

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. 61 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: 28 de novembro 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 Sérgio Junior

Transcrição: Maria Izabel Cruz Bitar

Data da Transcrição: 3 de fevereiro de 2013

Conferência Fidelidade: Adelina Novaes e Cruz

Data da conferência: 25 de março de 2013

** O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por Eduardo de Oliveira Coutinho em 28/11/2012. 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. – A gente parou, na última entrevista, na França. Você contou lá da experiência do Idhec etc. e a gente ficou de entrar em contato com o Idhec para ver se resgata lá o seu trabalho de conclusão de curso.

E.C. – Nunca vão conseguir. Tentaram?

A.G. – Não, porque a Mila não quer traduzir o e-mail para francês, mas a gente vai tentar e vai conseguir.

E.C. – Vão conseguir ter uma resposta, se eles têm ou não, “não temos mais, perdeu e tal”.

A.G. – A gente tem uma agente em Paris agora que pode ir lá pessoalmente.

A.C. – Poderosa, porque agora já está assentada...

E.C. – Não, nem precisa pessoalmente. Pode ser por telefone. “Vocês têm arquivo das pessoas que estudaram...?” “Não, não temos, a gente perdeu, jogou fora, estragou.” Ou têm.

A.G. – Vamos ver.

E.C. – Tudo bem. Vamos lá.

A.G. – Aí você voltou da França.

E.C. – Sim.

A.G. – E você volta para onde? Você volta para São Paulo?

E.C. – Como é duro eu falar nisso. Se fosse falar de hoje, ainda. Quer que eu lembre disso. Voltei para São Paulo, onde eu morava com minha mãe e o segundo marido dela, e logo vim para o Rio. E por todos os motivos, inclusive familiares. Eu tenho uma família enorme em São Paulo, paulista de 400 anos etc. Isso tudo é um horror. Enfim, eu resolvi vir para o Rio de Janeiro.

A.G. – Resolveu logo?

E.C. – Conheci, na Europa, algumas pessoas do Rio e tal e resolvi. E daí eu comecei a vir. Passei uns dias no Carnaval, [inaudível] Carnaval, e fui conhecer o pessoal do CPC, por circunstâncias mesmo de... conhece um, conhece outro e tal, que era: o Carlos Estevam, que era o presidente do CPC, que morreu obscuramente há dez anos... Ninguém comentou a figura dele [inaudível] naquele obituário da *Folha* que... Tristeza, porque ele é um cara que foi importante, é um cara que fundou o CPC, que escreveu um livro sobre cultura popular, [*A questão da cultura popular*], que é altamente autoritário, stalinista e tal. Mas na vida real não era bem assim, tanto que eu fui para lá para o CPC convidado por ele. Quer dizer, eu conheci ele, conheci o Leon...

A.G. – Leon Hirszman.

E.C. – [Inaudível] que eu conheci. E daí o Leon, um dia, me levou ao escritório do... Me levou não. Ele ia e eu ia lá junto, no escritório do Nelson Pereira, e gente de teatro, o Saldanha... Enfim, todo mundo que se reunia no CPC da UNE. E eu, que vinha de uma

tradição de família conservadora de direita, já tinha mudado um pouco. Porque, na Europa... Enfim, Europa, Brecht, não sei o quê... Enfim, isso tinha mudado, mas não tanto para que eu me tornasse militante de qualquer coisa, ainda. Na verdade, eu participei do CPC, oficialmente, digamos, dois anos e pouco, mas eu... Todo esse primeiro período, eu não era do Partido Comunista. Todo o CPC era dominado pelo PC. O CPC tinha gente... [O CPC era] dominado pelo Partido Comunista, mas tinha gente ligada à Polop; tinha gente ligada à AP, como o Cacá...

A.G. – Como o Cacá Diegues.

E.C. – Eu nem sabia o que era isso. [A AP] era de esquerda, vinha de Minas Gerais e tal. A Polop tinha uma ascendência trotskista. Mas tudo bobagem, tudo tolice. Eu não era nada. **Eu me dizia**, na época, independente. E, na verdade, eu só fui entrar no Partido Comunista depois de um ano e meio trabalhando no *Cabra*, porque começou a me encher o saco, porque eu ia em vários lugares e era convidado... Eu estava num lugar e, de repente, começava uma reunião do comitê do partido. O partido era de tal forma liberal, para o bem e para o mal... Para o bem porque nunca teve uma política cultural, ainda bem, não tinha nada, nenhuma política, mas para o mal porque, de repente, estava uma reunião do partido e eu estava no meio! Como é que o cara supõe que eu sou do partido? Tem um mínimo de regra de segurança de... Mas o fato é que, nesse um ano e meio **que eu fui... Me chamaram para fazer um... Primeiro fizeram o *Cinco vezes favela*. E eu vim para São Paulo para fazer o *Cinco vezes favela*, que foi o primeiro filme do CPC.**

A.G. – Você veio de São Paulo, não é? Você veio de São Paulo para isso.

E.C. – Eu vim de São Paulo. Em São Paulo, eu estava muito ligado ao Arena. Quer dizer, eu era amigo do Nelson Xavier e frequentei o Arena, vi as peças, conheci. Eles faziam reuniões, liam peças do Vianinha à meia-noite, e eu participei dessas coisas e tal.

A.G. – Você chegou a dirigir peças nessa época.

E.C. – Não. Eu dirigi uma peça em Paris, que foi o *Pluft, o fantasminha*. Eu me lembro que, em Paris, nessa época, eu conheci o Abujamra. O Abujamra morou um ano na Casa do Brasil, em Paris. Eu fiquei bem amigo dele. E conheci o Antunes. Menos bem,

mas conheci o Antunes. De cinema, não, porque o Joaquim Pedro chegou praticamente na hora que eu vinha vindo embora. Então, o que se chama Cinema Novo, não cheguei a ver lá, que seria o Joaquim. O resto... Mas, para não desviar, o fato é que eu estava em São Paulo e daí o Leon me convidou para ser assistente... não, para ser gerente de produção desse filme, o *Cinco vezes favela*.

A.G. – Por afinidade?

E.C. – Gerente de produção é o seguinte, é o cara que, no *set*, faz a produção. Não sei que nome se dá hoje a isso. Mas no *set* eram... *Set!* Eram três ou quatro pessoas, sem um carro, sem automóvel, que tomavam... Quando é que você vai de ônibus às filmagens? O *Cinco vezes favela* começa com as pessoas... com eu tomando o ônibus no Flamengo, em frente à UNE, para ir para a favela do Borel. É uma loucura! Isso não existe na história do cinema, um cara tomar um ônibus. Você vê o pessoal, a garotada que faz filme. Hoje, faz filme com uma câmera [inaudível], no fim de semana e tal. Mas, no meio deles, alguém tem carro, porra! O que mudou. Em 50 anos, mudou. Naquela época, ter um telefone era um privilégio, era um magnata. Falar pelo telefone... Era uma fila, nesses... Como é que chama? Em Copacabana...

A.C. – Orelhões.

E.C. – No orelhão, em Copacabana, tinha fila. Levava, às vezes, uma hora. Você desistia, porque... Você sabe o brasileiro, ele fica na fila e fica namorando mais de meia hora, pô! Você tinha que realmente ter uma arma para liquidar o cara. Porque o que tem de gente que fica numa fila de telefone com dez pessoas coçando o saco... É impressionante! E a gente dependia disso, porque um telefone era... Eu me lembro, as pessoas que tinham telefone... Essa é uma mudança... Que não é nem o celular. A mudança que o progresso e que a ditadura trouxe, ao contrário da Argentina, é que, simplesmente, eles resolveram o problema de comunicações. Eu te dizer que na época do *Cabra*, eu falar de Caruaru para o Rio de Janeiro, a gente chegava nove horas para sair às dez, porque falava com a telefonista e levava meia hora, e uma hora para conseguir falar. Dizer que o Brasil já foi assim, entende? E é um troço fundamental, porque é um plano de segurança que eles tinham: estrada e comunicação. E, nisso, a Globo **desempenhou um papel** que era útil para eles, a Globo e a televisão, e eles botaram esse negócio de torre em todo lugar. Tudo

ao contrário da Argentina. O Brasil, nesse ponto, mudou violentamente. E que para eles... A prova de que isso era útil... Porque você já imaginou? O Araguaia: Belém-Brasília. Que, aliás, era Juscelino. Então, sabe, o Brasil ficou uma coisa... A outra revolução é com o celular. Mas eu estou saindo do assunto. **Eu vim para fazer um filme...**

A.C. – [Inaudível].

E.C. – Eu não consigo senão bordejar, porque... Então me corte. Eu vim fazer um filme que... Eu tomava conta do dinheiro. Eu ia para a filmagem e eu era o cara que levava o dinheiro para resolver as coisas. Quer dizer, um troço absurdo, um troço absurdamente... É uma loucura! E eu ganhava uma merda. Tanto que eu me hospedei num hotel na rua... Tem a UNE e tem a primeira rua que vai para o Catete. Aquilo é, mas era muito mais, era um bordel. Hoje não é tanto, tem metrô, tem... Mas era um bordel. E eu fiquei num hotel chamado Cambuquira. Eu me lembro que era um hotel que não tinha quarto com... Não tinha banho e o banheiro era um banheiro no andar, que tinha aquelas coisas espantosas, que são aquelas coisas de madeira **que têm em vestiário de atletismo... Essas coisas de madeira meio...**

A.C. – Corrimão?

E.C. – Não. Essas coisas de madeira, assim, com separação.

A.C. – Rípas?

E.C. – É. Sabe? Você pisava em cima. Têm milhões de lugares que tem isso aí, também. Eles põem isso para você não ficar no meio do mijo. Mas, enfim...

A.C. – Uns estradozinhos de madeira.

E.C. – É. É um estradozinho com um buraco, uma ripa e um buraco, uma ripa e um buraco, desse tamanho. Então, você pisava naquilo. O ideal é que você pisasse com um chinelo, porque, realmente, as doenças... Mas eu não ligava para isso. Mas o fato é que eu dormia num quarto desses, porque o dinheiro que eu ganhava era... Era do lado da UNE, uns cinco minutos, e era barato, é evidente, porque sem banheiro. E telefone, nem pensar!

Isso foi logo... Eu fiquei nesse hotel... Não, eu fiquei... Não sei se cheguei a ficar nesse hotel... Daí o cara que dirigia o primeiro filme me convidou para morar na casa... para ficar na casa dele enquanto estava a filmagem.

A.G. – Quem era?

E.C. – Quem é? O Miguel Borges, que é maranhense. Mas aí entra a grande mitologia do carioca, que existia e que existe. Todo mundo diz “apareça em casa”. Se você aparecer, você está fodido, porque essa pergunta não quer dizer nada. Então, eu vivi esse troço: todo mundo... “apareça em casa”, e eu fui para a casa do Miguel. Eu dormia na sala. Ele estava casado com uma mulher jovem e tal, e eu, na sala. Depois de uma semana, dez dias, aquele troço passa, não é? Você não está agradando, ele te manda embora, de uma forma mais ou menos sutil. Daí que eu saí e fui para um hotel, onde eu passei uns três ou quatro meses, nesse hotel infame. Mas, enfim... E eu fiz a produção do filme durante seis meses, e a produção do filme era... Tinha um fotógrafo que era um velho que não tinha nada a ver com Cinema Novo, com esquerda, com nada; tinha um diretor, o Miguel Borges, que não sabia o que era dirigir; não tinha noção, não tinha lido livros; tinha um assistente de direção, que no caso era o Henrique Meyer, que depois fez publicidade; tinha um cara, que é o Haroldo, que eu acho... Haroldo [de Oliveira], que fez o *Rio, 40 graus*, mas que foi **meio** assistente de fotografia, mas ia... não ia todo dia, eu acho. Enfim... E as pessoas... Tinha um que devia ter carro, mas eu ia de ônibus. Não sei como os outros iam, entende? Então, eu me lembro que o grande primeiro problema foi um dia que teve uma filmagem que tinha que levar os favelados do Borel, porque os atores eram praticamente... Tirando o Labanca, que faz uma ponta – péssima, aliás –, esse personagem absurdo, todos os atores eram da favela do Borel e, portanto, não eram atores. E para levar esses quatro atores, quando eles iam na casa do... É claro, tinha um magnata que controlava a favela. A noção de favela que se tinha no CPC era... Era todo mundo débil mental, ninguém sabia nada de favela. Ninguém sabia. O Nelson sabia. O pessoal não sabia nada. Favela, para eles, era um conceito. Nunca tinham ido à favela na vida. Então, é claro que têm os barracos lá e quem controla é um magnata, que está em casa dele. Enquanto ele está **conversando com** os favelados, o filho dele está numa orgia com a mulher. E o filho dele... É claro. Porque tem que ser, não é? O magnata é corrupto, é evidente. A visão de mundo que se tinha no CPC era essa. [A visão] do Miguel era essa e do CPC era essa. De alguns do CPC era essa. E quem fazia o filho do Labanca, o jovem corrupto, era o Paulo

Henrique Amorim, que depois se tornou um jornalista... Não diria corrupto, mas, enfim... Está por aí, não é? E que não era ator. Ele foi convidado para fazer o garoto lá. E a filmagem teve quatro episódios. O Joaquim Pedro já tinha filmado há anos o único episódio bom, que é o *Couro de gato*. Porque todos os outros não eram bons, mas, enfim... O do Leon é o mais interessante. E em cada episódio foi melhorando a condição de produção. No segundo episódio, se arranhou um caminhão da Sarah Kubitschek, então, a gente ia no caminhão. Era um caminhão... A gente ia sentado, como... pau de arara, [inaudível]. Não era um caminhão coberto; era um caminhão... E senta no chão e vai lá, entende? Mas já era uma maravilha, **pegar um caminhão para ir**, e daí punha o material etc. E foi indo, foi indo, e quando chegou no último... Em abril, chegou o do Leon. E o Leon, que não é besta e que... Ele tinha mais cabeça que os outros, já tinha feito cinema e tal e teve dois assistentes, em vez de um, **e teve...** O fotógrafo tinha trocado e ele dialogava com o diretor **de** fotografia, ele manjava de fotografia... Enfim, era o cara que tinha mais preparo intelectual e prático. E o filme dele acabou com dois assistentes, que eram o Flávio Migliaccio e o Celso Amorim, o futuro presidente da Embrafilme e futuro ministro das Relações Exteriores do governo Lula. E daí, quando começou... Para terminar esse capítulo infausto da minha vida, em abril, quando começou o filme do Leon... O morro era o da Providência. Veja bem, filmei em quatro morros do Rio, em 1961, e nunca vi um revólver. Realmente, é espantoso. Jamais eu vi um revólver. Nós tivemos um problema com um morador do Cabuçu, porque filmamos e... Tivemos que filmar num dia que não deu para avisar a ele e ele veio, puto, e a gente foi com o advogado lá para conversar com ele e tal, mas não vi um revólver. Então, havia tráfico, o tráfico... Mas, imagine, maconha, mas não havia cocaína. E você vê, não havia arma. E quando eu voltei a filmar realmente, em 1986, fora coisas rápidas, ao contrário: em 1986, já tinha... devia ter havido o que houve 30 anos depois, que é a UPP.

A.G. – O Santa Marta, não é?

E.C. – E atrasaram 26 anos para fazer essa porra. O Santa Marta, em 1986, já era um inferno. **Mas, enfim,** daí eu saí do filme do Leon, porque saiu a UNE Volante... A UNE Volante era um troço... Bom, a UNE, o que era a UNE, você não... Você supõe, talvez. Você não pode supor. A UNE era um poder da República, como era o Conselho... a CGT – com outro nome. Agora, aí é aquela loucura brasileira: o Partido Comunista era ilegal, mas era **legal**, tinha jornal, saía na rua, **botava** o Prestes para fazer show na rua. Não tinha

problema. Ninguém... Durante o período do Kubitschek, do Juscelino, o Partido Comunista **era ilegal e o** Prestes aparecia onde queria. Tinha jornal, tinha tudo. E a UNE, por exemplo, assim como a CGT, provavelmente, a UNE era... muitas coisas eram financiadas pelo governo federal. Outro dia, o Escorel me perguntou, porque ele não lembra, ele não sabe. E, na verdade, o *Cabra* foi feito, inicialmente, com dinheiro do MEC, que não era Cultura, ainda, era Ministério da Educação... Ou melhor...

A.G. – Não era só Educação.

E.C. – Era Educação e Cultura. Não tinha o Ministério da Cultura. Acho que Saúde tinha saído já. Mas, enfim, esse MinC famoso veio muitos anos depois. Mas era Educação e Cultura, cujo titular foi o Paulo de Tarso, que era um católico de esquerda e que, depois, acho que ficou doente, não sei o que houve. Mas na época do golpe era um cara chamado Júlio Sambaquy, que era até parente de uma amiga minha e que não era um cara de esquerda. Mas o fato é que, sem problema, o dinheiro para... Havia um conluio total. A UNE Volante deve ter tido dinheiro do governo, também. Então, o dinheiro dado para fazer o filme, para fazer o *Cabra*, foi... E eu esperei um ano ou um ano e tanto para vir o dinheiro, e o dinheiro saiu do MEC para a UNE e para o MCP, quer dizer, um do governo Arraes e o outro, a UNE, que é uma entidade privada. Quer dizer, é um troço espantoso, não é? Não é à toa que você... Como é que vai filmar a cidadania, num país desses? Você recebe dinheiro de... Como é que você pode ter independência, num país desses? Mas, enfim, o fato é daí que eu falei...

A.G. – Você largou o filme...

E.C. – A UNE Volante ia ter... O que ia ter? O Aldo Arantes era o presidente – depois se tornou deputado por Goiás, ligado ao PCdoB... E é engraçado, o PCdoB sempre teve força lá. É uma coisa espantosa. Têm partidos que não existem no mundo e que existem na universidade. A universidade é um mundo oposto, não tem nada a ver com o mundo real. Você vai numa eleição lá, tem PSTU e PCdoB. O que quer dizer isso? Nem o PT é dominante lá. É, realmente, um conto de fadas e um jogo de cartas marcadas. Realmente, a UNE nunca vai ser democrática, tipo... Você ia para os congressos da UNE naquela época, todo mundo sabia quem ia ganhar ou perder. Faziam um acordo, católicos e comunistas, e pronto, acabou. Não tinha nada desse troço de resolver na hora. Era discutido

antes. O congresso ia pronto para resolver. Quer dizer, política de massas ou o troço democrático mesmo, isso é um troço que... É cascata. Mas o fato é que a UNE fazia... fazia não; resolveu fazer a UNE Volante. Conseguiram um avião, [inaudível] ou sei lá o quê...

A.G. – De quem foi a ideia, você sabe?

E.C. – Não. Isso é... Certamente, de gestão Aldo Arantes. A ideia foi da UNE, que eventualmente... é claro, que tinha poder lá. Era uma época, você sabe, de... Todo mundo ia fazer a revolução e o cacete, e a UNE, a contribuição dela era fazer a reforma universitária: o reitor era eleito pelos alunos... Enfim, mil pontos de reforma, dos quais alguns não foram feitos até hoje, talvez para o bem, e outros foram feitos. Mas, enfim, era um assunto central para a UNE. Porque a UNE fazia greve pelo petróleo, por tudo, mas, para ter um troço que fosse específico... A UNE precisava ter um troço específico, não é? Porque você não pode, também... a UNE fazer greve em nome dos operários. Então, a luta específica era essa: a reforma universitária. Daí que fizeram peças e daí resolveram viajar, a diretoria da UNE, e levar o CPC, e o CPC tinha que ter um repertório adequado para se apresentar pelo Brasil inteiro. Então, o CPC, que devia ter umas... No avião cabem umas 50 pessoas? Naquela época, sei lá, não tinha nem... Porque o jato estava nascendo, não é? Mas, enfim, umas 40 pessoas e tal. E tinha então vários do CPC – atores, diretores –, e daí queriam levar alguém para filmar não só a UNE Volante e o teatro como o Brasil. “Vamos um dia em cada cidade. Vamos filmar o Brasil.” E daí eu me candidatei. Eu soube, ou sei lá o quê, “eu quero ir”. Faltava só um filme, que era o do Leon. Daí eu falei com o Leon e ele falou: “Tudo bem.” O que é que eu tinha...? Ele já estava com dois assistentes e um caminhão. Arranjava um cara para mexer com dinheiro, pelo amor de Deus! Daí eles tiveram problema e daí... Infelizmente, em vez de pegar um garoto que estava começando... Tinha o problema que não tinha vídeo, não é? Então, eu não sei até hoje porque isso, eles resolveram, em vez de pegar Fernando Duarte... várias pessoas que estavam começando em fotografia e cinema para fazer um treino e viajar... Mas não era vídeo. Porque o vídeo resolvia tudo. Eles resolveram achar um cara da Agência Nacional, que era um cara de 50 anos de idade que não tinha nada a ver com política, não estava interessado, e doente: ele tinha frieiras espantosas. Então, esse cara... E era um mau, era um cinegrafista de merda. E esse cara, a gente atrasou a viagem por problemas técnicos, e ele ligou a luz em Santa Catarina para filmar a UNE Volante e logo queimou três lâmpadas. Eu não liguei mais nada. Era um desastre, esse cara. Mas, enfim, **por causa**

dessa viagem que a gente foi em atraso porque o equipamento quebrou e teve que trocar no Rio e tal, a gente fez... acho que umas 20 capitais do Brasil. Eu não estive em Cuiabá, que até hoje não conheço, graças a Deus – o calor de Cuiabá deve ser de matar! E a gente ficava um dia ou dois em cada lugar, o que era um absurdo. Se a UNE Volante, que era o interessante de filmar... A UNE Volante tinha discurso do Aldo Arantes, tinha reunião com governador, tinha assembleia, tinha um monte de coisas políticas, mesmo. Mas, evidentemente, com um fotógrafo desses e sem luz, você não pode filmar nada. Então, eu chegava nos lugares e perguntava: “O que é que tem...? Onde é que tem favela? Onde é que tem miséria?”, e aproveitava duas ou três horas para filmar. Ninguém pode fazer um filme assim, não é? E nessa altura é que eu... por coincidência, em abril, eu cheguei lá e tinha a notícia do comício do João Pedro Teixeira. E daí, três dias antes, o fotógrafo, que tinha frieiras horríveis, se demitiu, graças a Deus! Se demitiu, não; foi embora. Estava doente, foi embora. Então, fico eu sozinho com uma câmera. Eu *odeio* máquinas, toda espécie de máquina. E eu, com uma câmera que tem que botar dentro e girar aquela porra. E daí eu me lembro que alguém me ajudou a botar, em João Pessoa. E um fotômetro. “O que é um fotômetro? Bota aqui?” “Bota.” Eu não sabia e não sei o que é isso, entende? Mas daí eu fui lá, o primeiro rolo rodou... Eu punha aqui, dava 42, o sol do Nordeste. Mas não tem diafragma; o máximo é 22. Eu botei 22 e filmei. Como é que se filma? Tentava guardar um pouco de respiração e às vezes acompanhava e tal. É o que está no filme. Filmei cinco minutos: tinha um rolo de dois e meio... E o segundo rolo, eu consegui eu mesmo botar. E rodou, o que já é espantoso. E tudo registrou. E, 20 anos depois, o preto e branco ficou. Porque o preto e branco não morre, não é? E isso daí acabou sendo um troço importante, porque... passou a... Foi graças a isso que eu conheci a Elizabeth pessoalmente, toda de preto ali. Eu nem conversei com ela naquela ocasião; filmei o comício que teve na praça. E foi, depois de aventuras, o assunto escolhido para fazer. E depois, um ano e meio até fazer o *Cabra*. E esse **resultado** [da filmagem da UNE Volante] jamais foi montado. Foi depositado na Cinemateca. Era imontável. Era um negócio... Fragmentos, você entende? Tem um troço filmado em Manaus; tem um troço em Belo Horizonte... **Tudo extra:** vai para a favela; para... De tudo isso, a única coisa de relevante que tinha, não para fazer um filme, era o comício da Elizabeth. E isso daí, quando veio a ideia de fazer um filme, que é outro problema, o fato de ter filmado ela ajudou a consolidar a ideia. Não que eu soubesse que ia usar aquele trecho, mas, enfim, ela tinha se tornado famosa; o João Pedro... Durante um curto período, eles se tornaram famosos nacionalmente. **Mas aí...** **Porque** o filme foi lançado, o *Cinco vezes favela*, e foi muito mal, evidentemente, e o

Estavam odiava o filme, achava uma merda, achava que eu achava ruim, também, e um dia, sei lá porque, ele me disse que eu ia dirigir o filme seguinte. O que é estranho, porque ele sabia que eu não era comunista, do partido ou coisa que o valha.

A.G. – Você ainda não tinha...?

E.C. – Ele devia saber, se ele me conhecesse, que eu era um cara vacilante, que eu não ia ser nada nunca na vida etc. Mas ele escolheu. Imagino que com autorização do Leon, mas quem me deu a notícia foi ele, que era o diretor-geral. “O próximo filme, você quer fazer?” Eu falei: “Claro! Claro!”. E daí começou o problema de o que fazer, que, na verdade, começou com o João Cabral, com os poemas e tal, que, graças a Deus, não saiu, porque era uma loucura...

A.G. – Coutinho, calma, calma.

E.C. – Pois é.

A.G. – Você está querendo terminar tudo de uma vez. Calma.

E.C. – Já falei... Espera, vamos... É um troço que eu vou dizer em três palavras: fiz o filme e tal, não sei o quê, fui viajar e depois veio outro filme. Pronto, acabou.

A.G. – Você está impossível. Na época da UNE Volante...

E.C. – Assim, nem em dez a gente vai terminar. Vai ser um inferno isso daí!

A.C. – Não vai, não. Essa é a segunda. Você está avisado.

E.C. – Ah, não. Você já fez várias, não fez?

A.G. – O quê?

E.C. – Entrevistas para esse teu projeto.

A.C. – Mas o projeto dela não tem nada a ver com esse agora.

E.C. – Como não tem?

A.C. – O nosso projeto é outra coisa: aqui e agora.

E.C. – Ninguém leva mais de duas vezes para falar, não. Não existe isso.

A.G. – Você, nessa época da UNE Volante, você era remunerado? Você vivia disso?

E.C. – Não. Na época da UNE, que foi de... Exatamente. Porque eu vim... O filme [*Cinco vezes favela*] começou em 1º de dezembro, por aí, de 1961. Eu vim para o Rio... O Leon me disse que tinha esse... se eu queria trabalhar no filme. Eu vim de um congresso de camponeses, onde eu participei porque eu fiz a produção de uma peça do CPC de São Paulo, dirigido pelo Chico de Assis, e que foi feita num grande palco onde houve o I Congresso Brasileiro de Reforma Agrária. Estava o Julião, foi o Jango e o cacete. A acústica era péssima, então, a nossa peça, lá, ninguém entendeu, porque não se ouvia, entende? Tinha peça para um cara orador, mas para ator fazer... Era uma... no antigo prédio da Secretaria de Saúde. Era um auditório para 3 mil lugares, sem acústica nenhuma. Então, foi um desastre. E, na volta de Belo Horizonte, eu passei pelo Rio. Eu já conhecia várias pessoas do CPC, de cinema e tal, e daí o Leon me disse: “Olha, vai começar segunda-feira, o filme. Nós precisamos de um cara que faça produção. É o único [inaudível] remunerado que tem no filme”. Digamos, mil reais, sei lá. “Se você topa, tem que chegar amanhã aqui.” Eu fui a São Paulo e voltei. Sei lá, ele falou quarta-feira, eu vim quinta, na segunda-feira comecei a filmar, exatamente em... Não, não. Em fim de novembro, começo de dezembro de 1961. Foi quando eu me mudei de São Paulo para o Rio, foi nessa época.

A.G. – Mas quando você adere à UNE Volante e pega o avião e viaja...

E.C. – Eu estou ganhando.

A.G. – Você está ganhando?

E.C. – Estou ganhando. Mas estou ganhando mal. Apenas, na UNE Volante não parecia tão mal porque... Viagem, vai gastar dinheiro em quê? Avião, você não gasta dinheiro. Só se jogando do avião. Mas não tem como gastar. Quando acabou a UNE Volante, eu passei a ser... Daí eu fiquei na UNE fazendo coisas. Fazendo o quê, não é? Porque o pessoal de teatro ensaiava; o pessoal de política tinha coisa para fazer... Teatro, fazia espetáculo na rua, então, sempre tinha coisa. Mas cinema, pô! E eu não sei se eu ganhava ou não. O fato é o seguinte, eu devia ganhar muito mal, a ponto de eu sair do hotel, que era uma merda, e passei a dormir no terraço da UNE. A UNE tinha um andar embaixo que era... que virou teatro; em cima tinha um troço que... no fundo, que era meio cimentado e tal; à esquerda ficava a sala do CPC; e tinha uma superfície razoável que dava para os fundos. Você via até o outro prédio do fundo, um quintal... São os fundos do... E era uma superfície em que ninguém ia. E aí, um dia, eu e um outro cara que era mais fodido que eu, nós resolvemos dormir lá. Mas eu não fui por alegria, não. Eu fui porque fiz as contas e tal. Agora, você imagina... E esse outro cara era um cara que estava acostumado como mendigo, mas eu não estava. Então, você primeiro tinha que esperar que as pessoas fossem embora de reuniões, ensaios e o caralho para ir poder dormir. Daí juntava duas poltronas, pegava um lençol e dormia.

A.C. – Isso era na Praia do Flamengo?

E.C. – Isso era na Praia do Flamengo. Mas daí juntou... Esse cara que era ator e meio mendigo mesmo, esse não... [inaudível]. Mas aí juntou o Flávio Migliaccio, que não devia estar tão miserável, mas, enfim, resolveu economizar, ou sei lá. Mas também o Flávio Migliaccio passou a dormir junto. Então, eu esperava horas... meia-noite e, de repente, cobria... Sabe esse negócio que é absurdo, assim? Porque era do lado da sala em que se tinham reuniões, entende? Dormia e levantava, tomava banho... E pronto. E daí, um dia, o Luiz Carlos Saldanha, que se tornou depois um grande fotógrafo e... Enfim, não se tornou mais porque é um doido, mas é um cara que entende de tudo, de técnica, de montar uma câmera e o cacete. Não era ainda um técnico; era um garoto de 19 anos, que tinha três irmãos. E ele ia saindo e viu a gente lá preparando para dormir e achou um absurdo. Por todos os motivos, achou um absurdo. E daí ele falou: “Não, deixa de coisa...”. Falou para mim e para o Flávio. O outro mendigo já estava fora. “Porra! Vamos dormir em casa, porque a minha família está em Teresópolis”. Ele morava em um apartamento do lado do Au bon gourmet, lá na Viveiros de Castro, pertinho do Lido, um prédio velho. [Era um

apartamento] que tinha três quartos: em um morava o pai, que era um professor comunista, e a mãe, que era uma pernambucana muito bacana; no outro quarto dormia a filha, jovem, sei lá, de 16 anos; e tinha um outro quarto, com uma varandinha... Sabe um quarto que tem uma varandinha de meio metro – acho que tinha um vidro –, mas que aumentava um pouquinho? Mas armário embutido... Era um espaço mínimo. E, nesse espaço mínimo, dormiam quatro pessoas: eu; o Luiz Carlos Saldanha, com 19 anos; um irmão de, sei lá, 13 anos; e um irmão de 15, que é o único que virou... advogado, ou cientista, sei lá, se deu bem. Agora, você imagina que eu... Eu era o único velho. Eu tinha... É muito fácil. Foi em 1962, eu tinha 29 anos. Como é que um cara pode aceitar viver numa condição dessas? Porque eles, tudo bem, eles estão fazendo... Agora, como é que um cara aceita essa humilhação? Eu vivi quase um ano assim. E, para caber, era cama de armar. É claro que eu não cabia.

A.G. – Você viveu um ano lá?

E.C. – [Vivi] quase um ano lá. Quase um ano. Chegava... e às vezes comia lá. Eu me lembro que os programas do Chico Anysio, os primeiros que eu vi, foi na casa dele. Era a televisão... Como é que chama? Ao vivo. Não tinha... Ia começar o VT. Mas, enfim, eu passei quase um ano lá. E, não sei, não me expulsaram, a dona Idalina e tal... E eu... Até que um dia eu me manquei ou sei lá o quê e... Mas, enfim, você estava perguntando se eu ganhava. Eu devia ganhar mal, porque senão imagino que... Devia ganhar uma miséria. E até que daí eu achei um outro cara, que era um jornalista conhecido do pessoal, que me abrigou, num período posterior. Eu morei muito, depois... Morei em quarto de empregada... Depois, quando eu mudei para um apartamento melhor, várias pessoas moraram comigo, também. Era de dois quartos e várias pessoas... Mas, enfim, foi um troço de... Quer dizer, quando a família voltou, ele disse que não tinha problema... Ele disse para mim, acredito eu. Para o Flávio, ele não dizia isso. O Flávio já era um ator conhecido: ele tinha feito o Teatro de Arena e o Teatro de Arena era famoso aqui. O Teatro de Arena era a grande coisa no Brasil, na época, e o Flávio resolveu ficar no Rio. Depois, ele fez um filme logo e tal. Agora, eu não era nada, não é? E daí ele disse para mim: “Se quiser ficar, fica, não tem problema nenhum, a família não liga”. A família voltou e falou: “Tudo bem”. E daí eu fiquei lá. É realmente espantoso. É uma prova da incapacidade de produzir as coisas. Eu fiquei lá. Até que saí, fui para outro e tal. Mas, enfim, até fazer o *Cabra*, eu vivia com pouco dinheiro e, realmente, era **uma vida dura**. Mas ganhar, não tenho a menor ideia a.

Na época que começou o *Cabra*, a preparação, eu acho que me davam um dinheiro por mês, sei lá. Porque o teatro tinha um troço mais fixo. O teatro era quase diário. Eles iam estreiar uma peça um pouco antes do golpe. Então, tinha um mínimo de infraestrutura econômica e técnica. O cinema não tinha nada.

A.G. – Mas aí você volta da UNE Volante com aquele material...

E.C. – Pois é. Mas daí o Estevam me fala para fazer o filme, eu falo do João Cabral, o João Cabral aceita...

A.G. – Depois diz que não.

E.C. – Dias depois, ele diz não. E eu fico puto da vida, porque eu fui um dia a um coquetel do João Cabral no Forte de Copacabana, estavam as pessoas **notórias**, e ele estava lá. Eu sei que ele é mal-humorado, como eu sou, aliás, mas eu devia ter chegado para falar: “Olha, como é que vai? Tudo bem?”. Porque eu conheci ele quando ele era cônsul em...

A.G. – Em Marselha.

E.C. – Em Marselha, onde ele me deu dinheiro para eu voltar para Paris. Me emprestou. E eu paguei. Paguei e mandei uma carta para o auxiliar do consulado, xingando de filho da puta, que era um francês escroto que dizia que eu não ia pagar nada e o cacete. Mas eu paguei. Nunca mais vi. E eu, nesse lançamento do livro e tal, eu não tinha feito o *Cabra* novo – deve ter sido em... sei lá, anos 70 e tal. Mas eu podia chegar para ele e falar: “Porra! Você lembra...?”. Para lembrar, ver se ele se lembrava, e um pouco para confirmar por que ele tinha recusado. Porque para mim não tem a menor dúvida que é a hipótese de... o medo de ser demitido. Porque eu soube depois que ele tinha sido acusado, pelo Lacerda, naquela fase curiosa dele, de ter sido comunista ou amigo de comunista. Então, ele tinha processos no Itamaraty. Quando ele topou o negócio da UNE, ele deve ter topado sem pensar muito. Daí outro deve ter dito... Naquela época, a UNE... Enfim, é a época de radicalizações. A UNE era o demônio.

A.C. – Tinha um peso grande.

E.C. – E ele não saber quem eu sou. Daí ele falou assim: “Porra! Vou sair dessa!”. E ele nunca soube que o cara que pediu é um cara que foi ao consulado e que tinha visto uma vez. **E o fato é que daí ele recusou. E recusando,** daí eu falei: “Olha, então, vou fazer a vida do João Pedro Teixeira”, que nessa época estava muito em jornal, porque a Elizabeth veio ao Rio, ela era bonita, fotografava bem, ela foi a Cuba... Ela ficou uma figura nacional. E é curioso falar nisso porque... Eu nunca fiz pesquisa, mas dezenas de pessoas de esquerda que estavam grávidas deram o nome de João Pedro aos seus filhos. Um deles é o José Werneck Vianna. Pergunta para ele. Conhece ele? Ele está no Iuperj.

A.G. – No Iesp.

E.C. – Pergunta para ele. A mulher dele se chama... A mulher dele era filha de um brigadeiro de esquerda, o que já é incrível, o brigadeiro Francisco Teixeira, que foi do esquema militar do Jango, esse que furou. Mas eles se casaram e ele, segundo me contam – raramente eu vejo ele –, ele teve um filho, em 1962 ou 1963, que ele deu o nome de João Pedro. O Leon tem um filho e deu o nome de João Pedro. Não sei se foi por causa disso porque foi muitos anos depois. Mas eu sei que há alguns, pelo menos, pelo Brasil chamados João Pedro. O que é muito louco, pelo seguinte, porque, na verdade... Isso durou até o golpe. Se eu não tivesse feito o filme, eu te garanto uma coisa: ninguém saberia quem é João Pedro Teixeira. Saberia o leitor do *Caros amigos*. Sabe, esse tipo de coisa. Mais ninguém saberia. Nunca ficaria conhecido como o Gregório Bezerra: fora do filme, pessoas que têm todo o passado.... Mas não ficaria. Ficaria... Ia desaparecer na fumaça. Ela ia para aquele lugar lá, ia voltar, algum jornalista ia fazer uma matéria, talvez alguém escrevesse um livro – mas a força de um livro é muito diferente da força de um filme –, e ficaria realmente como mais uma história de mais uma vítima, como mil outras que se contaram aí.

A.G. – Mas conta a história. Então, você resolveu fazer um filme sobre...

E.C. – Não...

[INTERRUPÇÃO DA GRAVAÇÃO]

E.C. – ...a ala minoritária, mas, enfim, a ala radical, e os sindicatos era a área em que o PT se metia mais. Porque o PT dizia que se tratava de sindicalizar, e não de invasões, que esse negócio estava ultrapassado e tal. Na Paraíba foi ao contrário: o João fez a Liga, que foi a maior Liga do Nordeste na época, e eles discutiam o foro e faziam invasões e o cacete e eram do Partido Comunista. Um dia, alguém tem que me explicar por que era isso. O fato é que ele... Havia, então, reivindicações fortes. Porque o sindicato, dificilmente se mata. O sindicato é greve, é aquela coisa. Na luta pela terra, não, a coisa é violenta. Tanto foi que um cara antes dele foi morto, que é o Alfredo Nascimento, que era um cara que lutava também pelo... Mas a luta de foro e tudo é uma luta de senhor de terra. Aí, entrou, é fogo, matam mesmo. Tanto que por isso é que eu mudei a filmagem, porque houve uma chacina em que morreram 11 pessoas. Cujas chacina eu tinha as fotos até hoje e me roubaram. É terrível, é chacina de foice. Era capanga do latifúndio e... Então, é a pior, porque a chacina de foice é o seguinte, o cara fica com duas bocas. É a cicatriz mais terrível que eu conheço. Você corta aqui e fica uma boca enorme. É um horror. E eu tinha isso guardado, não usei para o filme etc. Mas, enfim, houve essa chacina, e a chacina aconteceu no dia que eu cheguei em Pernambuco para filmar e 15 dias antes de começar a filmagem. Aí nós falamos: “Fodeu. Lá a gente não filma mais”. E dito e feito, porque o coronel da PM, que era um cara fodido, violento, ele ocupou a região no dia seguinte. O governo do estado mandou ocupar, porque foram 11 mortos numa chacina, e ele ocupou toda a região do Sapé e redondezas, e a possibilidade de fazer uma filmagem naquele momento era... Era um governador de centro-direita que se equilibrava e tal e não queria complicação. Então, era fora de questão. O clima era... E daí eu falei para ela: “Vamos filmar em...”. Não. Daí eu fui ao Julião e disse ao Julião: “O problema é que eu... Vou filmar aonde?”. E o Julião, comigo, ele foi perfeito. “Ah, filmar em Galiléia não tem problema.” Então, ele foi a Galiléia e disse a eles que eles tinham que fazer, e de graça. Coisa que foi complicada, porque, aos 15 dias de filmagem, já tinha cara que queria dinheiro.

A.G. – Quem é que estava com você, Coutinho? Quem é que estava com você nessa época?

E.C. – Nessa época, a equipe que... Era o Marcos Farias, que fez a produção, e na assistência era o Vladimir Carvalho e o Cecil Thiré; o fotógrafo era o Fernando Duarte... A maioria não é conhecido. O assistente de fotografia, o Fernando Rocha... Mário Rocha. Sumiu. Acho que nunca mais fez filme, porque eu nunca mais vi. Eu não vejo ele há...

Desde o *Cabra*, nunca mais vi ele. É um cara que, anos depois do filme, através do Fernando... ele diz: “Olha, tem as fotografias que o Mário Rocha guardou”. Eu fiquei puto da vida. Seis anos depois! Não, maravilha que ele guardou, porque eu não guardei nada. Porque, nessa época, se eu tivesse fotos de *still* comigo, eu tinha deixado lá. Porque tudo que te comprometesse com o filme era uma desgraça.

A.G. – Então, vocês nem filmaram e, ainda, deixaram coisas para trás?

E.C. – Não. Tinha esse cara que fazia *still*, mas não era um grande fotógrafo de *still*. Ele fez alguns. Tanto que são salvos... No filme, acredite, são oito fotografias do filme, que eu recebi, não me lembro se o negativo, mas, enfim, tinha a ampliação 18 por 24, e que eu usei, quando chego lá e mostro as fotos para ela. Eu só tinha isso e aquela uma hora de filme filmado. Mas ainda bem que tinha aquelas fotos.

A.G. – Mas aí vocês têm que voltar para cá, não é?

E.C. – Não, daí é muito simples: daí eu... Aliás, eu li um livro... **[Inaudível]**. Isso é *off*, porque é um horror, não é?

A.G. – Isso é em *off*?

E.C. – Eu fui homenageado, é um absurdo, pelo Festival de Direitos Humanos, que a Maria do Rosário... Que até é uma mulher simpática, jeitosa, esforçada e tal. E eu fui pela Cinemateca. Porque eu odeio direitos humanos, você entende? Eu odeio a humanidade. Até porque a humanidade não existe, não é?

A.G. – E isso tudo é em *off*?

E.C. – **[Inaudível]** humanidade. Isso tudo em *off*. Não, então... Mas **[inaudível]**, insistiram... Como era a Cinemateca, eu apoiei. Porque a Cinemateca ampliou meu filme, então, até morrer eu faço tudo por eles. Daí eu topei e fui lá. E passou o filme na televisão, lá. Passou lá, teve um debate, tudo bem.

A.G. – Que já passou em todos os lugares, menos na FGV.

E.C. – Não, já passou em mais... Mais de mil pessoas viram já, sabia? A FGV...

A.G. – Você só desmarca as sessões...

E.C. – Não, eu nunca desmarquei, porque jamais foi marcado.

A.C. – Como assim?!

E.C. – Não, eu nunca desmarquei uma projeção na FGV. Nunca. “Ah, amanhã não vai ter.” Nunca fiz isso. Você nunca marcou, “tal dia”, e eu desmarquei.

A.G. – É verdade. Está bom.

E.C. – Então, você...

A.G. – Uma vez você falou não e depois você se arrependeu, e da segunda vez, você marcou, mas estava...

E.C. – Vocês têm uma tela grande?

A.C. – Temos.

E.C. – Acabou. É claro que eu passo. Eu, aliás, passei no Morro do Alemão. E fiquei puto, porque não adiantou nada, porque lá era gente que estuda computador e lá eu tinha que ficar quieto e saber o seguinte: “O que vocês acharam? Você, evangélica, o que você achou?”. Imagine, mulher e evangélica, vendo aquilo, o que ela acha? Eu não sei. E eu fico puto, porque eu quero saber o que acham e... Porque nós achamos que é um horror. E eles?

A.G. – E aí? Ninguém te respondeu, não?

E.C. – Não. Agora eu fazer uma na Oi Futuro, onde é garotada também de comunidade, e eu vou falar um minuto e vou dizer: “Vocês têm que me dizer o que acharam”. Porque senão é totalmente inútil.

A.G. – Mas volta para o seu *off* dos direitos humanos. Você estava falando disso...

E.C. – Não, eu estava falando...

A.G. – ...que odeia a humanidade; a humanidade não existe...

E.C. – Não, eu estava falando disso depois de quê? A pergunta tua anterior, que era um absurdo, qual é?

A.G. – Você estava falando de um livro.

E.C. – De que livro?

A.C. – [Inaudível] com a Maria do Rosário.

E.C. – Por que eu fui chegar à Maria do Rosário? Porque veio de uma outra coisa, os direitos humanos.

A.G. – Você teve que voltar das filmagens lá.

E.C. – [Inaudível] vou tentar achar a ligação, voltando para o outro, depois das filmagens.

A.G. – Você conseguiu filmar?

E.C. – O quê?

A.G. – Lá no... Bom, você foi para a Galiléia.

E.C. – Não, isso eu não preciso te contar, não é? Isso está no começo do *Cabra...*

A.G. – Sim.

E.C. – ...que eu fui lá e tentei, durou 20 dias, sei lá, veio o golpe e daí a gente fugiu.

Está lá.

A.C. – “Vejam o *Cabra*.”

A.G. – Não. A gente vai colocar, no meio da entrevista, esse...?

A.C. – Bota um trecho do filme.

E.C. – Não, não. Cópia do trecho que está lá...

A.C. – Isso. Ele autoriza.

E.C. – ...para você ver algum detalhe.

A.G. – Mas pode?

A.C. – Autoriza, não é?

E.C. – Isso é público e notório. Tem um resumo, no filme, de como eu fiquei.

A.G. – Vai ficar no meio de uma entrevista. A gente está tentando [inaudível].

E.C. – Agora, o que não está no filme, porque não tinha sentido, é que, quando... A gente voltou a Recife em grupos. Um era a Elizabeth, o Vladimir e eu; um outro era esse Mário Rocha e a mulher dele e um outro cara... Em grupos de três ou quatro pessoas. Nós fomos andando pelo mato três, cinco quilômetros, para sair longe de Galiléia e esperar um ônibus e ir para a cidade. E morrendo de medo. Porque [inaudível] lugares todos, esses ônibus eram parados. E cheio de militar, entende? E olha a minha ideia: a primeira coisa que eu fiz, no dia 1º de abril... Não, no dia 1º de abril, me avisaram às 10 horas, eu peguei tudo que eu pude em cinco minutos, pasta de dente... sei lá o que foi, e fui embora, junto com as pessoas. E daí, a primeira coisa que eu fiz, na tarde desse dia, quando vi que o golpe estava consumado, ou na manhã seguinte, foi fazer a barba. Fazer a barba era mortal. Isto é, *ter* barba era mortal. Eu uso barba desde 1957, tirando um período de um mês ou

outro que eu não usei. Mas eu usava barba; não cavanhaque. Eu usava barba. Não sei como a Globo me aceitava, porque eu era... uma barba com defeito e... Um horror! E eu usava barba desde 1957. E daí, quando eu estava lá, eu estava com uma puta de uma barba lá. E no documento eu estava com barba. Então, a primeira coisa que eu fiz lá foi fazer a barba. Porque o problema lá era a implicação internacional. Então, prenderam uns japoneses, dizendo que eram chineses. E eu fui preso na casa de uma pessoa que, por acaso, era francesa – era uma diretora de arte chamada Ded Bourbonnais –, e essa mulher foi mais incomodada pela polícia do que eu. Eu, quando fugi – porque eles me mandaram ir para casa e eu me mandei, meu pai me ajudou para eu fugir, para eu vir para o Rio –, jamais eu fui interrogado por ninguém. Mas o fato de eu ter ficado na casa da francesa é que interessava a eles. E encheram o saco dela, porque ela tinha um livro... uma gravação do Darcy Ribeiro, umas bobagens desse tipo. Não tinha nada... Mas interessava envolver uma conspiração internacional. Por isso, na minha opinião... Eu não fui torturado, na minha opinião, um dos motivos, porque eles estavam ocupados em torturar outras pessoas importantes. Quando sabe que tem um cara que está filmando um filme lá, um filme de uma entidade que era ligada à UNE, a troco de que interessa isso, se o que interessa é dizer que eram os cubanos preparando a guerrilha? Então, o *Cabra* nem era um filme, era um treino: aquele equipamento era para treinar a guerrilha e tinha cubano lá. E eu não sendo cubano... Então, isso, eu acho que ajudou. Mas o fato é que eu fui preso. E por que fui preso? Porque todos foram voltando, mas eu não quis arriscar, por causa do meu documento **com barba**. Eu tinha uma passagem dada pelo MEC. Chego lá com barba... Eu não quis arriscar. Eu falei: “Eu caio na mão do...”. Daí o Fernando Duarte... Todo mundo foi voltando de ônibus... Eu devia ter ido de ônibus, não é? Mas, enfim, eu não sei o que eu [inaudível], porque eu fiquei lá e, uns 15 dias depois do golpe, eu estou com a irmã de uma mulher do Comitê Estadual do Partido Comunista e entra um cara da polícia e um cara do exército e me prendem.

A.G. – Em Recife?

E.C. – Em Recife. E daí, realmente, eu estaria fodido, se eu tivesse sido torturado, porque eu entregava a minha mãe e todos e não estaria falando com você e não teria feito o *Cabra*. Por isso que eu quero fazer um filme sobre o delator. Eu acho que... Todo cara que confessa sob o risco de enfiar alguma coisa debaixo da unha, ele é absolutamente sagrado, ele não pode ser condenado. Você sabe o que é isso? Eu nunca fui. Agora, só de pensar que

alguém me enfia um troço debaixo da unha... Não sei porque, eu imagino só essa. Telefone... é tudo bobagem, mas isso daí... Minha filha, não tem quem não entregue. E você pensa que... A tortura que foi usada em mão aqui, foi usada porque o cara entregava, minha filha. E você tem que perdoar o cara que entrega, porque o cara que entrega é porque... Mas 90% deles entregaram e **vão** dizer. E o que os caras faziam e alguns têm coragem de falar? O cara resiste ao máximo e depois ele entrega o ponto, mas uma hora errada, uma hora antes ou depois. É como se ele tivesse o conforto de dizer: “Eu não disse tudo”. Mas, na verdade, a tortura foi usada porque ela é útil. Só por isso. Aqui, na Argélia, em qualquer lugar. Na tortura **[inaudível]**, o cara **[inaudível]** fala. Agora, justamente há fenômenos, principalmente de velhos membros do PC, que não falaram, que morreram sem falar. Mas esses são fenômenos, assim, quase que... Joana d’Arc, não é? Tem gente que é capaz de... Mas a maioria, os jovens inclusive, entregava. Bom, enfim, daí... Estava aonde?

A.G. – Estamos em Recife, presos.

E.C. – Não, não. Eu digo isso porque ninguém conta essas coisas. E eu fico puto com a visão de direitos humanos, católica comunista entre aspas, que é essa aí que não entende o que é o cara falar o que é a tortura. E a tortura é terrível justamente porque ela destrói o cara e o cara fala. Não é porque o cara não fala, não. Ou o cara se suicida, como o Frei Tito. E é a destruição do cara, porque, se ele falar, ele é destruído pelos companheiros, também, ou ele mesmo se mata. Então, essa é uma coisa absolutamente insolúvel. E eu sei disso porque eu sei o que é o medo de ser torturado, que eu nunca vi descrito em nenhum livro. E, simplesmente, na hora que eu passei esperando ser torturado e levado para a polícia, eu soube de uma coisa que não vi em nenhum livro e nunca li, nunca vi, de que as mandíbulas perdem o controle e você simplesmente toca castanholas com os dentes. Eu nunca vi um livro que fale nisso. Será que só eu que tenho esse medo? Você sabe o que é perder o controle da gengiva e ficar sem parar, meia hora, uma hora?

A.C. – É tensão.

E.C. – É medo. É tensão incontrolável e desmoralizante. O cara está vendo, entende? Isso, e a outra coisa é que, na meia hora que eu passei na polícia, eu esvaziei a bexiga... eu acho que 200 litros de líquido, que é outra forma de... Têm todas as formas: o cara mijá, ou o cara... Têm outras formas. Eu ia ao banheiro de cinco em cinco minutos.

A.G. – Mas aí você ficou preso uma hora?

E.C. – Não, não. Daí eu fui preso, um cara ameaçava a tortura e o militar... É sempre assim, o policial grosso nessa tortura...

A.G. – E o gente boa...

E.C. – ...e o tenente-coronel, “o senhor foi à França, estudou, por que o senhor se meteu nisso?”. Tem sempre o cara civilizado e o cara grosso. Eles sempre usaram isso. E o meu grande problema é que eu estava com uma moça cuja irmã era do Comitê Estadual do PC. Os outros caras do Rio estava tudo escondido, todo mundo sabia que eram comunistas. Mas e isso?

A.C. – Iam chegar a ela.

E.C. – Então, por isso que eu digo, se eu tivesse entregue naquela época, quem é que disse que eu estaria vivo para fazer o *Cabra*? Eu estaria desmoralizado pela comunidade ou, sei lá, ou por mim mesmo e estaria liquidado. Por isso que eu tenho o maior cuidado em falar dos outros. Por isso que eu odeio filme sobre santos e mártires e heróis. Eu odeio. Eu odeio a Santa Teresa de Calcutá, ou a Santa Teresa d’Ávila, que voa para falar com Deus. Quisera eu! Sabe esse troço? O super-herói, ou super... Eu odeio. Porque eu não quero que as pessoas sejam super-heróis. Você não pode querer que as pessoas sejam super-heróis. As pessoas são fracas. Vivem e morrem. Só isso. Pode ser Lênin ou pode ser a faxineira do andar. É tudo igual, num certo sentido.

A.C. – Você ficou quanto tempo preso?

E.C. – Fiquei preso...

A.C. – Dias?

E.C. – Minha filha, a noção de tempo é puramente subjetiva. Eu acho que eu fiquei uma hora, eles revistando a casa e me interrogando e tal, com essa moça, depois fui levado

num camburão até a Secretaria de Segurança. A Secretaria de Segurança era na rua da Aurora, uma grande rua que dá para o Capibaribe. Fica pertinho do Cine São Luiz. Daí eu fiquei numa mesa esperando ser chamado pelo delegado. Me deixaram na mesa. Nessa meia hora... Tempo, eu não sei te dizer. Eu acho que foram duas horas. Mas é irrelevante. Você... O tempo duplica, passa... Sabe? Pode ser menos ou mais. Tempo é totalmente subjetivo. E daí, nessa meia hora ou uma hora, sei lá, eu fui ao banheiro – e me deixaram ir ao banheiro –, acho que umas 20 vezes. É como se eu tivesse bebido o rio Sena e tivesse posto para fora a bebida de um ano. E até que o cara... alguém me falou: “Não, o senhor fique em casa e será chamado para depor”. Quando ele me disse isso, foi... Deus existe, sabe? Eu hoje diria isso. **Enfim, saí para a rua e fui... E daí que eu... “Como é que eu vou sair? Eu vou esperar agora que o cara volte ou não? Pode ser que ele não tenha voltado. Eu não sei.” Mas** daí que eu telefonei para o meu pai, com quem eu tinha sido brigado durante oito anos, mas que tinha feito as pazes comigo e que era conservador, o cacete e tal, mas era diretor de aeroportos em São Paulo. Ninguém era melhor, mais bem indicado do que ele. Aí eu fui ao telégrafo e... É aquela velha coisa... **[Inaudível]** o dia inteiro, aquele dia. “Estou doente. Por favor, venha me buscar. Meu endereço é tal.” E ele veio. Dois dias depois, ele veio, me pegou, não falou nada... Direita, esquerda, vai dizer o que nessa hora? Daí me levou para o aeroporto e eu viajei sem mostrar documento. E me lembro que, no aeroporto, ele encontrou um brigadeiro conhecido, porque ele lidava com isso. Ele embarcou, eu fiquei no Rio e ele ficou em São Paulo, e nunca falei mais desse assunto com meu pai. Meu pai, depois, o problema passou a ser outro, o problema era viver de cinema, esquerda, essa miséria e tal. Até o dia que eu entrei para a TV Globo e meu nome apareceu lá. É como é hoje. É outra coisa. Você é um... “Isso não é profissão, isso é coisa de puta.” No momento que você aparece na TV Globo, você é alguém sério... e ganha para viver, você passa a ser alguém sério. Aí esse problema de...

A.G. – E voltando para cá...

E.C. – Daí é toda a história dos anos 60. Eu tentei montar o filme. Eu tentei pré-montar o material, para ver o que é que era, e era um absurdo, era um material totalmente sem sentido. O Zelito foi quem pagou isso. Houve uma projeção na sala da Líder para... Devia ter umas oito ou dez pessoas: tinha um português que fazia cinema na época, chamado Paulo Rocha, que está vivo ainda – nunca mais eu vi... Copião na Líder era

assim: era uma salinha em Botafogo e todo mundo via e tal. Então, quem viu ou não viu, não posso nem te dizer, mas tinha gente que não era do filme...

A.G. – Você não lembra?

E.C. – Certamente, estava o Leon, devia estar gente da equipe e tinha gente de fora. Tinha gente de cinema que devia estar lá e que... É pouco importante. A gente viu e falou: “Não tem filme. Acabou. Não tem”. Daí continuou durante um ano, e teve o festival de cinema aqui, veio um francês dizendo que podia acabar o filme, sem saber que era impossível acabar o filme. Você não ia nem encontrar as pessoas que estavam no filme, e que nem falaria com você, e você nem podia filmar, porque era impossível. E é evidente que, com o tempo passando, tornou-se totalmente impossível. Até que, de 1975 em diante, se tornou... Começou a se tornar viável quando a palavra anistia entrou no mapa. A palavra anistia é absolutamente decisiva, porque os camponeses sabem o que é isso. Quando entrou a palavra anistia, quando foi decretada e eles viram pela televisão que chegou o Brizola, chegou o Prestes, chegou não sei o quê e chegou não sei o quê, eles sentiram que tinha mudado. A gente pensa que eles são burros. Eles são muito espertos.

A.G. – E o Cinema Novo, Coutinho? Você falou agora da sala Líder...

E.C. – Não, sobre... Eu não dou opinião, sobre... É como você perguntar o que eu acho da erisipela. Não falo. Não falo. Não tenho... É uma coisa que não me preocupa em falar.

A.C. – O Escorel diz que o Cinema Novo foi um fenômeno do Rio de Janeiro, que São Paulo não...

E.C. – Ah, não, isso é sabido, que, realmente, o Cinema Novo foi um troço que pegou basicamente no Rio, mas com uma influência brutal do Glauber. E por isso se dizia que Cinema Novo é o Glauber quando está no Rio.

A.G. – Você concorda com isso?

E.C. – É um pouco isso. Porque, realmente, o Glauber incendiava. Ele tinha um espaço no *Jornal do Brasil*... Não os baianos, porque não tinha nenhum baiano que prestasse. Tinha Glauber e tinha esse pessoal daqui, que era o Cacá, o Leon... que eram daqui. E o problema de São Paulo... É outro mundo. *Era* outro mundo. Ainda é, mas era outro, porque tinha uma experiência da Vera Cruz atrás. As distâncias eram muito maiores, entre São Paulo e Rio, do que as que são hoje, e o telefone... Tudo era complicado. E São Paulo não tinha... Tinha outro... Tanto que o filme que foi feito, ligado ao Cinema Novo, lá, foi produzido pelo Nelson e dirigido pelo Roberto Santos. Quer dizer, foi produzido por um cara do Cinema Novo do Rio – que é um emigrado paulista, mas, enfim, que se fez no Rio. E o resto era o cinema do Khouri, era um cinema desse tipo. E como exceção, quer dizer, para mostrar como... por outros caminhos... Eles não fizeram nada? Fizeram. Eles fizeram um grande filme, melhor que muitos do Cinema Novo, que foi um filme do Person, *São Paulo S.A.*, e que tem uma discussão, se é ou não Cinema Novo, porque é um grande fotógrafo, o Ricardo Aronovich, que não era um fotógrafo novo, e porque os atores eram atores conhecidos, todos. Então, ele não é... Digamos que as células dele não são iguais. Mas isso eu acho... A verdade é que é o grande filme do pré... Um dos grandes filmes do pré-1964 é *São Paulo S.A.*, que é um filme sobre metrópole capitalista. É um grande filme sobre São Paulo. E o filme resiste, não é? Mas totalmente com atores: Walmor Chagas... E, por isso, ele não tinha ligações. Não havia ligações. E o Person, provavelmente, não gostava de Cinema Novo e vice-versa. O que havia de ciúmeira... entende? E o Anselmo... era preconceito total: “Fez um filme, ganhou em Cannes, é quadrado e tal”. Sem falar no fato de que o Anselmo era... O Cinema Novo era o pessoal de esquerda, universitário e revolucionário, e o Anselmo era um cara que tinha feito Vera Cruz, que tinha lido três livros na vida. Aí conta, isso, também.

M.B. – A Dedé falou da geração em São Paulo, de ser uma coisa mais voltada para o Rio, e o que você acha em relação às experiências do Thomaz Farkas?

E.C. – Aí é outro problema, pelo seguinte, porque... É um negócio muito louco, porque... Eu vou acabar a vida vivendo, do ponto de vista... a vida desde 50 anos, fazendo, vivendo documentário. E, no entanto, o grande momento que criou o documentário contemporâneo, pós-golpe, pós-picaretagem e tal foi a Caravana Farkas, que fez 40 filmes, entre 1965 e 1970 ou 1972, que produziu dezenas de filmes do Geraldo Sarno; do Sérgio Muniz; o Escorel fez alguns... O Hermano Penna fez? Ou não? Mas, basicamente... A

maioria... O Geraldo é que tinha mais. Mas, enfim, ele produziu um monte. Depois virou um longa-metragem, que tinha o filme de um argentino; e o Capovilla... E acontece que esse troço foi feito e eu... O Escorel, eu não sei como é que ele tinha contato com o Farkas. Eu não tinha. E não me passava pela cabeça, em 1965, quando ele estava fazendo... Eu tinha acabado o *Cabra*. Eu queria fazer ficção. Não passava pela minha cabeça fazer documentário. Até porque, naquela época, fazer documentário era realmente não passar. Não é como hoje. **[Inaudível]** não passa, não é? Então, eu não tive... É dessas coisas malucas, porque ninguém me chamou, nem eu pensei em me oferecer. Aí eu fiquei, durante cinco anos, aqui, na luta para fazer longa de ficção, da qual eu desisti em 1970. Quando eu tive filho, acabou a brincadeira, daí eu fui trabalhar no *Jornal do Brasil* e na Globo e fiquei 12 anos fora da atividade de cinema. E só voltei para fazer o *Cabra*. Se não tivesse o *Cabra*, eu não voltava nunca e eu estava, hoje, rico, na Globo, ou tinha me matado, provavelmente. Mas, se não tivesse me matado, eu estava, realmente, muito bem de vida, teria casa de campo, chofer, motorista, tudo que eu não tenho hoje. Ou tinha me matado.

A.G. – Mas você acha que o germe do cinema documentário contemporâneo, então, está no Farkas?

E.C. – Não. O cinema *brasileiro*. Vamos falar do [cinema documentário] brasileiro, separado.

A.G. – Claro. Desculpa.

E.C. – O germe... Não. Foi, na verdade, a única tentativa consistente de fazer um grupo. São, sei lá, 20 ou 30 filmes, espalhados por esses anos, com um certo tipo de homogeneidade, que é: as cores, porque inclusive é o troço... no Nordeste, principalmente no Nordeste e principalmente aquilo que era arcaico e que ficou ou não ficou. Então, é o carro de boi; a casa de farinha; o padre Cícero... Crítico ou não, era isso, entende? Tirando o filme que eles fizeram em São Paulo, que é o *Brasil verdade*, em que o Geraldo Sarno fez o *[Viramundo]*, dos imigrantes em São Paulo. E aí tem aquele velho problema do modelo sociológico, que o Jean-Claude fala em relação ao Geraldo Sarno. Isso é uma velha história. Pode-se dizer: o grupo que fez. Foi um grupo que fez. Agora, realmente, quem é que fazia documentário no Rio, na época? Se perderam, era uma merda... O Joaquim Pedro

não é documentário. O *Couro de gato* é uma ficção pura. Então, o documentário vai nascer, no Rio... O Jabor faz *O circo*, que já é um documentário cheio de coisas ficcionais, muito hábil e tal, e depois ele faz *A opinião pública*, em 1967, que é o primeiro filme sobre classe média no Brasil, e que passava. Porque, naquela época, documentário não passava. Mas *A opinião pública* chega inclusive a ser exibido em oito cinemas, porque o sistema de distribuição tinha o Lívio Bruni e ele dava os cinemas, roubava e dava. Enfim, era mais possível. Mas se tornou, logo depois, impossível de novo. E, na verdade, você tirando o *Garrincha* e *A opinião pública*, em uma década, o que é que houve a mais, de ficção? E os filmes do Farkas eram filmes de curta ou média-metragem, um ele juntou para um longa etc., mas que ele fazia como um mecenas. Ele era rico, tinha uma loja, a Fotótica, e ele... Não sei como ele resolvia o problema de dinheiro, mas ele tinha equipamento, os caras deviam ganhar pouco e ele segurava. Eu não me lembro se... É outra questão. Aí é outro filme, saber como é que ele conseguiu financiar os filmes dele e tal. Porque era 16 milímetros. Não era como hoje, que é vídeo. Não sei qual foi o esquema. Mas, enfim, foi um troço... Agora, eu, particularmente, eu não tinha... Eu não pensava nem em Farkas, nem em documentário, nem no Jean Rouch. Eu estava fazendo ficção. Daí eu fui fazer jornal; depois fui fazer *Globo Repórter*. Daí é que eu venho a ter contato com o documentário. Pela forma errada. Porque como a Globo fazia... Mas num período em que a Globo... o *Globo Repórter* era capaz de se aproximar do que é o documentário. É um troço incrível, porque, de repente, eu fui pago – e bem pago – e contratado, e fui aprender a fazer documentário na TV Globo, no *Globo Repórter*. **[Inaudível]** porque era pago. Eu era pago. E foi a primeira vez que eu passei a ganhar direito na minha vida. E daí, como eu ia fazer o *Cabra*, pareceu um troço de sorte. E, realmente, o acaso... Não tem nada de... Esse negócio de biografia dirigida: “Quando eu era criança, eu gostava de...”. Sabe isso? “Quando eu era criança, eu desenhava”, daí virou Matisse. Esse troço todo é uma frescura, entende? Quando eu era criança, eu era cinéfilo. E cinéfilo é um bunda-mole que nunca **fez** cinema. De cinéfilo a fazer filme não tem nada a ver. É uma distância gigantesca. Então, não tem... São acasos. São acasos científicos. De repente, alguém me chamou para trabalhar no *Globo Repórter*.

A.C. – Então, quem foi esse alguém? Você lembra de quem você recebeu o convite?

E.C. – Quem me chamou? Lembro. É um troço também absurdo, porque eu trabalhei três anos no *Jornal do Brasil*...

A.C. – No *Jornal do Brasil*, quem...?

E.C. – Eu fui procurar. Quando eu tive filho, acabou a brincadeira. É o que eu falo para as pessoas hoje: as pessoas, hoje, têm essa porra aí, todo mundo tem câmera, tem sábado e domingo...

A.C. – Tem editor de...

E.C. – ...e ficam esperando dinheiro, pô! Sabe esse troço que se falava há dez anos lá? “Eu quero fazer um curta, mas eu preciso de 80 mil.” Vá para a puta que o pariu, entende? Não tem que esperar nada! Hoje em dia o cara faz e não... Longa ou curta. Comece a filmar, depois vê. Quer dizer, mudou inteiramente o quadro da coisa. É claro que não quer dizer que é fácil, que todo filme agora é bom porque tem quantidade da qualidade, mas mudou inteiramente essa relação. Você imagina fazer um filme em 16 milímetros, lidar com laboratório... Já começou... É um troço que está fora do teu alcance. Hoje, você tem computador em casa, é uma coisa que... Você edita. E o que gera uma quantidade espantosa de merda, mas, ao mesmo tempo, muda tudo. Mas cria uma possibilidade de criar desde as coisas estúpidas de You Tube até coisas sensacionais. Então, hoje, quando eu falo esse tipo de... Hoje não. Há dez anos que eu digo isso. Você tem casa, cama... Como é?

A.C. – Cama e roupa lavada.

E.C. – Casa, comida e roupa lavada! Vá para a puta que o pariu! Ninguém precisa de nada! Aproveita! Quando você casa e tem filho, está fodido. Aí fodeu. Aí você está fodido.

A.C. – Então, aí você foi para o *Jornal do Brasil*.

E.C. – Pois é, daí eu tive filho. E como é que ia viver? Era impossível. Daí eu fui lá, falei com o Dines, porque eu tinha sido colega do Dines há 30 anos, em jornal, e o Dines me deu... no *Caderno B*. Eu fui pedir trabalho para ele. Eu conhecia ele de anos antes e topei essa vergonha de pedir trabalho, porque eu odeio pedir, tudo. Daí ele me botou no copidesque do *Caderno B* e eu fiquei três anos lá, três anos e meio. E um dos meus chefes

foi o Nilson Viana, que era um cara que inclusive foi muito simpático comigo todo o tempo e tal. Foi meu chefe. Teve outros: o Arduíno Colassanti e tal. Mas o Nilson foi chamado, uma época, para a Globo, enquanto eu estava lá. E ele cismou que eu escrevia direito – porque eu era o copidesque. Ele cismou. Porque, atualmente, eu aboli, eu não escrevo mais. Há 20 anos que eu não escrevo. Mas, enfim...

A.C. – Escreve com imagens, agora.

E.C. – Não, não. Mas escrever, realmente, para mim, é um negócio sagrado. Eu não escrevo. Quando me pedem, eu falo: “Não. Eu falo, mas não escrevo”. Falar, você pode falar tudo, porque... dane-se. Então, ele achava isso, e daí me chamou para a Globo. Só que era para trabalhar no *Jornal Nacional*. E o que é absurdo é que o *Jornal Nacional*, que é a coisa mais poderosa da Globo, no tempo da ditadura, ainda ditadura, claro, em plena ditadura, era ganhando igual ao *Jornal do Brasil*. Um troço absolutamente maluco, porque, no *Jornal do Brasil*, eu trabalhava cinco horas por dia. Se eu entrasse no *Jornal Nacional*... Se o salário fosse bom, eu tinha me fodido, porque eu tinha ficado duas semanas e me demitia, porque eu não ia aguentar. Daí eu falei: “Não, mas esse salário...” Eu ganhava, sei lá, dois. “Você me dá dois, do *Jornal do Brasil* para a TV Globo? Não tem sentido.” Sem saber que eu sabia que era uma fria, o *Jornal Nacional*. Daí, passam-se três, quatro, cinco meses, ele me chama de novo. A mesma coisa: *Jornal Nacional* e ganhando uma miséria. Eu falei: “Não tem jeito”. Daí ele ou uma pessoa que estava do lado falou: “Porra! O Paulo Gil está precisando de um redator, ou diretor, ou o cacete para trabalhar lá, porque o Luiz Lobo saiu e não sei o quê e tal, tal”. Aí me botaram em contato com o Paulo Gil. E, realmente, com o Paulo Gil, eu ia ganhar o dobro do que eu ganhava. E outra coisa: ia trabalhar ligado a cinema. E daí eu aceitei na hora. Quer dizer, primeiro... E eu fiz de tudo, originalmente. Eu fiz de tudo: eu traduzia; eu inventava – quando eu não conseguia traduzir o inglês, eu inventava –, eu adaptava, eu fazia texto para os outros, e algumas vezes eu dirigia e fazia tudo.

A.C. – E a proposta dos programas? Eram criadas por você, as propostas?

E.C. – Não, as propostas... Variava.

A.C. – As pautas.

E.C. – Tudo tinha que passar pelo Armando e, às vezes, pelo Boni. E a frase mortal era: “Não é competitivo”. Não era nem porque era político. “Não é competitivo”, fodeu. E a competição era com o pobre do Chacrinha. Porque, naquela época, o rival da Globo era a Tupi, e a Tupi já estava em decadência, o Chateaubriand roubava tudo. Mas, assim mesmo, a palavra competitivo... Hoje é muito maior, é decisiva. Então... E havia problemas políticos intocáveis. Eu me lembro que eu tinha que fazer uma nota da morte do Juscelino e perguntei para o Washington Novaes: “Pode dizer que ele foi cassado? Pode dizer...?”. Porque você não sabia o que podia, entende? E realmente era foda. E a maior censura era em cima da Globo, em cima do *Jornal Nacional*. Mas eu então fiquei no *Globo Repórter*, que tinha a vantagem de ser feito em filme e, segundo, era uma casa a 200 metros do Armando, da Vênus Platinada, então, tornava mais complicado o controle. E nessa época, por razões... Enfim, como o mercado dela pressionava menos, ainda que pareça incrível, a pressão política de luta contra a censura era mais possível do que quando acabou a ditadura. E daí **várias razões**. Daí chamou gente de fora, milhões de pessoas: o Salvá fez filme; o Escorel fez filme lá... todos os caras de cinema **fizeram** filme lá... o Oswaldo Caldeira fez filme lá; o Walter Lima foi funcionário de lá; o paulista que fez o... que foi colega do...

A.G. – João Batista.

E.C. – João Batista de Andrade. E o irmão do Boni tinha um negócio... E até devia ser corrupção do bem, porque ele tinha um negócio com a Globo... Ele, irmão do Boni, João Batista, eu acho... Não me lembro o nome dele. É o Guga, não é? Sei lá. Era irmão dele, como é irmão... Não. Esse que tem bigode é filho, não é? O outro era irmão. E ele abriu uma firma e ele tinha uma relação especial com o Boni, e eu não sei como funcionava, mas o fato é o seguinte: ele conseguiu inclusive patrocínio ou dinheiro para fazer filmes que duraram três meses para fazer, coisa que a gente nunca teve. Então, o Capovilla fez um filme, *Os últimos dias de Lampião*^{*}, que é uma reconstituição dos últimos dias de Lampião, que deve ter levado, sei lá, um mês filmando; deve ter custado o triplo do que o Capovilla... Mas tinha isso. Esse cara pegava por empreitada e fazia filmes com o Maurice Capovilla, com o Hermano Penna, com um monte de gente lá. E o João

^{*} O documentário *O último dia de Lampião*, de 1975, que reconstitui as últimas 24 horas de Lampião.

Batista fez alguns filmes que também tiveram um prazo extraordinário, ficção misturado com real etc. Eu nunca peguei moleza desse tipo, não. Mas o fato é que era importante, o que vinha dessa coisa do Guga, do irmão do Boni, que fornecia algumas coisas que eram interessantes, além das coisas que o João Batista conseguia fazer, tipo o *Wilsinho Galiléia*, que foi proibido e tal, tal. Então, havia um... E o Walter Lima fez algumas coisas, também, sobre os índios Arara e tal. Mas, na verdade, eu... A diferença entre mim e o Walter e o João Batista é que eu era pau para toda obra. Eu não estava escalado lá para dirigir, como o Walter Lima; eu estava escalado para resolver tudo que acontecesse: traduzir, copiar, legendar, plagiar ou o que fosse. Tinha que estar pronto e tinha que ir lá. Então, eu era funcionário para todo trabalho. Inclusive, nos nove anos, dos quais três foram úteis, mesmo, eu às vezes tinha condições de dizer: “Não, isso eu não quero filmar”. Sei lá. Criou-se um certo tipo de clima lá que, já que eu fazia o trabalho sujo, algumas coisas eu não filmava. E alguns o Paulo Gil me ofereceu. Inclusive, o melhor filme que eu fiz lá, o *Coronel do Nordeste*, o Paulo Gil chegou para mim... “Você quer fazer?” Eu falei: “Porra! Se eu quero fazer? Eu adoraria fazer.”

A.G. – E é ótimo. O *Theodorico*, não é?

E.C. – Então, acabou que eu fiz... Dos seis programas integrais [que eu fiz] lá, eu fiz quatro filmes no Nordeste: dois são ultrapassados, medíocres, reportagens, uma na terra do Luiz Gonzaga, em Exu... Isso foi uma série... Dois são sobre briga de família. Mas o fato é que foi um treinamento extraordinário para falar com as pessoas, coisa que eu iria fazer logo depois, no *Cabra*. Então, para mim foi... E a outra coisa é que eu fiz um filme sobre a seca que eu tenho um cara que fala sobre as raízes que ele comia nas secas...

A.G. – O [*Seis dias de*] *Ouricuri*, não é?

E.C. – Esse plano tem três minutos e dez segundos. Você sabe o que é um plano de três minutos e dez segundos? Onde daí eu me convenci, se já não sabia, mas aí é o grande problema da esquerda, que fome é contínuo. É extraordinário que esse plano tenha ido ao ar. Não é porque ele fale de fome, não é porque ele fale de raízes – isso hoje sai igual na Globo –, é porque dura, o plano, três minutos e dez segundos. E é absolutamente objetivo: “Essa planta se chama tal, dá em tal lugar, quem come é porco ou boi. Essa planta é amarga. Essa eu comi na seca de tal”. Daí ele vai para outra. Às vezes, tem uma... “Essa eu

nunca comi”. Daí vem o cara do lado: “Não, essa eu comi na seca de tal”. Ele fica agachado, cercado de uns... meio-corpos dos que o cercam, entende? Então, é de uma precisão absoluta, a ponto de ele dizer: “Essa eu não comi”. De uma outra ele fala: “Essa é só para porco”. Daí vem um cara que está em *off*, só aparece a perna, que fala: “Não, o gado também come”. Gente séria, entende? Mas três minutos. E o cara que fala a maior parte do texto, com uma voz melhor que a Sérgio Chapelin. É extraordinário! Três minutos e dez! O Armando Nogueira proibiu, queria que o filme fosse reduzido a dez minutos... A maior alegria da minha vida na Globo foi essa. Eu estava lá há seis meses e me mandaram fazer um filme sobre seca, e eu não tinha feito... Tinha feito duas coisas pequenas aqui. Eu não fazia nem produção. Tinha um cara que controlava o dinheiro, e eu tinha que ir em Ouricuri e em um outro lugar que tem uma seca terrível e que é o lugar do feijão, Irecê, na Bahia. Era um programa de dez minutos, imagine: Irecê, não sei o quê lá, a seca e volta. Nem era a seca monstruosa, não. Era uma seca... E eu fui e resolvi ficar seis dias em Ouricuri e não ir para o outro lugar. **[Inaudível]**. E daí, quando voltei, falei para o Washington: “Dez minutos não dá”. Daí o Armando... O Paulo Gil falou com o Armando e o Armando falou: “Não tem discussão”. Daí eu chorava como um débil mental. Acho que tinha pedido demissão, eu acho. Daí eles me viram lá chorando ou sei lá o quê... Sei lá. Aí eles insistiram, daí o Armando Nogueira foi à sala de montagem. E foi a segunda vez... Ele foi três vezes, em nove anos. Não. Durou... De 1975 a 1981, são seis anos que a sala foi lá. Ele esteve em um programa de final de ano que teve um problema e para ver esse filme. Acho que ele não esteve mais em nenhum outro. Aí ele foi... Quer dizer, para o Armando, preguiçoso, ele ir lá... Mas ele é jornalista, não é? Ele sentou, ficou o montador do lado, eu fiquei do lado e ele viu 37 minutos de programa, ou 40 minutos de programa, e ele parou só no final e disse: “Tem que ir para o ar. Pode ir para o ar. Tem que ir”. E daí a gente teve um problema aí com o Paulo Gil e tal, de administração, e no fim só pôde ir para o ar às onze horas da noite de uma sexta antes do Carnaval. Eu fiquei puto, não é? Devia ter ido às nove. Onze é...

A.G. – Mas esse não foi o caso do *Theodorico*?

E.C. – Não, não. O *Theodorico* foi exibição às nove da noite, normal, contra o Chacrinha, no mesmo horário.

A.C. – E aí ele viu a diferença entre reportagem e documentário.

E.C. – O problema é que... Na prática, o que eu via lá é que a pessoa que fazia a matéria não podia aparecer. Era proibido. Eventualmente, a voz ficava, porque não tinha jeito. Mesmo o corpo da pessoa era quase praticamente proibido. Eu me lembro que eu fiz uma matéria – que no fundo não é um documentário, é uma reportagem – sobre superstição. Tudo bem. Aí, superstição, futebol, teatro, João Saldanha... Bobagem. Mas daí o primeiro foi o Cascudo, Luís da Câmara Cascudo, que é um estudioso disso, e daí... Naquela época, eu usava uma correntinha que uma mulher da umbanda me deu, mas que, depois que eu perdi quatro vezes, eu passei a ter uma fé absoluta, isto é, não em ser feliz, mas que o avião não caia. Para mim, o trato é esse. Não quero ser feliz; que o avião não caia já está bom. E eu joguei futebol, perdi, achei dois dias depois... Quando se perde e acha, aquilo fica com um valor incrível. E eu estava com essa correntinha – uma correntinha prateada, bugiganga, mas que realmente tinha cara de parecer valer mais. Daí, ele falando da origem do aperto de mão e tal, ele pegou o colar, para falar sobre a origem desse troço, e daí, inevitavelmente, eu tive que entrar em campo. Mas é um caso... Só nesses casos extremos é que você podia aparecer. Era pecado, não é?

A.G. – Coutinho, e me diz... Não menti para você que a gente não ia se estender, então, eu vou pular umas coisas. A gente combinou entre quatro e seis. São seis e a gente não começou o *Cabra*.

E.C. – Passamos para este ano, para 2012. Pronto. Acabou.

A.G. – Não. Eu queria te perguntar... Quer dizer, te perguntar, não, mas sugerir que você fale um pouco desse seu gosto por ouvir histórias dos outros que são muito diferentes de você. E aí têm esses conceitos ou essas expressões que se usam até hoje, do outro de classe e do interesse pelo outro de classe, que algumas pessoas dizem que nasce lá no Cinema Novo, ou nessa época.

E.C. – Não, justamente, o problema lá é que não se ouviu outra classe. A minha crítica, se eu posso fazer, ao Cinema Novo é que havia um tipo de visão de mundo e marxismo etc. que ninguém ouviu outro nenhum. Enquanto não houve a catarse marxista, quem é que ouvia o outro aqui? Não ouvia nada. Não ouvia a luta de classe nem o colega de classe – classe em qualquer sentido. Agora, num país em que o cinema era feito de

bobagem, o que aconteceu no Cinema Novo, de qualquer maneira, é dar voz a alguma coisa que vem lá de baixo. Só que, claramente, também havia um impulso autoritário no Cinema Novo, é evidente. Isso não podia deixar de ser. Quem não era autoritário nos anos 60? Daí o povo no *Terra em transe*: é um débil mental, não é?

A.G. – Mas e aí? Isso é uma análise que você faz hoje. Na época, você...?

E.C. – Eu não fazia análise de nada. Eu tentava sobreviver; não me matar. Olha, minha filha, esquece de análise que eu fazia na época. Havia filmes que eu detestava; outros, não. Os filmes do Glauber, eu gostei muito. Mas o que interessa falar num filme que eu não gostava ou gostava, agora? São filmes que não são políticos e que, eventualmente, eu não gostava, mas não é porque não eram políticos. Sei lá.

A.G. – Vamos voltar para o seu gosto de falar com aquele que é diferente de você.

E.C. – Isso é uma coisa terrível, porque... Olha, eu já dei entrevista, já teve debate para... Como eu não escrevo, então, são dez mil vezes...

A.G. – Você não escreve, mas os outros publicam o que você fala.

E.C. – É. E daí, às vezes, me dão para eu corrigir; às vezes, não me dão e sai um absurdo, ou não sai. Mas o fato é o seguinte, é que eu nunca... Eu tenho a impressão que eu sou virgem nisso. E, na verdade, é uma tolice, porque não tem solução. Eu acho que nunca usei a palavra alteridade. E, na verdade, é porque é uma palavra que é pedante, para quem não conhece. Agora, realmente, se um passa... Sem falar nisso... E eu estou falando disso porque não existe outra coisa senão isso. E daí há toda uma discussão, que não existe alteridade... Assim como se discute que a relação jamais é igualitária; ela é assimétrica. Ou então que não pode conhecer... Enfim, eu cansei de ouvir coisas desse tipo e tal. Acho todas... Realmente, nenhuma delas me convence de que... Acho até que o problema é o seguinte... Muitos caras me perguntam por que as pessoas me falam tudo. Bom, frescura. Digamos que falem mais. Por quê? É simplesmente porque eu coloco entre paredes, e os outros, não. É só por isso. É só por isso. E não é um problema técnico só; é um problema muito mais... Quando você diz aqui, o que eu sei é tão inútil quanto o que o outro sabe, então, esse que é o dilema. Mas é um problema, porque é um dilema que não é fácil.

Porque não é dizer assim, “eu vou pensar isso”; é você acreditar realmente nisso. Quer dizer, eu, quando estou falando com um cara que fala de religião, eu estou preparado por dentro, porque eu sei... É como eu digo, eu sou um materialista mágico. Então, a troco de que eu vou levar a sério? Se eu levei a sério um cara falando em Fourier, em falanstério? Não tem um cara que fala em falanstério? Teve. Falanstério... Ali é *A Utopia*, do Thomas Morus. É espantoso. As utopias são maravilhosas. Toda utopia construída desse tipo é um lugar que você... Lá, você se matava no segundo dia. Sabe? Tem que ter 200 casas, 40 por cada quarteirão, tantas mulheres e tantos homens, uma padaria... É impressionante. Perto disso, plano de urbanista é mixo. Porque é um plano para a vida. É uma prisão construída.

[INTERRUPÇÃO EXTERNA]

E.C. – Uma pessoa do instituto de pesquisa quer falar comigo aqui.

A.C. – Quer saber em quem você vai votar [inaudível]? É isso?

E.C. – Não. Eu desligo. Quando fala que tem... “O senhor ganhou um prêmio”, eu desligo na hora. Se eu ganhar um prêmio, sabe qual é? Se eu ganhar um prêmio, é um fim de semana num hotel em Friburgo. Em vez de 500, eu ganhar 300 reais. Eu desligo na hora. Não compro e nem vendo.

A.G. – Nunca me ligaram. Eu hoje estava pensando, mais cedo, que você... que os seus filmes, desde o início com a UNE etc. até os anos 2000, parecem sempre ser conduzidos por uma linha política, por um viés político.

E.C. – Que filmes?

A.G. – Todos até o *Edifício Master*, que também não deixa de ter um...

E.C. – Você está falando os documentários, não é?

A.G. – Os documentários.

E.C. – Desde o *Cabra*?

A.G. – Desde o *Cabra*. E talvez até antes: **[inaudível]**.

E.C. – Sim, na Globo. Mas são conduzidos pelo quê?

A.G. – Por um viés mais político, por uma...

E.C. – E por que o *Santo forte* tem um viés político e deixa de ter depois? Por quê?

A.G. – E deixa de ter depois?

E.C. – É. Você disse que até *Edifício Master* tinha um viés político. Depois, então...

A.G. – Não, está certo, eu esqueci de *Santo forte*. Mas é porque volta... **volta em Babilônia**. Mas aí parece ter um descanso maior em relação a isso. Não que esteja ausente. E ouvindo você falando...

E.C. – Descanso político? Descanso o quê?

A.G. – Um descanso político, pelo menos de uma coisa que... Não sei como chamar. **[Inaudível]** bandeira. Mas de uma perspectiva política mais evidente, mais aparente.

E.C. – Não. É cada vez menos aparente.

A.G. – Então, Coutinho. A partir de um determinado...

E.C. – Ah! Isso é.

A.G. – [A partir de um determinado] momento, isso...

E.C. – Deus queira que isso apareça.

A.G. – Que desapareça?

E.C. – Não. Que isso apareça em filigrana, que não incomode... Mas, enfim, eu me lembro que na Alemanha passou o *Santo forte* – isso faz dez anos – e tinha um alemão lá que tinha... não sei se ele tinha visto o *Cabra*, e daí... Enfim, se eu tinha deixado de fazer filme político. Eu fiquei puto com o cara. Eu falei: “Por que esse filme daí é menos político do que o *Cabra*?”. Essa que é a questão. Quando, simplesmente, é uma coisa que a esquerda... Estou falando com gente que quer mudar o mundo. Supostamente, quem quer mudar o mundo é a esquerda. O que ela conhece do seu próprio povo? Quando ela fala de classe, o que ela sabe das classes no Brasil? O que ela sabe das raças no Brasil? Quando vai saber, é uma sacada de Gilberto Freyre, que é um cara de direita. Eu acho que o *Santo Forte*... pelo seguinte, o buraco é mais embaixo. Agora, não tem resposta. Nada é para ter uma resposta. E o buraco é mais embaixo. Se você considerasse... O grande, na verdade, revelador que está por baixo de *Santo Forte*, mas que resume um pouco essa mistura maluca do Brasil, no fim, é a umbanda. Agora, eu gosto da umbanda? Não. Acho uma merda. Agora, o importante é que existe. Aquela porra foi fundada nos anos 20. Essa porra não tem em Cuba, não. Quando eu falo que parece, é. Mas não é. Aqui é muito mais misturado do que Cuba, mas muito mais. E aí eu falo até em casamento racial e falo em passagem de cultura. É muito mais. É muito mais. Então, realmente, **[inaudível]** é espantoso. É espantoso que os brancos se reuniram lá e resolveram pegar o troço que eles adoravam, mas queriam tirar um troço negro e botaram um branco. **[Inaudível]** sobre teoria da umbanda, que tem à venda várias... a umbanda teria existido antes do Big Bang. É sensacional, entende? Agora, o número de falanges que tem... Eu não sei como o cara consegue entender aquilo. Tem sete falanges e o caralho, compreende? Incorpora... Porque como não tem centro diretor, incorpora a Tia Nastácia ou não incorpora... E é uma coisa absolutamente maluca. É uma coisa inconcebível ter em Cuba. O que você tem lá, variações de santería que você tem lá, as coisas de santo, assimiladas do católico ou não, isso é brincadeira. O que a gente faz aqui é muito mais louco. Então, o que está a bem dessa inventividade gerada pelas próprias contradições? O cara que gosta de espiritismo e, ao mesmo tempo, é racista. Não há nada mais brasileiro do que isso. Hoje, com o ministro do Supremo, hoje, a gente vê isso, como é confuso isso. Mas você vê um outro troço... É aquela coisa extraordinária do Brasil, de... que, aliás, o Roberto DaMatta, quando ele estava vivo, porque ele morreu há vários anos, mas, enfim, quando ele estava vivo, ele tem um troço de passagem, porque ele fala do futebol, do Carnaval... O livro, o que é interessante **Você sabe com quem está falando?** Na época que ele inventava conceitos.

[INTERRUPÇÃO DA GRAVAÇÃO]

E.C. – A grande solução é você ter um *tertius*. E o mulato é sensacional. O mulato vem resolver isso. Não é que tenha sido pensado. Ninguém pensou nesse negócio. Mas é sensacional. E agora fica a briga, porque ficam os negros disputando os despojos desses que chamam pardos, e que é uma loucura, porque, na verdade, tem de tudo ali. O branco brasileiro já é uma loucura. O Caetano é branco? Já é uma loucura, entende? E pode dizer um dia que é e outro dia que não é. Esse negócio do *tertius* é extraordinário. E é um negócio que... Esse que é o negócio espantoso no Brasil. A história jamais se repete. Agora, um padrão de conciliação, no Brasil, é realmente espantoso que ele... Estamos vivendo isso agora, não é? Estamos vivendo isso agora, a Argentina, o Brasil... É muito louco, esse troço. Agora, é claro que todo dito esquerdista não gosta disso. Ele odeia que se fale nisso.

A.G. – Coutinho, então, está [certo]. Vamos voltar lá para a história de vida porque senão a Dedé vai ficar inquieta. Você sai da Globo porque você resolve terminar...

A.C. – Minha proposta é uma terceira entrevista.

E.C. – O quê?

A.G. – Viu? Estou tentando de salvar disso.

A.C. – Minha proposta é uma terceira entrevista.

E.C. – Puta que pariu!

A.C. – Olha, você pode fazer... Se você quiser fazer na minha casa, no terraço, porque você vai fumar... Se quiser, pode ser aqui.

E.C. – Não, porque minha vida é muito complicada. Aqui é mais fácil, porque...

A.C. – Então, pronto, que seja aqui.

E.C. – Mas, olha, vocês já fizeram outras pessoas?

A.C. – Já. Já finalizamos.

E.C. – E quantas entrevistas vocês fizeram com os...?

A.G. – Muito poucas. Ainda faltam muitas.

E.C. – Não. Vocês não liquidaram ninguém, ainda?

A.G. – Liquidamos só o Escorel.

E.C. – Em quantas vezes?

A.G. – Duas vezes.

E.C. – E por que vocês me maltratam assim?

A.G. – Porque a gente gosta mais de você.

A.C. – Nós gostamos mais de você.

A.G. – Não, mais não, porque ele vai morrer [inaudível]. A gente gosta demais de
você.

A.C. – Porque eram seis horas. Seis horas, a gente [inaudível].

E.C. – Eu digo coisas que não devo dizer e aí...

A.C. – Não. As coisas que *deve* dizer.

E.C. – Eu não sei.

A.C. – Têm coisas... O próprio Cecip [Centro de Criação de Imagem Popular]... Tem tanta coisa que a gente...

A.G. – É, tem o Cecip, tem a criação do Cecip.

A.C. – Pois é, que é a parte mais atual.

E.C. – Mas a criação do Cecip, na verdade, é uma coisa que... Imagine se eu... Eu sou dito, teoricamente, como um dos fundadores do Cecip. O Claudius, o Washington Novaes... E eu sou fundador de alguma coisa agora?

A.G. – Ele diz que é só um disfarce.

E.C. – Eu nunca produzi nada mesmo, eu mesmo, então... Ah, vão me botar de fundador? Bota então. Mas é tudo... Quem fez foi o Claudius.

A.G. – Mas não foi à toa que você veio parar aqui.

E.C. – Não. Foi o Claudius que fez. Ele voltava da Europa, o *Cabra* influenciou um pouco, não sei o quê e tal. Mas chamou e daí eu vim, veio o Washington Novaes, com quem eu hoje estou brigado, e depois o Breno Kuperman, que sumiu, e daí a gente se reuniu com o Rubem César, porque era no Iser [Instituto de Estudos de Religião], para entrar. Aí tem a briga.

A.G. – Antes, você tinha trabalhado no Iser.

E.C. – Não, não. Eu não tinha trabalhado nada no Iser.

A.G. – Não? Você não instalou lá um Departamento de Vídeo?

E.C. – Não, não.

A.C. – Você não criou...?

E.C. – Não, não. Depois do *Cabra* é que o Claudius, que era amicíssimo do Rubem César... Onde é que ele vai botar a porcaria que ele queria fazer? Ele bota dentro do Iser e chama de Iser Vídeo – não tem Cecip ainda, não –, e fica lá. Lá, ele começa a fazer coisas em Nova Iguaçu. E lá, um dia, em julho de 1985, que foi o comecinho, ele ganha um dinheiro do Ministério da Justiça – ele e o Rubem, porque eles eram amigos e tal – para fazer um troço sobre violência em favela. O ministro era o Fernando Lyra. E daí eu, que tinha acabado o *Cabra*, eu já estava sem dinheiro, precisava fazer outra coisa, mas ainda dava, eu falei: “Eu faço. Nem cobro, eu faço de graça, filmar 15 dias e tal”. Daí eu fiz esse troço, filmei, e quando estava montando, houve o rompimento do Claudius com o Rubem César, por um problema de diferenças estético-ideológicas e tal. Daí o Claudius saiu de lá. O equipamento continuou lá, mas o Claudius fez uma luta internacional e conseguiu recuperar o equipamento ou, enfim, ter outro equipamento e daí, depois, [inaudível] e o Cecip passou a existir. E daí, depois, eu fui fazer um troço lá e acabei ficando. Há 20 anos que eu estou... Primeiro, trabalhando aqui; depois, sem fazer nada. Hoje, eu tenho um lugar que eu posso filmar. E é um milagre, não é? Se eu sair daqui, eu estou perdido. Vou para onde?

A.G. – Para a VideoFilmes.

E.C. – Não. Lá, nunca eu teria um lugar assim. Mas, enfim, vocês é que...

A.C. – O que você acha? Você concede mais uma entrevista – não hoje – para a gente, outro dia?

E.C. – Ela ri. *She laughs. Elle rit.*

A.C. – Senão a gente vai ter que ficar abortando as perguntas, pulando, cortando. Ele gosta de falar.

E.C. – Não, mas você podia... O problema é que...

A.C. – Não é múltipla escolha.

E.C. – O problema é que eu acabo falando e...

A.C. – Mas é o que a gente quer.

E.C. – ...e perdendo o giro.

A.C. – Tem um monte de coisa bacana.

E.C. – E daí vocês têm que disciplinar, porque senão fica um negócio que não acaba.

A.G. – Eu tentei te disciplinar algumas vezes. É muito difícil.

E.C. – Por que você disciplina?

A.C. – Você disciplina seus personagens, nos seus filmes?

A.G. – Porque você... E quando eu tento te interromper...

E.C. – Mas, pelo amor de Deus, também não... Se eu estou gastando uma hora com o meu... Não dá. Não dá. Não dá. Eventualmente, sim. Eu não posso gastar três horas... Nunca gastei. Aliás, porque depois de uma hora e pouco acaba, não tem mais nada.

A.C. – De cada vez.

E.C. – Com os meus personagens é assim, em uma hora, sai ou não sai. Não adianta... “Ah, de repente...”

A.G. – Saem algumas coisas, mas...

E.C. – Pois é. Mas é... Eu não estou obrigado a dar o perfil biográfico dele. De repente, cinco minutos da vida que ele conta já basta.

A.C. – Pois é. Mas você não cerceia. Pode ser em cinco minutos, pode ser em... Você não aborta, você não...

E.C. – Não, não. Mas também...

A.C. – Se a pessoa tiver o que falar e precisar falar, você deixa.

E.C. – Mas você veja bem, em praticamente todos os filmes, eu tenho... Se um está marcado para uma hora e outro para três, eu tento respeitar e manter para acabar até às três e o outro vir, porque eu sei que não... Tem uma regra de orçamento que é cumprir prazo. No *Master*, é uma semana. É uma semana. Foi uma semana. Então, eu tento... No *Canções*, é uma semana. É uma semana. Foi uma semana. Depois, a montagem, aí demora *praticamente*, mas na filmagem eu tento fazer um troço que seja o que foi combinado, que é a parte mais cara do...

A.G. – [**Inaudível**]. Não, mas eu não vou insistir, não. Sério. Se a Adelina quiser insistir, ela insiste.

A.C. – Não. Ele só ouve a Arbel.

E.C. – Não, mas daí telefona, ou combina, sei lá o quê.

A.G. – Deus me livre!

E.C. – Eu estou num momento muito difícil.

A.C. – Você está com uma agenda aí...

E.C. – Eu estou com uma agenda. Na verdade, é uma coisa de médico e tal. Na verdade, problemas de dente e de médicos complicados. Agora, simplesmente, eu estou numa fase que eu não sei o que fazer da vida. E isso é grave, o que é que eu vou fazer? Eu estou há três meses vendo isso, e isso é intolerável. Eu não consigo nem aprofundar isso, resolver isso. Não quero fazer nada.

A.G. – Mas você falou hoje que você ainda quer fazer um filme... Sobre o que é que era?

A.C. – Torturados?

E.C. – Ah, não! Mas aí eu falo sobre coisas que são ficcionais, que eu não voltarei a fazer. Eu teria vontade que fosse feito um filme que abordasse isso, mas isso seria em chave de ficção.

A.G. – Ué! Faz.

E.C. – Em chave de documentário, isso não existe. Não, não. Ficção, não.

A.G. – Porque não?

E.C. – Não. Sem contar que a minha possibilidade de fazer filme lá com o João é porque eu faço documentário. Se eu fizer ficção, sai do departamento. E eu não tenho vontade, nessa altura da minha vida, de trabalhar com 20 pessoas, com direção de arte, com... Pelo amor de Deus! Não tenho nada contra, mas estou muito cansado para isso. O custo, tudo muda.

A.G. – Eu acho que, se você quiser mesmo fazer uma ficção, você pode falar com o João que ele te ajuda.

E.C. – Não, mas eu não sei se quero fazer ficção. Ao contrário: eu queria fazer um filme sobre o nada, em que eu não tivesse que fazer nada. Mas isso é impossível.

A.C. – Mas por que você quer justo esse tema? Agora, com a Comissão da Verdade, com a abertura dos arquivos, com tanta coisa, fazer um filme de ficção sobre esse tema?

E.C. – Eu odeio ter um tema. Você falou um troço que eu odeio. Tem gente que fala: “Faz um filme sobre a loucura. Faz um filme sobre as prisões”. Já me mata. Só de me falar já me mata. Eu queria fazer um filme num lugar em que não estivesse acontecendo nada e não houvesse nenhum motivo para filmar. Na verdade, esses lugares que eu vou são assim. Eu não vou num prédio porque nesse prédio está acontecendo um troço; eu vou em um dia comum do ano e vejo o que acontece. Então, o negócio... *Peões* não é assim. Por isso eu não gosto muito.

A.C. – *O fim e o princípio*.

E.C. – Ah! *O fim e o princípio* é uma maravilha: ninguém está pedindo para ser filmado, não tem motivo para ser filmado. Daí eu gosto. Por isso que *Peões* e o negócio do Babilônia [*Babilônia 2000*] são filmes que interessam menos. Nada está acontecendo. Nada. Ninguém te pede para você ir lá filmar. Ninguém está a fim. Ninguém quer saber disso. Aí é bacana filmar.

A.G. – Então, faz um projeto assim.

E.C. – Não consigo fazer. Porque o que eu vou dizer? Saio na rua e...?

A.G. – Você já fez antes, tipo *O fim e o princípio*. Tirando que você passou mal. Porque era melhor fazer mais para cá o filme, mais perto daqui.

E.C. – Mas *O fim e o princípio* era um troço de mundo rural, era longe mesmo. Por que eu vou...? Vou aonde? Filmar o quê?

A.G. – O nada.

E.C. – O nada? No Rio de Janeiro é difícil filmar o nada.

A.G. – Mas não é impossível.

E.C. – Não sei. Mas, enfim, só sei que eu estou num impasse... Se eu fosse rico, eu poderia dizer: “Vou parar um ano”. Mas não sou, não é? Daí eu podia dizer: “Vou parar”. Algo virá, ou não virá, mas não é assim. Então, eu estou realmente numa fase terrível.

A.G. – Vamos fazer assim: a gente deixa ele em paz... Eu volto para cá, para ficar perturbando ele, porque eu fico com saudade dele.

E.C. – E ele também tem saudade de você. Porque lá no Instituto Moreira Salles... A Arbel que tinha que ligar para ele.

A.G. – Porque ele está acostumado que eu perturbe a existência dele.

A.C. – Mas naquele dia... Não, não foi naquele dia, não. Você contou uma coisa tão engraçada do Cecil Thiré, lembra? Naquele debate que o filho do Cecil estava.

E.C. – Ah, foi maravilhoso. Até hoje...

A.C. – Aquilo foi sensacional.

E.C. – Eu nem lembro exatamente como foi. Eu acho que ele não ficou ofendido, não.

A.C. – Estavam vocês quatro na mesa...

E.C. – Pois é. Mas eu nunca vi o filho do Cecil na vida.

A.C. – Então.

E.C. – E eu contei um episódio relativo ao pai, mas sem ter uma noção que alguém... um parente dele estivesse lá. E eu não sei se contei... até que ponto eu contei com [inaudível] ou não. Porque se ele repetiu... Levanta o filho e... E fala o quê?

A.C. – Foi no final de tudo. Vocês continuaram falando do Cecil Thiré, que ele tinha fugido, que ele tinha abandonado a equipe.

E.C. – Teve isso?

A.C. – Sim.

A.G. – Abandonou a equipe?

E.C. – Não, pelo seguinte...

A.C. – Abandonou a equipe. Você contou que ele subiu lá no...

E.C. – Ele subiu num pé de coqueiro...

A.G. – Que debate foi esse?

A.C. – Foi sobre o *Cabra*.

E.C. – Foi o debate sobre o *Cabra*.

A.G. – Por que eu não estava lá?

E.C. – Você não estava lá porque você... Você esquece.

A.C. – Você só gosta de exclusividade com o Coutinho. Com público, assim, você não vai.

E.C. – Mas eu cheguei a contar que ele foi salvo pelo pai? Porque o problema dele é o seguinte... Não, eu nunca contei tudo, porque... Hoje eu nem ligo para isso. Ele estava no filme... Ele era um garotão, mas tinha feito a assistência do Ruy Guerra em um filme chamado *Os fuzis*, então, tinha tido uma grande experiência de cinema, porque trabalhar com o Ruy em *Os fuzis* era uma... Mas ele fez disso um cavalo de batalha: ele achou que camponês era com ele, que ele conhecia aquele mundo. Mentira. Ele era um galego que não conquistava a confiança de nenhum camponês. Mas tudo bem. Eu levei ele porque ele tinha a experiência da técnica e o Vladimir porque, realmente, ele sabe o que é camponês. E ele veio ao Rio porque quebrou uma lente, teve um problema técnico lá, e daí ele foi convidado para estreiar em teatro. Ele tinha 18 anos. E era uma peça chamada... de um autor famoso... do Neil Simon, *Descalços no parque*. Era ele; a Helena Ignez... Não sei quem era o diretor. Mas, enfim, era uma chance de ouro, começar... Daí ele falou comigo e eu não podia dizer não. Agora, há uma regra do jogo de que você não abandona uma equipe. Salvo se o cara te xinga a mãe, sei lá. Mas não se abandona a equipe. Mas o cara tem um troço para fazer... Você fica quieto. Tudo bem. E daí ele ia embora uns dias depois do golpe, para ser substituído por um cara do Rio que era um cara que nem era de esquerda, mas com muita experiência em cinema e tal. Mas, enfim, antes do golpe, ele

estava lá. E juntou-se a isso o fato de que ele, num piquenique, num dia de folga, ele resolveu imitar os garotos e subiu no coqueiro, e estraçalhou o peito. Dizem os que estavam na cena que ele queria se exhibir um pouco. Eu não sei se é verdade. O importante é que ele quis... Ele era forte e tal e esqueceu que subir, você pode ir na força, mas descer é fogo. E ele foi perdendo o controle. Sabe uma palmeira de 30 metros que você roda 20 metros e fica em carne viva? Eu não estava. Eu soube depois. Porque era folga e eu estava lá nas minhas angústias pessoais. De repente, chega o cara... vem do hospital uma pessoa... uma múmia, não é? Um negócio com gesso daqui até aqui e de braços abertos. Então, foi assim que ele assistiu ao golpe, completamente imobilizado. Mas eu não me lembro se eu contei... Além disso, então... Ele continuou a trabalhar. Mas, imagine, pedir para trabalhar um cara com a perna paralisada e que vai embora?! E quando a gente fugiu para Recife, um saiu de um jeito, outro de outro, e ele foi... O marido da Tônia Carrero – portanto, padrasto dele –, o César Tedim, que era boêmio, mas, enfim, bem apessoado, devia ter grandes ligações, tomou um avião que, no dia seguinte, levou ele. Dane-se o mundo, entende? Então, não sei se eu contei isso. Conte?

A.C. – Contou. Mas só que não falou...

A.G. – Mas aí o rapaz se levantou... a pessoa se levantou...

E.C. – Não. Daí todo mundo riu e tal. De repente, daí o cara... Não foi? Eu não me lembro como ele levantou e falou.

A.C. – No final, na coisa das perguntas, ele disse que queria... que estava ali e queria, pela primeira vez, revelar que ele era o filho do Cecil Thiré e que nunca tinha sabido...

A.G. – Dessa história.

A.C. – ...dessa história.

E.C. – Mas ele falou amigavelmente. Ele não falou com raiva.

A.C. – Carinhosamente.

E.C. – Isso que eu achei maravilhoso. Porque ele podia ficar... “Porra...” Sabe?

A.C. – Não. Ele achou uma delícia, a história.

E.C. – E eu, na verdade, [inaudível] disso, não é?

A.G. – Você acha que você é mais agressivo do que você é.

A.C. – Não é. Não foi agressivo.

E.C. – Imagine uma coisa... se isso tem importância para... O problema é o golpe; não o Cecil Thiré. Então, foi apenas uma...

A.C. – Uma anedota.

E.C. – É, uma anedota. Agora, ele foi um cara bacana, porque...

A.G. – Mas quando foi isso?

E.C. – Porque as pessoas riram do que eu contava do pai. E filho e pai é fogo, não é? E ele respondeu com a maior... Ele entrou em cena com a maior boa-fé e dizendo que não sabia e tal, tal. E eu não sei o que eu falei, se pedi desculpas. Sei lá.

A.C. – Não, mas todo mundo riu. Foi muito... Foi muito bom.

E.C. – Foi muito engraçado.

A.C. – É.

A.G. – Quando foi isso?

E.C. – Foi quando ficou pronta a primeira edição da cópia nova, recuperada.

A.G. – Sim. Mas quando foi?

E.C. – Ah! Isso foi...

A.C. – Em agosto ou setembro, não foi?

E.C. – Do ano passado?

A.C. – Não. Que do ano passado!

E.C. – Não. Desse ano, não.

A.C. – Mas não foi no ano passado, não.

E.C. – Mas desse ano, agosto, não.

A.C. – Não, pode não ser agosto. Pode ter sido junho ou julho.

A.G. – Eu estava fora de combate.

E.C. – De maio a julho, eu estava no hospital morrendo.

A.C. – Você estava morrendo?

E.C. – É, de maio a fim de julho.

A.C. – Então foi depois.

E.C. – Em agosto, eu não saí de casa, ainda. Então é antes. Não pode ser depois.

A.C. – Então foi no primeiro semestre.

E.C. – É antes.

A.G. – Viu? Eu estava recém-parida, eu nem sabia o que estava acontecendo no mundo. Está tudo justificado.

A.C. – Era tudo em volta de Benjamim.

A.G. – Eu queria saber por que eu não estava nesse debate.

E.C. – Ah, se preocupa em se justificar. É um horror.

A.G. – Não, eu queria saber por que eu não estava. Eu queria saber por que eu não lembrava disso.

E.C. – Porque você não é super-homem, que sabe tudo, vai em tudo.

A.C. – O debate foi muito interessante, porque o único que foi de caderninho foi o Escorel, com tudo anotado. E vocês... O Edgar, também...

E.C. – E eu tenho uma tristeza, porque eu tinha toda a montagem do filme... Como eu perdi o filme e eu ficava puto porque eu não tinha visto mais coisa do passado, com esse filme, como nos outros, eu passei a ser fanático, então eu tinha, desse filme, todas as anotações de montagem que o Escorel tinha feito. Mas houve um problema hidráulico ou sei lá o quê e eu perdi uma série de coisas. E ele pediu, porque ele ia... Ele tinha que escrever um troço, meio obrigado, e ele perguntou. Porque, nessas notas, ele podia lembrar do filme. Porque ele não lembra mais, não é? E eu falei: “Escorel, tudo perdido”. E com a letrinha dele, que ele deixava para as três assistentes que foram no filme. Ele ficava umas três horas só na moviola e daí deixava cada coisa para fazer. Sabe que moviola é aquela complicação: mete o filme... Não é a facilidade da... E perdi tudo. E lamento muito.

A.C. – Lhe cansamos muito? Não, não é?

E.C. – Não. Eu tenho que tentar fazer alguma coisa de útil hoje.

A.G. – Você vai querer editar essas entrevistas? Porque a gente vai... a gente prometeu para o MinC que vai disponibilizar na internet você falando. Mas, junto com

isso, a gente costuma colocar a transcrição. Você vai querer...? De qualquer forma, eu vou te mandar a transcrição antes, para você...

E.C. – Tudo bem. Tudo bem.

A.G. – ...censurar.

E.C. – Perto de coisas que eu já botei e que não posso evitar mais, o que eu falei aqui não tem nada de... Já falei coisas terríveis, e não sei como pedir para apagar.

A.G. – Então. No nosso caso, você vai olhar antes de publicar, está bom? E aí, se a gente achar que tem que fazer mais outra, aí a Adelina te enche o saco.

E.C. – Tá legal.

A.C. – A Adelina não tem a força e o poder de Arbel.

A.G. – Eu venho te visitar, sem encher o saco.

E.C. – Antes do hospital.

A.G. – Para. Mas agora é sério: você está assim porque você não está conseguindo fechar as coisas ou você vai se internar?

E.C. – Não, não. Não tem nada... Simplesmente... Eu tenho vontade... Se internasse, acabava... Mas hospital, vou te contar, é pior que caixão. Eu estive 50 dias no hospital, e vou te contar, foi um horror, um horror. E olha que, dos 50 dias, o que eu lembro do hospital foi quando eu já tinha escapado do risco de vida. Foi do terceiro dia em diante.

A.C. – Aí você ficou [inaudível].

E.C. – Os delírios, essas coisas que eu... Como é? Que se mete na...

A.C. – Sonda.

E.C. – ...entubado, tudo isso que houve, que foi no período de, sei lá, um dia, com risco de vida e tal, isso eu não vi, eu estava em delírio. O que eu lembro já é numa cama, já um troço mais ou menos... Aí é a chateação do hospital. E essa coisa terrível, porque eu me imaginei no hospício. Como é que eu posso provar, num hospício, que eu sou... que eu não sou louco? Sabe, quando eu vi que para conseguir alta ia ser uma... Como podia ser? Para mim, uma das coisas mais espantosas deve ser isso: como você pode convencer alguém que você não é louco?

A.G. – Porque sai da sua mão, decidir se você está são ou não. Sai do seu poder, decidir ou alegar que você está são ou não.

E.C. – E as enfermeiras são aprendizes de nazistas extraordinárias.

A.C. – É próximo da coisa da tortura, não é, não? Você fica entregue, você não tem...

E.C. – Vou te contar! E, sei lá, em certos hospitais, tem que ter um médico. Eu não tinha médico nenhum. Tinha um monte de médicos lá, mas eu não sabia qual era o médico que lidava comigo, para puxar o saco, para me dar alta. E foi passando. Foram 50 dias. Puta que pariu! E houve uma época... Tinha horas que eu pensava que não ia sair nunca.

A.C. – Fora que é um tanto degradante: te mexem para lá, te viram para cá... Você vira...

E.C. – E o troço de ficar deitado numa posição, isso é...

A.G. – É horrível, não é? E tem a coisa de...

E.C. – Você fica totalmente... cheio de feridas.

A.G. – ...de escara.

E.C. – É, escara. Isso é uma das piores coisas.

A.G. – É um monstro, não é?

E.C. – Imagina quem fica um ano assim!

A.C. – Anos, não é?

E.C. – Você imagina! Você tem que ter uma coisa especial para evitar, porque escara é... Tá doido! Meu Deus! Mas como agora eu estou com excelente saúde...

A.C. – Você está bem, a cabeça.

E.C. – ...e fumando pouco, quatro maços...

A.C. – Pois é. Não pode comer bala? [Inaudível] sempre comprando bala. Tem que comprar bala para parar de fumar. Chupa bala.

E.C. – Mas é isso. Quando quiserem, vocês...

A.C. – A gente marca. A Arbel vem visitar sempre. Um dia que você...

E.C. – Se eu estiver como eu estou agora, que eu estou impossibilitado de fazer qualquer coisa...

A.C. – Que tal assim? Quando você tiver a sua inspiração, a gente vem aqui e grava...

E.C. – Não, não. Não tem que ter inspiração.

A.C. – Não tem que ter?

E.C. – Para essas coisas, não precisa. Para fazer um filme é que eu não sei o que fazer. Para essas coisas, não.

A.C. – Não, é quando você tiver uma inspiração para o seu próximo filme.

A.G. – Ele ainda está atrás...

A.C. – Porque você está atrás do seu tema.

E.C. – Não, não. Mas daí vai ter trabalho. Daí significa que eu vou ter que trabalhar.

A.G. – [Significa] que ele não vai poder receber a gente.

E.C. – Eu não vou estar livre como agora. No fundo, pouco importa se eu tenho ideia ou não.

A.C. – Agora você está num momento de ócio criativo.

E.C. – Não, não. E complexo de culpa, não é?

A.G. – Sim. Mas isso você tem sempre, não é?

A.C. – Isso é coisa de judeu. Complexo de culpa é coisa de judeu.

E.C. – Isso eu tenho. Eu tenho. Meu superego é implacável. É implacável. Castigos são sempre merecidos. Sempre. Não é?

A.G. – Eu espero que não. Eu estou tentando me libertar disso.

A.C. – Baiano não acredita nisso. Pode ser que o judeu acredite.

A.G. – Ih! Se acredita!

A.C. – Espírita.

A.G. – Judeu tricolor então!

A.C. – Precisa ver... Um cara que é espírita me contou, eu fiquei assim... Dizendo que a pessoa é aleijada porque...

A.G. – Escolheu voltar...

A.C. – O deficiente físico é aleijado porque...

E.C. – Em outra vida...

A.C. – Lá no começo, ele foi um tarado ou uma tarada...

E.C. – E por isso...

A.C. – ...que aí, depois, veio num corpo de homem e de mulher. E se fizer uma cirurgia para trocar o sexo, na outra encarnação, ele vem um deficiente físico.

E.C. – Eu ouvi num programa de rádio... Porque, ao mesmo tempo, têm espíritas que fazem caridade. Isso devia ser... Todo governo devia pegar espírita, protestante... para haver menos roubo. Porque eles fazem. Dão ceia... cestas de Natal, cestas básicas, o diabo. Ao mesmo tempo, como teoria... Eu me lembro de um programa espírita que eu ouvi pelo rádio, no táxi, que, realmente, chegou no limite. Porque a teoria, quando chega no limite, é essa, que, na verdade... Alguém perguntou... o problema de espiritualidade, do nazismo, do Holocausto. Daí o espírita de lá, o chefe espírita lá, ele falou: “Claramente, se houve isso, foi porque fizeram alguma coisa e estavam pagando”. É um negócio terrível! Já pensou, uma teoria desse tipo? Já pensou? Puta que o pariu!

A.C. – Facilita um pouco as coisas: tem que ser assim porque tem que ser assim. Não, não tem que ser assim.

E.C. – Sabe, para a pessoa humana, [inaudível] também é assim. Tem isso porque está pagando [inaudível] que fez. E acabou. É um conformismo absoluto, entende?

A.G. – Eu, como antropóloga, tenho que entender que se pode pensar assim. [Inaudível] que a pessoa deve ter suas razões para pensar assim.

E.C. – É claro que é. Mas é um negócio que, se ouvido, é terrível.

A.C. – A criancinha morre de câncer aos dois ou três anos porque está pagando, porque, na outra vida, ela foi malvada!?

A.G. – Mas não é toda doutrina espírita que fala exatamente isso.

E.C. – Não, aí é que está. Têm variações. **[Inaudível]** que não têm nada a ver... que não têm esse tipo de coisa. Essa é para a venda imediata. Mas têm outras que não.

[INTERRUPÇÃO DE GRAVAÇÃO]

E.C. – Tossir e limpar. Então, meia hora...

A.G. – Mas espirrando?

E.C. – Ela trata 40 minutos. Não são 50, não. Meia hora ou, às vezes, 20 minutos é isso. E enfiar pelo nariz é tão insuportável!

A.G. – É fisioterapeuta?

E.C. – É. E ela é especialista em respiratória.

A.G. – Reumaterapeuta?

E.C. – Enfim, me disseram que ela... que existe fiscalização, não é?

A.C. – Isso é rinoterapeuta. É pelo nariz. Vamos deixar essas coisinhas aqui para você. Você gostou dessa coisinha **[inaudível]**?

E.C. – Do quê?

A.C. – **[Inaudível]**. Isso aqui você não gostou. Os meninos comem o chocolate.
Você não gosta muito de chocolate, não é?

E.C. – Gosto, mas são ocasiões...

A.G. – Você quer uma carona para algum lugar?

E.C. – Não. Eu tenho que resolver vários problemas.

A.C. – Você vai trabalhar, não é? Até ainda...

[FINAL DO DEPOIMENTO]