

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC)

Proibida a publicação no todo ou em parte; permitida a citação. A citação deve ser textual, com indicação de fonte conforme abaixo.

COUTINHO, Eduardo de Oliveira. *Eduardo de Oliveira Coutinho (depoimento, 2012)*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV. 44 pp.

EDUARDO DE OLIVEIRA COUTINHO

(depoimento, 2012)

Rio de Janeiro
2013

Nome do Entrevistado: Eduardo de Oliveira Coutinho

Local da entrevista: Rio de Janeiro - RJ

Data da entrevista: 11 de setembro de 2012

Nome do Projeto: Memória do cinema documentário brasileiro: Histórias de Vida

Entrevistador: Adelina Maria Alves Novaes e Cruz e Arbel Griner

Câmera: Mila Lo Bianco e Ítalo Rocha

Transcrição: Maria Izabel Cruz Bitar

Data da Transcrição: 30 de setembro de 2012

Conferência Fidelidade: Adelina Novaes e Cruz

Data da conferência: 4 de março de 2013

1ª Entrevista: 11.11.2012

** O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por Eduardo de Oliveira Coutinho em 11/11/2012. As partes destacadas em vermelho correspondem aos trechos excluídos da edição disponibilizada no portal CPDOC. A consulta à gravação integral da entrevista pode ser feita na sala de consulta do CPDOC.

A.G. – Coutinho, a gente costuma começar pela infância. Se você puder contar para a gente um pouquinho da sua infância...

E.C. – Ih, meu Deus do céu! Você me falou que era uma entrevista. Você não falou que era história de vida.

A.G. – Como não?!

E.C. – História de vida é um tema antropológico que, se você me dissesse, eu diria: “Não, não falo sobre história de vida”.

A.G. – Você não quer falar da sua história de vida?

E.C. – Em três palavras, posso dizer.

A.C. – Então diga.

A.G. – Então diga. Fala. Fala , por favor, de sua infância.

E.C. – Eu tenho dois irmãos. Eu sou o do meio. Meu pai era engenheiro, minha mãe, dona de casa, e se separaram quando eu tinha 11 ou 12 anos. Enfim, o inferno de sempre. O que é que eu vou dizer?

A.C. – Isso em São Paulo?

E.C. – Em São Paulo. A família... decadente, aristocracia decadente entre aspas – aristocracia, mas que... Enfim, paulistas quatrocentões. Tem gente que não sabe o que é isso porque nunca foi lá, mas isso pesa. **Decadentes.**

A.G. – Explica então.

E.C. – **Não, aí... É gente que teve...** Se casavam entre si, os primos etc., e sempre tinha um louco na família, porque quem casa entre si... A minha família era grande, mas somando tudo, primos e coisa que o valha, era enorme. E, por essas razões, eu vim para o Rio, também.

A.G. – Mas isso foi bem mais tarde, não é?

E.C. – **Foi mais tarde, porque... Como é que eu ia fazer? Trabalhar e morar um ano... porque eu vou...? Eu trabalhei primeiro. E eu fui por quê? Porque eu [ganhei]...** Eu fui antes à Europa, porque eu ganhei um dinheiro. Porque, normalmente, eu não iria à Europa. Com que dinheiro eu iria? Enfim, era de classe média e trabalhava. Trabalhei, como sabe, como revisor. Entrei na Faculdade de Direito, fiz o primeiro ano e, do segundo ano em diante, eu não ia mais – eu fazia a segunda época, que era um exame em fevereiro para quem não ia –, e cheguei até o terceiro ou quarto ano, mas colando, colando, copiando, inventando, porque eu não estudava nada. Então, não estudei direito. Se eu for lá... Eu parei no terceiro ano, ou no quarto, com dependência para o terceiro. Mas era... Depois do primeiro ano, eu não frequentei mais.

A.G. – **E conta quem estava na faculdade nessa época.** É a Faculdade de Direito da USP?

E.C. – Do Largo de São Francisco.

A.G. – Do Largo de São Francisco.

E.C. – Eu entrei em trigésimo lugar, ou coisa que o valha. Eu estudava, decorava bem, tinha boa memória. Quem não tem boa memória está perdido no Brasil, não é?

A.G. – No vestibular, não é?

E.C. – E eu tinha ótima memória. Hoje, eu esqueço tudo.

A.C. – E apesar de não ter gostado da faculdade, de ter colado, teve algum amigo seu...?

E.C. – Na faculdade?

A.C. – É, que você tenha..

E.C. – Não. Tive amigos de infância, de... E depois, lá, sumiram. Meus amigos de infância, para alegria dela... Eu morei no Campos Elíseos, que era um bairro... Campos Elíseos era um bairro... Não era mais nobre. Foi nobre. Era um bairro de classe média, mas tinha sido um bairro nobre, mas já era de classe média média e média baixa. E eu estudava no colégio no Bom Retiro, que era o bairro dos judeus na época. Não é mais. Hoje, é judeu, coreano e o cacete. E eu, na minha esquina, na esquina que eu morava, na Avenida Rio Branco, que hoje mudou inteiramente, é uma... Mas era longe, a cidade. Hoje é a cidade e tal. Morava... Sei lá, em dez casas... Eu não conheci todos, mas... Tinha cinco judeus que moravam: o vizinho da direita; o outro, o vizinho colado, era judeu; três casas depois tinha um que era judeu; e o da esquina também era. E na escola em que eu estive, no primário e ginásio, eu cheguei a ter uma base... Tinha 40 alunos e tinha 10 judeus: 25%. Então, uma taxa que só em Israel mesmo, não é? Então, eu convivi com muita gente. Eu assisti Bar Mitzvá. O meu pai não tinha problema, não. Ele tinha preconceito com toda a minha família, mas não tinha problema. Então, eu convivi muito com os judeus vizinhos sem problema nenhum. A pergunta qual era?

A.G. – A gente estava na faculdade.

E.C. – Mas, enfim, aluno de escola desse tempo de criança ou aluno da faculdade, aluno de ginásio e de faculdade... Desse colégio, eu fui para o Colégio São Luís, que é o Santo Inácio, sei lá, que é o colégio de padre. Eu fui estudar em colégio misto só na faculdade. Eu fui sentar do lado de uma mulher só na faculdade. Porque era proibido, não é? Não, o [Colégio] Stafford tinha homens e mulheres, em prédios separados a cem metros, e um lado não via o outro. O São Luís era só homem e batina, e a Faculdade de Direito é que tinha todo mundo. Aí eu já... No segundo ano, eu larguei, comecei a trabalhar – e fazia segunda época e colava –, e daí começou o negócio de cinema um pouco. Enfim, outros assuntos. Mas lembranças de tempo da escola... Eu me pergunto quem está vivo. Ninguém ficou... Podia alguém ter ficado famoso: um tenente-coronel... Você precisa sempre de um coronel, e amigo de um advogado e de um médico. É essencial na vida. Coronel, na ditadura, você imagina! Advogado é essencial, e um médico, porque você vai se tratar, não tem dinheiro, como é que vai fazer? Mas eu não tenho. Desse tempo, eu fui colega, no quarto ano primário, do Sergio Paulo Rouanet, que se tornou ministro da Cultura e que escreveu um monte de livros. Eu li inclusive o livro dele sobre o Walter Benjamin. Foi o primeiro livro que eu li... um dos primeiros que eu li sobre o Walter Benjamin, que é escrito por ele, *Édipo e o Anjo*. E é curioso que ele foi ministro da Cultura... Eu até estive numa casa, no momento em que ele era ministro, por acaso, com uma pessoa meio ilustre, não sei se com o Escorel. Mas, enfim, eu nunca voltei a vê-lo, desde... Porra! São 60 e tantos anos. Ele era meu colega no quarto ano primário. Houve um incidente desagradável que eu fui um pouco culpado e ele foi agredido por colegas meus e eu sabia e não falei, mas daí intervi e tal. Enfim, ele saiu da escola – ele vivia com a mãe – e acho que voltou para o Rio. Mas esse cara, que era meu amigo, eu ia e voltava da escola com ele, e carioca... Era bem diferente, sabe? Carioca, para paulista, sempre tinha um jeito meio bicha, porque carioca era... sempre tem... E ele tinha um ar estabanado e tal. Esse cara, nunca mais vi. São coisas que eu me arrependo, de não ter falado com ele: “Você lembra...?”. Também, não sei se ele quer que eu fale, não é? Mas, particularmente, podia dizer: “Você lembra do tempo do quarto ano primário?”. Vai ver que ele tem traumas disso até hoje. Mas nunca falei. Como nunca falei com o João Cabral... Porque eu ia fazer um filme adaptado do João Cabral. Fui um dia a uma noite de autógrafos, e eu fiquei do lado, e tive vergonha de pegar um livro ou, pouco importa, mesmo sem livro, e dizer para ele:

“João Cabral, lembra quando a gente se conheceu?”. Porque eu conheci ele quando ele era cônsul em Marselha e ele me emprestou... E é extraordinário, porque eu fui lá... Eu estava fazendo *autostop*... Estou pulando para adiante, não é? Eu estava fazendo *autostop* com um amigo holandês, passei as férias numa aldeia dos Alpes, fiz um filme com ele, um documentário curto... Um documentário não; um curta que nunca terminou. E fizemos tudo pela estrada, fazendo *autostop*, que era a coisa mais comum na Europa. Deve ser ainda. Mas daí, para voltar, a gente foi... A gente ficou perto de Nice, ao norte de Nice, daí fomos a Nice, fomos ao litoral lá e chegamos a Marselha. Em Marselha, que é uma cidade muito grande, a gente foi para a estrada e tentamos o dia inteiro e não conseguimos carro.

A.G. – Isso, vocês foram filmando tudo?

E.C. – Não, não. A gente filmou um filme sobre uma aldeia abandonada, fantasma, porque, segundo dizem, toda aquela cidade foi para um batalhão da guerra de 1914 e morreram todos, e o fato é que ela era uma aldeia abandonada, com casas de madeira. Tinham umas três ou quatro pessoas que moravam, digamos, sei lá, numa região da Côte d’Azur e iam lá como casa de férias. Mas ela era literalmente abandonada, fora disso. E a gente viu aquilo... “Pô, isso dá um filme.” E, realmente, era interessante, porque ela é uma ruína, então, tinha uma casa que tinha a metade da madeira destruída, você via o mato, e dentro, por exemplo, tinha um livro de escola de 1938 falando em Napoleão e sei lá o quê. Tinha coisas desse tipo que eram realmente lindas. Mas a gente filmou isso sem ninguém...

A.G. – Em que formato isso?

E.C. – Foi feito com... O que era? Era Super 8? Ou era 16? Era uma câmera de corda Paillard 16 milímetros, Paillard [inaudível]. O plano durava 25 segundos. Mas o plano, a gente montou... esse holandês montou, mas nunca virou filme, porque ele... Eu tenho ele colado. Está na Cinemateca Brasileira, totalmente desbotado – ficou todo verde –, e é chatíssimo de ver, não tem a menor graça. Mas, enfim, em Marselha... Eu sempre tenho uma esperteza... Essa até não foi de propósito. Não foi esperteza. Eu sabia que em Marselha devia ter um consulado brasileiro. Porque holandês é complicado: holandês é honesto, sabe? Mas eu falei: “Em Marselha deve ter um consulado”. Ou eu sabia, sei lá. Mas é uma cidade grande, portuária, tinha uma migração violenta e tal, muito árabe. Daí eu fui... “Vou ao consulado. Porque ficou um dia e não deu carona, não tem mais graça.” Daí

eu falei para ele: “Vamos ao consulado brasileiro”. Holandês não se vira. Holandês, podemos dizer, é sério, não é? Fomos ao consulado, eu bati a campainha e um funcionário, que eu não sei se falava português – devia falar –, me atendeu e eu disse que eu estava lá e não tinha dinheiro. Estudava em Paris, tinha bolsa, mas não tinha dinheiro para tomar o trem para Paris. E o cara me tratou muito mal. E tratar muito mal em francês – porque você tem que responder em francês – é profundamente desagradável. E eu acho que ele falava português. Enfim, um cara insuportável, como um francês pode ser, não é? Daí, briga, discussão, e daí, enfim, ele deixou eu entrar no lugar. E encontro um cara que era um adido, um cônsul, ou sei lá o quê, que era um cara meio careca e tal, e daí eu comecei a contar para ele a história, o resumo da história: “preciso de dinheiro, o dinheiro acabou e eu queria um dinheiro emprestado. E eu estou discutindo com o teu funcionário porque ele acha que eu não vou pagar a ele. Está pensando que eu sou ladrão. Eu mando de volta imediatamente o dinheiro. Porque eu tenho dinheiro em Paris, mas não tenho aqui.” Bom, daí o cara começou a falar uns troços da vida dele e, pouco a pouco, pela fala dele, eu fui percebendo: “É o João Cabral de Melo Neto”. Falei em cinema e... “Eu fiz um livro chamado *O Rio* e o Anselmo Duarte, ou sei lá quem, quis filmar, alguém de São Paulo, e falou: ‘Não, filma o rio Tietê’”. Nada mais paulista, não é? Então, foi uma conversa de dez minutos: ele contou essas histórias e eu vi que era o João Cabral de Melo Neto, que eu conhecia... pelo menos alguma coisa da poesia, e eu fiquei besta, “o João Cabral”. E daí, “ah, tudo bem”, ele me emprestou o dinheiro, eu disse que pagava. E daí eu mandei um postal para o francês xingando a mãe dele e tal. E nunca cheguei ao João Cabral... Não, e depois o João Cabral... O tempo correu e daí eu fui para a UNE, para o CPC da UNE. Mudei para o Rio. Ia fazer o segundo filme no CPC, que ia ser o... Eu tinha que escolher, daí eu tive a ideia imbecil de fazer um filme sobre os poemas sociais entre aspas do João Cabral: *O Cão sem Plumas*, *O Rio*, que é um livro famoso dele... Enfim, os poemas principalmente ligados ao rio, à migração e tal. Imagine fazer uma ficção sobre isso! Documentário era impensável naquela época. Ninguém fazia um documentário de longa-metragem. E o CPC queria um filme que o público fosse gostar. Mas eu dei essa ideia imbecil, porque uma adaptação dessas é uma... E eu acabei de ler os poemas dele e tal e cheguei a ir a Recife procurar a nascente do Capibaribe. É claro que eu não achei, porque o Capibaribe é um rio intermitente e, quando você chega... Logo depois de Caruaru, você sobe, tem uma cidade famosa, Toritama, linda, que tem um cemitério lindo. O rio acabava ali. Então, tinha que chamar um geólogo para achar a raiz. Eu não sou débil mental, entende? Achar a raiz de um rio! Mas se navegava sempre o rio. Não tem. Sei lá onde é a

nascente. Foi o único esforço que eu fiz. Porque, logo depois, eu voltei para o Rio e o João Cabral, que tinha dado licença, desautorizou a fazer a filmagem. E eu não ia perguntar para ele, mas eu tenho certeza que foi um problema de... O João Cabral tinha sido quase expulso do Itamaraty, porque o Lacerda o acusou de comunista, a ele e a um grupo de diplomatas, naquela fúria de comunista do Lacerda. E o João Cabral, que nunca foi de partido nenhum. Mas, enfim, ainda que fosse um cara de esquerda. E o João Cabral, eu acho que sentiu profundamente isso. O intermediário dele, que era o Félix de Athayde, um poeta pernambucano, deu a autorização, e dias depois veio uma coisa dizendo que ele negava a autorização. E eu tenho certeza que deve ser isso, porque veja bem, o CPC da... A UNE era um polo de poder. Hoje, se UNE acabar, ninguém liga, não é? A UNE, hoje, não existe, não representa nada. A CUT representa. A UNE não é nada. Mas, naquela época, a UNE era um poder. A UNE e o CGT, dos trabalhadores, eram o poder: dialogavam com o presidente, ganhavam dinheiro do Ministério da Educação, eram... [A UNE] tinha um prédio no Flamengo. Então, nesse tempo radical, ele ficou com medo que fosse associado a isso, entende? Só pode ser essa a razão. Não vejo outra. Mas nunca... Eu estive na noite de autógrafos e fiquei com vergonha de me aproximar dele. Essas coisas estúpidas. Daí passou o tempo, ele morreu.

A.G. – Mas deixa eu te perguntar uma coisa, voltar um pouquinho para a faculdade, já que você, por enquanto, não quer falar da sua infância.

E.C. – Não tem motivo.

A.C. – Então, jovem, na faculdade.

E.C. – Esqueci tudo.

A.G. – Por que você optou por direito?

E.C. – Não, mas é evidente, todo mundo sabe, os livros todos de história que vocês têm aí. O que um cara, há 40 anos, 50 anos, 60 anos... há 40 anos, talvez.... Os caras eram educados... o seguinte, tem três profissões no mundo: direito, medicina e engenharia. Acabou. Administração não existia. Administrar o quê? O Brasil, naquela época? Então não tinha. O cara que fosse para a filosofia ia ser para professor de ginásio. Ia fazer o quê?

Ia ganhar a vida como? A Faculdade de Filosofia de São Paulo é de 1933. Um país que tem a... cuja primeira universidade é de 1933... Em Lima, no século XVI tinha faculdade de... É dessas coisas brasileiras que a gente até hoje sofre e vai continuar a sofrer. Portugal não queria saber de escola, de nada. E a USP é de 1933. Então, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Vai estudar o quê? Sociologia? Era realmente para um cara estranho, doente e tal, ou que não queria trabalhar. Você tinha três profissões decentes nesse mundo. Só. Hoje não. Hoje é administração, publicidade...

A.C. – E era uma opção, como poderia ter sido engenharia.

E.C. – Então, meu Deus do céu, quem odeia matemática e que, supostamente, escreve bem ser uma coisa. Como, também, se você nasceu para matemática. E medicina... Sem contar que os vestibulares de medicina eram dificílimos, tinha que estudar *pra* cacete. E que talento eu podia ter para medicina? Gostar de sangue? Qual é? Então, isso é evidente. E direito era mais fácil. Eu, já naquela época, não estava... Tanto que eu [só] fiz o primeiro ano. Não queria fazer direito porque o direito... Eu fiz direito. Era como uma etapa da tua vida, para você depois trabalhar.

A.G. – Agora, tinha gente na Faculdade de Direito nessa época... Se não me engano, o José Celso Martinez Corrêa estudava lá...

E.C. – Ele veio depois. Era um garoto.

A.G. – É? Não é dessa época? O Amir Haddad, com quem você trabalhou, também...?

E.C. – Todos esses caras são cinco ou dez anos mais moços que eu. Infelizmente, são. Então, não conheci essa gente lá. Não conheci. E o primeiro ano, eu fui, e só depois do segundo ano é que eu me tornei um cara culto entre aspas.

A.G. – São tão mais moços que você? Está escrito lá que eles estão frequentando a faculdade na época que você frequentava.

E.C. – Esse pessoal que está fazendo 70 [anos] agora, Caetano, Paulinho da Viola, infelizmente, eles são todos de 1941... Setenta e tal. O José Celso, talvez um pouco mais... Mas foram anteriores a mim. De qualquer maneira, eu fui um ano à faculdade, e depois que eu larguei a faculdade é que juntou. Eu era um cinéfilo doente, totalmente doentio, mas fazer cinema no Brasil estava fora de questão. Daí eu entrei para um curso de cinema, e daí eu me tornei, em cinema, a palavra *culto*. Eu fiz até uma entrevista outro dia em que eu falei o seguinte: “Eu me tornei culto, com tudo que isso tem de bom e de ruim”. Porque eu via de tudo: eu via cinema argentino, cinema mexicano, eu anotava os filmes. Quando você fica culto, você tem um lado bom e outro lado que é: “Não...”. Mas eu continuava a chorar no melodrama e tal. Mas daí eu fiz um curso de cinema, passei no curso, um curso no Museu de Arte. Tirei o primeiro lugar. Olha que estupidez! A prova final era ridícula, eu copiei de vários livros, não tinha nenhuma ideia própria. E daí o cinema tinha acabado, em São Paulo e no Rio – a Vera Cruz acabou –, e simplesmente eu fui trabalhar numa... Eu fui ser revisor de livros, depois eu fui... Ou então, fazer glossários. Sabe glossário de livros? Isso é ótimo, glossário. Todas as palavras, você põe. Depois, vai no dicionário e põe. Glossário. Sabe? Coisa da Idade Média.

A.C. – E dá dinheiro? E ganhou dinheiro?

E.C. – Não. Ganha uma merda. É como revisor, não é? Mas passei a ganhar um mínimo, e morava com minha mãe e o segundo marido dela. E daí, disso, depois eu fui para uma revista chamada *Visão*, onde eu fui como revisor e redator – fazia o copidesque, também –, onde trabalhou o Alberto Dines, que era o repórter mais... prodígio na época, um garoto; o Sirotsky, que na época era um jornalista conhecido. E eu era revisor e redator nessa revista até ir para a Europa. Nessa revista, entrou depois o Grisolli, que se tornou um encenador de televisão e de teatro conhecido, e o Nelson Xavier, eu trouxe ele para lá no último ano. **E daí eu ganhei uma...**g

A.G. – Quando você conheceu o Nelson Xavier?

E.C. – Eu conheci o Xavier nesses... Quando eu ia ficar culto e entrei em cursos de cinema, daí eu conheci o Nelson Xavier e um outro amigo, que era o **Wolf Steilmann**. O Nelson Xavier, que é negro... Mas, naquela época, nem achava ele negro, porque... Enfim, mulato. Mas nem se discutiu o assunto. E um outro que era um amigo judeu. Mas esse

queria ir para Israel. No contato comigo, ele perdeu todas as ilusões, deixou de ser sionista. Tirei todas essas bobagens da cabeça dele.

A.G. – Mas, antes de você resolver ser culto, você já tinha uma relação com o cinema.

E.C. – Mas era totalmente de fanático. Eu tinha caderno... Durante seis ou sete anos... Eu joguei um dia tudo fora. Eu tinha tudo que eu via, todos os atores, todos os anúncios de jornal, as críticas... E joguei fora, tudo bem, mas eu tinha críticas de cinema que ninguém sabe que existiram, de críticos malucos, muito originais e que nunca foram citados na história da crítica brasileira. Outro dia, eu falei para um cara, esse cara de São Paulo, que eu me lembro que... Então, eu devia ter jogado fora o caderno, mas despendei... Era um caderno desse tamanho, porque tudo era crítica e anúncios de jornais da época, tudo que tinha: revista americana com o elenco; anúncios de jornais paulistas e cariocas; e críticas, mas não de caras que você sabe quem é, Moniz Viana e essa gente, Almeida Salles. Não. Eram críticos de jornais, de semanários que duraram seis meses, mas que eles faziam crítica. E tinha um deles que era extraordinário, porque ele não tinha estrelinha, não...

A.G. – Qual era o nome dele?

E.C. – Era pseudônimo. Eu suponho que era o Walter George Durst, que dirigiu filmes e depois escreveu novelas – *Gabriela*, a primeira versão é dele, e um monte de novelas da Globo, da fase do Boni, ele escreveu. Já morreu. A filha é fotógrafa. Acho que era ele. Suponho. Mas era assim, ele geralmente não gostava dos filmes, e ele tinha dez linhas, assim, e não tinha estrelinha, ele punha adjetivos, que eram desse tipo: imundo, abjeto, repelente... Se era um filme quadrado e católico, então, ele punha: asqueroso, ou coisas desse tipo. Era engraçado. E um outro, que eu acho que se chamava Antônio José, casado com uma atriz, que sumiu e nunca mais vi – isso em fins dos anos 40 e começo dos anos 50 –, ele tinha um jornal que durou seis meses, um tablóide – durou uns seis meses, o jornal –, e ele era o crítico de cinema, e ele fez um troço muito mais original, que foi o único do mundo que fez isso: a bipolaridade do intelectual, ele botou na crítica. A crítica tinha duas colunas... Esse é incrível que ninguém tenha. A Biblioteca Municipal deve ter. Tinha uma coluna que dizia “para o gravatinha”, e a outra dizia “para a borboleta”. Para o gravatinha pegava, por exemplo, um filme... *Persona*, do Bergman. Não é dessa época,

mas, vamos dizer, um filme do Bergman da época... Todos os filmes [do Bergman] dos anos 50 passavam... [Bergman] foi descoberto em São Paulo antes da França. Uruguai, Argentina e São Paulo descobriram Bergman muito antes da Europa, por causa do Festival de Punta del Este. Então, ele via um filme do Bergman e dizia: “É maravilhoso! É o um cineasta da alma!”, sei lá. Era o gravatinha. Era ele, quando ele estava falando de um filme que ele amava e tudo mais. Esse mesmo cara, no mesmo dia, ele falava: “Para a borboleta”, e dizia que o filme era uma merda, que era insuportável. Porque era um público normal. Ele se punha na pele de um cara normal, que adorava filmes de caubói, e dizia: “É um horror esse filme. Não acontece...”, que é um troço fascinante, porque se vê a esquizofrenia própria do... Isso é sensacional.

A.G. – E você jogou tudo isso fora?

E.C. – Joguei tudo fora. Num dia de crise, joguei tudo fora. E era... Agora, doentio. Porque todo cinéfilo e colecionador é doente, não é? O colecionador é um doente, por princípio. Imagine, um cara que coleciona selo... Tem cara que coleciona, sei lá, trinco de porta. Tem tudo. Ou o cara que anota todos os filmes que vê, quantos filmes, o ator... Era um caderno. Foram seis ou sete anos da minha vida. E isso não tinha nada a ver com fazer cinema no Brasil. Ao lado disso, só tinha a chanchada. E eu vi dez vezes *Carnaval no fogo*. Mas isso é outro departamento, eram 6% do público, que, no carnaval, via chanchada. Disso a achar que o Brasil podia fazer cinema... Impossível. E eu fui para a Europa em 1957, graças a um programa de televisão, e saí... “o Brasil nunca vai ter...”. Quer dizer, a passagem para querer fazer cinema... Não, isso, eu fiz na Europa um curso. “Mas é possível ter cinema no Brasil?” As pessoas de hoje nem entendem o que é isso. Como, aliás, não entendem que o Brasil, sem apoio do Estado, nunca vai ter o cinema industrial. Isso, para várias indústrias no Brasil, é visível. Não vai ter nunca. Já passou o tempo da indústria, e ou tem apoio institucional ou não tem. Assim como a película vai acabar; assim como o negócio de DVD provavelmente vai acabar, porque vai estar tudo... Têm coisas que são irreversíveis. Agora, nós chegamos tarde na coisa do cinema. E os cinemas no mundo, tirando os Estados Unidos e a Índia, existem porque têm leis, porque obrigam a televisão na França a produzir filme. Fazem 200 filmes, mas o dinheiro é do Canal Plus, é das televisões. Enfim, auxílio direto ou indireto do Estado. E as pessoas... Por isso que no Brasil... Vai ser permanente. Ainda mais que, no Brasil, a situação é muito pior, porque o mercado, no Brasil, é um mercado ridículo. Um francês vê quatro filmes por ano. O Brasil

não vê um filme por ano. Nós temos 191 milhões de habitantes, já chegamos a ter 70 milhões de ingressos vendidos, num ano bom, chega a 115 ou 120, mas não chega a um filme por ano. Não chega a um filme por ano. Então, esse troço... Não há solução, ele vai ser sempre um troço que vai existir com... É como a Orquestra Sinfônica. E daí vai ter os filmes da Globo, esse tipo de coisa assim, excepcional, que aí ganha dinheiro, vende e tal. Mas é outra coisa.

A.G. – Vamos falar da sua infância no cinema?

E.C. – Ela insiste, viu?

A.G. – Eu insisto.

A.C. – Mas houve um interesse que, desde o início, você tem pelo cinema.

E.C. – Não.

A.G. – Na hora que você me vencer, eu paro de insistir.

E.C. – Não. Pode dizer que, na infância, eu fui muito doente.

A.G. – Você foi muito doente?

E.C. – Fui muito doente. Depois eu parei de ser doente. Sou doente, normalmente, mentalmente, mas eu era doente e fraco: eu não comia, tinha anemia, tive operações... Otite... Ouvido, eu fiz três operações, sendo que uma foi arrancar o mastóide porque estava cheio de pus. Isso não existe mais hoje, com o antibiótico e tal. Naquela época não tinha isso. Então, tem o osso mastóide, que teve que arrancar porque ficou cheio de pus, e é uma operação em que o cara morre ou fica débil mental. Eu escapei: eu não fiquei nem morto nem débil mental. Mas era gravíssimo. Tive transfusões de sangue que o sangue era do meu pai, mas era de outro tipo, e se não para no meio, eu tinha morrido. E sempre... Meu médico dizia: “Tem que comer espinafre e...”. Quais são essas coisas que têm ferro? É espinafre... Eu jamais vou esquecer, é espinafre e mais um troço horrível...

A.C. – Fígado?

E.C. – Não. Agrião, que não é tão horrível, mas que tinha ferro. E eu nunca... Eu vivo há 50 anos com sanduíche de queijo. Então, portanto, estar vivo já é um... Mas, enfim...

A.G. – A gente estava falando do cinema.

E.C. – Tem que falar disso? Não tem nada a ver. Então, com 12 anos, eu passei a ir ao cinema, com calça curta ainda, **apesar da...**

A.G. – Por influência de alguém? Foi uma coisa que...?

E.C. – Não, não. Olha, vocês não sabem, mas a pessoa qualquer que morasse em cidade grande foi educada pela cultura de massa. Então, esse negócio de adorno e o cacete me enche o saco. O que é a cultura de massa em 1941, até 1950 e poucos. Isso a partir de 1930. As pessoas, nas grandes cidades brasileiras ou nas pequenas, eram educadas, eram feitas pelo rádio e pelo cinema. O rádio era impressionante, porque eu ouvia novela, eu ouvia... e via um lado de São Paulo que não era nacional. Era um troço muito maluco. Então, o rádio que era... As pessoas, como é que iam saber música? Então, era o rádio. A Roquette-Pinto começou, era puramente erudita, e vieram... Quando o Casé inventou que podia ter publicidade... Isso está ligado à mercadoria. Agora, olha que maravilha que é a cultura de massa: o rádio existe porque existia anúncio e tornou-se mercadoria. E graças a Deus, porque o rádio, no Brasil... A música, no Brasil, existe porque tem o rádio. Paralelamente a isso, o cinema, desde o começo do século, tornou-se totalmente hegemônico – e depois dos anos 20, hegemonicamente americano. E durante a guerra, que foi meu período de informação, de 1940 a 1945, não chegava filme da Europa. A Alemanha dominou tudo lá, então, não vinha filme francês e italiano. Então, não existia. Era filme americano. Vinha junto um pouco de filme argentino e, depois, mexicano. Até que, acabada a guerra, se pôde começar a ver o neorrealismo e filme francês. O filme francês, para ver as mulheres nuas, e o filme italiano, o neorrealismo e tal. Eu aí via o neorrealismo e tudo mais, sim, mas ainda não era culto, no sentido de não gostar do melodrama ou do grande filme americano. Até que fui num curso de cinema e aprendi que, não, que eu devia gostar mesmo é de Buñuel. E daí, é claro, Buñuel, eu adorava e tal. Mas

eu fui criado pela coisa de... E carnaval era um acontecimento; não era escola de samba. Carnaval, em todos os lugares fora do Rio, era baile de carnaval, que era um acontecimento. Era o lugar que eu dançava e que me divertia, era o baile de carnaval. Eu sabia, decorava 50 músicas por ano. Eu tinha memória e decorava, e quando eu fui à rádio, eu passei a viver disso. Eu, durante anos da minha vida, na adolescência, em vez de estar aprendendo a dirigir automóvel, eu ia à rádio uma vez, às vezes, três vezes por semana.

A.G. – Com quantos anos que você...?

E.C. – E eu ganhava, digamos, dez reais de mesada... Toda semana meu pai me dava dinheiro. Digamos que me desse dez reais. E eu, a primeira vez que eu fui à rádio, eu subi lá em cima e ganhei 15.

A.C. – Mas você ia para cantar, para...?

E.C. – Não, não. Eu fui na Tupi, que ficava no Sumaré... A Tupi era do Chateaubriand e era a rádio mais poderosa de São Paulo. E a Nacional era onda curta. Então, é mentira que a Nacional era a Globo. A Nacional nunca foi a Globo. Nada houve como a Globo. A Nacional... Por exemplo, o Francisco Alves, em São Paulo, cantava na Record. Havia um... Porque a Nacional... E onda curta é para uma certa elite. Então, realmente, havia ídolos locais. Em São Paulo, tinha a Tupi e a Record, do Paulo Machado de Carvalho, que eram as mais poderosas; a Difusora, do Chateaubriand, era novela; e a Tupi era futebol e grande espetáculo e tal. Tinha uma de esporte; tinha uma rádio que só passava novela, a Rádio São Paulo, o dia inteiro. E na Tupi, um dia eu fui lá... Eu usava calça curta, que é um dos maiores complexos que a gente tem quando se é criança. Quando o pai te autoriza... Quando você está na escola e você tem 30 colegas e tem dois com calça curta, é a pior humilhação. Você está fodido. A tua vida está acabada. E eu fui um caso desses: meu pai não autorizava, eu acho que por economia. Sacanagem. É imperdoável, sabe?

A.G. – Conta isso. Para mim não faz muito sentido.

A.C. – Hoje, seria o *bullying*.

E.C. – As pessoas usavam calça curta. Os meninos usavam calça curta. Sei lá, [como] se hoje, uma criança de sete anos usar calça comprida. Mas, lá, calça curta era uma instituição, e **atrasou** muito. E havia um troço... Como havia a Primeira Comunhão, para quem é católico, havia a passagem para a idade adulta que era usar calça comprida. E eu, sei lá, no terceiro ginásial, o último da minha classe, que meu pai autorizou a... Porque a gente tinha que ir ao alfaiate, a gente tinha que ir na loja e comprar a calça comprida. E é claro, se você usar calça curta, e os outros meninos, calça comprida, os caras vêm te bolinar. Enfim, é um inferno! E é muito mais simbólico do que outra coisa.

A.G. – Mas era uma questão de respeito ou tinha alguma coisa a ver com você fazer uma Primeira Comunhão?

E.C. – Não. Tinha a ver com a questão de começar a ficar gente.

A.G. – O teu pai te autorizar a virar gente.

E.C. – É claro! E tinha que gastar, tinha que comprar roupas... Entendeu? Na verdade, comprar só uma calça, porque o sapato continuava igual, o tênis, ou o sei lá o que fosse. A camisa continuava igual, mas a calça curta, a coxinha aparecendo... A calça comprida era... Mudava o mundo.

A.C. – Era um traje, uma vestimenta.

E.C. – Mudava o mundo. E eu comecei a ir a cinema, quando eu... No sábado, eu ficava livre, porque eu ia para a casa da minha mãe, porque meu pai era separado, e daí, sábado e domingo, eu ia em filme que eu via três filmes num dia... numa sessão, nos cinemas populares.

A.G. – E você era sozinho nisso?

E.C. – E a calça curta também era um horror, porque a calça curta facilitava os caras que vinham te dar bolinada. Tinha isso já naquela época. Então, calça curta... que é um negócio que hoje eu nem sei como é. Acho que hoje as pessoas... Sei lá, com 12 anos já usam.

A.C. – O bebê já nasce de calça comprida.

E.C. – É assim? Ou não? Mas, enfim, eu acho que passa a ser um troço que... Se o menino pede, acabou, usa, não é?

A.G. – Usa.

E.C. – Pois é. E a gente usava... Era um vexame. Caneta tinteiro é da época. Mas, enfim, a gente era educado pelo cinema americano, basicamente, e pela rádio.

A.G. – Você ia sozinho a essas sessões de cinema? Ou tinha algum colega, um irmão...?

E.C. – Eu ia sozinho. Inclusive, a ponto de vir um cara querer me palmear pelo lado. Eu ia, em geral, sozinho. E há bairros de São Paulo que eu conheço por causa desses filmes. Tinha um crítico chamado Biáfara que era muito doido, que tinha... Na *Folha* e, depois, no *Estado*, ele tinha uma coluna... Um cara doido de pedra, mas que tinha... Só gostava de filme intimista. Cinéfilo é realmente doido, não é? É um sinal de impotência, a cinefilia. Mas ele tinha um troço de... Ao mesmo tempo, ele tinha um olho para certas coisas de filmes intimistas, ou sei lá. E o fato é o seguinte, ele falava de filmes que outros... que ninguém falava. E ele falava: “No Cine Paulistano, está passando tal e tal”, e eu ia ao Paulistano, que ficava, sei lá, em um bairro que eu nunca tinha ido, e via. Fui na Lapa ver filmes, ia na Mooca ver filmes. Então, há bairros de São Paulo que eu conheço por ter ido a cinema. Naquela época, tinha cinema em três mil lugares.

A.C. – Isso com 14, 15 anos?

E.C. – É. E eu ia e anotava num papel, enquanto começavam os créditos, tudo que eu podia: técnico de som... Eu sabia... Tem coisa que eu guardo ainda hoje. Diretor musical: C. Bakaleinikoff. Milhões de nomes que ficavam na cabeça. Eram...

A.G. – Mas era um nome recorrente?

E.C. – É claro, porque naquela época eram as *majors*: era a Paramount; era a RKO; era a Warner... Até [os anos] 40, quando começou a quebrar o... Demorou muito, mas, no fim dos anos 40, que vem uma lei contra o truste, que daí não podia produzir, distribuir e exhibir... Mas antes era: produção, distribuição e exibição. Paramount, Warner, RKO, Universal... Mudou pouco. Mudaram os donos, fundiram a Metro... Mas eles produziam, distribuía e exibiam. Isso foi até [os anos] 50. No começo [dos anos] 50 é que veio uma lei antitruste que obrigou a ter uma separação entre o exibidor e tal. Fizeram outro tipo de conluio, mas não era direto, assim. E os cinemas eram templos.

A.C. – E cineclube, você...?

E.C. – Daí, quando eu comecei a ficar... Um dia eu li, eventualmente... Pode ser que li ou não. Mas um dia, não sei como e por que, eu fui a um... Eu vi anunciado no jornal, sei lá, e fui a um troço que tinha justamente o negócio de cineclube, e eu me lembro que ficava... Você não conhece São Paulo, não adianta nada. Eu conheci, não é? Perto da Praça Ramos da Azevedo, ali no Centro, eu vi um anúncio, acho que Centro de Estudos Cinematográficos, e cheguei... Eu acho que ia passar um filme, que seria um filme... Eu nunca tinha ido à Cinemateca. A Cinemateca do Paulo Emílio já existia. Era recente, mas já existia. Mas daí eu fui nesse Centro, e o José Renato, que deve ter... Esse deve ser mais velho que eu, mais de 80 anos. Ele estava ensaiando uma peça – se não me engano, com a Célia Helena, que era uma grande atriz –, enfim, ensaiando uma peça que, provavelmente, ele ia levar num grupo... O Arena não tinha começado ainda, ou estava começando. E daí eu vi um filme... Podia ser até Chaplin. Mas um filme de 1915, um filme silencioso. Eu nunca tinha visto. Você pagando, você ia ver um filme silencioso? Não ia. Daí eu vi, fiquei sabendo que esse mundo existia e descobri, com 15 anos, ou sei lá exatamente quantos anos, ou 16 [anos], que havia a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, que ficava num prédio onde ficava... [o Museu de Arte Moderna] do Ciccillo Matarazzo, que veio dar origem à Bienal, [ficava] onde tinha... num prédio do Chateaubriand, do jornal do Chateaubriand. Ele era dono de tudo lá, mas tinham alguns andares que eram uma parte o Museu, pequeno até, mas que houve uma exibição concretista lá – e eu estava lá naquela época aí –, e uma sala de cinema, que o Paulo Emílio, que tinha vindo da Europa, foi a grande figura – porque aí já tinha havido o Clube de Cinema antes – e que programava a sala. Como ele tinha sido amigo do mais célebre cinematequeiro do mundo, que é o Henri Langlois, da França, ele era ligado à Federação Internacional dos Arquivos de Filme e

falava... Ele tinha vivido na França há dez anos. Então, tinha grandes contatos. E ele foi a alma dessa coisa. E eu passei a ir quase diariamente.

A.G. – Isso no fim dos anos 50?

E.C. – Aí que eu conheci o Humberto Mauro. Não, não no fim... Para lembrar exatamente, em 1954 ou... Foi antes de 1954. Para você não esquecer, tem que ter um marco, não é? Então, eu me lembro que, em 1954... Não, eu comecei a ficar culto já em 1950 e poucos, o que não evitou que eu continuasse a chorar em filmes que eu não devia. Mas eu me lembro que em 1954 porque foi um ano, para São Paulo, incrível: foi o ano do [IV] Centenário – bem caipira, teve umas músicas com baião, teve rojão de noite, fogos. Uma festa bem caipira, mas... Houve dinheiro. E você sabe que nessa época, em São Paulo, tinha outra coisa, que eu conheci cedo, também, que foi o TBC. Foi o negócio da imigração estrangeira, e basicamente italiana: Franco Zampari funda o TBC; ele mesmo, com alguns outros, fundam a Vera Cruz; e o Ciccillo, italiano também, no Museu de Arte [Moderna]. A presença de imigração em São Paulo, em geral – e no caso aí foram italianos –, foi absolutamente essencial. Então, o MAM é o negócio do Ciccillo. E o Museu de Arte [Masp] é a parte brasileira do troço, porque o Chateaubriand chantageava a todos... Ele construiu um museu com chantagem. O Chateaubriand é uma figura extraordinária, agora, ao mesmo tempo, era um chantagista absoluto. É famoso o caso dele... Quer dizer, não foi ainda muito divulgado, mas eu presenciei: ele simplesmente pediu dinheiro para o José Ermírio de Moraes, o primeiro, o velho Ermírio, para comprar quadro. Tinha lá um Rembrandt ou, sei lá.... Às vezes era falso. Mas, enfim, tinha um quadro lá de 50 milhões, ele precisava de dinheiro, ele pegava o telefone... Porque o Chateaubriand estava além de qualquer coisa que você possa imaginar, as coisas que ele fazia e dizia. Ele telefonava e dizia: “Eu quero 20 milhões”. “Não...” “Não tem discussão.” E o cara disse não. Daí ele passou a escrever editoriais – sei lá, 20 editoriais – dizendo que o cara era mulato, veado... Entendeu? E a Votorantim era fortíssima. Mas o Chatô era um poder. E ele fazia chantagem com o governo... Ele sempre era amigo de todos os governos, mas ele tinha... Era amigo de quem fosse, baseado na chantagem. E construiu... O que ele tem de acervo do Chateaubriand é todo feito nessa base. Agora, é aquele negócio, se você acha que o meio justifica os fins, realmente, o Chateaubriand... Ele era um cara extraordinário. Dizia para os funcionários dele que pediam aumento: “Porra! Tu é jornalista e vem pedir

aumento para mim?! Vai usar o teu cargo para tirar dinheiro, porra!”. É impressionante. Mas, enfim...

A.G. – Você estava falando do cineclube do MASP em 1954, eu acho.

A.C. – O ano do [IV] Centenário.

E.C. – E daí o Paulo Emílio... É como Copa do Mundo: e daí você consegue o dinheiro ou não consegue. Só que, em geral, quando você consegue, você faz e não fica legado nenhum. Mas o Paulo Emílio falou: “Vamos fazer o I Festival Internacional de Cinema em São Paulo”. Não é à toa que foi o primeiro e não teve nenhum outro. A mostra do Cakoff é outra coisa. Então, ele fez um festival em que ele convidou o André Bazin, convidou o Langlois, e a grande... Portanto, eu tinha me tornado um cara culto. Eu já estava completamente mordido pelo vírus de ver cinema, o que não impedia que eu visse também filme que chorasse. Tinha feito o curso, portanto, tinha uma vontade de fazer cinema. Mas logo a Vera Cruz fechou. A possibilidade de fazer [cinema] no Brasil continuava a ser... Mas ver cinema, que cinema era uma arte... Então, esse Festival foi importante, porque eu me lembro que eu fui a milhões de sessões. Eu fui à palestra do Bazin; eu fui à palestra do cara da Cinemateca Francesa, o Langlois; eu vi... Eu não me lembro, em 1954, se eu já trabalhava, mas eu ficava... no tempo que eu não trabalhava, todo para ver um filme. E o grande convidado do Festival era um gênio chamado Erich von Stroheim, que foi aquela figura extraordinária, careca, com a mulher dele, que era uma francesa, e houve então uma grande retrospectiva do Stroheim. E eu me lembro até hoje que teve uma sessão no cinema Roxy, que era um cinema maravilhoso – imagine se você vê isso hoje! –, com a nata da sociedade, que começou à meia-noite, com um filme chamado *Greed (Ouro e maldição)*, que é um filme extraordinário dele. Você viu o filme dele? Tem que ver. É um filme dos anos 20. É um desses filmes absolutamente extraordinários. Só que ele fez um filme de dezoito horas, daí mandaram ele embora e remontaram o filme e tal. Tanto que ele se exilou na França. Mas, enfim, eu estava... Entende? Vi filme do Humberto Mauro... Então, tinha. Mas disso a achar que era possível ter cinema no Brasil é outra coisa – aí é o Cinema Novo, aí é... Não tinha nada a ver. Mas eu via filme, sim, toda hora. Eu vi tudo que tinha lá: Méliès, Lumière, Louis Delluc e todo o cinema clássico mudo que fosse...

A.G. – E quem estava lá, frequentando a Cinemateca na época? Teve um seminário também. É esse?

E.C. – Eu tinha esses dois amigos, o Wolf e o Xavier, que frequentavam... Mas eu era... Não tinha contato. Frequentava um cara chamado Nelson Coelho, que depois – não sei se está vivo – escreveu numa revista e tal; frequentava um outro que era metido a artista plástico, cujo nome eu não me lembro mais, mas que não... De gente que subiu na vida, havia um De Fiori, que não é esse economista famoso, e que deve ter feito alguma coisa, mas não me lembro de... Eu não fiz contatos de... Eu não fiz contato com gente que... Ao contrário da Cinemateca Brasileira, que reunia todos, Truffaut, Godard e tudo mais, eu não fiz contatos... Porque era diferente, o seguinte: é que você fazia uma arte que não ia ter no Brasil. Isso já tinha mudado. O filme do Nelson, *Rio 40 graus*, eu fui na estreia, na apresentação. Mas foi o último suspiro. Fechou a Vera Cruz, fechou a Maristela, fechou tudo. Então, em 1957, você falar.... Depois é que vem um período em que começa a Bossa Nova, Brasília, muda todo o Brasil, e que o Cinema Novo... No fim dos anos 50, vão aparecer os curtas e vem o Cinema Novo. E nunca as pessoas vão saber como era difícil que alguém respeitasse cinema feito no Brasil. E que era a antichanchada com toda a razão, porque da chanchada... Você tinha que criar um público que fosse normal. A chanchada ia me criar, sim, na época do carnaval. Só isso. Comandavam os americanos. Seis por cento do público iam ver.

A.G. – E aí você trabalhava e frequentava o cineclube. E você fez um curso, um seminário, não foi?

E.C. – Fiz um seminário do... Era um seminário que começou numa instituição que o Ruggero Jacobbi era professor e tal, que era esse ligado ao José Renato, o Centro de Estudos Cinematográficos. Faliu e transportaram o pessoal que fazia cinema para um curso de cinema do Masp - Museu de Arte de São Paulo -, que tinha uma sala lá que tinha aula, cujo diretor era o Marcos Margulies, que depois eu conheci na Globo, fez dois curtas e que morreu faz tempo. E ele fez um curso lá. Mas era um curso demais precário, fazer o curso de cinema lá. Então, os irmãos Santos Pereira, que foram da Vera Cruz, davam aula... Era um curso muito precário. Uma vez ou outra, ia um diretor dar uma palestra e tal. Mas prática, nenhuma. Um curso que...

A.G. – Era curto?

E.C. – Não, não. O curso, você tinha umas aulas teóricas de duas horas e tal, e no fim do curso, para se formar, tinha que escrever uma bobagem do cinema e as outras áreas. E eu li uns livros em italiano e outras línguas lá, copiava umas coisas, adaptava outras, e daí tirei o primeiro lugar. Para nada, porque era um curso que não tinha a menor... não tinha posto... não tinha a menor fé ou coisa nenhuma. Mas esse curso acabou. E acabando o curso, eu fui trabalhar, e eu fui trabalhar primeiro em revista; depois, na revista *Visão*.

A.G. – Isso. Aí você fica na *Visão*...

E.C. – Mas não tem um amigo daquela época que ficou... Não tem esse troço. São as biografias é que têm esses troços bonitos: “Encontrou, com cinco anos... Encontrou o primeiro amor com um ramo de flores no dia... e daí foi...”. Não é assim, o ‘lixão’? Não é assim que é a novela? As biografias são assim. As biografias todas são assim. Na biografia, sempre é assim. Isso que eu conto de ser cinéfilo...

[INTERRUPÇÃO DA GRAVAÇÃO]

A.G. – Vamos voltar lá então. Você trabalhava... Até 1957, eu acho, se você não podia dizer...

E.C. – De 1954 a 1957, eu trabalhei...

A.G. – Você trabalhou na *Visão*.

E.C. – ...eu trabalhei na revista *Visão*, e antes de 1954 – eu comecei em 1952 –, eu trabalhei numa Editora das Américas, que não existe mais, onde eu fiz glossário e, depois, revisão, revisão de texto, que é a coisa mais humilde do mundo: a pessoa lê e...

A.C. – Corrige.

E.C. – Falta um S...

A.G. – E aí, em 1957...

E.C. – É a coisa mais humilde em livro do mundo.

A.G. – Em 1957, você vai em um programa de TV...

E.C. – Não. Eu tinha frequentado anos em rádio, como te falei, e ganhava um dinheirinho. Mas é evidente que isso me deu memória: eu decorei autor de 80 óperas; os municípios de São Paulo... Avisava antes. Porque lá, é evidente, eu decorava.

A.G. – Avisava o tema?

E.C. – Raramente avisava o tema. Quando avisava o tema, era muito simples: eu decorava os 400 municípios por ordem alfabética e era invencível. Eu só empatava com um cara que era mais memória que eu ainda. Mas, em geral, o tema não era dado antes. E daí você tinha que estar habilitado a saber cultura de boca, que eu não sabia nada. Então, ópera, eu decorei umas 70 óperas, quem era o autor. Pergunta se eu tinha ouvido alguma ópera na vida. Como tinha etimologia das palavras. Essa você não podia estudar. O grande craque nisso era um guarda civil. É incrível isso. Era um craque em etimologia das palavras.

A.G. – Você ia assistir ou você participava desse também, da etimologia?

E.C. – Não, esse cara... Eu participava de mais de um programa: um na Record, um na Tupi etc. O da Record tinha perguntas mais difíceis. Alguns deles ficaram conhecidos: um estudava medicina; um era guarda civil; um se tornou depois uma espécie de Boal em São Paulo, Idibal Pivetta, que criou um teatro popular lá que é conhecido, no ABC. Não sei se está vivo ainda, mas ele criou...

A.G. – Quem é?

E.C. – Idibal Pivetta. Escreveu uma peça sobre o Conselheiro. Ele é o único cara, em toda essa trupe que eu lembrei, que, em um certo momento, tornou-se um nome mais ou menos público. Mas, pelo que eu vejo, pouca gente conhece. Mas ele, em certo momento,

foi citado... Nos anos depois do golpe que se podia fazer alguma coisa, ele aparecia com o teatro. O teatro chamava-se Teatro Popular União e Olho Vivo.

A.G. – E você frequentava o teatro?

E.C. – O TBC, desde antes dos 18 anos. Porque era proibido para [menores de] 18 anos, mas eu frequentava. O TBC, eu frequentava; frequentava o Arena; assistia... Muito. Eu assisti... eu acho que o primeiro espetáculo que a Eva Wilma fez, noiva do John Herbert, que era do Teatro de Arena, dirigido pelo José Renato. Vi o início do Arena, em 1955. Frequentei teatro... E o problema é que eu... Eu ia fazer a Escola de Arte Dramática. Eu era amigo do Xavier, que fez o exame. No ano que ele fez, eu acho que foi em 1955, ou por aí – então, a Vera Cruz tinha acabado já, em 1955 –, daí ele fez o exame e eu fiz a estupidez de não ter feito. Tinha mudado a minha vida. Não, [inaudível] muda, não. Mas teria sido importante. Eu não fiz por vergonha. Porque eu queria fazer direção de teatro, mas as provas incluíam... Você tinha que levar um trecho para... como ator. Foi uma tolice, porque... Tinha uma série de exames. Então, você fazia... E eu acabei não fazendo por causa disso. E daí acompanhei o curso... A turma do Xavier, eu acompanhei, sem ser aluno. E teria sido... Teria mudado a minha vida muito. No curso, na turma do Xavier, estava o Francisco Cuoco, que eu conheci dessa época, e que era peixeiro – ele levantava seis horas da manhã para entregar peixe em feira –; Miriam Mehler, uma atriz que... de teatro mais antigo, mas ela fez... na estreia de *Eles não usam black-tie*, ela era a mocinha da peça. Enfim, foi esse troço que... Eu não fiz e... Acompanhei... *As três irmãs* foi levada por esse elenco, e eu estava de fora, porque eu não estava na... Mas eu ia muito, ia muito a teatro. Ia ver tudo: ia ver Barrault; ia ver o New York City Ballet, de Balanchine... E furando. Às vezes, sem dinheiro, furava a entrada. Tinha um grupo que tentava furar a entrada. A gente fazia isso, no Teatro Municipal e no Teatro Santana, a gente às vezes ia e furava e passava em grupo. Jean-Louis Barrault; Piccolo Teatro de Milão... Via tudo. Coisa que eu abandonei desde uns anos totalmente, mas eu via tudo. Teatro e cinema. Música não. Teatro e cinema, eu via tudo.

A.G. – Então, você vai no programa da TV Record...

E.C. – Eu tinha abandonado...

A.G. – ...*Ou tudo ou nada.*

E.C. – Eu tinha feito, na adolescência, de calça curta e comprida, esses programas de... Quem escreveu tal...? Fiz de tudo, na Record e na Tupi: *Quem sabe mais, o homem ou a mulher?*, tinha mulher e homem, faziam perguntas e tal. Isso eu fiz durante alguns anos. Até que cheguei à idade... no Colégio São Luís, enfim, 17 anos, eu larguei. Não tinha sentido continuar mais. Larguei. Nesse ínterim, nos anos 50, foi inaugurada uma coisa chamada televisão. Mas fraquinha, ninguém via e tal. Mas quando a televisão, instalada em... Veja bem, em 1956, a televisão continuava fraca, mas já era a televisão: em São Paulo, a TV Tupi; no Rio, não sei se era a Tupi ou não. E daí criaram um programa, no Rio e em São Paulo, chamado *O céu é o limite*, que teve no Rio e teve em São Paulo, mas com animadores diferentes e com assuntos diferentes. Eu me inscrevi. Como o prêmio em dinheiro prometia ser grande, se acertasse, eu saí da *pseudovergonha* e falei: “Vou me inscrever”. Só que eu fui... E eu julguei que o assunto tinha que ser o seguinte: pintura, cinema... Imagine que coisa absurda! Daí eu falei: “Meu assunto é cinema. Sei tudo”. Tinha que dizer, não é? “Sei tudo.” E me chamaram. E no primeiro programa tinha... Só no primeiro programa, tinha quatro perguntas. E na quarta eu perdi. Liquidei. Não ganhei nada.

A.G. – Você lembra qual era a pergunta?

E.C. – O último, o item, que eu errei, realmente é fogo, porque era um filme que eu tinha visto, que eu sabia alguma coisa etc., mas queriam três atores de um filme... do primeiro filme do Humberto Mauro – não sei se é *Brasa dormida* ou qual era. E realmente... Eu acho que eu lembrei de um e tal. E perdi. Eu falei: “Bom, dane-se!”. Daí passou um tempo... E o José Ermírio de Moraes foi achacado pelo Chateaubriand. Veja como acabou juntando a história. Ele foi chantageado pelo Chateaubriand, e ele era patrocinador de *O céu é o limite*. Brigaram, e ele resolveu, como o programa era um sucesso, era horário nobre... ele foi para a Record, que era a segunda emissora de lá – e não podia levar o nome, mas a ideia ele podia manter –, e fez um programa concorrente chamado *O dobro ou nada*, que nunca teve a audiência do outro, porque o outro era a Globo da época, e lá era a segunda. Mas o fato é que ele fez um programa chamado *O dobro ou nada*, e daí... É dessas coisas... realmente, não sei como confiar na sorte assim. Porque eu não podia ir. Eu tinha ido no outro, que tinha acabado. Eu tinha ido há três

meses no outro. Mas eu resolvi ir, eu resolvi arriscar. E, realmente, essas coisas, eu não sei como são, porque eu fui arriscar. Era o José Renato, o cara que recebia a gente lá, que eu conhecia... mais que de vista, até um pouco mais, mas não era assim amigo, e que... E lá eu fui preparado, isto é... É evidente, porque cinema... Eu não sou imbecil. “Qual é o assunto que eu posso ir lá, específico, que eu posso decorar e aprender? Só tem um: Chaplin.” Em 1957, nem Hitchcock. Chaplin. A única coisa universal era Carlitos. Carlitos, todo mundo conhecia, ele... Filme infantil não passava muito em televisão. Então, Carlitos era o único mito universal do cinema popular. Daí eu fui e falei: “Eu vou dizer que eu sei tudo do Chaplin”. Daí eu fui... Eu me inscrevi, fui convocado e fui e disse: “Eu sei tudo sobre o Chaplin”. E, graças a Deus, ele não me fez nenhuma pergunta sobre o Chaplin. Se ele tivesse me testado, ele me arrebatava. Qualquer pergunta... Nome dos pais, dia e mês que nasceu, nem isso eu sabia de cor.

A.G. – Então, você indicou esse tema.

E.C. – Eu sugeri que eu sabia tudo, que eu era craque nisso, e não fui testado, e fui para casa... E, realmente, o tema era interessante, porque o Chaplin era... E não sabiam que eu tinha ido no outro programa. Quer dizer, para minha surpresa, me chamaram: “Você está... Começa sexta-feira que vem”. Daí eu comecei. E passei nove semanas – acho que foram nove – enlouquecido. O programa era *O dobro ou nada*, então, se perdesse, era zero. E eu passei nove semanas... além do livro do Sadoul, que era um livro clássico, uma biografia pequena, procurando tudo, em inglês, em francês, italiano ou português, sobre o Chaplin. Tudo, tudo que podia haver. Não tinha internet, então, tinha que...

A.G. – Aonde você ia? Na biblioteca?

E.C. – Ia à biblioteca, comprava, manda vir, ou um amigo falava. Mas, enfim, eu juntei, sei lá, oito livros. Mas só a filmografia, 80 filmes, com, às vezes, 30 nomes na ficha, são 240 [nomes]. Já imaginou?! Então, é uma loucura. Mas eu passei a... a filmografia; pai e mãe; datas... Um negócio maluco, porque você fica completamente obcecado. E trabalhando de dia e fazendo aquilo. Toda sexta-feira à noite, às nove horas da noite tinha o programa da Inezita Barroso e nove e meia entrava aquele troço lá e você ia lá... *O dobro ou nada*. Era primeiro dois mil reais... E, realmente, é de ficar enlouquecido, porque a minha cabeça ficou totalmente ocupada pelos dados do Chaplin, mas totalmente. E por

sorte... Por sorte ou não. Por sorte, é claro, quem fazia as perguntas era um poeta do modernismo, conservador depois, mas famoso, chamado Guilherme de Almeida – que é um grande tradutor, mas como poeta, todo mundo esqueceu, mas ele traduziu Baudelaire e tal. Mas era um grande senhor de 70 anos, e ele era encarregado de fazer as perguntas. Pelo menos, eu supus assim: imagina se um cara desse estofado vai procurar 50 livros para...?! Se quiser derrubar, derruba, mas procurar 50 livros era um saco. E eu, mais ou menos na quinta semana, reparei que a base do cara era o livro do Sadoul, que era um livro popular, da Casa do Estudante do Brasil, de 200 páginas, ou 250 páginas. E eu falei: “Não, esse livro, eu tenho que saber de cor”. E esse livro, ao decorrer da... eu sabia absolutamente de cor. **Saber absolutamente de cor é o seguinte: eu tinha fotografado o livro.** Eu sabia, por exemplo, que o almoço que o Chaplin... O livro tem detalhes assim... Eventualmente, tem detalhes assim: ele foi, na primeira viagem à Europa, em 1921, ele foi, a Paris, recebido por não sei o quê, não sei o quê, e diz o cardápio da refeição. E eu sabia. E eu sabia que estava no primeiro parágrafo, do lado direito do livro. Um outro, eu sabia que estava no final de uma página à esquerda do livro. Eu sabia o livro inteiramente de cor. Inteiramente de cor. Porque eu tinha que estar prevenido, entende? Bom, e daí, quando chegou na oitava semana, eu não... Eu tinha que decidir se continuava ou não. Mas não podia continuar. Primeiro, **[inaudível]** arriscar nada. Embora o Guilherme de Almeida me garantisse que devia ser aquele livro – eu não ia errar nunca –, mas eu não podia arriscar porque, no dia seguinte desse risco, eu ia para Moscou, para o Festival da Juventude, por uma razão muito simples: porque meu tio era ligado ao Partido e era um *charter*. Eu ia fazer uma viagem baratíssima para Moscou **e ia para a Europa.**

A.G. – Então, essa viagem já estava prevista. Ela não foi...

E.C. – Não, essa viagem aconteceu... Nessas nove semanas, apareceu a possibilidade. E coincidiu de ser isso. Ele me botou numa lista, tinha um monte de convidados... Eles fizeram... Foi a primeira festa que abriu a União Soviética. Tinha acabado de... o negócio de Stalin e eram quatro: era Khrushchev, Molotov... Eram quatro. Khrushchev não tinha ficado absoluto ainda. E foi a primeira vez que a União Soviética se abriu para o mundo: 30 mil pessoas. Foi gente de direita: *zz* de Abreu Sodré, que foi governador de São Paulo, que era conservador *pra* burro; Conceição Santamaria... Tinha todo tipo de gente. Mas, entre os pobres, tinha estudante, tinha um monte de comunista também e tal. Mas eu fui porque meu tio era amigo, falou e botaram o nome. E era barato.

A.G. – Seu tio era do Partido?

E.C. – Meu tio era simpatizante. É totalmente diferente. Simpatizante. Então, tinha ido à China, tinha fotografia do lado do Chu En-Lai... Sabe esse Congresso da Paz? Anos 50. Havia o Congresso da Paz. É aluno, é amigo, é simpatizante e vai. O Congresso da Paz era... O mundo todo fazia Congresso da Paz: Sartre, Brecht e companhia. Era um período espantoso, não é? Mas, enfim, eu não tive que fazer compromisso nenhum e fui. Mas eu tinha que dar um dinheiro. Sei lá... Eu ganhei... Eu parei em dois mil dólares. Devia ser 20 mil dólares hoje. Era muito dinheiro.

A.G. – Você não quis continuar? Você que resolveu parar?

E.C. – Eu resolvi por causa disso. E era tão por causa disso que eu fui obrigado a ir... Um tio meu era amigo de um cara de um banco e o banco me adiantou dinheiro, em nome do que a Record ia me pagar, que só ia sair depois de o avião ir para a Europa. Então, fiz uma transação triangular assim. Então, eles me arranjaram o dinheiro, porque eu tinha que viajar, dar o dinheiro para a organização e ter algum dinheiro, trocar dólar ou sei lá o quê. Então, isso foi feito antes.

A.G. – Você foi por onde para Moscou? Não era um voo direto, naturalmente.

E.C. – Não! Que voo direto! Era um voo que... Eu me lembro de a gente passar em Praga e ver o Danúbio lá. E os pernambucanos, que nunca tinham saído de Recife, chorando porque o Capibaribe era mais bonito. Puta que o pariu! Como isso encheu o saco. “Esse rio é feio.” É feio mesmo, porque não é azul, não é nada. “O Capibaribe é muito mais bonito.” E choravam. Era um conjunto coral de Pernambuco. Eu me lembro disso. Mas enfim, era uma viagem complicada, porque tinha todo esse problema de... político aí. A gente saiu por... chegou a Roma, o trem foi até e, em Praga, de trem – tudo de trem – para Moscou. Foram 60 horas de trem. Eu me lembro que Budapeste, eu passei duas vezes por lá. Aliás, passei uma vez. E nunca conheci Budapeste, porque era três da manhã e eu estava dormindo, então, não vi Budapeste. Também, se eu olhasse, eu não via nada, porque era neve, sei lá. Não, neve não tinha porque era verão. Mas, enfim... Eu fui como penetra e tal. Fui para conhecer. E daí, quando voltei para... Eu fui lá depois, fui a Praga, como

convidado. Aqueles caras que eram ligados ao Partido ou não, eram convidados eventualmente para ficar dez dias num país satélite, que era satélite mesmo. Daí me convidaram para um grupo que ia para Praga. Nem precisava ser comunista, nada. O José Hamilton Ribeiro, que é repórter, não era... foi também convidado. Então, eram... Era eu e o José Hamilton e mais uns dez latino-americanos, que ficamos num castelo entre aspas, num casarão em Praga com dois caras vigiando, argumentando e levando...

A.G. – Em Moscou, vocês ficaram onde? Em alojamento?

E.C. – Não, não. Em Moscou, era tipo vila olímpica: aqueles prédios, e ficava num quarto com duas ou três pessoas. Sei lá quantas pessoas ficaram. E cheio de russos embaixo que nunca tinham visto. Eles ficavam loucos para te comprar uma calça. Aquela coisa de consumo. Eu me lembro que uma calça minha, eu tive que... não sei se eu dei ou vendi para um cara lá. Era uma coisa... Ficava um comércio... um cara vendendo caneta esferográfica na porta. Tinha brasileiros que ficavam fazendo isso, comércio, porque em tempos de...

A.C. – Quer dizer, bens de consumo, não é?

E.C. – Porque eles não tinham nada. Cada coisa, para eles... Eu tinha uma calça de nylon que foi um sucesso absoluto. Mas, enfim, tudo.

A.G. – E o que você achou? Quais foram as suas impressões, você se lembra?

E.C. – Não, eu não era comunista.

A.C. – Não ficou comunista?

E.C. – Não, de nenhum jeito, de nenhum jeito. Até porque o nosso guia falava português muito bem. Ele queria ser cantor de ópera e não conseguiu, porque... A vida é assim, não é? Sabe a pessoa que...? Então, queria ser cantor de ópera. Bom, a vida não é assim, “eu quero ser isso e vou ser isso”. O direito de viver em Moscou, de... Essas coisas... A competição é de outro tipo. Não, ele não conseguiu ser o que ele queria ser. Mas

um povo muito simpático, completamente ingênuo. Ingênuo nesse sentido: ninguém sabia quem era Marlon Brando, não sabiam.... Ingênuo nesse sentido. Mas não fiquei...

A.C. – Quanto tempo você...?

E.C. – Fiquei uns dez dias. Aí fui a... Tinha programa de ir a museu, ir ao teatro lá... o teatro... Como é que se chama o grande teatro lá? É em Leningrado. O grande teatro que tinha o balé. Vi o Balé Bolshoi. Vi o Bolshoi. Todo mundo ia para o teatro de camisa de meia. Eles ficaram putos, porque eles achavam que podiam ir à vontade, mas a gente exagerava: ia de camisa de meia. Também era demais. Mas, enfim, esses programas de turismo e tal. A cidade é enorme, então, você... Andei um pouco pelas ruas e tal. E daí fiquei em Praga uma semana, até que cheguei em... Mas, enfim, pouco importa. Estive em Paris e, quando acabou o dinheiro, quando esse dinheiro da rádio acabou, três meses depois e tal, eu fui à Inglaterra para trabalhar. Não tinha um tostão. Veja só, eu ir à Inglaterra, falando mal inglês, ser o quê? Faxineiro. Você imagina? Eu não durava dois dias. Ou lavar prato.

A.G. – Teria quebrado todos.

E.C. – Porque naquela época não era [como] hoje. Pouca gente viajava e não tinha essa coisa... Mas aí eu me lembro que eu fui... Eu tomei o trem pela Bélgica – Dover que é o porto, Calais-Dover –, e cheguei na fronteira e ele me mandou mostrar o dinheiro, eu tinha, sei lá, 50 dólares, e onde ia ficar, onde não ia ficar, e ele viu que eu ia trabalhar. Daí o trem seguiu e eu perdi três horas chorando para ele deixar eu entrar. Até que ele me deixou entrar. Eu encontrei uns caras que moravam lá, um cara que trabalhava, que jogava futebol e trabalhava. Mas, graças a Deus... Eu empenhei uma câmera... uma máquina fotográfica Rolleiflex que eu tinha... Porque tinha loja de penhores, igual a um filme do Carlitos, *The pawnshop*. Então, deu uns 50 dólares. E nessa altura, um amigo de São Paulo ligou e disse que tinha me inscrito numa bolsa de cinema. E daí um tio meu disse que me sustentava até ter a resposta da bolsa.

A.G. – Um outro tio?

E.C. – Então, eu jamais peguei no pesado. As minhas mãos continuam de donzela. Eu jamais peguei no pesado na minha vida. Mas se eu fosse trabalhar de faxineiro, eu não durava três dias. Ainda não era tão fraco assim, mas já imaginou? Eu não sabia falar nada. Ia ser um desastre. E eu acabei não fazendo... E seria isso: faxineiro, lavar prato ou sei lá o quê. Lavar prato é mais fácil até.

A.C. – E os dois mil dólares foram onde?

E.C. – Era muito dinheiro. Dois mil dólares é que a... O que o dólar perde valor – isso faz 50 anos – é espantoso, não é?

A.C. – Foi tudo em Paris, [inaudível] de Paris?

E.C. – Não. De Praga, eu cheguei a Paris e, em Paris, eu fiquei dois meses, até acabar... Não, de Paris, eu cheguei a fazer até... Não sei se cheguei a fazer uma viagem para a Itália. Não me lembro. Mas basicamente em Paris. Até que acabou. E quando acabou, para trabalhar, não sei por que, não era em Paris; fui para Londres, que parecia o lugar... Porque eu tinha ouvido muita história de gente que tinha ido para lá e lavava prato e tinha se aguentado. Então, fui para Paris com uns endereços de umas pessoas conhecidas e tal. Mas acabei continuando vagabundo, como eu gostaria de ser sempre. Não fiz nada.

A.G. – Mas então, quando você foi para a União Soviética, você já sabia que depois ficaria um tempo pela Europa?

E.C. – Não, eu não sabia nada, filha. Eu não sabia que alguém ia me... Você acha que alguém te inscreve para uma bolsa? Só um cara que é mais amigo de você do que você dele. Sabe essa história que existe...? Eu não faria por ele, isso que ele fez por mim. Imagine, te inscrever para uma bolsa! Arranjou carta de apresentação de...

A.G. – Essa pessoa está viva? Porque há uns anos ela estava.

E.C. – Está viva. Eu nunca disse isso para ela, com essa crueza.

A.G. – Pois é, agora...

E.C. – Eu nunca disse. Mas imagine esse troço! E eu peguei uma carta... A carta do Vinicius de Moraes, eu não sei quem foi que pediu, a carta de apresentação. Uma carta do Paulo Emílio, foi ele que pediu. Quer dizer, eu conhecia o Paulo Emílio um pouco e tal, mas ele que deve ter... Eu pedi uma carta para o Cavalcanti, que morava em Paris.

A.G. – Você que foi pedir essa?

E.C. – Eu não me dava muito com o Cavalcanti, mas essa eu pedi. Essa eu pedi. Dava para pedir. Mas, enfim, sabe você não fazer nada e, de repente...

A.G. – Sim. Mas então essa ideia surgiu de outra pessoa.

E.C. – Eu jamais teria a ideia. Eu, por mim mesmo, jamais teria feito o curso. Você entende esse troço? Eu não escrevi para ele, “ah, se eu pudesse...”. Eu não me lembro de ter escrito, “queria tanto fazer esse curso de cinema em Paris”, que é uma hipótese que... E essa bolsa tinha que ser conseguida a partir do Brasil. Mas eu não me lembro de nenhuma ideia... De repente, para mim é como se dissesse... um cara... “Olha, te inscrevi para...”. É um negócio absurdo. É assim que eu lembro, que de repente teve um cara que me inscreveu para uma bolsa que eu não pedi e que daí, mal ou bem, mudou a minha vida. Porque eu ia voltar o quê? Depois de três meses na Europa, eu ia voltar para ser de novo revisor? O que eu tinha aprendido? Não que eu aprendi muito, não. Mas, enfim, passar três anos fora do Brasil, por mais que você seja débil mental, você vive certos sentimentos que você não vive: exílio etc. Tem tanta coisa da vida particular inútil, não é? **Não é não?**

A.G. – Por que inútil? Defina inútil.

E.C. – Bom, e daí?

A.G. – Mas por que é inútil? Viu, falou à toa.

E.C. – Não, não vamos tentar fazer auto... metaentrevista.

A.G. – E o Idhec, então, como foi? Você entrou...

E.C. – Daí o cara me inscreveu... Naquela época, tinha...

A.G. – Quanto tempo era o curso? Eram dois anos?

E.C. – Dois anos. Tinham duas escolas famosas. A maioria do Cinema Novo, por motivos que eu não sei quais são, passou pelo Centro Experimental de Cinema, de Roma – o Gustavo Dahl, o Paulo Cesar Saraceni, e deve ter havido outros –, eu não sei por que motivo exatamente, que era uma escola que, certamente, era muito melhor que o Idhec.

A.G. – Por quê?

E.C. – Minha filha, não sei por que é. Eu vou dizer uma coisa: o cinema italiano... É claro que o cinema italiano tinha... Ainda, em 1960, era o grande cinema do mundo, comparado com o cinema europeu e mesmo com o americano. O cinema francês vivia aquela fase... Não tinha surgido a Nouvelle Vague. Não. Quando eu cheguei, ia surgir a Nouvelle Vague. Mas era um cinema decadente. Tinha o Gérard Philipe, mas, enfim... Este Centro tinha tido o Rossellini. E eu não sei como funcionava porque nunca ninguém me disse, mas é impossível que fosse pior que o Idhec. O Idhec era a única escola de cinema que tinha que ter curso médio, e então o cara ia para o curso superior. Era o Idhec. Tinha seis alunos franceses, de direção, seis alunos franceses; um argentino; eu, brasileiro; um turco; dois africanos... Entende? Em geral, com uma maioria de gente de fora. Depois, de montagem, um holandês... Tinha, geralmente, mais alunos estrangeiros que franceses. E era uma escola que o René fez um curso lá em 1953, mas... Os nomes do cinema francês raramente vieram de uma escola. E dificilmente... A minha tese... Bom, pelo menos onde tem cinema pobre, se um cara passa por uma escola de cinema é um mau sinal. É um mau sinal. Tem que ser um cara que... Porque tem aquele negócio de escola de cinema. Ainda quando eu sei que na Europa comunista tinha quatro anos de curso. Pelo amor de Deus! Vai ficar na Idade Média, pô! Quando eu sei que tem um curso de cinema de quatro anos, dá vontade de matar. Bom, esse curso, então, tinha dois anos. Até aí tudo bem. E o diretor dele era um ex-delegado de polícia, um débil mental que não tinha... Não sei quem botou ele lá. Ele não tinha o menor interesse em cinema, em cultura; ele era delegado de polícia e ele tomava conta. Ele não ficava lá, mas, enfim, administrava aquela porra como um cavalo. E era famosa uma cena que teve um brasileiro que estudou lá que eles saíram a

tapas. Ele agrediu e foi agredido pelo cara, porque ele pegou as coisas do cara e jogou pela janela, aí o cara deu um soco nele. E era um cara de uma grossura espantosa, de uma violência espantosa e que tratava tudo a patadas. Como é que pode ser bom? Ele era o diretor. E fora disso, então, quem dava aula lá – é o velho problema de escola de cinema – era gente que tinha fracassado ou estava velho para a profissão. A professora de montagem era uma senhora que provavelmente tinha montado filmes 20 anos atrás e que, simplesmente, ela não tinha noção do que era montagem, então, a preocupação dela era saber se você sabia colar. Naquele tempo, o filme era colado, não era como hoje. Tinha que colar, passar uma cola e bater uma máquina. Então, colar bem... Se você cola demais, suja a imagem; se você cola mal, ele solta na projeção. E era esse o problema dela. **Ela** dava um exercício para nós, eu fazia, e o problema era colar. E, geralmente, eu colava muito mal e, geralmente, o rolo caía da minha mão, e daí eu ficava uma hora a mais, para tentar botar... Eu tenho trauma disso. A aula de direção era um assistente de direção completamente sem expressão cuja única **preocupação** era o seguinte: “Não pode pular o campo”. Você está olhando para a direita, olha para a esquerda, não pode mudar. Um negócio horrível. Daí tinha aula que tinha... Imagine, eu, que tinha colado em química todo o tempo... Eu passei porque colava. Nunca [**inaudível**] uma palavra de química, e tinha química no cinema. Manja, no cinema, toda a parte científica de química, a química das cores?

A.G. – Da película...

E.C. – Mas nunca! Só colando. E eu não me lembro se eu colava ou se eles não ligavam muito. Mas acho... Como é que eu podia passar nesse troço aí? E era uma merda. Então, os professores eram todos caras fora do mercado que nunca foram bons em nada. **De outro lado... Não,** o cara bom vinha uma vez por... uma vez aparecia, “hoje vai ter uma conferência”. Daí, uma vez foi a Agnès Varda. Eu me lembro que ela foi lá e comentou... *O cangaceiro* tinha tido um sucesso enorme e ela dizendo – por acaso, eu me lembro – que ela odiou o filme. É uma mulher inteligente. Quem gostava de *O cangaceiro* só podia ser... Daí, então, de repente, foi um roteirista do velho cinema francês, mas um cara conhecido, foi e deu uma palestra. Mas uma palestra. Os professores eram lixo. Agora entram duas coisas: tinha 20 e poucos alunos brasileiros que fizeram... O Idhec foi criado em 1942 ou 1943, e eu era o vigésimo segundo ou terceiro, em [1958]. De 1958 a 1960, que foi a minha turma. O Ruy Guerra passou por lá. Mas o Ruy Guerra não é brasileiro; **o Ruy Guerra é português e moçambicano. Mas, do Brasil, tinha mais de 20.** Então, eu vou dizer

uma coisa: o único curso que era bom... Montagem era zero; direção... Aliás, fazer um curso de direção já é um absurdo. Agora, o curso de fotografia era o único que valia a pena: o cara realmente aprendia. Tinha câmera, tinha exercício, tinha explicação. Simplesmente, o professor de fotografia, um chama-se Ghislain Cloquet, que fez filme do Resnais, *Toute la mémoire du monde*, e fez... Fez filmes de alta categoria. Depois ele sumiu. Não sei se ele morreu. E o outro, um cara chamado Pierre Lhomme, que simplesmente fez um filme chamado *Le joli mai*, do Chris Marker, e outros. Não é dos caras mais conhecidos, mas fez documentários, e esteve casado com uma mulher que era atriz. Então, eles tinham dois puta fotógrafos, e que o cara que fazia fotografia aprendia. Porque, além de tudo, tinha a parte... um filme no final e eles... Porra! Esses caras não iam dizer bobagem, iam passar a experiência para eles: teste de laboratório... Então, não era... E aprendia química porque precisava, entende? Então, se você fala fotografia, aí tinha sentido viajar. Como detalhe do problema: tinha o anuário, e desses 23 brasileiros, todos tinham concorrido no curso de direção de cinema, e que eu me lembre, em fotografia e montagem, ninguém. Isso eu chamo herança escravocrata. Eu brinco com o Escorel isso. Porque o Escorel se queixa de montador, que ninguém liga para montador, para fotógrafo, mas é... E ser documentarista faz parte disso. Você é um aristocrata se você é um... se você é um Fellini. Tem gente que faz documentário e tem vergonha porque faz. Um cara me disse, um documentarista: “Não considero criativo, o trabalho que eu faço”. Eu falei para ele: “Vá fazer ficção, porra! Se você se sente mal com isso, faz ficção, desiste”. Mas então tem essa coisa de desprezar o trabalho braçal. E essa coisa do doutor está nisso. O cara vai fazer em direção. Até hoje tem gente que nasceu para fazer produção de cinema e é ótimo nisso, mas também resolve dirigir, e daí fode tudo, porque não sabe dirigir. Mas, porra, ser produtor é o cara que lida com comércio..

A.G. – Mas tinha que decidir de antemão?

E.C. – A escravidão, no Brasil, o cara tinha escravo para levar um pacotinho desse tamanho, mas ele andava assim, entendeu? Então, nós temos uma herança escravocrata de ódio ao trabalho que é permanente, que o trabalho manual é vergonhoso. Coisa que não é nos Estados Unidos. Pensa nisso. Pensa nisso.

A.G. – Eu penso.

E.C. – Se você fizer... Veterinário ou médico. É aquele negócio... A *Dona Flor* tem essa frase. A dona Flor vai casar com um cara que faz farmácia. “É um médico de pé quebrado”, a mulher fala, a outra. É como veterinário: é um médico de pé quebrado.

A.G. – Mas tinha que se fazer uma opção de antemão, pelo que se ia estudar?

E.C. – Eventualmente. É de antemão: você é candidato à direção de cinema. Se você é montador, você vai montar os filmes que você montou, vai montar e tal. Tinha.

A.G. – Mas você fez também a opção por direção, não foi?

E.C. – É evidente. Mas eu, com toda a razão. Se eu fosse estudar fotografia, eu morreria na primeira câmera na mão; se eu fosse estudar... Eu não tinha... Montagem, que é um negócio de atenção, de cuidado etc., eu seria um desastre. Direção é para quem não tem nenhum talento especial. O que é ruim, de outro lado, porque também é um emprego que ninguém te dá. Você vê, por exemplo, hoje em dia, quem faz audiovisual... quem quer dizer “sou diretor de cinema”... Isso não é uma profissão. A profissão é: “Sou profissional do audiovisual”. E o ideal é o seguinte, que ele faça mais de uma coisa. Por exemplo, direção e roteiro. Bem, já é alguma coisa. Se fizer direção, roteiro e produção, é mais outra. Se fizer montagem e produção... Porque isso não tem jeito. Você vê agora, por exemplo, todos os fotógrafos estão salvos, e os técnicos de som, por causa da campanha do Sérgio Cabral. Estão salvos. Eles estão ganhando, em dois meses, o que eles ganhariam em um ano. Eu tenho um amigo que abandonou um filme que ele ia fazer porque ele está... Não aguentou. O que ele ganha no Sérgio Cabral... E, para o fotógrafo e para o técnico de som, eles não têm nem problema moral, porque eles não têm escolha. O diretor de cinema que vai dirigir, ele tem, porque, além de ser muito mais complicado, ele tem problema moral e político de... É complicado. Agora, o fotógrafo, ele filma e larga lá. Na montagem e no acabamento é que a coisa endurece. Por isso é que esses caras que dirigem a campanha ganham um dinheirão, para engolir os sapos que eles engolem.

A.G. – E aí tinha que fazer um filme de...?

E.C. – Daí o curso era uma droga, até teoricamente, e no fim do primeiro ano, a prova prática... Não tinha vídeo. Pensa bem. Não tinha nem som. Nem som magnético

tinha ainda. Os filmes tinham um som óptico. Já tinha um começo de som magnético, mas... Enfim, ia começar o Nagra e tal, mas, na verdade, ia ser introduzido. Havia uma tradição do óptico, ainda. Então, a gente fazia um filme mudo... Te davam, **por seleção**, te davam uma cena de um filme francês. Eu peguei um filme que eu acho que é o... se eu não me engano, é o *Ascenseur pour l'échafaud*, do Louis Malle. Não sei. Não tenho certeza. Mas te dão um *script* do filme, no caso, ou da cena rodada, de três minutos e tal, e você tem que fazer um roteiro e filmar aquilo: arranjar atores... Os cursos de teatro, os milhões que têm lá, eles topam, e ninguém ganha nada. Você tem um dia para rodar. E cada um faz um filme. No segundo ano, você tem a mesma coisa. Os filmes podem, no máximo, digamos, ter cinco minutos, e dois ou três atores, no máximo. Era filmado no estúdio. Olha, Nouvelle Vague, mas só podia filmar no estúdio. E daí você faz um roteiro original, adapta de um livro etc., com essa limitação. E eu, na verdade, fiz uma cena de um filme, não importa qual... Quer dizer, você tem que montar... onde põe a câmera, a direção de ator... Mas era uma sequência muda. E no segundo, que era com som, eu fiz uma adaptação de uma... uma direção muito medíocre, mas fiz uma adaptação de uma ópera cômica que eu tinha visto no teatro chamada *O telefone*, que era... Era engraçado como era... A ópera cômica era boa. É a história de um cara... Como anedota, é essa, é a história de um cara que... Estados Unidos. Esse Gian Carlo Menotti é um ítalo-americano, mas a ópera foi escrita em inglês. Ele escrevia óperas cômicas. Então, é a história de um cara que – por isso chama *O telefone* – que quer se declarar para a mulher, mas é impossível, porque ela não larga o telefone e ele... O telefone está sempre ocupado. Então, a cena era ele entrando no apartamento com uma flor, sei lá, para ela, e ele tenta começar a dizer... Imagine, em 1950! Para pedir em casamento. Mas, durante todo o tempo que ele está lá, não dá porque ela... Ligam para ela – não é que ela ligue – e não para: um amigo, uma amiga, e dizendo um monte de besteira. Até que no final, finalmente, ele corta o fio do telefone, se não me engano, e daí, finalmente, ele pode falar com ela. E termina... “Você quer casar comigo? Eu te amo.” E termina bem. Mas o miolo que é interessante. E eu só fiz isso porque daí eu pude botar no... Eu não me lembro qual é o texto dessa ópera, se é nesse nível ou não, mas eu peguei o texto e falei: “Eu vou usar...”. Comprei um livro de gramática e usei todas as coisas de gramática que tem no livro de gramática do primeiro ano, digamos, e coisas que eu estranhava, enquanto não francês. Então, os diálogos do filme eram todos ditos com profunda emoção ou com risos e eram... “Você tem uma boca e 32 dentes; a boca serve para mastigar”, mas exatamente... tudo, tudo. “*Le basque est une langue dont on ne connaît pas les origines* (o basco é uma língua da qual não se conhece as origens).” Eram frases

pinçadas, e a pessoa dizia desesperada. “*La serviette*”, as coisas que tem no banheiro, ela dizia e parecia que ela estava dizendo... que o cara estava dizendo para ela que nunca mais queria ver ela, que ela era uma cachorra e tal. Então, tinha que ser uma boa atriz, que era a mulher do Pierre Lhomme, aliás. E o cara do lado e ela... Toda hora, entende? E usava expressões de francês que eu achava engraçadas: *la vache*, *lavabo* e coisas desse tipo. Mas sem o menor sentido. Tudo tirado da gramática. Eu ia fazer um filme, depois, recente, que ia ser só de citações absurdas, assim desse tipo. E não vou fazer nunca porque teria... Só com atores é muito... Nunca farei. Mas é fascinante o livro de gramática que você usa...

A.G. – E onde estão os filmes?

E.C. – Não, esse filme da... eu nunca...

A.G. – Os filmes do Idhec.

E.C. – Não, esse do Idhec, eu nunca... Eu estive uma vez lá, anos... sei lá, há cinco anos, me convidaram para uma... Tinha uma brasileira que estudava fotografia lá, e fomos de metrô, fomos para o Idhec, que mudou para outro lugar... Idhec não; agora se chama La Fémis. E ficou muito melhor, porque depois de 1968 mudaram: o Costa-Gavras foi diretor... Eu acredito que hoje seja uma escola de cinema... Enfim, nem se compara. Veio a Nouvelle Vague, os caras podem filmar fora, e veio a maravilha do digital, quer dizer, hoje em dia não tem mais essa **acuidade**. Qualquer pessoa com uma câmera sai e tal. E sem prática não há como ensinar cinema. Mas eu fui lá para uma palestra e conheci um funcionário lá, e eu fiz a burrada de não lembrar... “Vocês guardaram os filmes da promoção desses anos? Porque, se guardaram, eu gostaria de ter uma cópia, pelo menos como lembrança.” E eu não perguntei. E depois eu falei com uma outra pessoa que ia ver, mas não viu, ou não conseguiu. Mas eu também tenho minhas dúvidas se guardaram. Mas como o francês é... tem uma cinemateca poderosa, deviam guardar. E também não sei se cedem. Ou melhor, quanto cobram para você fazer uma cópia – sim, é claro que você vai pagar –, para fazer um contrato, ou sei lá.

A.G. – Mas são dois filmes?

E.C. – Mas eu gostaria de ver, só para ver como ficaram os diálogos.

A.C. – Mas hoje, com a internet, você não fez um contato com eles?

E.C. – Não. Eu não uso computador, então...

A.C. – Mas a gente faz para você.

E.C. – Tá legal.

A.C. – [Inaudível] conseguiu a bolsa; a gente vai conseguir...

E.C. – É a turma de 1958 a 1960.

A.G. – São dois filmes, não é?

A.C. – Mas eles tiveram título?

E.C. – O primeiro não vale nada. O segundo, que é *O telefone*, que eu gostaria de ver...

A.C. – *O telefone*.

E.C. – É. Para ver realmente o uso desse... do diálogo. Ao mesmo tempo, era muito simples, a decupagem de um filme. A única preocupação do professor de direção, ele te dava uma cartolina... evitava... para saber o foco das lentes, que tipo de lente, e não cruzar o campo, quer dizer, olhar a esquerda e direita. O resto, ele não estava ligando.

A.C. – Dez para as quatro.

A.G. – Estou de olho. Fala.

E.C. – Mas vamos chegar...? Vou voltar à infância?

A.C. – A gente ainda está em 1957.

A.G. – Então está bom. Então, se você quer, a gente para agora...

E.C. – Não, não. Podemos continuar um pouco. Até onde? A volta da Europa, por exemplo?

A.G. – Não, não.

E.C. – Mas o que mais da escola?

A.G. – Eu quero te perguntar...

E.C. – Se a escola tinha banheiro? Tinha. Mas banheiro, homem separado de mulher. Não era o que você pensa. Era tudo direito.

A.C. – E a turma era essencialmente masculina?

E.C. – De direção, tinha... É claro que a maioria era masculina. Você imagina, no fim dos anos 50! Tinha uma mulher doida de pedra que era... eu acho que de direção. Evidentemente que em montagem tinha... Como existe no campo... Em montagem, no mundo todo, há uma presença da mulher como em nenhuma outra. Montagem. E tem uma profissão que tem até o nome: *script girl*.

A.C. – Continuísta.

E.C. – Continuidade, o nome em inglês é *script girl*. Também, não é só preconceito; é que a mulher realmente observa coisas que o homem não observa. A meticulosidade... Realmente, a mulher tem coisas... “Não, a pessoa estava com o olho azul.” Ela tem, realmente, muito melhor. Mas naquela época havia... O número de diretoras mulheres era mínimo: havia a Agnès Varda; no cinema comercial havia uma outra; e o resto era [inaudível]. E hoje você tem... 30% da direção, mulheres.

A.G. – Mas eu tenho umas perguntas em relação a essa época.

E.C. – À escola?

A.G. – É. Vocês liam muita coisa nessa época? O que vocês liam?

E.C. – Por que você fala “vocês”?

A.G. – Porque...

E.C. – Ah, no Idhec?

A.G. – No Idhec.

E.C. – Não, no Idhec... Então não é particular. No Idhec, meu velho, eles não tinham... Tinha um livro de direção... É o que eu te falei: tinha um livro de química. Eu lia química. Tinha um livro que... como é que pula o campo e não sei o quê tal, sabe? Mas não...

A.G. – E tudo técnico? Não tinha leituras filosóficas, ideológicas?

E.C. – É surpreendente. Porque você sabe que o francês, com 15 anos, ele sabe mais filosofia que nós com 40, não é? Eu trabalhei com um francês numa peça de teatro lá... Eu dirigi uma peça lá, de brincadeira, o *Pluft, o fantasminha*, e o garoto tinha uns 14 anos e era filho de um diretor de cinema, e ele sabia mais filosofia do que eu. Eu realmente não sabia nada. Mas francês sabe tudo. Mas não lia, não. Não lia.

A.G. – Nem tinha esse espírito de...?

E.C. – “Preparem em casa tal livro para adaptar...” Mas nada... A gente lia o *Cahiers du Cinema*, ou lia o que a gente... Mas não tinha a menor [inaudível]. Livro sobre montagem, por exemplo, assim, não tinha uma apostila, que eu me lembre, e os grandes livros de montagem apareceram... eu acho que pouco depois: Karel Reisz... Os livros que têm sobre montagem são muito raros e vieram depois. Livro sobre montagem e sobre direção é muito depois. Tem o manual do Kuleshov, que é dos anos 20, e tal. Então, não, realmente, leitura... Não. Era... Olha, o bom do Idhec é você ficar fora do Brasil e na

cidade onde se vê os melhores filmes do mundo, que é Paris. Até hoje. Calcule naquela época! Então, realmente... E o fantástico era isso.

A.G. – E você tinha qualquer contato com o Brasil, com pessoas daqui, um diálogo?

E.C. – Não. Eu morei numa pensão, primeiro, de uma anãzinha desse tamanho, que foi um ano e que foi terrível, porque não tinha banheiro, só tinha... Não tinha chuveiro. Então, eu tomava banho uma vez por semana, num chuveiro pago que eu ficava duas horas lá e a pele descascava inteira. A pele descascou. Eu fiquei com uma doença de pele de dez anos por causa disso. E a mulher, francesa, vinha bater na porta porque achava que eu estava morrendo. Porque francês odeia banho, e eu ficava uma hora.

A.C. – E gastando muita água.

E.C. – E depois, não, a pessoa que fica uma hora debaixo do... no banheiro é doente. Porque francês odeia realmente... Eles têm um horror de banho extraordinário. Mas, enfim, eu morei na casa dessa anã que alugava quartos – um ano, eu acho –, e depois passei dois anos, ou por aí, [na Casa do Brasil em Paris], quando inaugurou a Casa do Brasil em Paris. Eu fui um dos primeiros moradores da Casa do Brasil em Paris. E daí eu passei para o paraíso, porque era... Não por causa do Lucio Costa e do Le Corbusier, mas por causa da... Eu passei para um quarto, sozinho, que tinha uma calefação extraordinária. Porque a calefação... depende, na França, mas a calefação é feita pelo chão. Com menos 17, eu ia tomar banho pelado, descalço, porque era no chão que vinha o cano. É uma maravilha isso, não é? Então, depois... Daí eu vivi... Nesse período, então, um ano e meio ou dois anos, eu vivi muito bem, depois de sair da anãzinha, **que era desse tamanhinho assim. Uma anã com uma cabeça enorme.**

A.C. – Uma figura de cinema.

E.C. – Mas você perguntou o quê?

A.G. – Te perguntei do diálogo com o Brasil.

E.C. – Ah, não, não. Então não.

A.G. – Você mantinha relações, nessa época, com gente daqui?

E.C. – Eu tinha notícias do Brasil na Panair do Brasil. Semanalmente, eu ia lá ler, nos jornais, notícias do Brasil. Do Brasil, futebol e coisa que o valha.

A.G. – Mas não tinha diálogo com pessoas com quem você veio a trabalhar depois?

E.C. – Não, não. Conheci um cara que fazia sociologia e que... Uma pessoa que eu conheci e mantive um certo contato depois foi o Abujamra. Porque o meu trabalho, primeiro, em São Paulo, quando eu voltei, foi em teatro, numa peça produzida pelo Abujamra, que dirigia teatro e era um diretor conhecido já. Mas das outras pessoas... Todas as pessoas do Cinema Novo foram para a Itália. O Joaquim chegou quando eu ia voltando.

A.G. – O Gustavo Dahl, você conheceu em São Paulo, na época do Masp?

E.C. – Não, não. São Paulo é anterior. Depois ele foi para São Paulo, foi... De São Paulo, veio no Rio, depois ele foi para Roma. Nunca. Conheci o Gustavo bem depois.

A.G. – Você foi sorteado: a fita acabou e você está liberado até a próxima sessão.

E.C. – Muito bem. Então, tá legal. Perfeito. E a próxima sessão, a gente marca depois.

A.G. – Não.

E.C. – Marca agora?

A.G. – Vamos marcar?

A.C. – Marcar depois? Ela não deixa você escapar.

E.C. – Mas depois vai ser lá.

A.G. – Vai.

E.C. – Ah, então já melhorou.

A.G. – Eu preferia que fosse lá. Você que colocou empecilho.

E.C. – Foi tolice minha, viu? Mas que dia?

A.G. – Você que manda.

E.C. – Você quer marcar agora? Ou não?

A.G. – Eu quero.

E.C. – Por que agora?

A.C. – Porque aí ela não lhe deixa fugir.

A.G. – Então, vamos marcar... Segunda-feira, eu vou te encontrar e a gente marca
então.

E.C. – Pois é, Arbel, porque eu...

[FINAL DO DEPOIMENTO]