrei dum troço, de uma frase clássica do Wittgenstein que diz: "Sobre o que não se pode falar, deve-se calar". E pensei numa paráfrase: "Aquilo que não se pode



ver, não se deve mostrar”. O que é invisível não deve ser mostrado.

**CM:** Você tinha tido alguma relação anterior com as pessoas que estão no filme?

**EC:** Não. Se há um segredo no que eu faço, e acho que faço diferente de qualquer pessoa no Brasil, é que eu faço questão de não ter contato pessoal com os personagens antes da filmagem. Nenhum, nenhum, nenhum. No caso do *Santo Forte*, havia 80 pessoas da comunidade que estavam nos relatórios colhidos pela antropóloga Patrícia Guimarães. Filmadas, em entrevistas, tinha umas 50. É claro que eu vi esse material. Acabei entrevistando 15 pessoas escolhidas e ficaram 11 no filme. Dessas 11, eu conhecia a Vera, que fez a nossa recepção local. Mas antes da filmagem eu jamais pedi pra ela me contar sua vida. Nesse processo, a equipe é essencial. Fizeram um belo trabalho, que foi fundamental para que eu fizesse boas escolhas. Quando eu chego num lugar, é mentira que as pessoas não vão me receber bem, porque a equipe já criou um clima com elas. Vamos conversando e, de repente, liga a câmera. Tem cachorro latindo, não desliga. Por isso é vídeo. Roda uma hora, alguns minutos são inúteis, tem barulho, mas deixa rodar, pra não perder o clima. Quando a pessoa fala para mim, é como se fosse a primeira vez, porque pra mim é a primeira vez. Quando a câmera chega e não se esconde – a câmera não pode estar escondida de jeito nenhum, porque o que se faz é claramente feito para a câmera! –, a personagem, estimulada, conta aquelas mesmas histórias que já tinha contado para a pesquisa, e mais outras histórias, com um brilho extraordinário. O fato de a pessoa falar pra câmera não tem o menor problema. Quando a pessoa conta bem uma coisa, ela é real. Então, não conhecer a pes-

soa, pra mim é ideal. Tem essa coisa meio romântica, humanista entre aspas, de ficar amigo das pessoas. Às vezes eu nunca mais volto ao lugar onde filmei. *Santo Forte*, por exemplo. Depois da filmagem eu fiquei um ano editando. Nunca mais vi as pessoas. Mas eu passo a conviver com outra coisa. Não com a pessoa real, mas com o personagem. E o meu problema é o seguinte: eu estou filmando lá na favela, ninguém vai me processar se eu não colocar ele no filme, se eu tirar, se eu mudar, se eu manipular de uma forma negativa. Eles não têm poder pra me fazer mal. Mas justamente porque eles não têm poder, eu tento ser absolutamente fiel, na montagem, ao que a pessoa disse, à dignidade da pessoa, ao personagem de si que ela criou. Porque eu acho que o que essas pessoas me deram não tem preço. Elas me deram o tesouro delas. Não é um cachê que vai pagar.

**CM:** Já que você praticamente aboliu as imagens de ilustração, à exceção dos “vazios” e das imagens de santos, por que resolveu manter a imagem da Carla (dançarina de boate) no trabalho, dançando?

**EC:** Eu filmei uma série de coisas que, depois, achei tolice usar: filmei um despacho, filmei no cemitério São João Batista, filmei uma hora de umbanda. Eu ainda não estava realmente certo da minha opção. E, por segurança, filmei. Filmei os vazios, que foram batata. Filmei as imagens de santos, que achei que era o mínimo que eu tinha de dar pro público. Daí procurei saber dos personagens o que faziam como trabalho. Eu estava ainda pouco radical. Ainda tinha uma ponta de filme convencional. Então eu filmei o Alex, que trabalha numa fábrica de objetos de gesso. Filmei uma daquelas cenas detestáveis de fazer para a câmera. Fui fil-



mando o que dava. O Braulino como motorista particular de madame. Filme alguns deles na praia, eles vão realmente, mas, para garantir, fomos buscá-los e filmamos. E comecei a sentir, com o tempo, que tudo isso aí era perfumaria. Era só ilustração tola. E daí ficou só a participação da Carla. Ela tem uma razão óbvia: é a única pessoa cujo trabalho tem uma influência sobre a religião e vice-versa. Na verdade, é um pouco pra demonstrar que o que ela diz é verdade. A rigor, é. Eu podia não mostrar, só sugerir: ela fala que trabalha em show, e as pessoas ficariam imaginando. A riqueza de não mostrar. A rigor, eu poderia perfeitamente não ter mostrado. Te chocou?

**CM:** Não a imagem em si. Mas eu achei contraditório, estranho em relação à forma do filme. Tanto chamou a atenção, que eu guardei aquela cena tão curta...

**EC:** É verdade. Mas Carla é a única em que o trabalho tem uma influência forte na vida dela. Mas é verdade que, no rigor da proposta, nem isso deveria ter. Hoje, eu até penso: poderia ter sido mais rigoroso nisso. Engraçado... No fundo, no fundo, o Brasil está todo ali. Você fazer um filme, gastar dois anos da vida pra dizer que o Brasil tem sincretismo, isso é uma tolice. Eu acho que o que o filme mostra é que há um padrão brasileiro de comunicação direta com o sobrenatural. O cara faz promessa pro Padre Cícero, nem fala com o padre, vai direto na estátua e faz.

**CM:** Você falou que em *Boca de Lixo* sua primeira questão no momento de aproximação das pessoas era: "O lixo é bom ou é ruim?". Qual era a questão em *Santo Forte*?

**EC:** O lixo é um filme que aconteceu meio

sem previsão... Eu tinha filmado um outro lixão para outro filme, *O Fio da Memória*, que acabou nem entrando... Eu fiquei lá uma meia hora, era minha primeira vez num lixão, e ali eu vi o que nunca havia se mostrado no cinema. Tinha gente fritando ovo, gente jogando bola, igual em qualquer lugar. Eu queria fazer um filme sobre aquilo. Não como o *Ilha das Flores* (de Jorge Furtado), o lixo como conceito, mas o lixo como realidade. Neste novo filme (*Santo Forte*), eu li muito sobre umbanda, candomblé etc. Então, eu tinha várias perguntas. Meu roteiro são nomes de pessoas que vale a pena entrevistar, e questões: "para uma pessoa de umbanda – o que é isso, o que é bem e mal etc...". Coisas que eu acabava esquecendo também. Porque é isso: eu não tenho método na hora de entrevistar. Isso eu acho que é bom. A questão básica pra mim... Que havia o padrão básico de sincretismo, eu já sabia antes de fazer o filme. A questão é que você nunca sabe de que forma vai aparecer. Mas, na verdade, o que eu queria mesmo é que eles fizessem uma grande narração da vida deles para mim. Essa era a questão. E sobre as cenas do cachê? Você não falou delas, eu quero saber o que você acha...

**CM:** As cenas em que vemos as pessoas recebendo cachê da equipe?

**EC:** É. Eu acho que, com o público em geral, as cenas do cachê podem causar um certo mal-estar... Mas eu acho importante que o filme todo tenha inscrito "isso é um filme". E o que eu acho fantástico é que, em 100 anos de documentário, eu não conheço nenhum – deve haver! – que mostre isso. O pagamento de cachê. O acontecimento do documentário para mim é o encontro entre os dois lados: entre eu e o outro, entre o outro e eu. Isso para mim é essencial. Eu



quero inclusive fazer um filme em que, antes da conversa, apareça a pré-negociação. Sabe, o sujeito dizendo: “Eu quero fazer um filme assim assim, sobre religião, você topa participar, o que você acha?...”.

**CM:** Não me chocou o fato de você pagar cachê. Mas por que evidenciar isso neste filme específico? O que você acha que essas cenas acrescentam às questões de *Santo Forte*?

**EC:** É porque nos outros eu não tinha o pagamento de cachê. Claro que em todos os meus filmes há negociação. No lixo há aquela mulher que me dá uma bronca, e depois a gente já chega com a equipe na casa dela. Só que aí eu não filmei a negociação. Em nenhum filme eu paguei e em nenhum filme eu pedi pra assinar essa coisa detestável, essa autorização que as pessoas assinam pra que se use a imagem delas. Eu não. O meu compromisso é moral. As pessoas podem confiar, e eu duvido que alguma delas vá reclamar da maneira como usei a sua imagem. Burocratiza. A Globo é que faça. Nesse filme resolvemos que teria cachê pra todos. Era tudo maior, e pela primeira vez eu tive de criar um plano de filmagem. Aí entra a primeira desgraça pra mim: quantos dias você precisa filmar? Eu não sei. No lixo, eu filmei dois dias; depois, filmei uma semana. O bom documentário, pra mim, vai por etapas. O material vai te ensinando o que deve ser o filme. Eu, que já tenho bastante experiência, cometi erros graves em *Santo Forte*. Eu tinha a equipe contratada para duas a três semanas. E pensava: “Puxa, como é que vou preencher essa equipe, esse tempo todo, se eu não tenho o que filmar?” Aí quebrou a câmera, no quarto dia de filmagem. Graças a Deus! Pra você ver como a gente se engana. Eu queria recomençar o filme em janeiro. Parei, olhei o material e vi: “Eu sou um débil

mental. O filme tá aqui!”. Dos 11 personagens do filme, nove estavam lá! Em quatro dias! O resto era perfumaria! Mas os cachês... Eu tinha de ter cinco entrevistas por dia... Se eu chego lá e a pessoa não está em casa... O compromisso dela não é profissional. Ela pode não estar. Eu chego, duas pessoas não estão, como é que eu vou achar outra? Era tempo perdido. Daí resolvemos: vamos pagar um cachê, R\$ 30. Daí eu disse: toda vez que for pagar o cachê, depois da filmagem, me avisem, que eu quero filmar todos os pagamentos de cachê. Achei que era essencial mostrar isso, compreende?

**CM:** Queria ouvir de você o porquê do seu interesse em filmar as pessoas comuns, os excluídos, o “outro” de classe...

**EC:** Eu vou dar um exemplo pra você. Quando fui fazer *O Fio da Memória*, acabei entrevistando vários personagens do movimento negro. Uma vez fui entrevistar um cara, ele estava lá, na casa dele, normal. Vamos começar? “Só um minutinho”. Três minutos depois ele voltou, vestido com um manto africano. Aí acabou. Quando um cara bota um manto, de professor, padre ou do movimento negro, tá tudo liquidado. Ele sentou lá pra dar um recado. Geralmente as pessoas têm muito a perder. Por que as pessoas anônimas são tão fantásticas? Porque elas têm muito menos a perder do que qualquer um de nós. Eu, por exemplo, odeio ser entrevistado. Porque eu tenho consciência do que é esse processo, do que pode virar... Não que eles sejam inocentes, mas estão muito mais desprotegidos. E, por isso, eu tenho a obrigação de protegê-los na montagem. Ninguém põe o manto de rainha da favela. Podem ser reis e rainhas, mas cada um é singular, cada um tem uma história que é única...



**CM:** O que te incomoda nisso é que a imagem que o cara deseja passar contamina o discurso? Porque, de qualquer forma, está claro que é para a câmera, como os outros...

**EC:** É porque se ele coloca o manto, eu já sei o que ele vai dizer. Ele já está totalmente defendido, ele tem um discurso próprio; e se tem um discurso próprio, eu não preciso filmar. Ele vai fazer esse discurso pra mim ou pro Jô Soares... Me fascina também o seguinte: dos 11 caras que eu filmei no *Santo Forte*, nenhum é marginal, excepcional, nenhum matou 20: são figuras normais, tem milhões dessas no Brasil. O cara não precisa ter uma vida genial para ser bom pro filme! Ele tem que contar genialmente a sua vida. Que pode até nem ser exatamente a sua vida...

**CM:** Mas você não acha que elas também têm discursos preparados, na medida em que tinham sido submetidas a uma pesquisa prévia, sabiam que haviam sido escolhidas...

**EC:** Mas isso não importa. Todo personagem quando fala pra câmera diz o que gostaria de ser. O que ele gostaria de ser segundo o que ele pensa que eu ou o público gostaríamos que ele fosse... Já é mais complicado comigo, porque ele nunca sabe o que eu penso ou quero. E subjacente a isso, tem o que talvez ele seja mesmo. Toda filmagem é uma negociação diante da câmera. O cara não me conhece, eu não conheço ele. De repente, eu tomo um caminho que ele não quer. De repente o caminho empaca. Tem uma negociação de desejos ali. E há uma certa igualdade, porque se ele não me der, eu não tenho filme... eu tô na mão dele! Eu dependo inteiramente das pessoas, e acho que isso passa nos meus filmes. Agora, eu não sou passivo. Não posso ficar calado. Quando a pessoa fala um

termo estranho, eu tenho que perguntar: “o quê que é?”, porque tem eu e o público, eu trago o público junto. Então você entra numa tensão extraordinária... Você não pode nunca ser subserviente em relação ao cara... Tem gente que filma índio assim: “eu sou um impuro, uma escória, fala, índio puro, eu estou aqui pra te ouvir, abaixo de você, eu sou um coitado”... Tem outro que vem de cima impondo uma visão progressista ou qual seja... O duro é conseguir uma igualdade, que é utópica e temporária, mas que é possível. Na medida em que você não finge que é pobre, índio ou nordestino para ter aceitação. A diferença é algo que ativa a conversa. Por isso, eu digo que o cinema é um exercício espiritual pra mim. E é a coisa mais feliz que eu tenho na vida; quisera que outros momentos da minha vida tivessem isso. Se você investe tudo na fala, o resultado é extraordinário.

**CM:** Na época do “Globo Repórter” você já tinha essa postura e esse método, já buscava se relacionar com os personagens dessa forma?

**EC:** Ah, sempre. Meu sonho no “Globo Repórter”, minha grande vitória, foi realizar um filme sobre um coronel do interior que não tinha narrador. Porque locutor da Globo é mais mortal do que os outros todos. O filme começa com o coronel dizendo: “Estamos aqui, fazendo um filme...”. E ele vai narrando o filme; inclusive, passou a fazer as entrevistas, 90% das entrevistas do filme são dele. Com o grave problema de que eu fiquei na casa dele, convivia muito com ele... É aquela história: se eu filmar um torturador, eu acabo compreendendo o cara. Então, o filme acaba sendo mais favorável ao coronel do que eu gostaria. Por isso eu não filmo torturador. Porque eu não faço filmes com pes-



soas que eu queira derrubar. Eu só faço filmes com pessoas com quem eu gosto de falar, e com pessoas que gostam de falar comigo.

**CM:** O cara do manto, do movimento negro, por exemplo, você poderia tentar, na conversa, justamente derrubar o manto dele...

**EC:** É, mas teria conflito, e eu não faço nunca isso. Eu acho legítimo que você vá entrevistar um carrasco nazista e discuta, brigue, faça armadilhas. Mas eu não quero ter conflitos com as pessoas quando eu filmo. Eu quero viajar junto com a pessoa, dentro do que ela fala. Eu ia fazer um filme sobre *rap*. Primeiro tem a ligação com o tráfico. Eu quero saber onde o cara mora e ele não pode dizer, porque ele pode se foder, ou eu. Outra coisa: eu filmo com os Racionais. Daí eu acho que a entrevista não rendeu. Mas eu não sou autônomo. Eu digo: vou tirar os Racionais do filme. Não posso. Eles vão ficar putos, vai criar um escândalo. Perdi minha autonomia. As pessoas anônimas têm isso: eu filmo, e se eu quiser ponho no filme. Agora: se eu vou filmar um cara que tá preso, que pode ser beneficiado pelo filme, e resolvo tirá-lo porque a entrevista não ficou boa, aí vira um dilema moral, eu não posso entrar nessa!

**CM:** Você vira refém do filme...

**EC:** Refém, é essa a palavra. Eu quero ter a liberdade absoluta para depois construir a minha própria prisão na edição. Isto é: não distorcer, tirar o máximo do personagem etc. Mas fui eu que escolhi. O que é o *Santo Forte*? É um filme prisioneiro de uma forma que eu escolhi: a da palavra. Mas é uma prisão que eu construí pra mim. Liberdade absoluta não existe, mas você tem de escolher a sua prisão. Escolher as regras do jogo. Você

quis esse limite. Você se pôs com enorme prazer. E o cachê, afinal, te incomodou?

**CM:** Não, não incomodou. Eu me pergunto o que essas imagens acrescentam a esse filme particular...

**EC:** Eu acho que elas estão dizendo uma coisa: a todo momento o filme diz que é um filme. Eu queria ter mais referências metacinematógráficas, eu lamento não ter mais! O corte que eu mais lamento: a Vera, a moça que nos guiou, a entrevista começa, eu pergunto pra ela: "Por que você acha importante fazer um filme sobre religião?" E ela diz: "Religião é uma coisa muito íntima, sagrada etc. Por isso eu quis saber quem são vocês. Porque se for pra fazer fofoca, eu não entro nessa. Porque se o filme der problema, pra vocês não importa, mas eu continuo morando aqui". Isso eu achei maravilhoso. Isso eu lamento não estar presente no filme. Tem um pouco dessa regra do jogo. O processo do filme é tão importante quanto a filmagem. O cachê é um pouco isso.

**CM:** Você diz que o processo é tão importante quanto o filme. Acho que num filme como *Boca de Lixo*, a sua chegada e o processo de filmagem determinam diretamente o que o filme vai ser, e a força do filme está nisso... A rejeição inicial das pessoas à filmagem, e depois a virada: você vai até a casa delas, revela outros lados. Mas no *Santo Forte*, eu me pergunto: será que a exposição do processo de filmagem é tão essencial para enriquecer o resultado final?

**EC:** É diferente, é verdade. Eu não cheguei lá simplesmente. Havia combinação, havia um cachê. Pela primeira vez na minha vida eu trabalhei num filme em que tudo era montado como um *set* de psicanálise.



Um *set* de filmagem como um *set* de psicanálise. Montei um *set*. Eu tive muito medo de que isso fosse um desastre. Mas para conversar sobre religião, eu sabia que precisava criar um clima privado. Tanto que eu pedi a todos os personagens que estivessem sozinhos, em casa. A pessoa tem de estar confortável, tem de se sentar onde ela se senta normalmente. *Set* formal, com luz artificial e terceiro: eu sabia fiapos da história deles através da pesquisa, e tinha medo disso. Eu pensava: “Sei demais sobre eles. Não vou ter surpresa”. Aconteceu que, com a câmera ligada, acabaram pintando coisas a mais, as pessoas contavam com mais detalhes, mais brilho. O que é verbal e não-verbal? O verbal em si já é riquíssimo: você tem entonação, tem digressão, tem ritmo, palavras que enganam, lapsos, coisas incríveis. E o não-verbal? Pode estar aqui, na comissura do lábio, no olho. O olho é essencial. Eu não desgrudo do olho, por isso nem olho pra câmera. Por isso o fotógrafo tem de se virar sozinho.

**CM:** Qual é o seu objetivo com o cinema? Você ainda sente, como faz pensar o primeiro *Cabra* (1964), que o cinema pode ser instrumento de transformação social?

**EC:** A primeira fase do *Cabra* era alienação pura. Era uma visão tola, e eu era uma besta: acho que sou uma das poucas pessoas que não piorei quando envelheci. Já no *Cabra* definitivo (1984), acho que toda a ambigüidade está presente. Aí entra um problema complicado. O que me interessa saber são as razões do outro. Quais são as razões desse cara, que é tão bonito e tão bacana, que vive tão bem e é contra a pena de morte? E quais são as razões desse outro cara, que é negro, vive na favela, mas conta uma história sobre o Brasil que é alienada, que defende a tese do branqueamento? Isso me fascina. O difícil é

trazer as razões do outro, sem lhe dar razão.

**CM:** O difícil é estar aberto para o que é...

**EC:** Tem uma frase, que eu gosto, que diz: é preciso aceitar o existente pelo simples fato dele existir. Depois fiquei pensando: pô, e se eu entrevistar um torturador? É por isso que eu não entrevisto.

**CM:** Dar as razões sem dar razão...

**EC:** É complicadíssimo, né? Muitos dos documentários feitos recentemente no Brasil estão naquele grande lugar comum da cultura brasileira, que é um pouco dignificar e folclorizar, mas não realmente investigar o real. E o buraco no Brasil é mais embaixo.

**CM:** Você não acha que isso tem a ver com os pressupostos do cara? Sabe documentário com roteiro? O cara já tem um direcionamento quando chega para fazer...

**EC:** Eu acho que as pessoas têm sim um roteiro na cabeça. E elas acham que tudo que é ambíguo e foge do pressuposto não pode entrar. Se eu fizer um filme sobre o MST, por exemplo, sem ter autonomia para fazer o que eu bem entender, vai dar nisso. Vai ter o cara sofredor, vítima, consciente etc. Se vier um cara com contradições, não entra. Não é só a direita, a esquerda é um problema sério também. Por que eu acho que esse filme (*Santo Forte*) e o *Cabra* são as coisas mais importantes que eu já fiz? Porque eu não tinha compromisso com ninguém.

**CM:** Você tem vontade de voltar a fazer coisas pra TV?

**EC:** O problema é que eu não quero fazer as coisas dentro das regras do jogo. Eu não



quero fazer reportagem... Ou melhor, o que é o *Boca de Lixo*? É uma reportagem. Mas é uma tentativa de fazer da reportagem uma das belas artes. Eu adoro a coisa ao vivo, chegar lá sem pesquisa sem nada, aquela tensão, você não sabe o que vai acontecer; de repente, encontra uma velha, chego com a câmera e ela diz: "Pode me filmar...". Esse prazer é muito maior do que eu tive agora, com cachê, com combinação. Essa surpresa, olha, é um prazer infinito. É sem igual... E o que eu acho é o seguinte: em TV a cabo você vende pelo tema. Futebol, história de Leila Diniz... Ninguém sabe ou quer saber quem é o autor. Tanto faz. Você vende o Freud, o Rodolfo Valentino. Se eu chego pro cara do cabo falando que quero fazer um filme sobre religião no Brasil, rodado numa única favela, ele sai fora.

**CM:** Não querem um filme de Eduardo Coutinho...

**EC:** Não. Ou um filme de Sílvio Tendler, um filme de Sérgio Goldenberg. Isso pra eles não existe. Eu tenho um certo tempo e uma certa experiência, e acho muito difícil fazer. Imagine um cara novo que quer fazer um filme sobre personagens anônimos... Não consegue.

**CM:** Você evita manter relações pessoais com os personagens depois da filmagem?

**EC:** Eu não tenho essa coisa de amizade, acho mentira. Porque é mentira que você convive. Você fica um dia inteiro com o cara e você não tem mais o que falar, essa é a verdade. Ele me deu uma coisa pessoal e eu sou muito grato, mas eu não posso dar mais nada pra ele, nem ele pra mim. Outra coisa: eu não tenho nada de sedutor, sob nenhum aspecto. E outra coisa: eu quero que fique

claro pras pessoas que eu não quero nada delas. Eu não quero ficar amigo, não quero ficar inimigo, não quero que ela se transforme, não quero julgá-la, não quero nada, senão isso: a relação durante a filmagem. Eu filmo uma pessoa, ela me dá uma coisa maravilhosa; cinco minutos depois, é perigoso eu trombar com ela na rua e ela não me reconhecer. Geralmente elas mantêm uma relação e ficam gratas é com as pessoas da pesquisa. Comigo não. É um pouco como se olhassem pra mim, sentissem a onda magnética, o interesse do olhar, mas como se eu fosse transparente. É fantástico isso. Eu sou puro mediador entre elas e a câmera. Sou um fantasma. Como não envolve nenhum mercado de conquista ou qualquer outra coisa, é isso. Além do que eu sou uma pessoa tímida, uma pessoa difícil, então... Não sei. A minha solidão continua igual depois de cada filme, a solidão das pessoas não sei, mas a minha continua igual. O filme pra mim é uma forma de viver. Outra coisa engraçada: eu não me considero um grande artista, ao contrário. O documentário que eu faço quer ser o menos artístico possível. Então, por exemplo, não tem música, fora aquela captada no momento da filmagem. O último plano do filme, eu estava no quintal conversando com a Teresa, e o câmera fez o plano. No fundo está tocando uma balada americana chamada "Save me Now". Quando eu vi aquele plano depois, pensei: "Meu Deus do céu, ficou perfeito, vê se eu ia achar essa música, se eu ia sequer pensar nisso...". Tinha de ser aquela música. O que eu quero dizer, é que não escolho. Eu admito que eu sou menos artista porque eu escolho o mínimo, o acaso escolhe por mim. No fundo, eu faço documentário para não ter de escolher. É o reconhecimento de uma impotência criativa, de um lado; mas de outro, é uma abertura para o encontro.

