

Entrevista com Eduardo Coutinho

por Alcimere Piana e Daniele Nantes



O documentarista mais respeitado e premiado do Brasil em entrevista exclusiva fala do seu conceito de documentário, da sua influência no cinema brasileiro e da particularidade de suas técnicas.

Eduardo Coutinho iniciou sua carreira fazendo filmes de ficção. Trabalhou vários anos no programa Globo Repórter, que serviu como “vestibular” para que o cineasta se decidisse definitivamente pelo documentário. Com “Cabra Marcado Para Morrer” (1981/84), há uma retomada ética e estética do documentário no Brasil, sendo considerado pelos críticos como o mais importante documentário brasileiro de todos os tempos. O cineasta se firmou como um dos principais documentaristas do país, com filmes que revelam muito dos brasileiros, como “Santo Forte” (1999) e “Edifício Master” (2002). Seu mais recente filme, “Peões” (2004), está sendo lançado nos cinemas.

1) Para iniciar você pode nos dizer seu nome e formação?

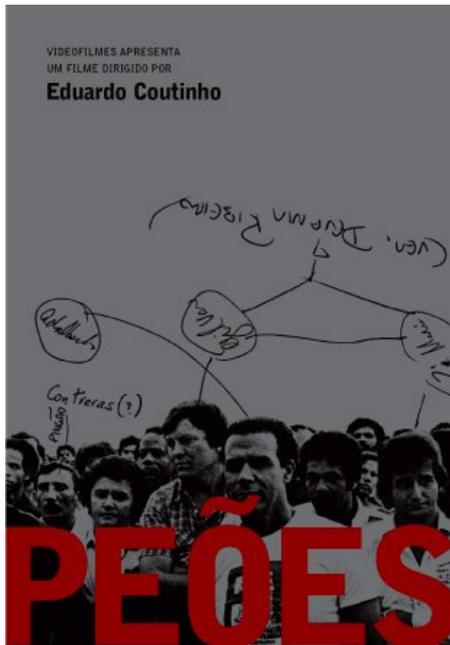
Eduardo Coutinho. Formação? Cheguei ao curso de direito, abandonei, depois na França fiz um curso de cinema no IDHEC [Institut des Hautes Etudes Cinématographiques em Paris], porque eu tava na França e consegui uma bolsa. Mas, eu fui fazer cinema primeiro no CPC da UNE [no Brasil] em 1961.

2) Como você define documentário?

Se eu definisse eu nem fazia, porra, eu não defino, não interessa em definir.

3) O que você acha do documentário no Brasil hoje? Politicamente e financeiramente

Esta é outra questão geral, as questões gerais, eu posso dar opiniões como de outros, sabe! É, opinião, a coisa menos importante no mundo é a opinião.



Se ela for visceral, mas enfim, opinião... para isso existem os colunistas que falam de tudo: energia atômica, clonagem humana etc..., é, posso dizer o seguinte: Houve o que chamaram de espécie de boom do documentário a partir do ano passado, retrasado, alguns filmes tiveram um relativo sucesso de público e se falou nisso. Na verdade, no Brasil, a gente sempre começa do zero.

Este ano os documentários não tiveram o êxito de público que tiveram nos dois últimos anos. O importante é que isso não havia há uns 5-10 anos atrás e as razões disso são os estigmas entre outras... O fato de existir o digital permite, como todo mundo sabe, uma enorme economia de custo e principalmente para quem filma ao

acaso sem roteiro etc....

Apesar do transfer em película ser caro é uma enorme economia e grande parte dessa produção nova é feita assim, em digital transferindo pra filme ou não, e isso ajudou. O fato de existir TV a cabo ajudou um pouco, mas como eles não tem dinheiro para financiar acabou não ajudando muito. E de certa forma, porque no Brasil as pessoas passaram a se interessar um pouco pelo real, pelo que é o país que a gente vive, a sociedade em que se vive, que não era uma coisa que havia há 10 anos atrás um mínimo de auto-estima pra tentar falar do real. E essas razões é que fizeram a participação do documentário na produção aumentasse.

Agora é difícil dizer! Como chegar ao grande público, isso é uma coisa muito complicada ainda. O que eu quero dizer é o seguinte, que o documentário na história do cinema: o documentário foi, é, e será marginal! Desde que o cinema se fixou como uma narrativa nos anos 10 por aí e tal, o documentário ocupa a margem e vai sempre ocupar.

Nunca em nenhuma sociedade o documentário ocupará o centro.

As pessoas vão ao cinema para sonhar, se identificar, se projetar, e o que me interessa é que a margem do documentário aumente será ótimo para ocupar o centro. Você não pode ter ilusões que fazendo de documentário você vai chegar ao grande público, isso é Michael Moore, tudo isso é cascata, é um filme ou outro, é exceção. O documentário dificilmente chega e chegará ao grande público, então é tolice fazer documentário acreditando que você vai chegar aos multiplex.

E acho que é uma boa lição de realismo você saber de início que você está numa atividade que dentro do cinema brasileiro que já é marginal, é mais marginal ainda, e nem por isso você desiste de fazer, por que você quer fazer, só.

4) Comente sobre a narração off nos filmes documentários?

Isso tudo é uma história antiga que o documentário não tinha som, então documentários clássicos, documentários dos anos 30, documentários em inglês, etc... São documentários, e mudos! De outra escola de documentários eram baseados na narração, você não tinha som direto, não era possível você não tinha nenhum magnético, imagine os gravadores, etc...

Então a escola do documentário se formou baseada principalmente, ou na montagem ou na narração. Quando no começo dos anos 50 se começa a ter câmeras leves e a possibilidade de gravar em som sincro [sincronizado] mas com outro tipo de câmera e tal, isso muda o cinema documentário e na minha opinião muda pra melhor.

Porque daí tem que romper com a tradição na narração que era uma voz de Deus, que dizia o que você devia pensar, etc. etc. etc. Daí a narração ficou amaldiçoada e hoje em dia o que há é o seguinte: não se trata de que o documentário não pode ter narração, mas era interessante que fosse não como era a narração antiga, a narração magistral, aquele que sabe, que diz o que se deve pensar. Você tem possibilidade de narrações poéticas, narrações de mais de uma voz. Por que não um filme narrado por cinco vozes, é mais interessante!

Mas o fato é que com tudo isso se você não inventar novas formas de narração off, a clássica está liquidada, meu amigo, não tem sentido.

5) Você acha que o seu trabalho difere do de outros documentaristas? Em quê?

Em relação ao cinema brasileiro, o Cabra foi uma espécie de ruptura! Aparecia a câmera, a equipe, o diretor, era um filme sobre um filme também, e isso então era justificado e ao mesmo tempo era uma forma nova de tratar isso. A pessoa do diretor se colocava no filme.



Cabra Marcado para Morrer (1964/1984)

E isso na verdade, não mudou muito o documentário brasileiro, não influenciou muito, muito pouco, o que eu acho um erro, mas enfim. E daí quando depois de 15 anos, depois do Cabra quando eu fiquei fazendo uns vídeos por aí, mas quando eu fiz o *Santo Forte* que foi lançado em 99, filmado em 97/98, aí é que foi uma ruptura de outro tipo, no Cabra tinha uma ruptura política pelo contido dele e tal, mas o Santo Forte é realmente um passo decisivo para mim, pra minha carreira, porque eu tava no canto aí jogado e fiz um filme que acabou tendo a repercussão que teve, mas que nada prometia, que ele tivesse a repercussão que teve. Isto é, quando eu tava fazendo o filme a aposta que eu tinha e que foi na montagem, e

demorou meses para eu descobrir que era a aposta que valia a pena, é de fazer um filme sobre um assunto tão visual como é a religião e eliminar praticamente toda a visualidade externa! A cachaça na umbanda, o pastor, aquela coisa toda, e fazer um filme sobre a palavra.

Um filme sobre a religião em cima só da palavra, que tem a função mágica na religião também.

Depois de meses de dúvidas e tal, acabei optando por uma solução, a mais radical naquele tempo que era de fazer um filme sobre a palavra, que a imagem entrava nunca para demonstrar a evidência de uma palavra, pra mostrar que aquilo era verdade ou mentira ou pra ilustrar uma palavra. A palavra não precisava de ilustração de tão forte que ela era, e daí despertar no espectador o que é o real. Depois da palavra você não sabe, não importa, a imaginação voa muito mais do que a pessoa falar que recebe um santo, e aí você vai e mostra ela recebendo o santo.

Sabe essa coisa do tipo que no documentário, infesta o documentário, enfim, era uma aposta que ninguém confiava nem a minha montadora, nem os meus amigos todos achavam o filme insuportavelmente chato e eu acreditei nisso, e isso tornou uma diferença, porque naquela época ninguém faria um filme tão radical.

E é o que eu tenho feito cada vez mais, até mais radical neste sentido. E digamos que *é um dispositivo de trabalho que é diferente do dos outros* embora tem aparecido agora gente que faça também, basicamente era um troço novo no cinema brasileiro e também no cinema mundial, se usa pouco isso. São poucos diretores que usam essa coisa em cima da palavra, em cima da relação com o outro, em cima do ato de filmagem, só interessa o que acontece durante a filmagem, e esse é um diferencial, porque para fazer o que eu faço, isso é quando eu fiz o Santo Forte para mim, porque eu fiz um filme que ninguém queria fazer, ou se queria ninguém podia fazer, ninguém queria fazer um filme baseado na palavra porque tem toda aquela ficção de que o cinema mágico é só visual e não sei o que né, há 80 anos que o cinema tem esse áudio - visual né, mas tem ainda esse troço que o essencial é imagem e tal. E se esquecem de que *uma pessoa viva que fala com outra pode ser visualmente tão poderoso quanto Titanic.*

Então ninguém queria fazer e se quisesse, não podia e eu queria e podia, queria porque eu queria provar ou apostar que era possível ter um filme que não fosse insuportavelmente chato e que falasse de religião de uma forma nova, como falou.

A partir da visão deles, dos outros, não da minha, e então eu queria fazer isso e podia fazer, podia fazer porque eu tinha a convicção que a postura dos diretores de documentário em geral no Brasil e no mundo, é uma postura de que você acha uma pessoa tá, e você imediatamente, você começa a criar situações visuais do tipo: filma esta pessoa neste angulo, põe a câmera aqui, põe a câmera no teto, faça um plano perfil, sem nenhum critério porque você nunca sabe o que a pessoa vai dizer. Mas se já sabiam o que o outro ia dizer, daí podiam dizer que pôs de perfil, que pôs no alto e tal.

Ou já sabiam, o que é uma tragédia se você já sabe o que o outro vai dizer, ou então não sabiam e mudavam por razões puramente "estéticas" entre aspas "artísticas" entre aspas, entende?

No momento que eu fui fazer o filme Santo Forte eu falei, eu vou eliminar todo o plano de corte, tudo monta em cinema, eu não vou preocupar com o cachorro que está latindo, com o quadro na parede, com o santuário que está ali, e vou filmar uma pessoa durante 30 minutos, 1 hora, a câmera não desliga nunca, e as coisas vão acontecer ou não.

Este tipo de filmagem, ninguém tinha feito, e ainda hoje fazem muito pouco. E isso é possível se você estabelece uma relação no momento em que você está filmando a pessoa. **Filmar é escutar.**

Tudo que interfere nisso é abominável, porque tira o laço dessa relação, do outro falando se, você se preocupar em olhar para a câmera, em cortar, em mandar virar,... daí liquidou! E, em cinema, isso é impossível, o chassi só tem 11 minutos. O vídeo me deu essa possibilidade, e, na medida que ele aceitou a transferência para filme, que é uma coisa de menos de 10 anos, tornou possível que você fizesse isso.

Hoje, você pode botar uma fita de 2 horas ou de 1 hora e meia, de 1 hora e, o som também de 1 hora e meia, 2 horas, e então, você realmente tem todo um processo de pensamento, de fala e de gesto que é um fluxo, você não corta.

O que é trágico é quando você começa a cortar os fluxos, porque as coisas se passam no tempo, no tempo durante a filmagem e o vídeo te permite isso. E, na medida em que eu não estou preocupado com o corte, o câmera (cinegrafista) tem que se virar a partir de uma base dada, de um close, um plano afastado. Eu não tenho que olhar para câmera, eu tenho que olhar para pessoa com quem eu falo, e isso passa para a pessoa, que está pela primeira vez na vida sendo ouvida. Coisa que os outros diretores, no fundo, não se preocupavam muito.

E aí tem todo um processo em que você tenta se colocar no lugar do outro. Embora (isto) seja impossível. O que interessa são as razões do outro, não as suas. Interessa a ficção dos outros não as minhas, as minhas vem depois das dos outros. Os outros falam sobre a vida, só ficção de certa forma. São confissões que tem um teor ficcional muito grande. Mas **me interessa a ficção deles e, entender, de onde a pessoa fala.**

Isto é, a pessoa fala que "o brasileiro é preguiçoso" à partir de uma formação de ética católica de uma espanhola que veio pra cá e ficou 50 anos trabalhando e tal! [Maria Pia de Edifício Master] Então tem uma vida, que para não destruir a vida passada dela, ela vai dizer aquilo. Então, tentar compreender as razões do outro sem lhe dar razão. Se a espanhola fala que "o brasileiro é preguiçoso", eu escuto. E, o que ela fala é forte porque ela acredita naquilo, isso não quer dizer que eu lhe dei razão. Trata-se de ouvir as razões do outro, sem forçosamente lhe dar razão.

Como no caso do *Master*, filme polifônico, mil vozes, vêm mil visões de um mundo que eu preciso participar ou não. Eu sou a pessoa que catalisa isso e, com a câmera ligada durante 1 hora. Por um lado, a câmera está totalmente presente e, a pessoa produz uma performance diante da câmera, uma atuação quase teatral. Por outro lado, depois de 20 minutos ela nem se lembra mais que tem câmera ligada.

Então, de um lado ela esquece, de outro ela sabe. Eu não escondo a câmera, mas ao mesmo tempo escondo, no sentido de que depois que começar a filmar, ninguém mexe, silêncio absoluto. Pode ter seis pessoas numa sala, mas há um jogo dramático entre eu e a pessoa que fala, e que gera eventualmente confissões extraordinárias, performances extraordinárias, a pessoa canta, a pessoa não importa.

Essa visão é uma visão não retórica, eu não vou lá pra fazer um plano... daí eu ponho o plano que tem na parede, e não sei o que e tal. Não tem esse papo. É baseado no momento da filmagem. O que importa é o ato da filmagem. Durante o ato da filmagem aconteceu o drama que a pessoa fez, que ela construiu, ela se auto-encenou. Isso é o que me interessa.

Como as outras pessoas em geral em cinema que não acham que isso interessa, fazem outro tipo de filme que são legítimos, porque tem mil tipos de documentários, mas, na relação com o outro fica faltando essa coisa de você se esquecer de si, na relação com o outro.

Tem um cara, Walter Benjamim, que disse uma coisa muito simples, num artigo dele sobre a arte do narrador que estava cada vez mais acabando e,

ele dizia: **“Quanto mais a pessoa que escuta, se esquece de si mesmo, mais funda fica gravada a coisa escutada”**.



Edifício Master (2002)

Se eu esqueço de mim mesmo, dos meus preconceitos, ao ouvir o outro, até onde é possível é claro, porque isso é um ideal que não existe. Mas, quando se caminha para esquecer de si mesmo é mais possível que fique gravado em você o que o outro disse e, o que você escuta.

E ele (entrevistado) acha que pode sentir isso, que eu estou bebendo as palavras dele sem concordar, mas interessado e curioso, e isso produz atuações dramáticas extraordinárias às vezes, às vezes sim, às vezes não.

É um jogo. É um jogo que tem a ver com a vida e com o teatro. Mas o problema principal é que você tem que ter uma relação com a técnica. A técnica é secundária, a técnica é uma câmera que vê e ouve. O ângulo não muda nunca, o ângulo é esse e não muda nunca, daí ele (o cinegrafista) tem a possibilidade de aproximar até um close, e afastar um pouco mais. Mas não tem, movimento, não tem isso... [imita com as mãos o movimento da câmera] E ele está concentrado e tem que resolver na hora que tipo de plano ele fica ou não, como eu tenho que resolver na hora se eu pergunto, ou não pergunto?

Esta é a questão, você intervém na hora que não deveria intervir, ou às vezes, não intervém na hora que deveria intervir. Você faz a pergunta certa no momento certo, ou faz a pergunta errada no momento errado.

Todo momento você está errando, tanto que, quem faz esse tipo de coisa toda... a noção de filme perfeito e de obra prima acaba, não existe perfeição.

A força do documentário é que ele é imperfeito, é lacunar, é fragmentário, é precário. E nisso ele é completo!

Quando eu converso com a pessoa durante 1 hora, eu certamente vou rever e tem 10 vezes que eu me comportei de forma errada. Por que não perguntei? Por que perguntei? Por que interrompi a pessoa? E, tem coisas que eu fiz certo, e tem coisas que a pessoa faz e eu digo "por que não falou isso depois?", como se ela fosse um ator. É claro que ela não é um ator, então eu xingo a mim, eu xingo ao câmara(man), e às vezes a própria pessoa: "por que não fez isso?" Mas você, claramente, você está errado.

Eu vou filmar um filme, e quero falar "você trabalhou na roça?", que é o termo no Brasil, no nordeste, daí me dá um branco e toda vez eu falo "lavoura" em vez de "roça".

Eu devia falar "roça" ou "agricultura" é um erro pequeno... eu falei "lavoura", e eu sei que é "roça", mas bate um branco, porque eu não faço pauta, não tem um troço... como eu não olho pro câmara(man) eu não posso botar no papel, 1,2,3... eu boto às vezes um pouquinho, mas geralmente eu esqueço, eu boto algumas notas... Eu acabo esquecendo, porque se eu me obrigar a permanecer numa pauta, eu fico prisioneiro dessa pauta.

Quem é escravo da pauta é o jornalista, que não tem solução, por isso que é uma tragédia. O jornalismo é aquela coisa superficial... inevitavelmente está preso a uma pauta, é o dia a dia meu Deus do céu!

E, a pauta ali (no documentário) é o seguinte, eu tenho uma informação da pessoa que na hora da conversa pode gerar outras coisas que eu não sabia e que muda tudo. E isso é ter uma surpresa na filmagem, se não tiver surpresa na filmagem não vale a pena fazer documentário. Filme, em geral, e, documentário principalmente, são feitos para você ter surpresas. É você não ter aquilo que você já sabe. Aquilo que você já sabe não interessa. Se o filme já está feito na cabeça é melhor não fazê-lo, está pronto.

O documentário tem que gerar surpresa em você quando você filma, quando você monta, e pro espectador, que é o elemento essencial, de quando ele vê o filme. Ele sabe que aquele presente que ele está vendo hoje é passado, mas se torna presente pra ele pela força dessa presença. Porque a filmagem é isso, a pessoa está inscrita, é um registro, a

única coisa certa do documentário é que ele registra. **A ficção, também, é que ela tem um registro real. Naquela hora foi filmado aquilo, se é real ou não ninguém sabe. Mas, o registro é uma inscrição real, não do real. É real.** Houve uma filmagem que tava gente na frente da câmera, gente atrás da câmera, no dia "x" isso houve.

6) Fala para gente um pouco sobre os seus critérios de seleção do material...

Isso também não dá pra explicar muito, porque os critérios na verdade são muito simples e impossíveis de você explicar. Olha existem centenas de livros sobre a arte do roteiro em cinema, centena não, fácil uns 50-100, americanos, brasileiros e, tal... como escrever roteiro, o cacete a quatro tá cheio. Não tem nenhum manual sobre como fazer um documentário.

Sobre entrevistas, tem manuais para jornalista de como fazer uma entrevista como o que vocês estão fazendo. Então, o critério qual é? Eu estou em um ônibus e não vejo a cara da pessoa só ouço uma história contada por uma pessoa que tá atrás de mim, uma história particular de uma pessoa, uma mulher tá falando atrás de mim e de repente eu tô interessadíssimo no que ela está dizendo, pelo conteúdo e pela forma como ela diz, mesmo sem ver a cara.

No cinema você vê a cara da pessoa, então, uma pessoa me conta uma história e isso me interessa, você tem pessoas que você conhece, que te contam uma história que é agradável e te interessa e existem outros que te conta uma história e você foge, porque são uns chatos. O difícil é que não tem como teorizar isso. Interessa-me as pessoas que realmente eu sinto que elas têm o que contar... conversar. As falas delas tem que ter valor afetivo, não pode ser pura informação. Se, embaixo da informação, que pode existir, tem um valor afetivo, isso me interessa.

É o interesse dramático, dramático é isso, as pessoas ouvem depois eu vou montar. Eu tenho discussões com a montadora, com o montador, com pessoas assim... Aqueles personagens que realmente tem uma presença, tem um impacto forte, e aí é um conjunto: rosto, gestos,... Não é só o conteúdo da fala, tem o paraverbal – verbal que não é verbal –, tem o gestual, tem o verbal que se, a pessoa fala lento demais é complicado, se a pessoa tem uma voz irritante ou não. Tem personagens extraordinários. Você imagina um personagem extraordinário que é fanho? É um limite. Existem elementos, o olho, o rosto, a boca, onde você sente não exatamente o que é verdade ou mentira, aquilo que vai com uma crença, com um valor afetivo e o que vai sem. E mesmo assim, às vezes isso não é unânime... esse funciona, aquele não. Esse é o critério principal.

Dependendo do filme, posso me interessar por um personagem mais velho que tem um elemento que não tem nos outros, mas sempre a partir de um valor intrínseco.



Não é pra fazer sociologia, um velho ou um moço, entretanto, é que nesse cara tem uma coisa que não tem nos outros, então vale a pena. Ter carisma. Ninguém pode definir o que é carisma, todo mundo sabia que o Brizola tinha carisma, Fernando Henrique não tem carisma, o Lula tem carisma e o outro não tem, isso é fácil definir. Agora, no personagem comum isso é difícil, mas no fundo é isso, sentir que o personagem tem força. E a força dele vem do afeto, vem da crença da pessoa no que ela mesma disse, e aí tem **criação vocabular**.

Tem pessoas no Babilônia 2000 (foto ao lado) que estão lá pela história que contam, pelo conteúdo, outros pela forma de falar. A forma é tão importante quanto o conteúdo. Isto é, a mesma história pode ser contada maravilhosamente por um personagem e muito mal por outro.

É a velha história, não adianta ter uma vida extraordinária se a pessoa não sabe contar bem essa vida. Eu tenho vários casos de pessoas que contam, que são prolixas, que a dicção é ruim, que hesitam e que não funcionam. E têm outros que não tiveram vidas extraordinárias, mas contam um fato banal de forma extraordinária.

Se eu vou filmar agora no nordeste, tenho pessoas que fazem ato de criação verbal, do ponto de vista da sintaxe, do vocabulário etc... Coisas extraordinárias de criação verbal, isso é tão importante quanto o conteúdo. **Na verdade a pessoa comum, que tá num filme, que se torna personagem, ela é um ator natural. Ela é uma pessoa que se interpreta, a si mesmo, bem.** É como se fosse um Paulo Autran, e que ao mesmo tempo ela se interpreta com verdade e mentira juntos. Não dá pra diferenciar isso, mas é uma pessoa que se encena bem, e você não disse pra ela se encenar, pra ela falar mentira, não! Mas, ela tem uma postura perante a câmera. E tudo isso é um jogo, às vezes o personagem não tá funcionando muito, de repente, uma pergunta que por acaso vem na tua cabeça deflagra um processo extraordinário. Nada é garantido, **isso que é o bom no documentário, nada é garantido.**



Essa Maria Pia, de Edifício Master (foto), por exemplo, talvez ela nem entrasse no filme, ou seria um personagem mínimo, e na pesquisa (preliminar) tem um negócio de ética no trabalho, mas enfim, uma hora eu falei, não sei porque, mas eu ia desistir, até na filmagem (que ela aparece) tem 6 segundos de silêncio. Várias vezes me aconteceram isso que de repente eu ia falar "corta vamos embora" e graças a eu ter sido paciente... – sabe, eu sou

muito ansioso, porque tem um prazo, esse negócio de trabalho, eu tenho um filme com orçamentos, quando são sete dias, são sete dias! Então eu fico preocupado em seguir, não atrasar outra imagem e tal. Às vezes eu cometo erros graves, essa mulher, por exemplo, eu ia cometer um erro grave, eu ia dizer "tudo bem mas" num minuto tchau. Mas de repente me bateu um troço assim, esse negócio de pobreza no Brasil, e daí ela tem um discurso, que no filme está diminuído para dois minutos, que é absolutamente extraordinário. Ficou um personagem extraordinário, porque ela tem esse discurso sobre a preguiça do brasileiro, etc... E depois tem uma relação com o neto, com quem ela é carinhosa, o que mostra que (o personagem) é muito mais contraditório e ambíguo. A pessoa pode ter uma posição reacionária como a dela, que vem até da história pessoal que ela teve e, tem um neto ainda por cima é uma excelente avó.

No entanto isso não está na pesquisa (preliminar), e por acaso eu não cortei, resolvi fazer essa pergunta. Às vezes não, eu esqueço, e fica pior do que a pesquisa prometia, por que eu não joguei o jogo, o jogo é dos dois. De tal forma que o que sai na palavra do outro, é algo que nasce num lugar, entre eu e o outro. Na verdade, acaba sendo algo que só sai este produto porque eu estou lá, na verdade, eu sou meio autor do que ela diz, e ela é

meio autora. Não é que você se funde com o outro não! Mas acaba gerando uma relação e as palavras surgem entre os dois...

Porque também depende, porque às vezes você não está bem de cabeça e não funciona, e às vezes a pessoa não está bem, então é extraordinário que naquele momento se produziu aquilo! O que não quer dizer que dez anos depois se produza novamente. Há personagens extraordinários que qualquer débil mental consegue fazer porque é um personagem extraordinário. E há outros que são resultado de uma interação que o teu trabalho com o trabalho dele acaba gerando um personagem extraordinário. **O grande personagem é aquele que é bom na tua relação com ele, isto é, você faz ele ficar bom, e ele faz você fazer um bom filme.**

É um troço de mão dupla e, às vezes não! Às vezes o personagem é tão bom que qualquer débil mental que fosse lá filmar poderia ser um grande personagem. Desde que não fique trocando a câmera de lugar, "botar" a pessoa em cima do armário...

O personagem nasce numa relação de filmagem, é neste momento que você tem que estar vazio, esquecer-se de si pra facilitar isso.

7) Por que você classifica as suas entrevistas como encontros?

Eu classifico como encontro, como conversa, porque exatamente, entrevista é isso, entrevista é uma pauta, você segue rigidamente. Entrevista é algo formalizado, o cara chega, senta ali meia hora pra acertar a luz, então você cria todo um ritual negativo, ninguém agüenta esperar meia hora para isso. Depois você põe a pessoa num lugar que lhe interessa visualmente quando a pessoa não quer estar neste lugar, você pode me pedir pra sentar em cima da televisão porque a luz é mais bonita e aí não dá!

Você tem que escolher um lugar, você tem que negociar o desejo do fotógrafo que quer o fundo mais bonito e o desejo da pessoa que quer estar confortável. Eu tento negociar estes dois desejos, mas o que eu não posso fazer é optar pelo desejo do fotógrafo, se eu sei que a pessoa vai se sentir mal.



Santo Forte (1999)

E neste momento tem vários elementos. Às vezes um local da casa é melhor visualmente, mas eu tenho medo que alguma pessoa da família interfira. Eu prefiro um local mais isolado, e nessa eu estou sempre errando. Eu fiz uma personagem outro dia que a cozinha era um fundo maravilhoso, eu fiquei com medo que outras pessoas enchessem o saco, porque ela fala muito, então eu coloquei ela na sala que o fundo é um horror, foi um erro porque ninguém interferiu e na cozinha teria sido muito mais bonita a entrevista. Erro e acerto acontece a todo momento, senão não tem graça.

8) Como foi esse processo de construção de seu método narrativo?

A pessoa pode chamar de método. Estilo ou dispositivo – que é uma palavra mais pedante – é mais próxima.

Dispositivo é isso, meus filmes começam dizendo que uma equipe de cinema foi num lugar, é sempre assim, eu não moro na favela Babilônia, não moro no Santa Marta, eu não moro no Master. Então, sempre o filme começa com as regras do jogo. O jogo é o filme e as regras são essas: **no nordeste, numa favela ou num prédio, tem uma equipe, tem um tempo e**

vamos ver o que acontece. Isso é dado inicialmente, sempre se trata de um filme, não é a vida na favela. **Não é um filme sobre a religião na favela. É um filme sobre a equipe de cinema que vai ao morro conversar sobre religiosidade.**

Ninguém pediu para ser filmado, ninguém está interessado em ser filmado, a gente vai lá. **Não é televisão, é um ato gratuito.** Eles não entendem porque a gente está lá, ninguém sabe o que é documentário, é uma palavra grega pra eles, de reportagem eles entendem mais ou menos. Não é televisão, vai passar daqui há um ano, é um ato gratuito mesmo que você pague cachê, é gratuito.

Eles fazem aquilo, um ano depois ninguém liga se o filme está pronto ou não, nem sabem que é um filme. Então o fato de ser gratuito é que torna a coisa interessante, entende?

E na televisão se eu sou repórter, ou um apresentador famoso, isso está liquidado. Eles jamais podem fazer o que eu faço. Se eu fosse famoso pela televisão, eu jamais poderia fazer o que eu faço, porque daí entra numa dinâmica de venda da imagem, de sedução, porque televisão é um negócio de sedução rápida. Claro que eu tento seduzir o outro e ele me seduzir, mas eu sou um cara desconhecido pra ele, estamos seduzindo ninguém sabe nem pra quê.

Na televisão não! Imediatamente entra o dinheiro, entra venda da imagem, entra imediatamente uma impureza tão grande que se eu fosse conhecido na televisão não poderia fazer os filmes que eu faço. Eu vou no Master ninguém sabe quem eu sou,... documentarista famoso? Isso não existe, eu sou um cara, um velho, que vai lá. Se eu fosse a Regina Casé, o Pedro Bial ou qualquer estrela da Globo, ela não poderia fazer. Ela faz outras coisas, que ela pode fazer até bem, mas ela está marcada por ser uma figura do espaço público, famosa que vende, que todo mundo vai ver, etc... neste momento, a relação gratuita lascou, acabou!

É, mas você sabe que tem um certo alcance e...

Nãoo! As pessoas não sabem nada, eu não tenho alcance, alcance em documentário é se você fizer 50 mil pessoas, o que já é maravilhoso, televisão é coisa que fala-se em milhões, é outro papo. Então o fato de que eles não sabem bem o que você faz! Porque está lá! Isso é maravilhoso! Nesse filme no nordeste as pessoas não sabem bem o que é cinema, e foram maravilhosas, sabe jogarem o jogo numa conversa, entendeu?

Para eles inclusive a presença da câmera –, eles são muito mais inocentes do que eu pensava, todo mundo sabe hoje em dia o que é filmar, mas não eles, eles estavam realmente despreocupados com a presença da câmera. A figura estranha era eu, que gerava um impacto e uma conversa, o fato de ter ou não câmera era absolutamente secundário. Em geral não é assim, em geral a pessoa sabe perfeitamente o que é uma câmera e o que é filmar, mas no processo a pessoa constrói um personagem que é um pouco para a câmera que ela conhece e um pouco transgride isso, porque ela esquece que tem câmera. Então, é real e teatro tudo misturado, do real você vai rumo a algo que... você poderia dizer que é falso, embora não fictício, e, vai e volta.

Como as pessoas em muitos filmes meus falam da vida privada, não há mentira e verdade. Como é que eu vou saber se a pessoa foi feliz ou infeliz? São dados que não são dados históricos. Quando você faz um filme histórico é mais complicado. Quando falam da vida pessoal a noção de mentira e verdade não tem relevância. Claro, porque eu sei que eu trato com pessoas que não são mitômanas. Se eu falo com uma pessoa que me diz que tem oito filhos e viveu na Europa, e eu sei que ela não tem nenhum filho e que nunca teve na Europa, eu sei que ela é mitômana, aí não me interessa.

Se perguntarem sobre a minha vida vou fazer ficção e verdade, é uma memória que eu tenho, eu vou auto-censurar ou não, é uma memória que eu tenho hoje, daqui há dez anos quando eu falar do meu passado vai ser diferente. Ninguém pode ser fiel a um passado, porque você muda a cada dia e, você é falsa? Não! Você é isso: a memória que você tem hoje do seu passado. Diante de uma pessoa você vai dizer coisas que você não vai dizer daqui há um ano porque tua memória vai reelaborando o passado. Então, essa noção de verdade e mentira passa a ser secundária.

9) Como a política influenciou em seu trabalho?

Não!!! Aí também são questões gerais, é claro que o **Cabra** é um filme que está baseado em uma interrupção de um filme por causa de um golpe militar, portanto é uma coisa política e quando eu fui fazer eu quis incorporar esse gesto político que foi interromper e fazer o resgate político, mas muito além disso, **eu queria resgatar uma parte do meu passado individual que tem um lado político e um lado puramente existencial**, porque eu tenho uma vida só! Eu não tenho duas, comecei com 30 e estou com 50 anos vou terminar esse filme e ao mesmo tempo resgatar o passado individual da Elizabete que não é um símbolo é um ser humano. Não adianta resgatar a vida de uma pessoa cem anos depois que ela está morta? O ser humano nasce, cresce e morre, dura o quê? 70 – 80 anos quando muito.

E os dramas se passam, tem uma parte do drama humano que se passa nisso, entre o que ela faz entre nascer e morrer. **Então quando eu falo em conversa é isso eu estou interessado no que ela faz entre nascer e morrer só isso. E todas as teorias, os projetos utópicos, políticos, religiosos me interessam se estão encarnados em uma vida, mas não como opinião, não me interessa isso.**

10) Qual a sua maior preocupação quando você realiza um filme ou encontra com um personagem?

Depende! Minha preocupação pode ser que o filho esteja presente, que a mãe vai falar e o filho não vai gostar, pode ser o ruído da rua que entra, são as coisas mais banais, poder ser o seguinte: será que esse cara vai me contar que ele é gay?, eu sei que ele é, mas talvez ele não queira dizer, como é que eu vou perguntar? Será que eu posso perguntar se essas duas mulheres vivem juntas ou não? Será que vou ofendê-las? Tem mil suscetibilidades, que você pode ficar tenso, será que o cachorro vai latir? **O essencial é o seguinte: a maior preocupação é que haja um jogo. A palavra está ligada a teatro está ligada a esporte, será que vai dar pra jogar o jogo, ela e eu, tudo que pode prejudicar esse jogo me preocupa.**

O cara do som vai errar? Será que a câmera vai acabar a fita? O resto é um jogo só, e o jogo eu posso ter umas técnicas, técnicas, claro que eu não vou começar falando do que é delicado. Se eu sei que ela tem um segredo eu vou chegar a esse segredo no meio da fala, e o resto é: onde nasceu? Onde viveu? O que é a vida: origem, família, casamento, amor, sexo, saúde, dinheiro, morte. Se tem morte tem religião, tem trabalho, a vida é isso, daí o cara pode imaginar que existe E.T. [extraterrestres], que Deus existe ou não! Não importa, ele parte dessa coisa que ele tem, que é o passado que ele tem e que vive desse presente e tem um projeto para o outro, mas é encarnado, isso é a palavra encarnada. **Você tem que sentir a palavra incorporada no corpo da pessoa, quando a palavra está ligada ao corpo e o corpo a palavra. Então a pessoa que fala o corpo é essencial. Quanto à fala, a fala é um produto do corpo, o corpo está junto, aí tem os gestos, tem o lábio, tem as mãos, tem mil coisas, é o cinema do corpo na verdade.** Ao contrário do que dizem, no cinema do corpo eu mando: Olha a senhora pode andar agora, anda, anda, tudo bem, pode agora lavar a roupa, agora a senhora canta, tá legal, isso, isso.

Cinema de observação, tem muita coisa que é assim, observada e você falando. Eu vou filmar uma pessoa no trabalho eu filmo lá, ela finge que não vê a câmera, eu filmo tal, até que ponto ela está encenando ou não? Às vezes não tem importância, às vezes tem. Então tem essa franqueza

extraordinária, é um ato de filmagem, ninguém fala sozinho, tem uma câmera claramente na frente dela.



Babilônia 2000

Agora fica, desce, não olha pra trás, isso, repete de novo, anda mais devagar – isso me enche o saco, eu fiz isso na televisão, me enchia o saco: “não olha pra câmera”. Não tem isso quando eu estou conversando com a pessoa, não tem isso, não tenho que dizer nada.

É uma filmagem e não é uma filmagem, todo ritual de filmagem – “não olha pra câmera” – então não tem que dizer. Então não é uma filmagem e é uma filmagem. É uma filmagem porque a câmera está lá de qualquer maneira parada, e ela na pesquisa [entrevista com os personagens dias antes da filmagem], de repente, ela não foi tão bem e na filmagem ela quer estar melhor que na pesquisa, porque treino é treino e jogo é jogo.

Às vezes o câmera vem com luz e tal e ela [a pessoa entrevistada] fica inibida. Então tem mil variações possíveis, o fato é o seguinte: durante uma filmagem ela sabe o que é uma câmera, isso é um dado. Mas, como eu não mexo mais na câmera, eu não falo nada para o câmera, eu só fico olhando pros olhos dela, e só fico ouvindo o que ela diz, ela esquece que tem uma câmera. É mentira que ela está sempre consciente, uma hora ela esquece. Ela está consciente que tem uma pessoa lá, que ela me vê, e que esses olhos não desgrudam dela. Que tem alguém que bebe o que ela diz, que escuta ela como ela nunca foi escutada. Isso sim que é real, a câmera ela esquece depois de 15 minutos.

11) Nos filmes Santo Forte, Cabra Marcado e Edifício Master, você filma espaços vazios, com que intenção?

Não em Cabra, não tem espaços vazios, tem uma cadeia onde o líder camponês ficou preso, e que eu mostro a cadeia vazia, porque a cadeia virou casa de cultura, mostro as grades uma escadinha e tal. O espaço existe pra outro fim, mas quem foi preso não está mais lá, documentário geralmente fala de coisas que já passaram, como é que eu mostro o que já passou?

Pegar filmes de arquivo, isso é grosseiro, então o que eu digo é o seguinte, aí no Santo Forte é uma coisa evidente, porque a pessoa está falando de um fenômeno sagrado, que eu não vi, que eu não sei se houve ou não, mas que ela me impõe um espaço vazio, que é o espaço do mistério, do sagrado, você preenche isso como você quiser.

Mas isso tem um pouco, isso tem limites, o documentário deve trabalhar com seus limites, então tem espaços que é um mistério, houve isso, não houve isso.

E nos outros filmes eu tenho usado cada vez mais, **me interessei mais pelo espaço vazio interior meu e pelo vazio do espectador, que eu espero que preencha** e muito mais. O espaço vazio pra mim é o centro do documentário as coisas já aconteceram sempre, então, no Master quando eu coloquei os quartos vazios pra mim era uma seqüência essencial.

Logo que começa o filme, em 20 minutos, têm apartamentos vazios. Que eu não quero saber de quem são, nem eu sei mais de quem são. Na verdade, o apartamento é que é dono de você, os objetos são donos de você, você não é dono dos objetos. Então aqueles apartamentos vazios o que eles são? **São espaços decorativos, arquitetônicos, que vão ser preenchidos pelas mil histórias que tem no filme. Então naquele espaço vazio já há uma vibração de vida, que você não sabe qual é, então cada vez eu quero usar espaços vazios nos filmes, cada vez mais pra mim isso é essencial.**

12) Com a finalização de Cabra Marcado, você fez a opção definitiva pelo documentário, o que te levou a tomar esta decisão?

Sei lá eu fui fazer documentário com mais de quarenta anos no Globo Repórter [TV Globo]. O Cabra tinha que ser documentário, fiz e não fiquei mais interessado em fazer filme que tinha cinquenta pessoas. Enfim a ficção, como é em geral passou a não me interessar, além do que o fato de que o documentário me deu a possibilidade de trabalhar com aquilo que eu gostava: as coisas não preparadas, descobrir o filme na filmagem... Na ficção isso é mais difícil, com roteiro, etc. No documentário eu não faço nada, atualmente eu escrevo três linhas e vou fazer, eu não ganho nenhum

concurso. Eu tenho que inventar um roteiro pra ganhar um concurso, porque senão ninguém me dá. Aí eu invento uma história que não existe. Agora eu fiz um filme que não tem pesquisa, não tem nada. Tem que achar o lugar e filmar, o quê que eu sabia antes? Nada! Acabei descobrindo no lugar, onde memória de velho, sei lá! É um mundo, mas eu quando fui filmar um mês antes eu não sabia o que ia fazer, eu não sabia nem em que lugar eu ia parar, nem como ele ia ser feito, nem o que eu encontraria.

Acabei encontrando um lugar que mora 80 famílias, um lugar que não acontece nada durante o filme, vai acontecer nada nunca, todo mundo é meio parente, eu peguei uma pessoa do lugar que ia comigo, me apresentava e fazia perguntas também, o que me deu o aval para ter a confiança deles, e daí eu fiz um filme que eu não sabia um mês antes que seria isso. E isso é um prazer, ficção não tem isso, não pode ter, é quase impossível, muito difícil.

O mal nestas coisas de cursos e entrevistas que dou, é que as pessoas acham que tudo é fácil, e eu digo sempre o seguinte: não! Cada um com sua biografia. Eu fiz o Cabra com 50 anos.

E tinha uma experiência que não me permitia, não fazer pesquisa, não fazer roteiro, eu acho que quem começa, ainda mais quem é jovem tem que se precaver, senão parece que eu estou dizendo que é espontaneísmo, pega uma câmera e vai, não é assim. Cada um tem a sua biografia, quer dizer eu tenho experiência de vida e trabalho que pode me permitir trabalhar assim. Eu acho que outros podem até conseguir no começo, mas tem que se precaver.

O roteiro às vezes é necessário, pra depois descobrir o caminho, não sou nada contra isso, agora o meu caminho é esse, o que exagera às vezes é que as pessoas pensam que eu pego uma câmera e saio nas ruas e aí isso é um desastre.

E também esse troço de ouvir o outro e tal, e daí esses intelectuais ficam ajoelhados aos pés do outro, ou desprezando o outro. **O outro não é um coitado, não tem nem que considerar superior nem inferior, a tentativa é de falar com o outro em pé de igualdade, apesar de você ser de uma classe superior, o dono da câmera, o dono do filme, você tenta uma utópica igualdade temporária na conversa.** Agora você vem falar com o pobre e dizer: - "Ah, eu sou um burguês culpado e você pobre é um Deus". Ou o contrário: - "Eu te desprezo e você não sabe." E, isso é que é difícil, isso não está nos livros, isso eu aprendi na vida.

13) Qual a sua crítica ao seu próprio trabalho? O que você acha que ainda falta (se é que falta) para alcançar o que você deseja nos seus filmes?

O desejo não acaba nunca, né? E o teu problema é desejar que você tenha saúde física e espiritual que é complicado, pra poder fazer mais uns anos de cinema, que é cada vez mais complicado.

Eu imagino que daqui há pouco se eu tiver, e as coisas se passam de repente eu vou fazer documentário num palco em cadeira de rodas, aí eu vou ter que chamar os atores, então eu me vejo terminando feliz até de poder fazer um filme nem que seja em um estúdio de um teatro chamando as pessoas e fazer um filme de conversas, mesmo que seja em cadeira de rodas. Eu espero demorar pra chegar lá, mas pelo menos estarei trabalhando.

Agora crítica, não existe isso, cada filme é um filme, não tem filme da minha vida e, vai se somando um ao outro, eu fiz o Cabra por que tinha que fazer, passei quinze anos sem fazer nada e depois fiz Santo Forte e pude recomeçar uma carreira que tava jogada fora. **E aí cada filme é igual e diferente do outro sempre.**

Eu quero apenas fazer mais filmes, enquanto puder do jeito que eu gosto de fazer, com uma certa liberdade, não de orçamento, mas pelo menos de escolher, de decisão final sobre um filme. E daí quando somar tudo, alguém vai dizer o que presta e o que não presta, isso fica pra história. **Mas pra mim e outras experiências fazendo o mesmo filme que não é nunca o mesmo filme.**

14) O que você ficou fazendo no período entre Cabra Marcado (1984) e Santo Forte (2000).

Eu fiquei free-lance de tudo, fazendo roteiros, fazendo coisas em vídeo, vídeos educativos, contra a AIDS, movimento Social, cidadania, este tipo de coisa que fazia por que tinha que sobreviver, mas é claro que não satisfazia tinha que viver. Até que finalmente tive o Santo Forte, daí do Santo Forte pra cá melhoraram as coisas. Eu estou fazendo agora o quinto filme em sete anos, graças ao Santo Forte um pouco e, graças a VídeoFilmes que produziu os meus filme. Este último [Peões] a Petrobrás é quem deu o dinheiro, mas quem produz é a VídeoFilmes.

Mas enfim, sobreviver economicamente e fazer alguma coisa durante estes anos entre 64 e 2000, foi muito difícil. Hoje eu não tenho queixa nenhuma, odeio fazer queixas. **Tá bom! Falei demais. Olha nunca leve**

inteiramente a sério o que eu disse, porque a única coisa terrível é a pessoa ser levada demasiada a sério, isso é a morte, eu espero nunca me levar demasiado a sério. A fama, esse troço todo, eu estou velho demais pra me importar com isso.

Esta entrevista inédita faz parte do copião do documentário "Cinema do Encontro. As técnicas documentárias de Eduardo Coutinho" (2004) com direção e roteiro de Daniele Nantes e Alcimere Piana, com imagens de Stephan Maciel.