
ENTREVISTA COM EDUARDO COUTINHO

A seção deste número reedita uma entrevista feita em 7 de agosto de 1999 com o cineasta Eduardo Coutinho, que participava, documentando, da experiência de moradores do bairro de Rancho Fundo, em Nova Iguaçu, associados em luta por direitos que lhes assegurassem melhores condições de vida. Coutinho registrou por duas vezes, com seu olhar especial, a realidade do mundo na expressão desses moradores e, por isso, sua entrevista integrou a publicação *Bem pra lá do fim do mundo*¹, editada pelo CECIP². Resgatar essa entrevista teve a concordância de Claudius Ceccon, diretor executivo da ONG, para que Teias prestasse justa homenagem ao cineasta, o que se justifica, pelo lugar que Coutinho alcançou no filme documentário no país e internacionalmente. Sua abrupta ausência entre nós se atenua com a leitura redizível de seu pensamento arguto e rigoroso, o que gera reflexões instigantes a pesquisadores, especialmente os que se dedicam a conhecer e compreender sujeitos de práticas culturais e dos cotidianos das escolas. A leitura da entrevista remete, ainda, ao desejo de que o cinema e a ética que Coutinho imprimiu ao filme documentário se estenda a outros recursos que lidam com linguagens diversas, com imagens, em processos de aprender por toda a vida, continuamente. O texto transcreve o livro, com pequena edição, mas resguardando as ideias de Coutinho, entrevistado por Jane Paiva, que sistematizou a longa entrevista concedida.

“Eduardo Coutinho é o cineasta mais conhecido por sua obra *Cabra marcado para morrer*, de 1984, em que recupera, 20 anos depois, as filmagens de uma história real de luta no campo, nos anos 1960, interrompida pelos atos da ditadura militar, e as integra às novas filmagens que realiza, indo de volta aos lugares de origem, em busca de seus personagens e das histórias que viveram, sucedendo aquele momento.

Parceiro de dois vídeos feitos em e para Rancho Fundo conosco, este livro não estaria completo se não tivéssemos a palavra de Eduardo Coutinho. No entanto, Coutinho é daqueles que não aceitam convite para escrever concordando, apenas, em gravar uma entrevista comigo. Em 28 de abril de 1999 pude ter com ele um precioso espaço de tempo para ouvir suas inquietações, suas ideias, seus modos de pensar e de fazer cinema. Ouvidos atentos, gravador ligado, uma hora e meia de fita gravada. Muita coisa revelada e – o que foi precioso, para mim –, o desvelamento de um

¹ CECCON, Claudius, PAIVA, Jane (coords.). *Bem pra lá do fim do mundo*. Histórias de uma experiência em Rancho Fundo, Baixada Fluminense, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: CECIP, 2000.

² Centro de Criação de Imagem Popular. ONG que tem como missão “contribuir para o fortalecimento da cidadania, produzindo informações e metodologias que influenciem políticas públicas promotoras de direitos fundamentais”. Ver www.cecip.org.br.

profissional, de seu método de trabalho, de sua lúcida opção pelo documentário e da ética que o rege nesse fazer extremamente educativo, que antecederam a exibição restrita de seu novo filme *Santo Forte*. Ao assistir sua obra naquela “quase estreia” restrita, pude então vê-la com outros olhos: os de alguém para além das imagens e dos textos, porque sabia o porquê de cada opção que estava sendo apresentada. Sabia com que ética Coutinho produzia, pela linguagem do cinema, a estética da vida das pessoas e de seu cotidiano.

Este texto não é uma transcrição na íntegra da entrevista, mas são excertos de questões significativas que escolhi para enriquecer nossas reflexões:

A OPÇÃO PELO FILME DOCUMENTÁRIO

Quando voltei ao cinema na década de 1980, foi na TV Globo, onde fiquei nove anos e pela primeira vez fiz documentário. Era até mais documentário do que reportagem. Que não são exatamente iguais. Foi lá que eu realmente senti que o que eu queria fazer era mesmo documentário e não sabia como fazer. Aprendi, vendo o que ia ao ar, vendo o que os outros filmavam e, principalmente, vendo o que não ia para o ar. Essa experiência na Globo, quando eu filmei muito mais e quase tudo no Nordeste, por opção, foi um vestibular para fazer o *Cabra*. Um vestibular gratuito, mas se eu não tivesse tido essa experiência na televisão eu jamais teria feito o *Cabra* como o fiz, porque o filme incorpora técnicas da televisão, junto com as de um produto de cinema, propriamente dito. Foi então que me apaixonei e passei a fazer só documentário. O documentário é um filme cuja equipe precisa, no máximo, de duas kombis, enquanto no cinema de ficção precisa de cinco, sei lá. Esta já é uma regra de simplificação. Em segundo lugar, o documentário, em si, não pretende ser perfeito. Diferente do filme que trabalha com mar, serras e montanhas, denso ou não, poético ou não, o documentário trabalha com seres humanos, com gente, e por isso, por definição, é imperfeito. Depende de quem você encontra, ou não encontra; aceita que tenha um defeito na câmara, um defeito na imagem, que a câmara trema, porque ele joga com a imperfeição humana. Isso me parece fascinante. Deixa-se de ter aquela sombra da perfeição, do Visconti, para ser imperfeito e incompleto, de certa forma. Por isso tudo a minha opção pelo documentário.

MÉTODO/NÃO MÉTODO DE TRABALHO

Meu método de trabalho é não ter método. Não se trata de um espontaneísmo, de dizer “a inspiração vem”. Quando digo isso não significa que outros devam fazer assim. Estou dizendo como eu vivo isso. Cada um deve seguir a sua regra. No meu caso, varia muito, porque cada filme é um filme. Por exemplo, no *Cabra*, pode-se pensar que aconteceu assim porque eu tinha vivido tudo

aquilo, conhecia aquelas pessoas, de um momento anterior. E que ao voltar, deveria esperar que eles me reconhecessem, reconhecessem o tempo do filme, imaginando que esse novo encontro fosse o próprio filme. Essa era uma hipótese. Não se pode, no entanto, pensar que eu não fiz nada. Quando a possibilidade de retomar o filme se aproximou, tive um trabalho intenso de pesquisa, de leitura, extraordinário. Muitos anos tinham se passado. Precisei atualizar meus conhecimentos sobre os episódios que aquelas pessoas viveram lá. Li todos os livros que se tinha sobre a experiência da Liga Camponesa no Brasil. Li tudo, de jornais a revistas, coisas do Movimento Camponês Internacional, arquivos com declarações de líderes, tanto no Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas, como na Biblioteca Nacional. Eu tinha de estar preparado, menos a teoria sobre o campo, mas muito mais sobre o que aconteceu, datas, personagens, para conversar com as pessoas e saber o que de fato as pessoas estavam assumindo como suas histórias. A memória falha profundamente. É importante ler as coisas, organizadas factualmente, para cotejá-las, e incluir a mentira quando a mentira interessa, mas sabendo quando há inexatidão. Não que seja importante ser exato, mas é importante para o filme que o cineasta saiba mais dos acontecimentos do que as pessoas que serão ouvidas. Quanto às personagens, eu não sabia nada, não podia saber, porque eu estava longe delas e não sabia nem se estavam vivas. Então, para fazer o filme se tratava de restabelecer o contato e recuperar aquele momento traumático, e no caso da Elisabeth, era toda a vida dela, que tinha me contado antes e já estava em filme. Ao encontrar com elas, tudo brotou e havia uma delas que guardara dois livros por 17 anos. Este foi meu maior presente. Alguém que, naquelas circunstâncias, conserva dois dos livros por 17 anos, é porque isso bateu nele. O que é importante é estar aberto para as pessoas. Estar aberto significa, primeiro, incluir as circunstâncias de filmagem, que começou no *Cabra*, mas que eu não podia fazer na Globo. As circunstâncias de filmagem estão incluídas todo o tempo, não só porque a equipe aparece, mas também porque as referências de quem pediu dinheiro, de quem teve problema, de quem estava em casa, de quem não estava, a data da filmagem, tudo, enfim, está ali presente. O filme não pretende ser real e absoluto, mas a contingência da filmagem é dada no filme, o que é, para mim, muito importante. Adicionei isto tudo como experiência, por perceber a necessidade de incorporar essas contingências, assim como me incluir no filme, na medida em que lembraram do filme e de mim, como o fizeram, por isso tive de me incluir. Não vivi nenhum problema de narcisismo, porque o montador iria determinar, com mais clareza do que eu, o que seria justo aparecer, ou não. Esse montador foi o Escorel, que tem essa visão distanciada e lógica e, ao mesmo tempo, acho eu, rigorosa, para saber o quanto eu deveria aparecer, ou não. Como eu estava envolvido diretamente no filme, foi preciso o montador para checar se as minhas presenças estavam equilibradas. Foi este jogo com ele que permitiu que o filme fosse o que é. Outro dado é que, nesta época, 1981, quando eu filmei, já havia

abandonado o cinema há dez anos e certas ambições e idealizações revolucionárias, estando muito mais interessado em incorporar as pessoas como elas eram. Não queria que elas me exaltassem o passado, não era essencial que a Elisabeth continuasse pensando tudo aquilo que pensava antes. O importante para mim é que estava o máximo possível despido da minha ideologia, e agora eu queria que elas contassem histórias e que as histórias fossem boas e que desvendassem um pouco do que eram, verdadeiramente.

A “VERDADE” DA PERSONAGEM E A EXPECTATIVA DO DIRETOR

Não acredito que se possa saber o que as pessoas são, verdadeiramente, filmando, mas ao construir a personagem para a câmara, elas revelam, se não o que são verdadeiramente – o que é pura metafísica – mas o que estão certamente tentando dizer sobre como gostariam de ser vistas pela câmara, ou pelo público. Ao revelarem como gostariam de ser vistas, ou como gostariam de ser, revelam, de forma indireta, como são. Por isso é que a presença da câmara, se for bem trabalhada, não dá problema, mesmo quando a pessoa encena a personagem. A pessoa que fazia a personagem, o herói, não quis falar comigo, o que era ruim, e eu tive de insistir. Ela, então, me diz por que não quer, e quando me conta isso, revela que não quer falar porque foi presa e expulsa da igreja por ter sido considerada comunista. Ela, de novo, não quer perder o paraíso, o que achei maravilhoso, ao contrário de uma visão da esquerda tradicional. É uma pessoa, e essa pessoa perdeu o paraíso. Ao perder o paraíso, tem toda a razão de não querer se envolver de novo em uma política que, sendo de esquerda, a leve a perder novamente o paraíso, no que tem muito mais razão em ter medo do que eu que, eventualmente, não acredito no paraíso. Achei fascinante que houvesse isso no filme, e aprendi que se não se estiver aberto para o que uma pessoa é, você perde o melhor dela, a chance de conhecê-la. Qual a relação dos intelectuais com o povo? No documentário, quase sempre você filma o outro, o outro social e não só o outro psicológico, mas o outro social. É um intelectual, qualquer que seja a origem dele, proletária, não importa, é um intelectual e vai entrevistar o outro, que é o despossuído, que é o pobre, que é o camponês, que é o lumpen, o que seja. É o outro social, e a tendência dele – e isso é universal, também está no Brasil –, é que o intelectual ou adora o povo, ou o despreza. Ou idealiza, idolatra, admira o povo, ou o despreza. E o mais terrível é o seguinte: quem admira, idolatra, na verdade é quem mais despreza. Ao admirar, torna-se incapaz de tentar ver o real do outro. De uma pessoa que se espera tenha uma resposta vital, positiva, com intuições sociais fortes, já que ela é admirada, não se espera uma resposta ao contrário. Digamos, o escravo que diz “eu gosto de ser escravo”. Quem é capaz de aceitar isso? Então se despreza essa pessoa, por reconhecer nela uma circunstância de vida. É a incapacidade de tentar compreender as razões do

outro. Para mim, é mais revolucionário, às vezes, mostrar o escravo que gosta de ser escravo do que o escravo que não gosta de ser escravo, o que é óbvio. Em muitos filmes, sinto que as pessoas se queixam da vida e projetam uma imagem revoltada, que no fundo nem é real, estão fazendo para a câmara. Expõem essa face, constroem uma personagem positiva e revoltada, muito mais em função da expectativa do diretor, porque assim o percebem. O que é fascinante é que um camponês, absolutamente analfabeto conhece a câmara – que com a televisão ficou universalizada – e que em dez minutos, sabe o que o diretor quer. Ele sabe quem você é, no sentido que sabe o que espera dele, e tenta corresponder a essa expectativa. Quando então é de uma instituição como a TV Globo, ou outra televisão, vai dizer aquilo que a televisão, ou a TV Globo espera dele. E aquilo que ele também espera que seja produtivo para ele, para as pessoas que o virem na televisão, transmitindo o que falou, horas depois, dias depois, ou ao vivo. Para falar do buraco da rua, ou do que seja, ele arma um esquema na cabeça para isso. E isso é que se tem de tentar destruir, a todo custo. Pelo menos essa crosta tem que ser furada. É ela que impede que haja surpresas. Como fazer documentário sobre luta pela terra, com o MST, por exemplo, se esse tipo de mentalidade predomina? Os depoimentos se acumulam sempre no mesmo sentido e compõem um quadro rígido de heroísmo absolutamente falso. Já se criou previamente uma relação entre os interlocutores em que a resposta não toca em surpresa, é aquela mesma. Fica-se simplesmente no lugar comum. Não aparecem as contradições, nunca aparecem as ambiguidades. Esse triunfalismo é gerado em função de uma expectativa do diretor que passa, não verbalmente, para o outro, e que gera produtos indiferenciados, que não têm 1% da riqueza da realidade.

SOBRE PRODUTOS E PROCESSOS NA FILMAGEM

Os produtos devem corresponder à expectativa do diretor e do que ele acha que deve ser o mundo. Este é o problema do nosso trabalho no CECIP, ou de qualquer outro que trabalhe com comunidade, com militante. Nesses produtos – o filme, ou o vídeo – quase que por definição se é obrigado a não mostrar ambiguidades, a contradição. Por exemplo, fazer um filme sobre o sindicato de Volta Redonda, sobre a greve, com a igreja ajudando no financiamento. Fiz, tentei ser o menos parcial possível. Mas sabia, durante o processo de fazer o filme, que havia no sindicato uma luta interna. Muita mentira no que me diziam, e eu sabia disso. O discurso mais revolucionário e grandiloquente de alguns personagens, eu sabia que era uma máscara. Voltei mais tarde sem a câmara e encontrei um deles noutra circunstância e ouvi coisas que mostravam que era justamente o contrário do que me disseram, e tudo estava subjacente ao discurso deles. O problema é que quem “encomenda”, não quer isso. Quer um filme para tentar mudar. Eu acho que até pode, mas me

pergunto se não seria muito mais importante fazer filmes que colocassem coisas em questão. Por exemplo, no *Boca de Lixo*, o que faz um cineasta “consciente”? Vai ao lixão e mostra que viver lá é uma desgraça, um inferno, pessoas dentro desse inferno, para mostrar que o Brasil é um país injusto. É esta a expectativa. Ao dizer que eu tenho de me despir, significa não ir com essa expectativa, porque estive no “lixo” antes e pude ver que as pessoas vivem aquela realidade não como paraíso, mas como cotidiano, no limite. Então jogavam futebol, fritavam ovo. Como sempre, para nós, a perspectiva com que vemos a realidade é a de um subjetivo muito particular de quem não vive o cotidiano dessas pessoas e que, portanto, não pode saber o que significa o lixo para elas. O primeiro passo é se despir e perguntar para as pessoas o seguinte: “como é o lixo, como é trabalhar no lixo, se é bom, se é ruim”. Essa palavra – *bom*, é impossível num documentário de esquerda tradicional. Não existe. Admitir que pode ser *bom* ou *ruim* é essencial, porque permite mostrar o que eu penso, e se eles já sabem o que eu penso, podem estar abertos para dizer que é bom, e alguns dizem: “é, é bom, porque é preferível do que casa de madame”; “eu prefiro porque não estou roubando”. Isso é essencial para desarmar as leis de expectativas que impossibilitam qualquer surpresa e qualquer impossibilidade de real, de verdade subjetiva aparecer. Ao mesmo tempo, quando eles falam que é bom, não quer dizer que seja bom. Simplesmente esta é a possibilidade de eles continuarem a existir, dizer que não é tão ruim, porque tem pior que é roubar, tem pior que é casa de madame. Salvam o destino deles, podendo dizer que é bom. Para quem sabe ver um documentário, sabe que quando uma pessoa diz que é bom, não está dizendo exatamente que é bom. É tudo um jogo, uma negociação. Tem que saber ler nas entrelinhas.

BUSCANDO AS LÓGICAS

Por isso eu não filmo com câmara escondida, a pessoa tem que construir sua personagem dentro do espaço que lhe é permitido. Eu tento dar o maior espaço, de modo geral as pessoas não dão espaço, a diferença é essa. E aí entender porque ela acha bom o lixo é entender o seguinte: todas as pessoas têm as suas razões, só me interessa conhecer as razões dela. Me interessa conhecer as razões de um chofer de táxi que se diz progressista, vota no PT, e que ao cabo de uma conversa de 10 minutos, defende a pena de morte. Aí me interessa saber mais. Quais as razões de uma pessoa dita progressista, maravilhosa, acreditar que mulher tem que trabalhar na cozinha e pronto. Isso não é horrível, nem maravilhoso, me parece maravilhoso porque é real. Não se pode mudar o mundo nem realidade nenhuma, se não conhecer. Como você pode mudar o Brasil se você não conhece o Brasil? Você só pode mudar alguma coisa a partir de conhecer. Tudo que existe é bom e é interessante na medida em que existe.

SOBRE VÍDEO E SOBRE CINEMA

Faço vídeo como cinema. A única diferença em vídeo que me interessa, e que às vezes eu uso, é que eu posso reproduzir imediatamente, ver imediatamente, voltar a passar facilmente. Fora isso, para mim é igual.

SOBRE A EXPERIÊNCIA DE VÍDEO EM RANCHO FUNDO³

A maioria dos filmes aqui, não todos, foram encomendados, como Rancho Fundo. É preciso vender o produto Rancho Fundo. Isso já complica. Em segundo lugar, restrições de orçamento e de tempo para dedicar ao trabalho. Então, o meu projeto, qual é? Não é o que fazem as pessoas o que me interessa – não porque seja uma coisa pequena – mas me interessa saber quem são as pessoas que fazem. Os agentes sociais é que podem me interessar. Eu conhecia essas pessoas daqui, de uma reunião ou outra, e estive duas vezes lá filmando. É uma aproximação... não vou dizer que é bruta, mas rápida, superficial. Era do tipo “como vai?”, “como vai?, vamos lá no terraço gravar...” era muito pouco. E por isso, depende muito de como a pessoa é. Em primeiro lugar, não tenho condição de criar muito, o tempo é curto, o clima não é o mais favorável para a conversa. Segundo, quando eu filmo, em geral eu não conheço a pessoa, um assistente meu é que tenta obter dados sobre a pessoa. No caso de Rancho Fundo, tive um pouco nas entrevistas que foram realizadas em dada etapa do projeto. Então eu dependo da resposta, o que não tem nada a ver com a qualidade moral, profissional, humana da pessoa. O fato é que há pessoas que rendem, outras não rendem. Há pessoas que criam empatia, outras não criam. Tem carisma ou não tem carisma. Há pessoas que sabem criar uma personagem, o real, e isso fascina, e outras não. Na primeira vez que eu gravei, acho que foi na primeira, a única pessoa que me passou isso foi a Lourildes. Por que? Uma pessoa que começa dando aquela definição⁴ do “pode” e “não pode”!.... Está em jogo a questão do desejo. Há o desejo da pessoa e o seu desejo, você negocia e sai alguma coisa. Você tem um desejo. Seu desejo é fazer um bom filme, com uma boa história, em que apareçam bons depoimentos. Só isso. O desejo da outra pessoa eu não sei, vou saber qual é. Naquela experiência, a única pessoa que teve essa abertura para ver sua vida, foi a Lourildes. Ou porque ela teve uma vida extraordinária ou,

³ O projeto no Rancho Fundo visava a discutir as condições de vida no bairro, que não dispunha de coleta pública de lixo, de transporte etc. A experiência de organização e luta dos moradores em defesa de direitos, exigindo da Prefeitura o cumprimento do dever da oferta de serviços foi acompanhada por uma equipe do CECIP, desde o início, e revelou muitos aprendizados a todos os participantes.

⁴ Coutinho refere-se à fala de Lourildes definindo sua vida por uma expressão da gramática: “não pode” e continua mostrando como transformou uma vida de “não pode” em “pode”. (Ver texto de FERREIRA, J. In: CECCON, C., PAIVA, J. (coords.). Bem pra lá do fim do mundo. Histórias de uma experiência em Rancho Fundo, Baixada Fluminense, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: CECIP, 2000).

mais que isso, porque ela soube contar a vida dela como extraordinária. No caso da nossa querida Maria, por quem tenho simpatia, isto não se deu. Maria é uma pessoa sólida, com convicções sólidas, cuja vida está muito fechada naquilo que vive. Porque há um caráter utilitário, elas também me vêm com essa perspectiva. Isso é uma limitação. Nas entrevistas com elas, a única pessoa que ultrapassou essa limitação foi a Lourildes. Depois nem quis mais falar comigo, de outra vez que fiz outro vídeo, mas no primeiro, havia um traço muito forte. Sabia contar bem sua história. Sabia reviver bem sua história. Nas demais não havia isso. Lourildes entrou numa de ser personagem: veio da infância até a atualidade, entraram os amores, os problemas de não poder ter filhos...

SOBRE ENTREVISTAS: DIRIGIDAS OU NÃO?

Quando se pergunta “como é que foi sua vida?”, a tendência em geral é de abertura, porque não está dirigida. Às vezes a pessoa não fala, começa com esse clima, mas esse clima facilita que apareçam coisas. No *Santo Forte*, por exemplo, eu tinha lido muita coisa, sobre algumas personagens sabia muita coisa, colhidas em entrevistas prévias feitas não por mim, e por leitura. Anotei dados de certas pessoas, coisas genéricas. Tão anárquico é meu método, que na verdade eu esqueci de fazer as fichas e coisas específicas mesmo eu acabei esquecendo. Mas também não paro de repente a entrevista e vou ler... estou sempre olhando para a pessoa. Então, de repente, faz-se uma pergunta, e na resposta as digressões são incríveis, levam a outras coisas. Esqueço da pergunta que estava no papel e, ainda mais, a digressão faz eu esquecer de uma pergunta que tinha de fazer para esclarecer uma dúvida, sobre alguma coisa dita antes. É muito louco, não tem método. Quando vejo na edição depois, me culpo por não ter feito isso, ou falado aquilo. Estou cometendo erros o tempo todo e, por sua vez, a personagem talvez também esteja cometendo erros, no sentido de personagem dramático. O que me fascina é isso. É muito louco, mas ao mesmo tempo é esta a limitação quando faço algo mais utilitário, porque não posso fugir muito do assunto. Para Lourildes, ou para quem quer que seja, tenho de chegar e falar: “como é que foi, como é que mudou a sua vida, como é o trabalho?”. Tenho de ser prático. E isso é que me limita.

DO AMOR AO ENTREVISTADO

É muito importante, pelo menos enquanto filme, que se goste da pessoa que se entrevista, o que é subjetivo. Não tem nada a ver com o fato de que a pessoa não possa mentir. Quando sinto uma certa arrogância da pessoa (a palavra é meio chata...), para mim isso é mortal. Não se tem empatia com todos, só porque são politizados. Significa que eu tenha preconceito, porque ela compete comigo? Não. Às vezes é porque se sente no outro uma atitude de desconfiança. É muito

complicado isso. Houve uma pessoa que foi entrevistada na favela e recomendada pelas três pesquisadoras como maravilhosa. Eu odiei essa pessoa. O que eu sabia dela? Sabia que era separada do marido, que à noite trabalhava em coisa obscura, coisas assim. Na entrevista, é claro que ela se projeta e constrói uma personagem de heroína, de pura e santa. O que eu percebi é que ela construiu uma personagem que dominava as pessoas que a entrevistavam. Eu odiei essa pessoa, e odiei para dizer: “não, essa não entra”.

DA IMAGEM NO VÍDEO, OU DE IMAGENS EM VÍDEO

Falo sobre o uso da imagem. O uso do vídeo, no Rancho Fundo, claro que eu sei que é importante para a autoestima, se ver, isso eu sei, é importante. Ao mesmo tempo, se a pessoa se visse na TV Globo, a autoestima dela subiria dez vezes mais, porque o reconhecimento público seria maior ainda. Em todo o processo do Rancho Fundo, importante foi o acompanhamento da luta, as relações com a Prefeitura e o vídeo. O uso do vídeo como arma auxiliar de acompanhamento é outra história. Muda a coisa. Gera uma situação diferente na relação com o poder, imediata. Isso eu achei fantástico e poderia ser esperado de outras experiências, com acompanhamento constante com uma câmara de vídeo, nesta polaridade com o poder. Muda a qualidade.

SOBRE O PODER DA IMAGEM

Fala-se muito da imagem, mas acho que é muita demagogia. A permanência do escrito é essa que fica. A permanência do escrito não tem jeito. Essa é muito séria. O que interessa às pessoas é que outras comunidades as vejam. Elas querem ser vistas de fora. Não estão muito interessadas em ver. Quando outras pessoas, de outros lugares, que aparentemente têm pouco a ver com aquele lugar, a léguas ou quilômetros de distância são influenciadas ou impactadas por uma coisa que se passa longe assim, é isto que a comunidade quer. Uma espécie de reconhecimento objetivo, externo. Acho que com o vídeo também se passa isso. Por exemplo, no *Santa Marta*, as pessoas se viram, mas o maior impacto foi a repercussão fora dali. Elas querem que pessoas que formam opinião, os intelectuais, se interessem pelo que elas vivem e fazem. Não é a ideia restrita de “quero me ver...”. Querem que os que têm poder na mídia, ou poder cultural, as vejam, se interessem por elas.

SOBRE O QUE PODE O VÍDEO

O vídeo não é um modelo, mas pode instigar alguém a pensar.

SOBRE AS LÓGICAS QUE ORIENTAM O FAZER VÍDEOS

É o inclusivo que funciona. Tudo que é inclusivo, no Brasil, me interessa muito mais que o exclusivo. O caso da festa, no Rancho Fundo, em que vai qualquer um, o bêbado... Entre nós há uma tradição extraordinária de que as coisas não inclusivas não funcionam, as coisas inclusivas são especiais. O que é o Carnaval? A classe média quis se apoderar dessa festa, e o povo que pertence à escola de samba vibrou quando foi para o Municipal. O Carnaval é inclusivo. A única coisa não inclusiva no Brasil que dá um certo sucesso é a seita dos neopentecostais. Por isso, para um partido como o PT, é essencial ser inclusivo, para ser um partido de massa. Se for não inclusivo, está perdido. Mesmo sendo um partido, tem que ser o mais aberto possível para tentar incorporar a diversidade.

SOBRE MUDANÇAS

Cidadania... não penso do mesmo jeito que se pensava nos anos 1960. No cinema em geral, documentário ou ficção, nos anos 1960, se acreditava que o cinema podia promover a mudança. Não, o cinema não vai fazer revolução, isto está fora de questão. Há 15, 20 anos, o público popular não vai mais a cinema, e não vai voltar ao cinema. Vai ver, eventualmente, quando tem um Titanic desses. O público que tem televisão aberta pode ver filme popular. Mas nessa televisão não passa os filmes que a gente quer, e se passar o faz com uma eficácia discutível, porque diluído naquele mosaico gigantesco, e a pessoa ali. Eficácia para filme popular, isto não existe, o que é um alívio, em certo sentido, mas em outro sentido também é tristeza. Alívio no sentido de que se fica desobrigado de querer mudar o mundo, essa onipotência acaba. Pode-se, no máximo, tentar mudar, a longo prazo, o cinema. Ou pelo menos, criar, na diversidade que o cinema pratica e a televisão não tem, visões alternativas que podem crescer e ficar, mas os efeitos nunca são imediatos. Os efeitos são extremamente mediatos, saber o que um filme muda é ao longo do tempo, não tem medida. Ninguém sabe. Admitida essa modéstia no alcance do que faço, a primeira coisa, então, é que eu não faço filme para mudar o mundo. Não faço nem filme para pensar o mundo. Tenho que pensar o microcosmo, e já é muito. Sobre totalidade, nunca mais. Um filme sobre o Brasil, sobre a luta de classes... em geral, as ideias gerais não servem para nada. Cinema é a arte do concreto. Os temas podem ser pequenos ou grandes, mas fechados. Ao mesmo tempo, não posso ter a ilusão de que isto vá mudar o mundo. Eu nem sei se pode mudar as pessoas... eu tenho que fazer cinema tentando conhecê-las. Tentar conhecer já é um esforço extraordinário. Se se conhece melhor, podem-se revelar alguns caminhos novos, padrões novos, de comportamento, o que seja, o que não significa poder mudar, simplesmente se *conhece*. É um caminho sem ilusões, em que ao mesmo

tempo se tem de amar as pessoas, não o povo, mas amar as pessoas com quem se trabalha. E não é para conviver com elas o dia todo. Simplesmente enquanto se filma, porque se vive com elas seis meses editando, passa-se a trabalhar com a ideia de que tem de ser leal. Uma pessoa lhe entregou alguma coisa, há que ser leal com ela. A pessoa lhe dá um tesouro. Falar da vida pessoal é um tesouro. Tem de ser digno disso. Esta é uma relação com pessoas, não é uma relação com classes, com o povo. Isto não existe. Eu não sei o que é o povo chinês. Isto é genérico demais. Eu não posso falar disso. A Iugoslávia... eu não sei o que é isso. Com as pessoas tem de ter uma relação de sentido. E outra coisa, dar-se ao público a liberdade de poder ter o seu julgamento. Depende do que a pessoa pensa. Não posso mudar uma pessoa com um filme. Uma pessoa muda com experiências de vida, e com coisas que ela vê e faz ao longo do tempo... não é um filme que a muda. Essa é uma coisa não onipotente, mas também não é impotente, pois quando se faz um filme, não se pode ser pessimista ou niilista. Se faz um filme, tem otimismo: otimismo na ação. Faz-se um filme certo de que aquilo serve para alguma coisa. No fundo, é uma forma de se acreditar na vida.

DEMOCRACIA E TRABALHO EM EQUIPE

Quando estou fazendo um filme não preciso saber tanto das técnicas de cinema. O que é essencial num filme meu? Uma conversa. Em geral de duas pessoas: uma atrás da câmara, outra na frente. Às vezes tem mais que uma na frente. Mas em geral é uma aqui, outra ali. É essencial que eu esteja em um ponto, e esse ponto é meu e não abro mão, embora as informações e os dados venham de outras pessoas. Mas, ao mesmo tempo, não é uma posição autoritária, à medida que eu quero ver os desejos da outra. Conversei com 15 pessoas no Parque da Cidade, mas se elas não me dão as respostas, eu não tenho filme. Não tem talento que dê jeito. Eu dependo das pessoas. Todo o tempo estou certo de que a riqueza do filme depende da riqueza das pessoas, que elas me entregam ou não. E isto consigo de forma dialogal. Para fazer bem esse trabalho, com o método que eu faço, e que não é o geral, é raro, a coisa mais próxima dele é o diário de antropologia, de sociologia, da história oral. Eu li coisas que aprendi num livro de história oral de um italiano maravilhoso, Alessandro Portelli. Quando leio, me interessa muito mais sobre como se conversa com as pessoas. Um segundo destaque é quanto à preparação do filme, que exige pesquisa, e eu dependo das pessoas que vão fazê-la. Dependo do julgamento delas, de conversas iniciais, da certeza que têm de me dar de que meu entrevistado é interessante, de gravações que fazem e trazem aqui para eu próprio julgar. Eu dependo delas.

SOBRE AS PERSONAGENS: QUEM SÃO E COMO CONTAM SUAS HISTÓRIAS

Eventualmente, uma pessoa que não está na lista pode aparecer por acaso e se revelar maravilhosa. No *Santo Forte* teve isso. Uma pessoa que não estava na lista, não era aparentemente cogitada, estava na missa do Papa e acabou sendo personagem do filme. Pessoas que às vezes você pensa que são maravilhosas, não resultam, outras que não pareciam, resultam. O que é diferente no que eu faço, de outras pessoas que fazem documentário, é que eu não fico conhecendo a pessoa antes da filmagem. Isto é um dado essencial. Eu quero que ela converse comigo na filmagem. Ela está falando para mim, está sempre contando para mim alguma coisa que ela nunca contou para mim. Não há nada repetido na história. Segundo, ela não vai fazer isso se ela não tiver, ao lado, no *set*, pessoas que conhece e em quem tem confiança. Eu dependo dessa equipe de pesquisa, não só pela pesquisa que fazem, como pelo fato de que quando eu chego num lugar em que ninguém me conhece, essas pessoas que me cercam são conhecidas. Quando chego lá, sou bem recebido por causa dessas pessoas. Às vezes faço uma entrevista de uma hora com uma pessoa, uma hora depois eu a encontro na rua e essa pessoa não me reconhece. Eu bebo nos olhos da pessoa. Essa pessoa me vê, mas na verdade eu não sou a coisa mais importante para ela, se não como agente.

O OLHAR DA CÂMARA E O DO DIRETOR

Em primeiro lugar, o contato se estabelece, ou não, através de um olhar que não é para a câmara: a pessoa sempre olha para mim, não olha para a câmara. Eu olho para ela e não posso olhar para a câmara. Se eu olhar para a câmara, eu perco, eu diminuo o interesse dela. É o meu olhar que puxa a possível riqueza. Esta é, então, mais uma coisa que democratiza a filmagem, por incrível que pareça. Assim, o fotógrafo passa a ter uma autonomia enorme, é ele quem tem que decidir. Fico no eixo da câmara. Se eu estou no eixo, a câmara está vendo próximo do que eu vejo. Enquadrar em *close*, ou em outro plano, ou corpo inteiro, isso eu tenho que deixar na mão do fotógrafo. Prefiro a filmagem sempre próxima, porque se não se vê o olho da pessoa, não se vê nada. O rosto da pessoa é essencial. Em cinema, quando a pessoa fala e sabe construir o seu retrato, o seu personagem, trabalha sua imagem, porque não é rádio. Além de todas as nuances da entonação, do ritmo, da dispersão, da volta, da hesitação, há uma riqueza extraordinária no olho, na boca e no gesto que, às vezes, desmente o que ela fala, que conota coisas que são fundamentais. Isso tudo fica na mão do fotógrafo e, evidentemente, há problemas, porque às vezes o fotógrafo toma decisões que eu não posso impedir e que são erradas. Mas há, basicamente, poucas coisas que ele não pode fazer. Por exemplo, fazer qualquer plano que destaque um defeito físico da pessoa. Se a pessoa tiver um defeito físico, a melhor atuação dele é filmar de um modo que esse defeito nunca apareça mais

aparente do que é. Outra coisa é a seguinte: a imagem é, aparentemente, muito importante, na medida em que o centro, sempre, é a pessoa com seu rosto e com seus olhos. Há imagens maravilhosas esteticamente em que a pessoa está de perfil, meio de costas e tem atrás uma janela, o que dá um efeito maravilhoso. Isso eu não posso fazer. A câmara tem que estar frontal. E eu tenho de estar do lado da câmara, o que me obriga, me impede de enriquecer esteticamente, porque a ética é uma estética. A ética é uma estética e a relação com o outro é que é o essencial num filme desse tipo. A relação com o outro é ética e é algo mais do que isso. É uma coisa de conhecimento, é diálogo. Então, eu tenho que simplesmente delegar. Eu nunca sei o que a pessoa vai falar, ou o que vai acontecer naquela hora, por isso tenho de ter uma filmagem com certos padrões, não muito longe, e também não muito perto, porque tem o olho, e de repente vai acontecer uma coisa emocionante. Mas é preciso evitar o *zoom* ao máximo, não ser tentado a carregar a imagem na emoção, evitar o sensacional sempre. Sensacional é o que acontece, não é porque a câmara o recolhe. Não há que realçar o dramático com o dramático. Seria o mesmo que fazer o poético sobre o poético. Isso é um horror. Fazer filme sobre poesia que é poético. É poesia sobre poesia. Penso o contrário: filme prosaico sobre o poético. E o poético sobre o prosaico. Se a pessoa quando constrói um belo retrato é tão poética, porque que a câmara tem que ser poética?

SOBRE INSTITUIÇÕES QUE GOVERNAM E SÃO GOVERNADAS PELOS HOMENS

Penso que o problema básico são as instituições. As instituições de ajuda ao Terceiro Mundo que patrocinam as ONGs, todas, todas estão viciadas por uma visão imediatista, querem um produto útil. Trabalham com o curto prazo. Não estão interessadas no processo. Enquanto não houver isso, você não pode fazer coisas boas, e ponto. Não há condição. Enquanto não se verificar que mesmo no que se chama de educativo o ambíguo é interessante, não há condição. Quem define o financeiro são instituições. Quem abre as portas são instituições. Enquanto não houver instituições abertas para, em vez de dizer, “como o nosso trabalho está rendendo frutos”, dizer “como o nosso trabalho, com todos os percalços rende frutos e a gente não sabe como vão ser” e “como se dá esse processo, e talvez um dia dê frutos”, não há condição. Quando eu fiz, por exemplo, o *Conselho Tutelar*, o que aconteceu? Não havia especialista, então resolvi pegar cinco ou seis casos e fazer o filme sobre eles. Os casos eram reais. Só entrou a instituição falando no começo e as seis histórias são por si só propaganda do Conselho Tutelar, mas contadas por pessoas vivas, com casos específicos, singulares. Se o filme não incluir a dualidade de comportamentos, não contribui. Acho que essa é que é a dificuldade. Que sindicato no Brasil vai querer um filme que reflita sobre a situação dos sindicatos? No fundo, pensa-se igual às grandes empresas. Quando estas fazem produtos de

propaganda, não querem discutir, querem simplesmente passar a visão, insuportável, de que são maravilhosas. A mesma lógica perversa da empresa, de manter o *status quo*, está nas que querem combater o *status quo*. Enquanto isto não mudar, enquanto se trabalhar com o curto prazo, não se vai longe. Quem está interessado em financiar produto que vai problematizar o tema de que trata? Por exemplo, a UNIFEM, quando patrocina um vídeo, lhe interessa que seja feito com a mulher genial. Se forem mulheres que vão para trás e para a frente, ou para a frente e para trás, não interessa, e isto é que é fascinante. Ou mulheres que avançam num sentido, mas noutra direção não avançam. O que é mais comum. Avançam profissionalmente, na vida pública, e na vida doméstica não. Avançam no doméstico e não se interessam pela vida pública. Não são consciências puras, descarnadas. Nós, os intelectuais que pensamos e criticamos essas visões, temos as mesmas contradições.

SOBRE CONTRADIÇÕES E TENSÕES

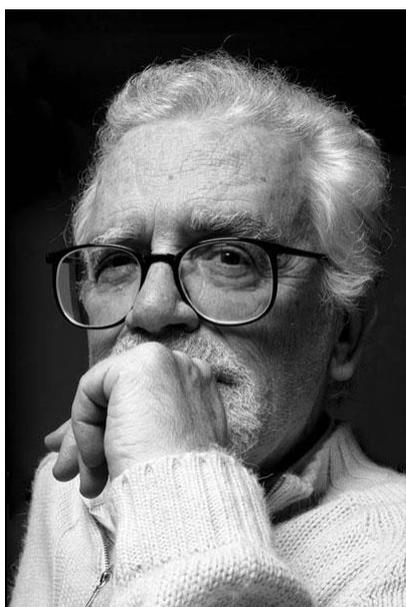
Pessoas de alto nível de consciência, de práxis política, de educação de anos e anos, julgaram que a União Soviética era um paraíso, que a China era um paraíso, que Cuba era um paraíso, chegaram a dizer que a Albânia era um paraíso. Por que, então, pessoas que erraram assim, se contradisseram assim, podem desprezar a contradição popular? É claro que não se vai ao encontro das pessoas despido de percepções, mas acho que, de um lado, há que abrir um vazio em você mesmo. Abrir um vazio. E isto pode ser complicado, não só porque não fica um vazio total, mas porque se tem de estar atento e forte para não se entregar à pessoa que fala. É um diálogo, se ela fala uma coisa que não se entende, tem que se saber por quê, o que, quando. Por isso é que a tensão na filmagem é absolutamente extraordinária, porque não admite o passivo. É maravilhoso quando se consegue ficar 10 minutos só ouvindo a pessoa falar e não se intervém porque é maravilhosa a fala. Isso é a glória. Mas em geral não é assim, é preciso cutucar, tem que detalhar, explicar, coisas que às vezes você sabe, mas o público não. Sei que não posso parar o filme para dar explicação de locutor. Tenho de estar atento e, justo naquele momento, interrogar.

SOBRE O DOCUMENTÁRIO

Um documentário não pode ser fechado, à medida que as compreensões, sua recepção, como ele não é ciência, vão ser infinitas. O que é interessante no filme documentário é que ele é *sui generis*. O que interessa é a rede, não é uma pessoa, nem uma delas é, por si só, genial. Se se destaca isso, se viu mal o filme. A rede é que vai acumulando normas, crenças e atitudes e que são, mais ou menos, gerais e importantes. E estabelecem um código pelo qual se pode entender não

apenas a religião, mas o comportamento e as atitudes sobre tudo na vida, e não só no Rio de Janeiro. Isto depende da pessoa que está assistindo; se o público não é ativo, o filme não é ativo. O público tem que pensar. Acredito, inclusive, que outros sentidos serão atribuídos. Mas eu também tenho que atribuir, implicitamente, um sentido, ao fazer o filme. Antes de filmar eu já sabia o sentido que o filme ia ter. O que é maravilhoso são as formas absolutamente imprevistas pelas quais eu chego àquele sentido que eu pensava antes. Como não é fechado, outras atribuições de sentido podem ser até mais justas do que as minhas. Porque há coisas que realmente não passam na sua cabeça, e também não passam na dos outros.”

Obrigada, Coutinho!



Fonte: www.cecip.org.br

Submetido em: 15 abr. 2014

Aceito em: 15 abr. 2014