

LOS CUADERNOS DE

**CINEMA** 23

---

memórias



**EDUARDO COUTINHO:  
PALAVRA E MEMÓRIA**

JORDANA BERG

MARÍA CAMPAÑA RAMIA

JOÃO MOREIRA SALLES

PATRICIA RUIZ ACERO

**NÚM. 012**

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 são projetados para coletar e registrar o conhecimento, a experiência e o pensar sobre o cinema. Eles têm o objetivo de proteger, compartilhar e promover a cultura e os vários trabalhos cinematográficos da América Latina e da Península Ibérica. Esta publicação é possível graças a participação dos integrantes do CINEMA23.

LOS CUADERNOS DE  
**CINEMA** 23

memórias

## EDUARDO COUTINHO: PALAVRA E MEMÓRIA

JORDANA BERG  
MARÍA CAMPAÑA RAMIA  
JOÃO MOREIRA SALLES  
PATRICIA RUIZ ACERO



Cátedra Ingmar Bergman ингман  
EN CINE Y TEATRO

**AMBULANTE**

CULTURA  
SECRETARÍA DE CULTURA



**CDMX**  
CIUDAD DE MÉXICO

  
CINEMA 23

www.cinema23.com

Publicação gratuita, proibida a comercialização.

A reprodução total ou parcial dos textos e imagens contidos  
nesta publicação é proibida salvo prévia autorização do editor.

CINEMA23 celebra as diferentes opiniões expressas por seus integrantes.

Este caderno foi impresso em julho de 2017.

A impressão consistiu de 1500 cópias.

Impresso no México | 2017

## PRÓLOGO

María Campaña Ramia

I.

Existe uma dimensão individual na vida que para mim é essencial, e acho que chega ao político de outra forma. O que eu quero não são respostas, quero perguntas. Não quero falar do paraíso. Quero falar do mundo que existe. Não quero saber como o mundo é, mas como está, recolher fragmentos do mundo como ele existe.

A pureza e a perfeição são as únicas coisas que me revoltam. A pureza e a perfeição são fascistas. Então meus filmes são pela vida, porque a vida será sempre imperfeita, porque a vida será sempre incompleta. A perfeição é a morte. Acabou. Eu não sou otimista, mas meus filmes são a favor da vida porque aceitam a imperfeição do ser humano e da sociedade. Não quero saber do paraíso. Quero saber o que as pessoas fazem frente à dureza da vida e dos tempos. Às vezes podem cantar um bolero, pode ser isso.<sup>1</sup>

Se eu tivesse que escolher umas palavras para lembrar do Coutinho, sempre seriam essas.

---

<sup>1</sup> Campaña Ramia, María, “Não quero saber como o mundo é, mas como está - Uma conversa com Eduardo Coutinho”, em Ohata, Milton (org.), *Eduardo Coutinho*, Cosac Naify, São Paulo, 2013, p. 321.

## II.

Eduardo Coutinho (São Paulo, 1933 - Rio de Janeiro, 2014) é considerado o documentarista brasileiro mais influente de todos os tempos. Dele se diz também que foi o grande entrevistador do cinema de documentário, ainda que ele evitasse usar o termo ‘entrevista’; preferia o vocábulo ‘conversa’, mais democrático e generoso, que tem origem no latim *conversare* e significa, literalmente, “dar voltas em companhia”. Sua relevante obra é composta de mais de trinta documentários realizados para cinema, televisão e organização sociais — além de várias incursões na ficção como diretor, roteirista e, ocasionalmente, ator.

Durante seus últimos anos de vida, uma série de festivais e centros culturais lhe dedicaram ciclos e retrospectivas, entre eles o MoMA (Estados Unidos, 2009), IDFA (Países Baixos, 2011), É Tudo Verdade (Brasil, 2012), EDOC (Equador, 2012), Punto de Vista e o Museu Reina Sofía (Espanha, 2013). A morte de Coutinho, longe de diminuir o interesse por seu trabalho, fez com que florescesse o afã por descobrir seu cinema e seu particular método. Em 2016, o Pacific Film Archive da Universidade de Berkeley (Estados Unidos) dedicou um ciclo a sua obra, e apenas no primeiro semestre de 2017, tanto o Festival Internacional de Cinema de Cartagena de Índias - FICCI, na Colômbia, assim como o Ambulante, no México, lhe renderam homenagem através de retrospectivas e conferências.<sup>2</sup> Das conversas mantidas nesses encontros, surge o presente caderno.

## III.

O início de Coutinho no cinema se remonta a sua época de juventude e cinefilia. Aos vinte anos, ele abandona os estudos de direito e algum tempo depois consegue uma bolsa para estudar direção e montagem no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos de Paris - IDHEC. Em 1961 volta a São Paulo e logo viaja para a Paraíba, Nordeste do Brasil, onde posteriormente começará a filmagem do que seria a ficção intitulada *Cabra marcado para morrer*.

Entre 1965 e 1975, Coutinho escreve vários roteiros e colabora com cineastas como Glauber Rocha, Leon Hirszman e Zelito Viana. Podemos dizer que é em 1975, com sua entrada no programa Globo Repórter da Rede Globo, quando ele confirma sua vocação de documentarista e encontra uma estabilidade econômica e profissional. De sua passagem pela televisão surgem documentários investigativos como *Seis dias de Ouricuri* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977) e *Theodorico, o imperador do sertão* (1978).

<sup>2</sup> Foi fundamental em ambas retrospectivas a presença de *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (Carlos Nader, 2013), um filme único para se conhecer Eduardo Coutinho, que em conversa com Nader analisa sequências de seus documentários, lembra seus personagens e pouco a pouco revela seu método e seu pensamento sobre o cinema e o mundo.

Ao se referir à televisão, Coutinho ressaltava a agilidade que esta lhe deu para aprender a filmar e saber quando ligar a câmera em situações de não entrevista. Sobre sua experiência como repórter é revelador ler um texto que ele escreveu para o festival Cinéma du Réel de Paris, em 1992, no qual afirma: “Nos anos setenta, em plena ditadura, era mais interessante trabalhar no jornalismo da Globo do que hoje. Antes, a censura era externa: agora é interna e abrange não só o conteúdo, quanto a linguagem”.<sup>3</sup>

Durante um período de férias no Globo Repórter, em 1981, Coutinho volta ao Nordeste para retomar o projeto de *Cabra marcado para morrer*. Assim chegamos a 1984, ano de estreia de uma peça inclassificável por sua singular natureza cuja origem remonta vinte anos atrás.

Em 1962, enquanto realizava um documentário com a União Nacional dos Estudantes na Paraíba, Coutinho filma uma manifestação em repúdio ao assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira. Aqueles acontecimentos o marcam tanto que, dois anos mais tarde, começa a rodar um filme sobre a vida de Teixeira, reconstrução ficcional da ação política que o levou à morte, e na qual a viúva, Elizabeth, interpretava seu próprio papel. Logo no início, a filmagem é interrompida pelo golpe militar de 1964. Os integrantes da equipe devem dispersar-se e o material sobrevive na clandestinidade graças a um rápido movimento que mereceria um capítulo à parte.

Em 1981, 17 anos depois, Coutinho retoma o projeto e encontra Elizabeth, que fugindo da perseguição política tinha decidido mudar de nome e refugiar-se com apenas um de seus onze filhos em uma comunidade no estado vizinho do Rio Grande do Norte. Isso se transformará no capítulo “documental” de *Cabra*, no qual ela e outros participantes do filme interrompido refletem sobre suas acidentadas histórias de vida, motivados pelo passar do tempo e pela visionagem do material filmado em 1964.

É 1984 e o Brasil se prepara para uma transição em direção à democracia após pouco mais de duas décadas de ditadura. Só vinte anos depois de ter sido rodado seu primeiro plano, estreia *Cabra marcado para morrer*, filme que sem querer se transforma em um projeto de insólita envergadura e que representa um marco no cinema documental brasileiro. Não é estranho escutar nos círculos cinéfilos do Brasil a expressão “a. C. / d. C.” (antes de *Cabra*, depois de *Cabra*) para ressaltar até que grau o filme significou um ponto de inflexão na cinematografia desse país e consolidou Coutinho como autor, quando ele já tinha mais de cinquenta anos.

*Cabra marcado para morrer* é sucedido por dois tempos no cinema de Coutinho. O primeiro constitui-se por um bloco de documentários voltados para o social, herdeiros indiretos de sua passagem pela televisão, alguns deles produzidos por encomenda de organizações não-governamentais. Nessa época se gesta sua relação próxima com o CECIP (Centro de criação de imagem popular), com quem realizou vários documentários, e em

<sup>3</sup> Coutinho, Eduardo, “O olhar no documentário - Carta-testemunho para Paulo Paranaguá”, em Ohata, Milton (org.), *op. cit.*, p. 18.

cuja sede no centro do Rio de Janeiro manteve um espaço de trabalho próprio até o fim de sua vida. Dessa etapa menos conhecida se destacam filmes tão importantes como *Santa Marta - Duas semanas no morro* (1987) e *Boca de lixo* (1992), os quais já deixam entrever os cimentos de um sistema de trabalho metódico e uma seleção de temas que marcarão a produção posterior de Coutinho. O segundo ciclo se inaugura com *Santo forte* (1999), o primeiro de seus filmes editado por Jordana Berg, quem se tornará sua colaboradora de longo fôlego e que qualifica esse período como uma “espécie de renascimento” na carreira do cineasta brasileiro.

#### IV.

Como conta o documentarista João Moreira Salles em seu artigo *Morrer e nascer - Duas passagens na vida de Eduardo Coutinho*, esse ressurgimento é consequência direta de uma visita que Coutinho faz a José Carlos Avellar, que naquela época dirigia a RioFilme, instituição pública que tinha sido fundada poucos anos antes para fomentar a produção e a distribuição cinematográfica no Rio de Janeiro.

Antes de continuar, convém deter-se um momento para lembrar de José Carlos Avellar (Rio de Janeiro, 1936-2016), quem foi um dos mais importantes críticos, pensadores e programadores de cinema no Brasil, além de realizador, professor e gestor cultural. Genuinamente cinéfilo, de gesto afável, conhecedor profundo da história do cinema mundial e curador atento ao trabalho de novos realizadores, falava um perfeito espanhol no qual se percebia, segundo a ocasião, um sotaque caribenho, mexicano ou argentino. Talvez esse fosse o dom de Avellar, circular livremente pelas variantes das línguas espanhola e portuguesa com a mesma facilidade com a que transitava, como curador, através das linguagens cinematográficas da América Latina. Possivelmente ninguém, como ele, tenha construído tantas pontes entre o cinema brasileiro e o de seus vizinhos latino-americanos. Inclusive, o exemplar 000 dos Cadernos de Cinema<sup>23</sup>, *Roteiro para a imaginação*, leva sua assinatura e o projeto de editar um caderno sobre o cinema de Coutinho, em grande parte, deve-se a ele.

Voltemos agora ao relato de Salles: Coutinho recorre a seu amigo e lhe pede apoio para realizar um filme completamente testemunhal, no qual vários moradores de uma favela carioca se refeririam às suas experiências religiosas e histórias de vida e fé. “Sem hesitar e desconsiderando todos os trâmites burocráticos, disse-lhe [Avellar] que fosse adiante. O eventual fracasso de um filme só de falas apenas confirmaria um estado de coisas já consumado. Essa condição de nada-mais-a-perder é crucial para entender a relativa liberdade com que Coutinho deu o seu passo mais extremo.”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Moreira Salles, João, “Morrer e nascer - Duas passagens na vida de Eduardo Coutinho”, em Ohata, Milton (org.), *op. cit.*, pp. 372-373.

Foi por conta de *Babilônia 2000* (2001) — o primeiro documentário de Coutinho produzido pela VideoFilmes — que o cineasta, já com 67 anos, entra em um ritmo de produção mais consistente e prolífico, produto da nascente amizade com Salles, que a partir de *Edifício Master* (2002) atuará como seu produtor executivo. Desse encontro, um dos mais memoráveis do cinema brasileiro, surgem doze longas-metragens, dois curtas-metragens e um singular experimento intitulado *Um dia na vida* (2010), uma montagem de fragmentos de comerciais e programas de televisão aberta gravados pelo cineasta e sua equipe em 1 de outubro de 2009, o qual nunca estreou em salas comerciais por questões de direitos de autor.

A esta fase correspondem filmes fundamentais como o aclamado *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2006). O primeiro percorre os apartamentos dos moradores de um edifício de 276 conjugados, situado no coração do bairro de Copacabana. No segundo, antigos trabalhadores da indústria metalúrgica da Grande São Paulo<sup>5</sup> lembram a histórica greve de 1979 e 1980 e sua participação nas lutas do sindicato que depois viu um de seus membros, Luiz Inácio “Lula” da Silva, eleito como presidente do Brasil. No terceiro, sem pré-produção, locações nem personagens preestabelecidas, Coutinho e sua equipe buscam no sertão da Paraíba pessoas que queiram contar sua história e assim descobrem Araçás, uma comunidade rural onde vivem 86 famílias, a maioria unidas por laços de parentesco.

Em 2007 estreia *Jogo de cena*, filme que inaugura uma sorte de subconjunto dentro de suas obras finais. A partir desse momento, o teatro se torna a locação dos documentários de Coutinho, que não sai mais desse espaço fechado para fazer um filme. Agora já não é ele quem vai em busca de um personagem, mas sim os personagens que chegam, voluntariamente, a seu encontro. A essa fase de encerramento correspondem também *Moscou* (2009), *As canções* (2011) e *Últimas conversas* (2015).

Em *Jogo de cena*, Coutinho entrevista em separado a um grupo de mulheres que lembram as experiências determinantes de suas vidas e cujas histórias são repetidas depois, quase exatamente, pelo mesmo número de atrizes profissionais. Realidade e encenação se combinam em um jogo no qual o espectador acaba não reconhecendo mais quem diz a verdade e quem a interpreta. No final das contas isso dá no mesmo e comprova duas coisas: que no cinema de Coutinho a verdade é uma construção paulatina e que as questões individuais rapidamente passam a ser as de todos.

O filme se tornou um marco no cinema brasileiro, assim como *Cabra marcado para morrer* foi em seu momento. Jean-Claude Bernardet, um dos mais notáveis pensadores do cinema brasileiro, não economizou elogios ao referir-se ao filme de Coutinho:

<sup>5</sup> A Região Metropolitana de São Paulo reúne 39 municípios do estado homônimo, os quais se fundem com a capital do estado formando uma área urbana contínua.

Penso que é necessário perceber as dimensões de *Jogo de cena*. Não é um filme importante e transformador no quadro do cinema documentário brasileiro, é um abalo sísmico de 7 graus na escala Richter no cinema documentário em geral, ou, mais precisamente, no documentário baseado na fala. *Jogo de cena* é uma explosão transformadora da magnitude que tiveram no passado filmes de Eisenstein ou Godard. Talvez se possa dizer que *Jogo de cena* anuncia o encerramento de um ciclo de cinema que Jean Rouch iniciava há meio século com *Eu, um negro* [*Moi, un noir*, 1958].<sup>6</sup>

V.

Pouco antes de sua morte em fevereiro de 2014, Eduardo Coutinho rodou seu último filme, uma compilação de diálogos com estudantes das escolas públicas do Rio de Janeiro, que falavam de suas vidas e sonhos. Durante a filmagem, Coutinho estava inconformado. O que queria fazer originalmente era explorar as origens da palavra através de entrevistas com crianças pequenas. Estava certo de que só elas podiam expressar-se livremente por meio de palavras ainda não contaminadas pela forma ou qualquer outro tipo de restrição; mas por questões burocráticas conseguiu autorização apenas para rodar com jovens, por isso sua frustração.

O filme começa com Coutinho mostrando seu descontentamento, refletindo sobre o ofício do cineasta e a crise que atravessava diante da impossibilidade de fazer o filme que ele queria, ou pelo menos de interessar-se genuinamente pelos relatos de seus personagens. O dispositivo é simples: uma sala, uma cadeira ocupada pelo diretor, uma cadeira que se enche e se esvazia cada vez que um garoto entra e sai de cena, uma porta que se abre e se fecha, uma conversa entre um cineasta idoso e um jovem personagem que se veem pela primeira vez.

Coutinho estava obcecado com a memória e a ideia de que só o passar do tempo pode enriquecer o relato que uma pessoa elabora sobre seu passado: “O tempo lembrado, o tempo narrado, é sempre mais rico que o tempo vivido”, costumava dizer. Não estava, portanto, disposto a aceitar que os jovens tivessem tantas coisas notáveis para contar. Felizmente, para o público, esse maravilhoso grupo de personagens provou o contrário. *Últimas conversas* é uma obra simples e ao mesmo tempo monumental. Talvez mais que qualquer outro filme de Coutinho, conta a história de um país abandonado, de famílias fragmentadas pela violência, de jovens que cresceram sentindo diariamente a discriminação, o abuso sexual e o racismo e que, no entanto, estão prontos para lutar por um futuro brilhante, para sonhar, cantar, amar, rir e ler seus próprios poemas olhando para a câmera.

---

<sup>6</sup> Bernardet, Jean-Claude, “*Jogo de cena y Moscou*”, em *Campaña Ramia, María y Mesquita*, Cláudia (orgs.), *op. cit.*, pp. 105-106.

Diante da inesperada morte de Coutinho, João Moreira Salles e Jordana Berg assumiram a responsabilidade de terminar o filme em um processo que se concluiu após duas tentativas. Na primeira, tentaram editar o filme como teria feito Coutinho. Na segunda, ao ver que isso era inviável, assumiram a impossibilidade de pretender ser alguém que já não está e se lançaram em direção a uma montagem mais livre. Desse modo, o filme acabou por transformar-se também em uma homenagem e despedida ao cineasta brasileiro.

São justamente as palavras de Salles e Berg, seus dois colaboradores mais próximos, as que nos aproximam do cinema de Coutinho neste caderno, mediante a transcrição das palestras que deram durante o FICCI (em colaboração com a Universidad del Magdalena) e o Ambulante (em associação com a Cátedra Bergman), e que são apresentadas aqui com leves modificações que permitam facilitar a leitura mas preservando seu caráter coloquial — algo que, intuo, agradaria a Coutinho —. Na primeira, durante um diálogo moderado pela documentarista colombiana Patricia Ruiz Acero, entusiasta organizadora da retrospectiva realizada no FICCI, João Moreira Salles e eu falamos sobre o cinema de Coutinho partindo de três temas centrais: o método, a memória e a filosofia do encontro. Na segunda, Jordana Berg faz um memorável relato de sua relação pessoal e profissional com Coutinho e revela o porquê das regras do jogo que se impunham cada vez que eles embarcavam em um novo projeto.

## JORDANA BERG

Jordana Berg (Rio de Janeiro, 1963) se graduou como desenhista visual. Desde 1985 trabalha em televisão e, desde 1990, como editora *freelance*. Durante vinte anos editou doze filmes de Eduardo Coutinho — desde *Santo forte* (1999) até *Últimas conversas* (2015) —, e se transformou assim em sua colaboradora de mais longo fôlego. Editou mais de 85 filmes e trabalhou com prestigiados cineastas como Eduardo Escorel (*O tempo e o lugar*), Renato Terra e Ricardo Calil (*Uma noite em 67*), Daniela Broitman (*Marcelo Yuka no caminho das setas*), Helena Solberg (*A alma da gente*), Flávia Castro (*Diário de uma busca*), José Joffily e Pedro Rossi (*Caminho de volta*), entre outros. Entre 1993 e 1996 viveu em Paris, onde trabalhou como editora na UNESCO e como *freelancer* em documentários. Entre 2010 e 2011 foi professora na Escola de Cinema Darcy Ribeiro no Rio de Janeiro. Em 2017 trabalha no documentário de Petra Costa sobre o impeachment da presidente Dilma Rousseff. É membro do Rough Cut Service, serviço internacional de consultoria de montagem.

## MARÍA CAMPAÑA RAMIA

María Campaña Ramia (Quito, 1977) é programadora de cinema, documentarista, jornalista e tradutora audiovisual. Mestre em Produção de Documentários na Universidade de Estrasburgo, França. Foi diretora artística do Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine - EDOC, no Equador, entre 2006 e 2016. Foi diretora de programação do Festival de Cinema La Orquídea (Cuenca, Equador); curadora convidada do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro e bolsista do Seminário Flaherty, nos EUA. É membro da equipe de programação de EDOC e Ambulante, no México. Em 2012, coeditou o livro *El otro cine de Eduardo Coutinho*, a primeira publicação em espanhol dedicada integralmente à obra do realizador brasileiro, e organizou uma retrospectiva do seu trabalho no EDOC. Fez os documentários *Mi abuelo, mi héroe* (2005) e *Derivadas* (2015). Têm sido colunista, crítica de cinema, cronista de viagens e repórter de publicações do Equador e do Reino Unido. Mora no Rio de Janeiro.

## JOÃO MOREIRA SALLES

João Moreira Salles (Rio de Janeiro, 1962) é cineasta, produtor e roteirista, fundador da produtora e distribuidora VideoFilmes e da revista *Piauí*. É considerado um dos mais importantes documentaristas contemporâneos. Começou sua carreira em 1985 como roteirista de uma série documental para televisão. Entre suas obras estão *Notícias de uma guerra particular* (1999), sobre o estado de violência urbana no Rio de Janeiro (codirigido por Kátia Lund), *Nelson Freire* (2003), seu primeiro longa-metragem para cinema sobre o pianista brasileiro reconhecido internacionalmente, e *Entreatos* (2004), sobre os bastidores da campanha de Luiz Inácio "Lula" da Silva à presidência do Brasil em 2002. Em 2007 estreou o documentário *Santiago*, que foi aclamado em inúmeros festivais do mundo. Dez anos depois, realiza *No intenso agora* (2017), filme construído inteiramente com material de arquivo e lançado na Berlinale. Amigo pessoal e colaborador de Eduardo Coutinho, produziu seus filmes a partir de *Edifício Master* (2002) e finalizou seu filme póstumo, *Últimas conversas* (2015), após a morte do cineasta brasileiro.

## PATRICIA RUIZ ACERO

Patricia Ruiz Acero (Bogotá, 1980) é bailarina com formação em dança tradicional e contemporânea, comunicadora social e produtora audiovisual. Estudou na Pontifícia Universidade Javeriana na Colômbia. É mestre em Cultura e Desenvolvimento e professora do programa de Cinema e Audiovisuais na Universidad de Magdalena (Santa Marta). Fez documentários e ficções no Caribe e Colômbia, dentre os quais se destacam *Cantadoras de vida*, sobre os rituais fúnebres em Chocó, e *Yeya espíritu que danza*, documentário sobre a bailarina e investigadora Delia Zapata Olivella. Fez três documentários para a Liga de Mujeres Desplazadas de Bolívar e o curta-metragem *Mi muñeca*. Foi produtora de nove edições do Festival Audiovisual Tornado Cartagena e da Mochila Audiovisual del Caribe. Coordenou durante quatro anos a seção Novos Criadores no Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI, e na edição de 2017 organizou a retrospectiva de Eduardo Coutinho. Atualmente produz o documentário *Las cuerdas*, sobre mulheres boxeadoras em Santa Marta.

## EDUARDO COUTINHO, A ARTE DE FILMAR A PALAVRA

María Campaña Ramia, João Moreira Salles e Patricia Ruiz Acero

**Patricia Ruiz Acero:** Eduardo Coutinho foi um dos documentaristas mais importantes do Brasil e da América Latina. Ele foi repórter, roteirista, produtor, ator e diretor de mais de trinta filmes. Um dos seus filmes mais importantes foi *Cabra marcado para morrer*, finalizado em 1984, que venceu o Coral de Melhor Documentário no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana e o Prêmio da Crítica Internacional na Berlinale.

Aqui, na retrospectiva que dedicamos a ele no FICCI, exibiremos oito de seus filmes: *Cabra marcado para morrer*, *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2006), *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009), *As canções* (2011) e *Últimas conversas* (2015), seu filme póstumo, finalizado por João Moreira Salles. Apresentaremos também *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2013), de Carlos Nader. Agradecemos muito a presença do João, que, além de ter sido produtor executivo de Eduardo Coutinho, é fundador da revista *Piauí* e documentarista. João também tem uma série de filmes importantes, dentre eles o premiadíssimo *Santiago*.

Também está conosco María Campaña Ramia, e gostaria desde já de agradecer a sua presença. María é jornalista, crítica de cinema e atualmente é programadora do festival de documentários *Ambulante*, no México. Foi, por mais de dez anos, diretora artística do EDOC, o festival de cinema documental do Equador. Ela organizou uma das primeiras retrospectivas de Eduardo Coutinho no Equador, é profunda conhecedora de suas obras e é uma das gestoras e colaboradoras desta retrospectiva.

Vamos assistir a um fragmento e começar a conversa.

João, a partir do que acabamos de assistir, o que você acha de falarmos do método, do dispositivo narrativo de Eduardo Coutinho?

**João Moreira Salles:** Seleccionamos esse pequeno fragmento de *Eduardo Coutinho, 7 de outubro*, uma entrevista extensa que Coutinho deu para o Carlos Nader. É um filme maravilhoso que serve de introdução ao método do Coutinho, cujas convicções acerca do cinema documental eram bastante firmes. Aqui ele expressa uma delas: a ideia de delimitar. É fundamental estabelecer limites. Ele usa como exemplo *Edifício Master*, um filme que se passa em um prédio em Copacabana, no Rio de Janeiro, onde existem entre duzentos e trezentos apartamentos. Não me lembro quantos são exatamente, mas é um edifício grande. Desse mundo de gente, ele escolhe cerca de quinze personagens. Tudo se passa dentro do edifício. O Coutinho dizia que mesmo se algo extraordinário acontecesse no edifício em frente, digamos, alguém que se pusesse a levitar, ele não filmaria, porque isso significaria quebrar a regra estabelecida. A regra é o edifício, um lugar. Sem essa obediência, perde-se o limite e tudo se torna possível, o que é sinônimo de dispersão. Na obra de Coutinho está sempre presente o que chamamos de dispositivo, algo que determina a possibilidade do seu cinema. Neste caso é um edifício, e não dois.

Em *O fim e o princípio* o dispositivo é outro. Coutinho se impõe um certo número de dias para encontrar o filme; não sabe qual filme será feito, não há roteiro, nem personagens, nem sequer uma locação, mas sabe que começou a fazer um filme. O filme falará então da necessidade de encontrar uma história, porque a partir do momento em que a produção começa: paga-se a equipe, paga-se pelo transporte, de modo que há um tempo limite para que o filme possa ser feito. Esse é o dispositivo que serve de estopim para *O fim e o princípio*, a meu juízo um dos filmes mais comoventes de Coutinho.

O método dele era o de se colocar numa prisão. Dentro dela, tinha absoluta liberdade para fazer o que quisesse, contanto que não infringisse as regras de encarceramento que havia se imposto a si mesmo, voluntariamente.

**María Campaña Ramia:** De fato, Coutinho era um cineasta muito metódico. Dizia que odiava a palavra ‘profundidade’, mas vou usá-la assim mesmo. É que ao filmar um espaço restrito, evidentemente se obrigava a aprofundar o olhar, que era a marca de seus filmes. Nos filmes de Coutinho, os personagens não são tomados como uma amostra de algo a ser representado. Ele não vai ao Edifício Master para escolher um negro, um branco, uma mulher jovem, uma velha. Cada personagem é um ser individual que vai construir seu espaço autobiográfico por meio da conversa. Não representa ninguém além de si mesmo. Além disso, os filmes dele nunca terão como propósito provar ou demonstrar algo.

Seguindo com o método, a locação como prisão que delimita as regras do jogo é um elemento, mas há mais elementos neste método de Coutinho, e muito importantes também, como a duração dos planos e o fato de que o primeiro encontro sempre será mediado pela câmera.

**JMS:** Na obra de Coutinho é fundamental que tudo aconteça durante a filmagem. Não se insere depois algo que não foi filmado durante o encontro com o personagem. Assim, não



há trilha sonora, mas há música capturada durante a cena. Não há inserções, não há uma única imagem usada para ilustrar algo dito na cena. Por exemplo, se um personagem diz que jogou futebol no Maracanã, Coutinho acreditará nele, não irá a arquivos à cata de uma foto que comprove a afirmação, porque isso para ele seria desconfiar da palavra dada; é como se as imagens trazidas de fora existissem para provar o que o personagem disse. Isso jamais acontece na obra de Coutinho.

No fragmento de *Edifício Master* que veremos a seguir, primeiro se vê o trecho original do filme, e depois esse mesmo trecho comentado no DVD, em que Coutinho conversa com Walter Lima Júnior, um grande cineasta brasileiro. Walter se depara com o que julga ser um problema nessa sequência de *Edifício Master*. O problema diz respeito à falta de uma inserção, recurso que, como disse, Coutinho não emprega.

**MCR:** Como vocês podem ver, Coutinho decide não incluir os retratos da senhora porque ilustraria algo que não foi filmado durante a conversa, algo que não ocorreu naquele momento. É fundamental no cinema de Coutinho preservar a verdade da filmagem, preservar o encontro; caso haja alguma discussão, incluindo negociações de pagamento de cachês, tudo fará parte da edição final.

De fato, vemos nos filmes de Coutinho como ele já chega com a câmera ligada, como em *Cabra marcado para morrer* ou em *Boca de lixo* (1992), que não faz parte da retrospectiva mas cito aqui pela força expressiva desse primeiro encontro entre Coutinho e os catadores de lixo que participaram do filme. O primeiro encontro entre Coutinho e seus personagens é sempre mediado pela câmera e esta relação será mantida durante o parêntese que dure a filmagem. Coutinho não participava da pesquisa prévia para encontrar personagens. Isso estava a cargo de seus assistentes; igualmente, salvo poucas exceções, não havia uma relação posterior, porque ele não costumava manter contato com os seus personagens.

Há outro aspecto que acho fundamental no cinema de Coutinho, que é a duração dos planos, sempre generosa e detalhada. Nesse tempo surge algo que rompe com essa assimetria de poder entre quem filma e quem é filmado; essa diferença se atenua graças ao tempo que os sujeitos têm para se desenvolver diante da câmera, de se converterem em personagens e de se assumirem a si mesmos para além de nossas preconcepções. Isso acontece também pelo fato de Coutinho ter filmado, de modo geral, classes pouco privilegiadas do Brasil, sobre as quais boa parte dos espectadores têm uma ideia pré-estabelecida, resultado da maneira como esse estrato social é representado pelo cinema e principalmente pela televisão brasileira. Os personagens crescem no cinema de Coutinho, constroem a si mesmos e isso tem a ver com o tempo que ele lhes dedica.

Há também muitos silêncios no cinema de Coutinho. É um cinema muito oral mas a palavra sempre nasce do silêncio, e para ele retorna. Creio que o silêncio é fundamental para os seus filmes.



Elizabeth Teixeira e os filhos durante as filmagens de *Cabra marcado para morrer*, em 1964

**PRA:** Poderíamos dizer que esse método se afasta de toda aquela primeira experiência que vinha do jornalismo de reportagem, como já mencionamos anteriormente, através da duração do plano, da não-utilização de imagens de ilustração ou imagens de apoio; ou seja, todos esses elementos que aparentemente são clássicos e tradicionais no documentário. Outra coisa que eu gostaria, João, é que você nos fale sobre como cada vez ele se aproxima mais desse tempo presente, ao que ocorre no momento da filmagem, nesse encontro com seus personagens que você mencionou. Coutinho não conhecia os personagens, ele queria moldar o que acontecia no presente do encontro...

**JMS:** Sim, levando em conta o que vocês falaram, tem uma coisa muito importante a ser compreendida sobre Coutinho. A obra posterior a *Cabra marcado para morrer* só se tornou possível graças à invenção do vídeo. Sem esse avanço tecnológico, os filmes da segunda fase não existiriam, uma vez que eles dependem de tempo, ou seja, de planos longos. É necessário que as coisas aconteçam não por um efeito de edição, “entre” os planos, mas “durante” os planos, na duração de cada plano. Logo, é essencial que os planos perdurem até que algo se manifeste. É muito angustiante filmar em película, porque filme é caro. Em 35 mm, cada rolo te permite filmar cerca de cinco minutos; se for 16 mm, o chassi dura dez minutos. Não se faz um filme de Coutinho com um plano de dez minutos, é preciso rodar trinta minutos, quarenta minutos sem cortes. É preciso sustentar muito tempo morto até que alguma coisa aconteça.

Coutinho terminou *Cabra marcado para morrer*, um documentário extraordinário, em 1984. Depois passou quase quinze anos sem fazer nada que julgasse importante — palavras dele, não minhas —. Foi um período obscuro de sua vida, muito difícil. Quando todos já o tinham descartado como realizador, considerando-o um diretor de um filme só, ainda que um filme muito importante, Coutinho foi ao encontro de um grande amigo seu, José Carlos Avellar — um crítico brasileiro muito importante que àquela altura dirigia um órgão de fomento ao cinema — e lhe disse: “Ninguém se interessa mais pelo que tenho a dizer, então quero fazer um filme que só eu gostaria de assistir. Filmarei pessoas que falam para a câmera; é possível que ninguém considere isso cinema, mas é o que quero fazer.” Isso aconteceu em 1997, quando o vídeo já era um suporte difundido e acessível. E foi assim que surgiu *Santo forte* (1999), que representa o início de sua segunda fase, e que só se encerrará com seu filme póstumo *Últimas conversas*. Todos esses filmes são consequência da adoção do vídeo.

E como Coutinho encontrava seus personagens? Ele tinha assistentes a quem dizia, por exemplo, “quero fazer um filme sobre um edifício em Copacabana”. Identificado um prédio, cerca de quatro ou cinco assistentes tocam a campainha de cada apartamento e perguntam aos moradores se querem participar de um filme esquisito, um documentário — que por si só já é uma palavra erudita, ninguém sabe ao certo o que significa —. Alguns concordam, outros dizem que não. As pessoas que aceitam participar são gravadas pelos assistentes que usam uma câmera amadora, VHS no caso de *Santo forte* e *Edifício Master*. São conversas breves, cerca de quinze minutos. Essas imagens são mostradas a Coutinho, que faz então a seleção. O contato do Coutinho com os personagens se dava através desses vídeos. A lista final de quem viria a participar do filme era feita por ele. De um modo geral, era escolhido não quem contava algo extraordinário, mas quem conseguia falar de um assunto trivial de maneira extraordinária. Era esse o segredo de Coutinho.

O momento da filmagem é quando Coutinho se encontra pela primeira vez com os personagens — e, quase sempre, também pela última —. A câmera está sempre rodando. Era isso que Coutinho chamava no fragmento que mostramos de “ato de filmagem”; tudo se passa durante esse ato, nada do que se passa depois pode ser filmado. Não é uma

questão dogmática ou de rigidez metodológica. É mais simples: ele não acreditava em filmar depois, porque o que se filma depois não traz a verdade do momento do encontro. Para Coutinho o que o filme registra é o encontro em si; é o registro do encontro de uma pessoa desconhecida com outra pessoa desconhecida, quase um ancião, porque Coutinho começou essa segunda fase de seu cinema com mais de 65 anos. Ele sempre foi um realizador temporário, cujas invenções se deram na maturidade. *Cabra marcado para morrer* terminou de ser filmado quando ele já tinha mais de cinquenta anos de idade; a segunda parte de sua obra acontece quando ele já entrara na quadra dos sessenta. Isso é fundamental porque trata-se sempre de um encontro permeado por uma grande experiência de vida e por uma ideia de memória.

Chegamos então à ideia de tempo presente. Os filmes de Coutinho giram em torno dos temas da oralidade, da palavra falada, mas também da memória, e em que sentido? Para Coutinho é fundamental que exista uma distância temporal entre o vivido e a memória desse vivido. Há um tempo que transcorre entre a experiência e a lembrança da experiência. Quanto maior esse intervalo, melhor para o método de Coutinho, porque camadas de imaginação, de esquecimento e de invenção vão se sobrepondo à experiência. No momento do relato, o que se conta não é exatamente a história vivida mas a história transformada pela passagem do tempo. Por isso não faz sentido buscar provas para corroborar o que a pessoa disse. Coutinho deseja a mentira — não a mentira voluntária, intencional, mas a mentira produzida pelo processo de lembrança —. Isso é fundamental para Coutinho.

**PRA:** Poderíamos dizer que é mais importante a memória nessa oralidade quando o personagem conta...

**JMS:** O filme funciona, o encontro funciona, quando essa lembrança se faz presente. Quando isso acontece, não se trata mais de um relato do passado, mas de uma recuperação do passado no presente. O que parecia ter ficado para trás agora se manifesta como coisa viva no momento da narração presente, como se o passado revivesse, aflorasse no presente. Isso é o que podemos chamar de “o tempo presente do passado”, algo que Coutinho aprendeu com Lanzmann, principalmente com sua obra sobre o holocausto, *Shoah* (1985), documentário de mais de nove horas em que o passado não é passado. Lanzmann afirmou que não fez um filme histórico; não fez um filme sobre o passado, e sim sobre a presença deste no presente. O próximo fragmento mostra isso claramente. É do filme *As canções*.

**MCR:** Tocamos no tema do espaço e do tempo, aspectos fundamentais do cinema no geral e também do cinema de Coutinho. Primeiro, a delimitação espacial como regra de jogo. Segundo, o tempo vivido que sempre será mais pobre que o tempo narrado, que o tempo lembrado, um conceito de Walter Benjamin a que Coutinho costumava se referir. Creio ser importante que passemos à palavra e ao canto, que são outros dois elementos centrais nos filmes de Coutinho.



Zequinha e Coutinho. *O fim e o princípio* (2006)

Provavelmente os momentos mais memoráveis dos filmes de Coutinho acontecem quando os personagens estão cantando, cantando sem acompanhamento, somente porque surgiu o cantar, e isso talvez seja o melhor que podem oferecer de si mesmos no que tange a uma representação autobiográfica. O canto, como diz um personagem desse mesmo filme, um feirante chamado Queimado, é como um estopim que se acende e faz com que o passado volte de modo imediato. Suponho que todos tenhamos uma canção que nos leva diretamente a um momento, um cheiro, uma pessoa, uma sensação passada. É um pouco

como nos musicais. No momento em que os personagens começam a dançar, entram em uma espécie de sonho, mudam, vivem uma metamorfose. Nos filmes de Coutinho acontece exatamente isso. É o que Gilles Deleuze definia como “o momento da verdade”<sup>7</sup>, o momento em que o personagem entra nesse transe. Quando os personagens de Coutinho começam a cantar é como se se convertessem em uma versão mais sólida de si mesmos e se potencializassem. Não sei se viram ontem o momento em que a menina de *Últimas conversas* começa a cantar uma música do Roxette; é como se ela se desdobrasse e saísse um pouco de si. Isso me parece algo belíssimo da filmografia de Coutinho e que além disso tem muito a ver com a relação que têm os brasileiros com a música, uma relação única que só vemos se repetir em alguns poucos países.

**PRA:** João, você que esteve tão próximo do Coutinho, nos diga: qual era o seu dom? Como ele fazia para que as pessoas, a partir da narrativa de suas histórias, voltassem a viver o passado? É um pouco o que acabamos de ver nesse fragmento de *As canções*.

**JMS:** Eu só queria fazer um comentário sobre o que acabamos de ver. No momento em que o personagem se lembra da mãe, canta uma canção e se lembra dela, de um golpe, sem que tenha qualquer controle sobre o processo mental, já não está mais diante de uma lembrança. O que se passa agora é que ele “vive” o passado, como uma encarnação do passado no presente. É uma supressão do tempo. Isso era o que Coutinho buscava nos seus filmes, pessoas que no momento da narração se sentiam encantadas, no sentido de feitiço mesmo, das palavras que trazem de volta a experiência comovente do passado. Era esse o maior segredo dos filmes de Coutinho. Como ele conseguia isso? Com todos esses instrumentos mas também por uma necessidade vital de ouvir do outro coisas que para ele eram fundamentais.

Os filmes de Coutinho não tratam de qualquer tema. Eram abordados os temas pelos quais ele tinha interesse e que também eram importantes para os seus personagens. Ou seja, o que ele buscava era um denominador comum entre seus interesses e os de seus personagens. Ele não agia como um terapeuta, alguém que busca a cura do outro. Não, ele se prestava a escutar aquilo que para ele também era de interesse vital. Coutinho estava muito mal preparado para a vida prática, para a vida no mundo, a vida familiar, a vida profissional, ganhar dinheiro, etc. O cinema talvez fosse o único campo no qual ele se reconhecia como forte, como alguém dotado de potência. Até por uma questão de sobrevivência, era fundamental que esses encontros fossem memoráveis, porque isso era a prova da única competência que Coutinho julgava possuir. Os personagens, como disse a Maria, são quase todos de um Brasil mais popular; consequentemente, de um Brasil esquecido, personagens cujas histórias não são ouvidas. E aí aparece Coutinho, um intelectual, um homem altamente letrado, vindo da classe dominante brasileira,

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985.

desesperadamente necessitado de ouvir o que essas pessoas tinham a dizer. De um lado, havia um desejo de ouvir; de outro, pessoas anônimas que se sentiam desejadas. Quando isso acontece é muito forte. Mais do que um ouvido generoso, essas pessoas encontravam um ouvido desejoso, e creio que isso fez com que os encontros fossem tão poderosos.

Em todos os filmes de Coutinho vamos encontrar os mesmos temas: a morte, Deus, o amor, as canções, além do tema fundamental da relação entre pais e filhos, uma questão de sua vida também. Por isso funcionava, porque era vital para os que falavam e para quem ouvia, alguém que queria saber e encontrar sentido nas coisas.

*O fim e o princípio*, talvez meu filme preferido, é sobre idosos que falam da morte em uma área muito pobre do Nordeste do Brasil. São todos analfabetos. Para quem fala português, a riqueza da linguagem é fenomenal. Essas pessoas não passaram por dois dos processos básicos de homogeneização da palavra falada, a alfabetização e a televisão. Eles não têm televisão, então não falam como a Rede Globo. Há a preservação de uma linguagem arcaica que é muito bonita. Isso é um ponto a favor, mas o filme funciona mesmo porque esses idosos estão às vésperas da morte e todos têm metafísica. Esse é o Brasil profundo, arcaico, e Coutinho estava fascinado por isso. Ele não julgava e gostaria de acreditar na existência de algo para além da matéria, mas não conseguia. Não tinha a graça da fé, como dizia São Agostinho, mas tinha uma profunda admiração pelos que tinham fé.

**MCR:** De fato, há algo que eu gosto muito de lembrar, é que ele se definia como “materialista mágico”. Materialista porque não acreditava, mas mágico porque estava pronto para aceitar todas as possibilidades de crenças e tudo o que acontecia no mundo. Para ele era importante aceitar qualquer coisa que acontecia, pelo simples fato de que esta coisa existia. Por isso ele dizia: “Eu nunca poderia filmar um torturador, porque eu teria que acreditar nele, e isso seria a morte para mim.” Me parece fundamental ter isso em mente quando falamos de Coutinho.

Voltando aos temas, como disse o João, eram recorrentes a origem, a família, o trabalho, o sexo, a doença, o prazer, a morte — “porque temos a morte, temos a religião. Pronto”, como dizia o próprio Coutinho —, e esses são temas que unem a todos nós, independentemente da classe social, do nível de preparo ou da origem.

Também no Brasil acontece algo muito especial, não sei como é na Colômbia, mas lá é muito particular o fato de apesar de existir uma grande defasagem social, de o nível de analfabetismo ser altíssimo, o brasileiro tem uma grande capacidade de se comunicar e interagir com o outro; existe uma eloquência própria que de alguma forma apaga as diferenças sociais e culturais. Por exemplo, em *O fim e o princípio* — o filme sobre o qual o João falava, e que para mim é sem dúvida o mais bonito feito pelo Coutinho — muitos dos personagens não sabem ler nem escrever, muitos não foram à escola, mas sem dúvida há uma riqueza única nos seus testemunhos orais.

Eu moro no Brasil, e isso me surpreende e me encanta: essa facilidade que os brasileiros têm para se comunicar com qualquer um, uma pessoa que não te conhece fala contigo na rua; o espaço da fala é muito democrático. De alguma forma isso disfarça essas espantosas contradições sociais existentes no Brasil.

**JMS:** Sobre o encontro de duas pessoas que querem falar e ouvir, que Coutinho definiu como algo de natureza erótica, mostraremos um último fragmento do filme do Carlos Nader.

**PRA:** Nessa economia narrativa, nessa co-presença, nesse encontro com os personagens, desde *Cabra* e depois através de sua filmografia, Coutinho começa a reduzir aos poucos os demais elementos da produção e termina com a palavra, com esse encontro com os personagens.

**JMS:** Para mim é assim. Pensei muito sobre a importância de Coutinho para o cinema — não para o cinema brasileiro ou para o documentário brasileiro, mas sim para o documentário como gênero e para o cinema de um modo geral —. Acredito que essa redução ao mínimo é a contribuição fundamental que Coutinho dá ao cinema. Se acompanhamos a obra de Coutinho percebemos que o que ele faz é um exercício progressivo de eliminar os elementos que constituem o arsenal tradicional do cineasta. Ele elimina trilha sonora, roteiro, locação, movimento de câmera. No fim, a câmera está fixa num tripé. Há uma relação muito material com o corpo que envelhece — estou falando do envelhecimento de Coutinho, que não pode mais subir a favela ou viajar —; a saúde cada vez mais frágil o obriga a dirigir sentado em uma cadeira.

Isso equivale a uma experiência de redução radical de todos os meios do cinema com vistas a descobrir a gramática mínima pela qual o cinema permanece sendo o cinema, para que um filme continue sendo um filme. Do meu ponto de vista, é isso que Coutinho descobriu: qual é o mínimo para que um filme possa seguir sendo chamado de filme. Se você elimina mais um elemento, ele se desfaz, deixa de ser um filme. É um pouco como os suprematistas, os russos quando faziam um quadro como o de Malévich, um quadrado negro sobre uma tela branca, é o mínimo necessário para que algo seja algo. Dessa redução, dessa economia máxima ele extraiu a potência máxima de seu cinema. Não foi um percurso pensado, é algo retrospectivo. Mas está lá: *Últimas conversas*, seu filme póstumo, elimina a última coisa que para ele era fundamental, o tempo transcorrido entre a experiência e a memória. Por quê? Porque decide falar com jovens, pessoas que se lembram do que aconteceu na véspera, não há trinta ou cinquenta anos atrás, que era geralmente do que Coutinho precisava. Por isso estava deprimido no início das filmagens, não acreditava que fosse possível fazer um filme sem esse intervalo entre o ato e a memória, mas estava errado, porque o filme existe, ou ao menos eu acredito que sim.



*Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2013), dir. Carlos Nader

**MCR:** Isso é algo que eu gostaria de saber, porque quando conheci o Coutinho, antes da filmagem de *Últimas conversas*, ele me disse que por isso filmava pessoas mais velhas, porque mais ou menos a partir dos quarenta anos começamos uma reflexão séria sobre o tempo passado e que a ele não interessava filmar jovens porque estavam no momento de viver e não de recordar. Mas quando vemos *Últimas conversas*, os testemunhos são tão fortes, as situações que os personagens se lembram são evocadas com tanta profundidade, que mostra que Coutinho estava equivocado de alguma forma. João, talvez você possa nos contar se ele entendeu finalmente que havia algo muito poderoso nos jovens.

**JMS:** Não. Ele morreu pensando que os jovens (mas não as crianças) são todos uns idiotas. E o que me surpreendeu quando comecei a ver o material bruto foi não só a quantidade de grandes momentos, mas a alegria de Coutinho durante as filmagens; foi um choque, porque muitas vezes durante as gravações ele apareceu na revista onde trabalho com ares de derrotado. É possível que a alegria que vi no material bruto fosse resultado do convívio com a equipe, formada por pessoas que ele adorava; embora ele exagerasse muito, acredito sinceramente que ele não acreditava que o material fosse bom. Acho que ele estava errado.

Para terminar, gostaria de dizer que, para mim, essa experiência de redução torna a obra de Coutinho mais rica do que qualquer um de seus filmes avaliado separadamente. Alguns deles são soberbos, mas a obra como um todo é maior. Não acho que exista no Brasil uma obra cinematográfica tão rica, e, no momento em que digo isto, chego a estender esse juízo para o resto do mundo, talvez Lanzmann. O fato é que é difícil pensar em alguém que, assim como Coutinho, tenha levado tão adiante a ideia do que o cinema de não-ficção é capaz. Ao eliminar tudo que é supérfluo, ele prova que existe um núcleo econômico que sobrevive com pouquíssimos recursos, e com o qual realiza uma obra de grande força. É uma lição importante para uma arte cara realizada num país pobre. Para mim, essa é a grande contribuição de Coutinho.

**PRA:** Sim, uma obra que, como você diz, se realiza a partir dessa redução, do encontro entre personagens partindo da palavra e de como a câmera filma esse encontro. Para finalizar, María, você que foi a gestora dessa primeira publicação de Coutinho em espanhol e desta retrospectiva — porque na verdade Coutinho foi pouco difundido aqui na Colômbia, em parte porque seus filmes são em português —, eu gostaria que você nos contasse um pouco sobre a sua experiência e seu interesse pelo cinema de Coutinho.

**MCR:** Bem, de alguma forma o Brasil é o gigante diante do resto dos países menores da América do Sul. O Brasil tem 8,5 milhões de km<sup>2</sup>; sempre me surpreendeu imaginar que o Equador caberia trinta vezes nessa superfície. Acredito que é uma relação um pouco complexa a que os falantes do espanhol temos com o Brasil, por um lado um gigante maravilhoso que idealizamos como um lugar de grande sensualidade, com um idioma belíssimo que ao mesmo tempo entendemos e não entendemos. O Brasil também é América

Latina mas acho inegável a divisão, há algo invisível que nos separa apesar de tudo o que nos une. O cinema de Coutinho retratava da melhor forma possível esse Brasil mágico, um pouco místico, que já estava em nosso imaginário ainda que por meio de representações bastante básicas — isto pela força com que chegam as telenovelas brasileiras ao Equador —. Com o tempo eu fui descobrindo um Brasil excepcional através da obra dele, que como tive oportunidade de dizer é uma obra que não parte de idealizações nem ideias preconcebidas, senão que realça a condição individual e a experiência própria de cada personagem.

No festival EDOC, que programei por muitos anos, sempre apresentávamos os filmes de Coutinho, à medida que eram lançados, e sempre funcionaram muito bem com o nosso público. No momento em que decidimos começar uma linha editorial em 2012, foi claro para nós que teríamos de começar essa série de publicações falando de Coutinho, que afinal era o cineasta da palavra. Essa publicação veio acompanhada de uma retrospectiva de nove títulos.

No Brasil há uma tradição de pensamento muito rica sobre o cinema, uma escola de acadêmicos que trabalham sobre o documentário, grandes pensadores da imagem. Não temos isso no Equador. Existem teóricos fabulosos que pelo tema da língua não são tão acessíveis no nosso país. Eu editei esse livro em colaboração com a Cláudia Mesquita, uma grande conhecedora do cinema de Coutinho, e juntas convidamos autores fundamentais para a compreensão do cinema documental do Brasil e da América Latina como Ismail Xavier e Jean-Claude Bernadet, e traduzimos pela primeira vez alguns de seus textos para o espanhol.

\* Conferência realizada durante o 57º Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI, em 4 de março de 2017, durante a retrospectiva da obra de Eduardo Coutinho apresentada em colaboração entre a Universidade de Madalena e o FICCI, com apoio da embaixada do Brasil na Colômbia e a VideoFilmes.

## EDITANDO A COUTINHO

Jordana Berg

Tudo o que vou dizer não são teorias que Coutinho construiu para que outras pessoas as sigam. Era seu próprio mundo, seu planeta onde existiam essas regras, as leis que ele criava. Em todos os seus filmes, ele achava que tinha que ter uma regra inicial, como se fosse uma explicação do que ia acontecer, para que o espectador não se perdesse, não ficasse muito tempo sem saber por que estava vendo aquilo, até onde estava indo. Em cada filme tínhamos uma maneira de encontrar uma regra do jogo: às vezes o próprio material gravado, às vezes com a voz em *off*. O único momento em que Coutinho usava voz em *off* em seu trabalho era para apresentar essas regras do jogo.

Algumas dessas regras foram criadas na ilha de edição. Fomos, ao longo dos anos, definindo as coisas que estavam proibidas ou ao contrário, que eram obrigatórias. Essas regras criadas não eram somente questões estéticas, eram de fundo ético principalmente. Por exemplo, ele amava a música, mas não aceitava de nenhuma maneira, que usássemos música externa; somente podíamos usar a música diegética, a música que passava dentro da cena quando as pessoas cantavam ou quando estavam tocando música. Para ele não era possível usar música para emocionar, ressaltar, potencializar as situações; era totalmente contra isso.

Também não aceitava as ilustrações. Coutinho era totalmente contra qualquer tipo de ilustração. Para ele não devia ter ilustração nem demonstração de nada. Também não aceitava os *voice over*, só a voz dele no início. Sempre tínhamos a imagem da pessoa com sua voz e seu corpo ao mesmo tempo, não cortava, não descolava a voz da imagem que produzia esse som. Ele não acreditava em imagens ilustrativas. Seu cinema se apoiava no falar, no contar, um pouco como a ideia de literatura, onde não temos a imagem e somos obrigados a criar uma imagem mental, a construí-la. Ele acreditava nas imagens

construídas pela palavra, com o discurso falado. Achava que a imagem criada pela palavra era mais forte que a imagem mostrada.

Cada vez que começávamos um novo filme, no início, ele fazia uma espécie de reclamação, de queixa, de tudo o que eu tinha feito ele “tirar” do filme anterior e prometia que esse seria o último filme que faria comigo porque não podíamos continuar assim, que eu o obrigava a tirar tudo. Comigo acontecia algo parecido, eu também reclamava com ele. Em *Peões* (2004) havia um personagem que tinha perdido a perna, e Coutinho lhe perguntou: “Você era forte quando era mais jovem?”, e o homem respondeu: “Sim, eu era forte e ignorante”. Adorei isso mas não consegui que ficasse no filme. Foi uma frustração e passei muitos anos dizendo aos meus filhos que comessem espinafre para que fossem “fortes e ignorantes”, até que um dia meu filho pequeno me disse: “Mamãe, eu não quero ficar ignorante”. Fizemos doze filmes juntos e em cada um deles houve queixas e reclamações.

A partir de *Santo forte* seu trabalho se definiu radicalmente e foi assim até o final, com a palavra como eixo central de seus filmes, o que Coutinho chamava “a palavra incorporada”, onde se tinha a presença da palavra e do corpo ao mesmo tempo. Esse filme foi feito em 1998, em uma época, ao menos no Brasil, onde o *jump cut* [salto de montagem], o corte descontínuo, não era considerado algo tão bonito, senão um erro, mas nós decidimos apostar nesse *jump cut*. Ele achava que o fluxo da história fazia com que esquecêssemos o corte, que se a história avançava fluidamente, o salto passava. Mas tínhamos uma espécie de código estético do *jump cut*. Por exemplo, os cortes que iam de uma pessoa rindo para ela mesma séria não eram considerados bons cortes, mas era importante que o corte saltasse. Não tentávamos fazer um corte que parecesse que era bom, que tinha algum tipo de continuidade visual. Coutinho queria mostrar que havia uma intervenção de alguém que tinha feito esse corte; que existia aí algo que tinha sido suprimido e que não se podia saber o que era. Não tentávamos esconder isso. Não colocava inserções; nunca montava palavras para construir frases; não aceitava que os planos tivessem menos de dez segundos. Poucas vezes tivemos necessidade de fazer menos de dez segundos, mas nunca colocamos dois cortes de menos de dez segundos juntos. Às vezes deixávamos as imperfeições, as impurezas; Coutinho dizia que o impuro era o que lhe interessava.

Em uma cena de *Edifício Master* (2002), uma mulher fala de suas fotos, que foram filmadas depois pelo cinegrafista. Na montagem tínhamos milhares de fotos lindas e decidimos não usá-las. Coutinho convidou um diretor muito conhecido no Brasil [Walter Lima Júnior] para comentar o filme como extra do DVD, e ele explica sua frustração porque o filme o deixa com muita vontade de ver as fotos mas ele não pode. Coutinho lhe explica porque elas não entraram no filme; dizia que a ilustração das coisas é a “não crença”; que a necessidade de evidência, a necessidade de prova, é uma espécie de desconfiança absoluta. Nesse sentido, seus dogmas são de fundo ético. Sempre que tínhamos uma cena onde o personagem mostrava as coisas, a utilizávamos, mas nunca como inserção — a imagem de uma inserção pode ter sido feita um ano antes e não é uma garantia de que aquilo

tenha acontecido naquele momento —. O cinegrafista continuou filmando tudo porque tinha a esperança de que algum dia Coutinho ia usar aquilo, mas isso nunca aconteceu.

Com o passar do tempo, Coutinho começou a diminuir cada vez mais o uso dos recursos cinematográficos, ao mesmo tempo que potencializava os que restavam. Por exemplo, quando ele está na caminhonete viajando em *O fim e o princípio* (2005), diz: “Estou indo sem nenhuma pesquisa prévia”. Em *Santo forte* ainda tinha algumas imagens dos espaços vazios e dos santos, apesar de não estarem inseridas sobre as palavras das personagens, mas depois retirou o cenário, retirou tudo. Várias pessoas lhe perguntavam: “Você está trabalhando com um meio que tem muitos recursos estéticos, efeitos, música, todo tipo de possibilidades, cortes... Por que você não os aceita e os usa?”, e ele respondia: “Preciso de prisões para me sentir livre”.

O diretor brasileiro Carlos Nader estava fazendo um filme sobre Coutinho quando este morreu. Há uma entrevista muito linda que é a base de seu filme *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2013), no qual Coutinho fala sobre as prisões.

Existiam prisões fixas como estas: o *jump*, não eram permitidas ilustrações, não tínhamos música, não tínhamos nada. Mas além das fixas, as obrigatórias, tínhamos prisões novas que eram construídas em cada filme, com a especificidade de cada uma. Aqui lhes mostro uma cena de *As canções* (2011) onde Coutinho convidou pessoas para escolher uma canção e contar por que ela era importante em sua vida. Ele gravou a pessoa cantando duas vezes, uma em plano aberto e outro fechado (*close up*). A primeira regra criada: não podemos fazer o corte de um plano a outro. Por que passar de um plano fechado a um aberto? Decidimos que todo filme aconteceria com a canção inteira, poderíamos cortar antes do final ou começar depois do início mas não fazer *raccord*<sup>8</sup>. Coutinho inclusive me pedia muitas vezes que desfizesse o *raccord*; se o corte era muito bom, muito suave e delicado, ele dizia: “não aguento as coisas muito limpas”. Então decidimos que, caso tivéssemos que fazer um corte na música — às vezes era muito longa —, este corte teria que ser na mesma tomada, em corte descontínuo. Cada vez criávamos novas regras e era mais difícil movimentar-se na montagem, e isso tornava a experiência de montar seus filmes cada vez mais instigante.

Agora quero falar do que Coutinho chamava de seu cinema de conversação. Não tenho certeza se esse é um nome que veio dele ou se o chamaram assim, “o cinema do encontro”. Coutinho dizia sempre que ele não se relacionava com as pessoas fora da filmagem. Muitas personagens lhe telefonavam durante a edição, e ele falava com elas, mas não queria tirá-las do espaço do personagem, não queria viver sua rotina, saber toda sua história. No entanto, durante o momento da filmagem, Coutinho estava muito comprometido com seu corpo, se sentava muito perto da pessoa; usava um conceito que acho muito interessante: dizia que era uma “situação erótica”, de proximidade física. Uma pessoa



Eduardo Coutinho e Jordana Berg

CORTESIA DE JORDANA BERG

<sup>8</sup> Em cinema, continuidade espacial ou temporal correta entre dois planos consecutivos.

lhe disse uma vez: “Vamos fofocar”, e a partir daí Coutinho começou a dizer que ele gostava de fofocar, que seu cinema era um cinema de fofocas.

O fato de que a pessoa não o conhecesse e que nunca lhe houvesse contado essa história fazia com se criasse um espaço entre a personagem e ele nesse presente, nesse momento. Coutinho conhecia um pouco a história, mas queria que a pessoa não soubesse que ele a conhecia da pesquisa prévia, e isso provocava algo que acontecia dentro da filmagem onde a relação de poder se igualava um pouco, se equilibrava, porque Coutinho estava presente, disponível para ser interrogado, para participar desse momento de encontro.



Não era alguém que ia tirar coisas para levar, roubar, sequestrar a conversa com a pessoa. Não, ele estava presente de verdade, encarando os riscos daquela aventura do encontro.

Coutinho não tinha interesse em colocar as pessoas em categorias: os camponeses, os pobres, os negros, os gays, os ricos. Ele não trabalhava com essa ideia, ao contrário, praticava uma espécie de anti-sociologia. Essa imagem que vou apresentar é de *O fim e o princípio*, um filme realizado no Nordeste do Brasil, onde ele encontrou uma população com pessoas muito velhas que falavam um português um pouco arcaico. Era tão rústico, tão antigo, que Coutinho ficou fascinado com isso: a palavra, mas a palavra que vinha de Portugal, da colonização, em um ambiente muito pobre, analfabeto, mas ao mesmo tempo muito sofisticado. Nesse filme a conexão se deu com cada um daqueles camponeses, não porque eram camponeses mas porque compartilhavam com Coutinho algo da vida, que tinham em comum e que ele só pode encontrar ali. Nesse momento Coutinho estava muito doente, sofreu durante muitos anos de um enfisema pulmonar porque fumava muito. Nesse filme os personagens são muito velhos, e Coutinho sentia muito a presença da morte, falava muito dela. Durante essa montagem tivemos muitos momentos de pranto, como se houvesse algo em suspenso.

Quando planejava essa conversa, pensei em um título para ela que li em algum texto: *A verdade suficiente*. Esta era uma das prisões centrais de Coutinho: o tema da verdade. Coutinho dizia que a história precisava estar bem contada. Não importava se era verdade, se era mentira, se era invenção; tinha que ser bem narrada. Às vezes uma história de quase nada, pequenina, era tão bem contada que crescia no filme.

Para ele, uma boa pessoa, uma pessoa bondosa, não era necessariamente um bom personagem. Coutinho nunca tentava desmentir, às vezes era muito claro que era tudo mentira, mas ele não trabalhava com esse tipo de conceito de mentira ou verdade. Se a pessoa estava contando e estava aí, era verdade, era uma verdade suficiente. Ele dizia que era um pouco como a psicanálise, onde se fala de algo que aparentemente não é exatamente o que queremos dizer, mas que de alguma forma, afinal, sim é disso que queremos falar. Coutinho acreditava em uma verdade que era mais forte que a verdade concreta. Não era condescendente com seus personagens, geralmente pobres, com problemas enormes. Não os colocava em um lugar de “coitadinhos”.

Alguém aqui me perguntou sobre os pagamentos. Em *Santo forte* temos uma cena na qual se paga a personagem; sua assistente de direção lhe paga. Isso não acontecia em todos os filmes, mas Coutinho dizia: “Eu quero comprar um pouco a *performance* dessa pessoa”. Existia o problema de que a pessoa normalmente tinha um trabalho, e se ficava dando entrevista não podia ir, então ele pagava seu dia, e se configurava assim um compromisso como personagem de um filme; que recebia um dinheiro para devolver algo, para dar algo a Coutinho.

Coutinho se interessava profundamente pela memória, pensava que o passado contado é mais intenso que o passado vivido. Uma pessoa que no final não ficou em um dos filmes porque a tiramos, dizia: “Eu quero me matar, vou saltar do edifício”. Era uma

empregada doméstica. “Queria saltar do apartamento do meu patrão, mas não vou fazer porque isso vai ser um estrago na vida dele, então não vou me matar”. Coutinho lhe disse: “Por que você não toma veneno? Por que não se joga embaixo do metrô”. Todo mundo ficou um pouco chocado com isso, mas Coutinho havia construído algo tão forte com a pessoa, estava tão conectado, que não tinha medo de que ela fosse fazer isso, ele tinha certeza de que podia provoca-la dessa forma sem riscos. No final essa pessoa não entrou no filme e na ilha de edição, quando a víamos saindo do cenário — porque o filme foi rodado em um teatro —, brincávamos (porque uma ilha de edição pode ser o lugar do politicamente incorreto!), “daqui ela vai para o metrô suicidar-se”.

Coutinho e eu tínhamos encontros politicamente muito incorretos. Se tivessem gravado nossas conversas, hoje estaríamos os dois presos. Era um espaço onde podíamos fazer esse tipo de coisas. Ele fumava muito na ilha de edição e sentava estrategicamente em um lugar onde o detector de fumaça não alcançava.

Um método de edição que mantínhamos era montar células de personagens. Coutinho dizia algo muito lindo: “Ninguém é consequência de ninguém”, de modo que não tínhamos um critério para colocar uma pessoa antes ou depois da outra, porque não era uma espécie de narrativa que avançava, eram células puras de histórias. Então, como montar esses blocos? Por que colocar uma coisa antes da outra? Em *Edifício Master* não sabíamos como montar. Fizemos papezinhos com os nomes dos personagens e pedimos a várias pessoas na produtora que escolhessem um. Assim decidimos a ordem do filme. Se não havia uma ordem, podíamos fazer em qualquer ordem. Mas ficou péssimo, não funcionou dessa forma. O que fazer? Decidimos conservar a ordem da filmagem. Fizemos isso, mas surgiu um problema: o penúltimo participante era um personagem muito forte, gigantesco, e a última menina era muito fraca como personagem. Ficava claro que a fraca não era a melhor personagem para terminar. Todos para quem mostrávamos o filme diziam: “Termina com esse personagem maravilhoso, já imagino no festival, todo mundo chorando e aplaudindo de pé”. Coutinho se recusou a dar esse tipo de golpe baixo, colocar uma cena grandiloquente ao final.

Vou mostrar a cena da menina que foi na verdade a última, porque o filme afinal ficou com a ordem cronológica da filmagem. O que aconteceu foi que durante a preparação para a filmagem, a produção conseguiu selecionar “personagens bons” e durante a filmagem, quando já tinham filmado esses personagens pré-escolhidos, Coutinho começou a andar pelo edifício entrevistando personagens que não eram “tão bons”; então o filme é um pouco decrescente de um certo ponto de vista, mas é como é. Esse personagem que eu comentei que muita gente pediu que fosse o final era o senhor Henrique que cantava *My Way*. Pediam para colocá-lo como último personagem porque acreditavam que dramaturgicamente o filme cresceria muito, mas Coutinho se recusou completamente a arrastar o espectador, à força, a uma emoção barata. Fizemos um cálculo e o pusemos no meio do filme.

Tenho duas últimas coisas para dizer sobre Coutinho. Uma é sobre uma pergunta que ele fazia todo o tempo. “Isso é bom ou ruim?” Quando falamos de Coutinho costumamos



Dona Teresa. *Santo forte* (1999)

lembrar como ele escutava bem às pessoas, o quanto estava conectado com seus personagens. Eu acho que essa pergunta era a base de sua conexão. Não dava como certo as coisas e isso fazia com que as pessoas tivessem a possibilidade de falar de coisas “feias”, politicamente incorretas, de todo tipo, porque não estavam sendo julgadas moralmente nem sob nenhum tipo de juízo. Gostaria de apresentar duas cenas, uma de um filme que se chama *Boca de lixo* (1992), que Coutinho filmou em um lixão, em um lugar que normalmente é ruim, tem cheiro ruim. As pessoas que trabalham no lixo são consideradas um pouco como o lixo da sociedade, mas Coutinho não deu como certo que era ruim trabalhar aí. Aqui Coutinho

lhes pergunta se é bom trabalhar no lixo, e as respostas não são óbvias: “Sim, é bom. Aqui não tenho um patrão que mande em mim, tenho um trabalho onde posso ganhar um pouco de dinheiro para dar comida e uma vida digna a meus filhos; aqui tenho liberdade, não pertencço a ninguém”.

Em uma obra que se ancora na palavra, no falar, no contar coisas, Coutinho tinha uma relação muito especial com o silêncio. O silêncio foi algo que aprendemos a construir juntos. Na filmagem ele começou a perceber que devia escutar o silêncio, permitir que ele se instalasse, e não tentar movimentar a cena para terminar esse momento um pouco difícil. Coutinho foi aprendendo a sustentar o silêncio o máximo possível, mas dizia uma coisa: “O silêncio é a negação de qualquer tentativa de totalizar a realidade”. Ele gostava muito do incompleto, e o silêncio tinha algo da incompletude da palavra. Coutinho também sabia lidar com o limite do silêncio, porque o silêncio pode passar do limite e levar a pessoa a uma situação de humilhação insuportável. Ele tinha essa intuição, essa sensibilidade muito profunda de sustentar o silêncio mas não ao ponto de maltratar a pessoa, ao ponto de permitir que ela se afogasse. Quando trabalhávamos na sala de edição estávamos sempre muito atentos aos silêncios, que foram aumentando cada vez mais em seus filmes.

Vou falar um pouquinho da grande paixão de Coutinho. Apesar de não poder usar música que não fosse diegética, Coutinho era um apaixonado pela música, pedia sempre a seus personagens que cantassem. Ele gostava muito da música brega, como Roberto Carlos, música de amor, de sofrimento. Conhecia todas as letras, cantava. Quando estávamos na ilha de edição — ele não tocava no computador porque não sabia como funcionava —, me pedia que eu colocasse músicas bregas no YouTube por horas. Por isso a montagem não avançava, porque era música e música todo o dia. Quando estava em filmagem, também pedia a sua equipe para que pusessem música nos intervalos quando paravam a filmagem e também pedia para que cantassem e cantava junto.

## SESSÃO DE PERGUNTAS E RESPOSTAS COM O PÚBLICO

**Pergunta:** Muito obrigado por ter compartilhado conosco esse material. Depois de todo esse trajeto que você faz para preparar sua comunicação, de revisar esse material cheio de lembranças e memórias, o que fica para você ter trabalhado com Coutinho? Que aprendizado, que ensinamentos a nível profissional e pessoal?

**Jordana Berg:** Há uma palavra em português, acho que não tem em espanhol, que é ‘saudade’. É tanta história. Muito do que eu fazia nos filmes de Coutinho, não faço em filmes de outros diretores, porque essas eram as loucuras dele. Em outros filmes embarco na loucura de outros diretores. Os dogmas usados nos filmes de Coutinho não me servem para outros filmes. Ao menos não como uma regra. Mas há coisas que ficam comigo,

especialmente em relação à ética. Coutinho dizia que “há que proteger os personagens de si mesmos”; é uma frase conhecida, ele a dizia muito. Era muito cuidadoso porque sabia que tinha um poder muito grande em suas mãos. A pessoa acabava por esquecer-se da câmera e do momento, e dizia coisas que talvez não deveria ter dito, mas Coutinho era muito cuidadoso. Isso ficou muito arraigado para mim. Abandonei filmes onde não encontrei esse tipo de ética. Não pude continuar.

**P:** Como fazia para proteger o personagem de si mesmo?

**JB:** Cortando as coisas que dizia em um momento e que não deveria ter dito. Pensando em seu futuro. Por exemplo, em um filme que se chama *Jogo de cena* (2007), uma mulher contou que, na noite do casamento, seu marido abusou dela, a violou. Ela não queria ter sexo na primeira noite, tinha medo, não sei. Ela dizia isso rindo um pouco, como se fosse algo divertido para contar, pois estava muito preocupada com sua performance no filme e achou que isso seria uma coisa interessante de falar. Em um dado momento, Coutinho lhe perguntou se ela tinha filhos e ela respondeu que tinha três adolescentes; aí ficou claro para ele que isso não poderia entrar no filme, pelos filhos.

Outro exemplo: em *Edifício Master*, Coutinho estava andando por um corredor do edifício e escutou uma música. Bateu na porta e a abriu um rapaz de uns 17 anos, gay, bem feminino, que cantava uma canção de Christina Aguilera. Este rapaz queria dar a entrevista, estava muito feliz de participar, mas sua mãe apareceu e não gostou nada do que estava acontecendo, não achou divertido, não dando autorização para o uso da cena do filho. Começamos a editar o filme e, com o passar do tempo, esse rapaz já não era menor de idade, de modo que podia dar sua própria autorização para entrar no filme. Coutinho pensou no Brasil desse momento — *Edifício Master* foi feito em 2001 —, que era na época ainda mais homofóbico e disse: “Não vou colocar esse rapaz, ele não tem ideia do futuro dele, pode ser que isso o prejudique em seu trabalho, em uma empresa”. Finalmente não usamos essas cenas.

Essa mulher que queria suicidar-se, mas que não ia fazê-lo pelo seu patrão, no final saiu totalmente do filme. Ela entrou em uma “lógica do pior”, como dizia Coutinho. Contava que tinha um filhinho de quinze dias e que o deixava com sua filha de seis anos, sozinhos, para sair para trabalhar; que os ratos mordiam os meninos. Ia muito longe. No final não colocamos esse personagem, mas antes de tirá-la totalmente, descartamos aquelas partes.

**P:** Em que momento você entrava nos projetos de Eduardo Coutinho? Como foi se desenvolvendo sua relação de colaboração?

**JB:** Coutinho era muito só. Era muito admirado, todo mundo gostava muito dele, mas seu cotidiano era muito vazio, então passávamos muito tempo juntos. No Brasil é proibido

fumar em lugares fechados como bares, restaurantes, livrarias, então quando ele encontrava lugares onde podia passar toda a tarde no fim de semana e fumar ele se sentava ali e eu me encontrava com ele. Ficávamos falando toda a tarde, muitas tardes, muitos fins de semana. Falávamos do filme que estávamos fazendo ou, se não estávamos fazendo um, do que fazer depois. Sempre lhe rondava essa pergunta: “O que vou fazer? O que vou filmar?”.

Eu estava com ele em todos os momentos, no processo de filmagem, de pré-produção, de criação da ideia e da montagem. Falávamos na sala de edição e no fim de semana continuávamos discutindo a montagem nos bares. Falávamos muito por telefone. Todos os dias às seis da tarde ele me ligava, sempre encontrava um motivo qualquer. Meus assistentes diziam: “A hora da Ave Maria, Coutinho está ligando”. Mas sinto que a pessoa que mais participou nas ideias dos filmes não fui eu, que estava tão próxima dele, mas sim seu produtor, João Moreira Salles, que também é diretor. Era ele quem o impulsionava a pensar.

Quando Coutinho terminava de fazer um filme, João lhe chamava para almoçar ou jantar e lhe perguntava: “O que você quer fazer agora?” Coutinho me dizia: “João quer me obrigar a continuar a fazer filmes e eu não posso mais”, mas na verdade era uma espécie de jogo coletivo onde Coutinho fazia como se não quisesse e João fazia como se fosse obrigatório, para que as coisas continuassem se movimentando, porque Coutinho vivia praticamente de seu cinema, era aí onde estava vivo. Era importante que estivesse todo o tempo fazendo cinema: filmando, montando, finalizando. João era seu outro companheiro. As duas pessoas que realmente ficaram órfãs de Coutinho foram João e eu.

**P:** Como era o processo para construir a história? O primeiro corte, digamos. Você decidia qual personagem entrava primeiro ou era uma decisão do Coutinho?

**JB:** Quando ele filmava, fazia a transcrição de todo o material com *time code*. Coutinho ia para o seu escritório e eu ia para minha casa, e víamos todo o material. Eu marcava o que me interessava e porque, e selecionava os personagens interessantes. Ele fazia o mesmo em sua casa e íamos conversando em um bar, por telefone, ou nos encontrávamos em seu escritório antes de entrar na ilha de edição. Discutíamos cada personagem. Às vezes me dizia: “Não precisa ver isso”, mas eu lutava por alguns personagens. Eu marcava tudo o que escolhia e o que ele escolhia e passava para o computador — eu trabalhava com Avid, depois Final Cut —. Tínhamos grandes personagens, bem grandes, com muitas coisas. Nesse momento, ele entrava na montagem e começávamos a discutir cada personagem, cada corte, cada palavra, cada coisa, e montávamos os blocos de personagens. Depois quando estávamos montados, partíamos para uma construção de algo que não posso chamar de dramaturgia, de nada, simplesmente uma construção da sequência.

O que acontece é que no início, em *Santo forte* — que foi o primeiro grande filme que fiz com ele —, tínhamos propostas muito diferentes. Eu queria muitas coisas distintas das que ele queria. A partir dos últimos cinco filmes em diante, já havíamos criado uma

espécie de sincronia, já queríamos cada vez mais as mesmas coisas. Esse processo foi muito interessante. Outra questão interessante é que quando comecei a trabalhar com Coutinho, no início de cada montagem ele me dizia: “Se eu morro, quero que você deixe a montagem inacabada, como está”. Depois de *O fim e o princípio*, que foi um período onde a morte parecia nos rondar, me disse: “Por favor, acaba o filme se eu morrer”. Quando morreu, sem terminar o último, as pessoas me perguntavam: “Você vai terminar o filme?”, e eu respondia: “Sim, tenho um compromisso com ele, ele me pediu isso. Tenho que acabar esse filme”.

**P:** Queria te perguntar se existe um processo de pré-produção com escaleta e se em algum ponto você assistia às filmagens com a equipe.

**JB:** Havia uma pesquisa. Coutinho tinha seus pesquisadores, alguns eram assistentes de direção, outros simplesmente eram contratados para a pesquisa. Eles encontravam os personagens, os filmavam com uma câmera simples e faziam uma pequena montagem, uma limpeza, para que Coutinho pudesse escutar a história principal do personagem, ver como falava, se falava bem. Para cada filme, tinha muitas opções de personagens e entre eles elegia vinte, trinta, quarenta. Isso variava.

Em *As canções*, Laura Liuzzi, a assistente de direção, parava em lugares muito concorridos como a saída do metrô ou a praia, com um cartaz que dizia: se você tem uma história de música para contar, vem conversar comigo. Para *Últimas conversas* (2015), dois assistentes de direção foram a muitas escolas públicas para entrevistar os jovens.

**P:** Quanto tempo durava o processo da edição?

**JB:** Bom, Coutinho amava estar na ilha de edição. Era um momento que não lhe exigia muito esforço físico porque estava sentado. Então fazia com que durasse o máximo possível; normalmente durava entre doze e vinte semanas, quatro ou cinco meses.

*Santo forte* foi um filme complicado, de gente falando, com *jump cuts*, “chato”. Todo mundo dizia: “O que você está fazendo? Isso não interessa”. Um amigo dele inclusive lhe disse: “Isso é uma tortura”. No final, o filme foi muito bem, desatou algo muito forte, ganhou muitos prêmios, inclusive de montagem — o que achei um pouco engraçado porque foi a primeira edição que fiz com *jump cuts* e ganhei um prêmio —. Então, quando fizemos *Babilônia 2000* (2001), o segundo filme depois de *Santo forte*, Coutinho estava muito seguro, feliz. Foi muito fácil montá-lo, em cinco semanas já estávamos com tudo pronto, mas ele não queria deixar de estar na ilha, assim que a montagem durou até a nona semana. Finalmente foram nove semanas, foi o filme mais curto em edição que eu fiz com ele, os outros eram doze, quinze, dezesseis semanas. Em *Moscou* (2009) foram vinte. Coutinho decidiu fazer *As três irmãs*, de Tchekhov em um estúdio e não funcionou de todo. Não conseguíamos descobrir como fazer a montagem e tentamos várias coisas



Maria de Fátima. *As canções* (2011)

diferentes durante muitas semanas por isso levou tanto tempo. Mas normalmente era quinze semanas, algo assim.

**P:** Como decidiram o título de *O fim e o princípio*?

**JB:** Existe um livro da poetisa polonesa Wislawa Szymborska que se chama, em português, *Fim e princípio*, mas não me lembro se teve alguma conexão. Os títulos de Coutinho eram algo que nunca estava em negociação. Todos os títulos vieram desde o início. Já que

falamos de títulos, o último filme se chamava *Palavra*. Muitas vezes tinha um título que mudava depois da montagem, mas tudo saía de sua cabeça. Se ele queria um título, era esse. *Palavra* era o título deste último filme, mas João, o produtor, sugeriu chamá-lo *Últimas conversas* porque acreditava que era o mais concreto possível. Este é um filme das últimas conversas, e a proposta foi chamá-lo da forma mais fiel possível à ideia de concretude que Coutinho tinha: *Últimas conversas*. Eu tentei alguns títulos. No início do filme, Coutinho dizia: “Só posso dar os olhos”, e eu propus chamá-lo assim. No final João me disse: “É muito intelectualóide, não serve”, e ficamos com o concreto. Eu era contra porque me soava muito sensacionalista no momento da morte de Coutinho, um pouco dramático, mas acabamos decidindo que a situação de sua morte, que foi trágica, ia passar e o que ia ficar para a história seria o filme, então essa sensação de sensacionalismo seria passageira.

**P:** Você comentava que quando Coutinho morreu, você e João ficaram órfãos, e de alguma maneira foi o que senti no Brasil após a sua morte. Era como se uma geração de documentaristas tivesse ficado órfã, foi essa a sensação de vazio que tive no dia do seu funeral. Acho que de alguma maneira os documentaristas no Brasil — façam o que façam, tenham o estilo que tenham, parecido ou não ao de Coutinho — sempre o têm como uma referência. Gostaria que você falasse um pouco sobre o estado do cinema de documentário brasileiro. O que Coutinho deixa? O que mudou? Acho que para as novas gerações de documentaristas ele sempre é a referência a se olhar, pelo menos no aspecto da ética. Falávamos do estado do documentário brasileiro e o que aconteceu depois de ter perdido o “pai”.

**JB:** Um pouco como Coutinho, não gosto de falar assim, de conceitos gerais como “o estado do cinema brasileiro”. Não me sinto capacitada, mas como editora posso falar do meu ponto de vista. Sinto que nos últimos vinte anos, o documentário no Brasil explodiu como uma forma de expressão brasileira muito forte. Sinto que os atores da sociedade que não tinham voz, como por exemplo os indígenas, estão fazendo documentários, filmes, contando eles próprios suas histórias. Acho que Coutinho de certa maneira fez uma espécie de serviço ao documentário com sua maneira de fazer cinema, porque parecia tão simples, tão singelo. Tivemos uma sucessão de filmes de conversa *coutinhesca*.

Agora sinto, pelo que estou vivendo nos filmes nos quais estou trabalhando — inclusive com o estado político crítico no qual está o Brasil, ou talvez por isso mesmo —, um desejo de falar de maneiras diferentes. Está acontecendo uma espécie de explosão de criatividade, de novas possibilidades. Coutinho continua sendo o farol, mas não somente por sua maneira de entrevistar, mas sim por sua liberdade de fazer o que queria da maneira como ele fazia. Sinto algo muito florescente, que nasce muito forte no Brasil. Sinto o mesmo na Argentina e Uruguai, onde também trabalho como editora. Poderia generalizar, dizer que na América Latina as pessoas estão querendo falar apesar de toda a virada à direita que está acontecendo. As pessoas estão lutando com o cinema, fazendo do cinema uma ferramenta para dizer coisas e criar. Algo que agora é muito forte no Brasil e no mundo

— o que venho percebendo faz tempo — é que os cineastas estão investigando as fronteiras do documentário e da ficção, o que gera uma possibilidade muito grande de invenção.

**P:** No momento da edição, era o personagem mesmo o que determinava que ficasse na montagem final?

**JB:** É interessante que muitas vezes a pessoa contava uma história que poderia ser contada de uma maneira mais coerente, mais lógica, mais organizada, mas optávamos por manter o caos na maneira em que a pessoa contava a história. Não tentávamos limpar, fazer com que estivesse redonda, bem contada. Coutinho deixava a história fluir da maneira que a pessoa a apresentou, como se a própria forma de contar fosse uma espécie de narrativa paralela à história.

**P:** E como chegavam ao tema do qual queriam falar? Não sei se fazia uma espécie de questionário, se lhes fazia as mesmas perguntas a todos os personagens ou se baseava-se no material prévio da pesquisa.

**JB:** Não, muito pelo contrário. O que Coutinho queria exatamente era estar aberto ao que a pessoa tinha para contar. Não havia um roteiro, não havia perguntas preestabelecidas. O que havia era um papelzinho onde Coutinho tinha escrito um pouco da história da pessoa. Ele gostava de falar de alguns temas e então guiava um pouco a conversa para que a pessoa chegasse a esses temas. Mas não acreditava em temas, não acreditava em nada, era realmente livre; ia vazio para encher-se de algo que ia acontecer ali.

\* Conversa apresentada por Ambulante - Gira de documentales e a Cátedra Ingmar Bergman em Cinema e Teatro da UNAM, em 29 de março de 2017, na Cidade do México.

## FILMOGRAFIA DOCUMENTAL<sup>9</sup>

- 1976 *Seis dias de Ouricuri*  
*Superstição*
- 1977 *O pistoleiro de Serra Talhada*
- 1978 *Theodorico, o imperador do sertão*
- 1979 *Exu, uma tragédia sertaneja*
- 1980 *Portinari, o menino de Brodósqui*
- 1984 *Cabra marcado para morrer*
- 1985 *Tietê - Um rio que pede socorro*<sup>10</sup>
- 1987 *Santa Marta - Duas semanas no morro*
- 1989 *Volta Redonda - Memorial da greve*
- 1990 *O jogo da dívida*
- 1991 *O fio da memória*
- 1992 *A lei e a vida*  
*Boca de lixo*
- 1994 *Os romeiros do Padre Cícero*
- 1995 *Seis histórias*
- 1996 *Mulheres no front*
- 1997 *A casa da cidadania*
- 1999 *Santo forte*
- 2001 *Babilônia 2000*
- 2002 *Edifício Master*
- 2004 *Peões*
- 2005 *O fim e o princípio*
- 2007 *Jogo de cena*
- 2009 *Moscou*
- 2010 *Um dia na vida, inacabado*
- 2011 *As canções*
- 2014 *Sobreviventes da Galiléia*  
*A família de Elizabeth Teixeira*<sup>11</sup>
- 2015 *Últimas conversas*, filme póstumo editado  
por Jordana Berg e terminado por João Moreira Salles.

---

9 Campanha Ramia, María e Mesquita, Cláudia (comps.), *El otro cine de Eduardo Coutinho*, Corporación Cinememoria, Quito, 2012.

10 Programa da série *Caminhos da sobrevivência* da TV Manchete.

11 Curtas-metragens realizados para os extras do DVD de *Cabra marcado para morrer*.