

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

memorias

EDUARDO COUTINHO: PALABRA Y MEMORIA

JORDANA BERG

MARÍA CAMPAÑA RAMIA

JOÃO MOREIRA SALLES

PATRICIA RUIZ ACERO

NÚM. 012

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 están pensados para recopilar y registrar el conocimiento, la experiencia y el pensamiento relacionados con el cine. Tienen el fin de salvaguardar, compartir y promover la cultura y el quehacer cinematográficos en América Latina y la Península Ibérica. Esta publicación es posible gracias a la participación de los integrantes de CINEMA23.

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

memorias

EDUARDO COUTINHO: PALABRA Y MEMORIA

JORDANA BERG
MARÍA CAMPAÑA RAMIA
JOÃO MOREIRA SALLES
PATRICIA RUIZ ACERO



Cátedra Ingmar Bergman ингаман
EN CINE Y TEATRO

AMBULANTE

CULTURA | 
SECRETARÍA DE CULTURA

CDMX
CIUDAD DE MÉXICO


CINEMA 23

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 | EDUARDO COUTINHO: PALABRA Y MEMORIA | NÚM.012
© 2017 LA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, IBEROCINE, A.C.
www.cinema23.com

Director de Cinema23 | Diretor de Cinema23 | Ricardo Giraldo
Editora en jefe | Editora-chefe | Paula Villanueva Robotnikof
Traducción al portugués | Tradução para português | Cláudia Dias Sampaio y Laura Zúñiga
Diseño de portada y formación | Desenho da capa e diagramação | Cinema23
Basado en el diseño editorial de | Baseado no desenho editorial de Cítrico Gráfico
LOS CUADERNOS DE CINEMA23, idea de Alejandro Lubezki

© Texto: Eduardo Coutinho, el arte de filmar la palabra
María Campaña Ramia, João Moreira Salles, Patricia Ruiz Acero

© Texto: Editando a Coutinho
Jordana Berg

© Fotografías e imágenes: Mapa Filmes, VideoFilmes, Sesc SP/Já Filmes, Jordana Berg, Daniel Jiménez

Agradecimientos | Agradecimentos: Jordana Berg, María Campaña Ramia, João Moreira Salles,
Patricia Ruiz Acero, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI, Universidad del Magdalena,
AECID - Cartagena, Ambulante - Gira de documentales, Cátedra Bergman - UNAM, VideoFilmes,
Mapa Filmes, Sesc SP/Já Filmes, Diana Bustamante, Juliana Saa, Luis Fernando Bottia, Paulina Suárez,
Meghan Monsour, Abril Alzaga, María Carlota Bruno, Carlos Nader, Vera de Paula, Zelito Viana y
Jackeline Oliveira.

Edición de textos | Edição de textos: María Campaña Ramia
Transcripción de conversaciones | Transcrição de conversas: Juliana Saa

ISBN LOS CUADERNOS DE CINEMA23 978-607-96423-0-3

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.
Queda estrictamente prohibida la reproducción total
o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación
sin previa autorización del editor.
CINEMA23 celebra las diferentes opiniones de sus integrantes.

Este cuaderno se terminó de imprimir en julio de 2017.
El tiraje constó de 1500 ejemplares.
Impreso en México | 2017

PRÓLOGO

María Campaña Ramia

I.

Existe una dimensión individual en la vida que es esencial para mí, y pienso que llega a lo político de otra forma. No son respuestas lo que yo quiero, quiero preguntas. No quiero hablar sobre el paraíso. Quiero hablar sobre el mundo que existe. No quiero saber cómo es el mundo, sino cómo está; recoger fragmentos del mundo como existe.

La pureza y la perfección son las únicas cosas que me revuelven. La pureza y la perfección son fascistas. Entonces mis filmes son por la vida, porque la vida será siempre imperfecta, porque la vida será siempre incompleta. La perfección es la muerte. Se acabó. Yo no soy optimista, pero mis filmes están a favor de la vida porque aceptan la imperfección del ser humano y de la sociedad. No quiero saber del paraíso. Quiero saber qué hacen las personas frente a la dureza de la vida y de los tiempos. A veces pueden cantar un bolero, puede ser eso.¹

Si tuviera que elegir unas palabras para recordar a Coutinho, siempre serían esas.

¹ Campaña Ramia, María, “No quiero saber cómo es el mundo, sino cómo está - Una conversación con Eduardo Coutinho”, en Campaña Ramia, María y Mesquita, Cláudia (comps.), *El otro cine de Eduardo Coutinho*, Corporación Cinememoria, Quito, 2012, pp. 168, 169.

II.

Eduardo Coutinho (São Paulo, 1933 - Río de Janeiro, 2014) es considerado el documentalista brasileño más influyente de todos los tiempos. De él se dice también que fue el gran entrevistador del cine documental, aunque él evitaba usar el término 'entrevista'; prefería el vocablo *conversa*, más democrático y generoso, que se origina del latín *conversare* y significa, literalmente, “dar vueltas en compañía”. Su distintiva obra se compone de más de treinta documentales realizados para cine, televisión y organizaciones sociales —además de varias incursiones en la ficción como director, guionista y, ocasionalmente, actor—.

Durante sus últimos años de vida, una serie de festivales y centros culturales le dedicaron ciclos y retrospectivas, entre ellos el MoMA (Estados Unidos, 2009), IDFA (Países Bajos, 2011), É Tudo Verdade (Brasil, 2012), EDOC (Ecuador, 2012), Punto de Vista y el Museo Reina Sofía (España, 2013). La muerte de Coutinho, lejos de menguar el interés por su trabajo, ha hecho que florezca el afán de descubrir su cine y su particular método. En 2016, el Pacific Film Archive de la Universidad de Berkeley (Estados Unidos) promovió un ciclo dedicado a su obra, y sólo en el primer semestre de 2017, tanto el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI, en Colombia, así como Ambulante, en México, le rindieron homenaje a través de retrospectivas y clases maestras². De las conversaciones mantenidas en estos encuentros surge el presente cuaderno.

III.

Los inicios de Coutinho en el cine se remontan a su época de juventud y cinefilia. A los veinte años, abandona sus estudios de derecho y tiempo después consigue una beca para estudiar dirección y montaje en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París - IDHEC. En 1961 regresa a São Paulo y al poco tiempo viaja al estado de Paraíba, en el Nordeste de Brasil, donde posteriormente comenzará el rodaje del que sería un filme de ficción titulado *Cabra marcado para morrer* (*Cabra, marcado para morir*).

Entre 1965 y 1975, Coutinho escribe varios guiones y colabora con cineastas como Glauber Rocha, Leon Hirszman y Zelito Viana. Podemos decir que es en 1975, con su ingreso al programa Globo Repórter de la Rede Globo, cuando Coutinho confirma su vocación de documentalista y encuentra una estabilidad económica y laboral. De su paso por la televisión surgen filmes de investigación como *Seis dias de Ouricuri* (*Seis dias de*

² Fue fundamental en ambas retrospectivas la presencia de *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (*Eduardo Coutinho, 7 de outubro*, 2013, dir. Carlos Nader), una película única para descubrir a Coutinho, quien en conversación con Nader analiza secuencias de sus documentales, recuerda a sus personajes y poco a poco revela su método y su pensamiento sobre el cine y el mundo.

Ouricuri, 1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (*El pistolero de Serra Talhada*, 1977) y *Theodorico, o imperador do sertão* (*Theodorico, emperador del sertón*, 1978).

Al referirse a la televisión, Coutinho resaltaba la agilidad que ésta le dio para aprender a filmar y saber cuándo prender la cámara en situaciones de no entrevista. Sobre su experiencia como reportero resulta revelador leer un texto que escribió para el festival Cinéma du Réel de París, en 1992, en el que afirma: “En los años setenta, en plena dictadura, era más interesante trabajar en el periodismo de la Globo que hoy. Antes, la censura era externa; ahora, es interna, y abarca no solamente el contenido, sino también el lenguaje”³.

Durante un período de vacaciones en la Globo Reporter, en 1981, Coutinho regresa al Nordeste para retomar el proyecto de *Cabra marcado para morrer*. Así llegamos a 1984, año del estreno de una pieza inclasificable por su singular naturaleza cuyo origen se remonta veinte años atrás:

En 1962, mientras realizaba un documental con la Unión Nacional de Estudiantes en Paraíba, Coutinho filma una manifestación en repudio al asesinato del líder campesino João Pedro Teixeira. Aquellos sucesos lo marcan tanto que, dos años más tarde, empieza a rodar una película sobre la vida de Teixeira, reconstrucción ficcional de la acción política que lo llevó a la muerte, y en la que la viuda, Elizabeth, interpretaba su propio papel. Al poco tiempo de su inicio, la filmación es interrumpida por el golpe militar de 1964. Los integrantes del equipo deben dispersarse y el material sobrevive en la clandestinidad gracias a un rápido movimiento que merecería un capítulo aparte.

En 1981, 17 años después, Coutinho retoma el proyecto y encuentra a Elizabeth, quien huyendo de la persecución política había decidido cambiar su nombre y refugiarse con apenas uno de sus once hijos en una comunidad en el estado contiguo de Río Grande del Norte. Este se convertirá en el capítulo “documental” de *Cabra*, en el que ella y otros participantes de la película interrumpida reflexionan en torno a sus accidentadas trayectorias de vida, motivados por el paso del tiempo y el visionado del material de 1964.

Es 1984, y Brasil se prepara para una transición hacia la democracia luego de poco más de dos décadas de dictadura. Sólo veinte años después de haberse rodado su primer plano, se estrena *Cabra marcado para morrer*, filme que sin querer termina por convertirse en un proyecto de insólita envergadura y que marca un hito en el cine documental brasileño. No es extraño escuchar en los círculos cinéfilos de Brasil la expresión “a. C. / d. C.” (antes de *Cabra*, después de *Cabra*) para resaltar hasta qué grado el filme significó un punto de inflexión en la cinematografía de dicho país y consolidó a Coutinho como autor, cuando tenía ya más de cincuenta años.

A *Cabra marcado para morrer* le suceden dos tiempos en el cine de Coutinho. El primero se conforma por un bloque de documentales volcados hacia lo social, herederos indirectos de su paso por la televisión, algunos de ellos producidos por encargo de

³ Coutinho, Eduardo, “O olhar no documentário - Carta-testemunho para Paulo Paranaguá”, en Ohata, Milton (comp.), *Eduardo Coutinho*, Cosac Naify, São Paulo, 2013, p. 18.

organizaciones no gubernamentales. En esta época se gesta su relación cercana con el CECIP (Centro de creación de imagen popular), con quienes realizó varios documentales, y en cuya sede en el centro de Río de Janeiro mantuvo un espacio de trabajo propio hasta el fin de su vida. De esta etapa menos conocida resaltan películas tan importantes como *Santa Marta - Duas semanas no morro* (*Santa Marta - Dos semanas en el cerro*, 1987) y *Boca de lixo* (*Boca de basura*, 1992), los cuales ya dejan entrever los cimientos de un sistema de trabajo metódico y una selección de temas que marcarán la producción posterior de Coutinho. El segundo ciclo se inaugura con *Santo forte* (*Santo fuerte*, 1999), la primera de sus películas editada por Jordana Berg, quien se convertirá en su colaboradora de largo aliento y que califica a este período como una “especie de renacimiento” en la carrera del cineasta brasileño.

IV.

Como cuenta el documentalista João Moreira Salles en su artículo *Morrer e nascer - Duas passagens na vida de Eduardo Coutinho* (*Morir y nacer - Dos pasajes en la vida de Eduardo Coutinho*), ese resurgimiento es consecuencia directa de una visita que Coutinho hace a José Carlos Avellar, quien en aquella época dirigía RioFilme, la agencia pública que había sido fundada pocos años antes para fomentar la producción y distribución cinematográfica en Río de Janeiro.

Antes de continuar, conviene detenerse un momento para recordar a José Carlos Avellar (Río de Janeiro, 1936-2016), quien fue uno de los más importantes críticos, pensadores y programadores de cine en Brasil, además de realizador, profesor y gestor cultural. Genuinamente cinéfilo, de gesto afable, conocedor profundo de la historia del cine mundial y curador atento al trabajo de nuevos realizadores, manejaba un perfecto español en el que se percibía, según la ocasión, un dejo caribeño, mexicano o argentino. Quizás ése fuera el don de Avellar, circular libremente por las variantes de las lenguas española y portuguesa con la misma facilidad con la que transitaba, como curador, a través de los lenguajes cinematográficos de América Latina. Posiblemente nadie, como él, haya tejido tantos puentes entre el cine brasileño y el de sus vecinos latinoamericanos. De hecho, el ejemplar 000 de Los cuadernos de Cinema23, *Guion para la imaginación*, lleva su firma y el proyecto de editar un cuaderno sobre el cine de Coutinho se debe a él en grande medida.

Volvamos ahora al relato de Salles: Coutinho acude a su amigo y le pide apoyo para realizar un filme enteramente testimonial, en el que varios pobladores de una favela carioca se referirían a sus experiencias religiosas e historias de vida y fe. “Sin dudar y desconsiderando todos los trámites burocráticos, [Avellar] le dijo que fuese adelante. El eventual fracaso de un filme enteramente hablado apenas confirmaría un estado de

cosas ya consumado. Esa condición de ‘nada más que perder’ es crucial para entender la relativa libertad con que Coutinho dio su paso más extremo”⁴.

Fue a raíz de *Babilônia 2000* (*Babilonia 2000*, 2001) —el primer documental de Coutinho producido por VideoFilmes— que el cineasta, ya con 67 años, se embarca en un ritmo de producción más constante y prolífico, producto de la naciente amistad con Salles, quien a partir de *Edifício Master* (2002) fungiría como su productor ejecutivo. De este encuentro, uno de los más memorables del cine brasileño, surgen doce largometrajes, dos cortometrajes y un singular experimento titulado *Um dia na vida* (*Un día en la vida*, 2010), un montaje de fragmentos de comerciales y programas de televisión abierta grabados por el cineasta y su equipo el 1 de octubre de 2009, que nunca tuvo estreno en salas por cuestiones de derechos de autor.

A esta etapa corresponden obras fundamentales como la aclamada *Edifício Master, Peões* (*Peones*, 2004) y *O fim e o princípio* (*El fin y el principio*, 2006). La primera recoge las vivencias de los moradores de un edificio de 276 monoambientes, situado en el corazón del barrio carioca de Copacabana. En la segunda, antiguos trabajadores de la industria metalúrgica de la Grande São Paulo⁵ recuerdan la histórica huelga de 1979 y 1980 y su participación en las luchas del sindicato que luego vio erigirse a uno de sus miembros, Luiz Inácio “Lula” da Silva, como presidente de Brasil. En la tercera, sin preproducción, locaciones ni personajes preestablecidos, Coutinho y su equipo buscan, en el sertón⁶ de Paraíba, a personas que quieran contar su historia y así descubren Araçás, una comunidad rural donde viven 86 familias, la mayoría unidas por lazos de parentesco.

En 2007 se estrena *Jogo de cena* (*Juego de escena*), filme que inaugura una suerte de subconjunto dentro de sus obras finales. A partir de ese momento, el teatro se vuelve la locación de los filmes de Coutinho, quien no sale más de este espacio cerrado para hacer una película. Ahora ya no es él quien va en busca de un personaje, sino que los personajes llegan, voluntariamente, a su encuentro. A esta fase de cierre corresponden también *Moscou* (*Moscú*, 2009), *As canções* (*Las canciones*, 2011) y *Últimas conversas* (*Últimas conversaciones*, 2015).

En *Jogo de cena*, Coutinho entrevista por separado a un grupo de mujeres que recuerdan las experiencias determinantes de sus vidas y cuyas historias son repetidas después, casi exactamente, por el mismo número de actrices profesionales. Realidad y puesta en escena se combinan en un juego en el que el espectador termina por no reconocer más quién dice la verdad y quién la interpreta. A fin de cuentas esto viene a dar igual y comprueba

4 Moreira Salles, João, “Morrer e nascer - Duas passagens na vida de Eduardo Coutinho”, en Ohata, Milton (comp.), *op. cit.*, pp. 372-373.

5 La Región Metropolitana de São Paulo reúne 39 municipios del estado homónimo, los cuales se funden con la capital del estado formando un área urbana continua.

6 Vasta región geográfica semiárida del Nordeste brasileño.

dos cosas: que en el cine de Coutinho la verdad es una construcción paulatina y que las cuestiones individuales rápidamente pasan a ser las de todos.

La película se convirtió en un faro del cine brasileño, así como *Cabra marcado para morrer* lo fue a su momento. Jean-Claude Bernardet, uno de los más destacados pensadores del cine brasileño, no ahorró halagos al referirse al filme de Coutinho:

Pienso que es necesario comprender las dimensiones de *Jogo de cena*. No es un documental importante y transformador en el cuadro del cine documental brasileño, es un movimiento sísmico de 7 grados en la escala de Richter en el cine documental en general, o, mejor, en los documentales basados en el discurso. *Jogo de cena* es una explosión transformadora de la magnitud que tuvieron en el pasado las películas de Eisenstein o Godard. Quizá se pueda decir que *Jogo de cena* anuncia el final de un ciclo del cine que Jean Rouch iniciaba hace medio siglo con *Yo, un negro* [*Moi, un noir*, 1958].⁷

V.

Poco antes de su muerte en febrero de 2014, Eduardo Coutinho filmó su última película, una compilación de diálogos con estudiantes de las escuelas públicas de Río de Janeiro, quienes hablaban de sus vidas y sueños. Durante el rodaje, Coutinho estaba inconforme. Lo que quería hacer originalmente era explorar los orígenes de la palabra a través de entrevistas con niños pequeños. Estaba convencido de que sólo ellos podían expresarse libremente por medio de palabras aún no contaminadas por la forma o cualquier otra tipo de restricción; pero por cuestiones burocráticas apenas consiguió permiso para rodar con jóvenes, de ahí su frustración.

El filme comienza con Coutinho mostrando su disconformidad, reflexionando sobre el quehacer del cineasta y la crisis que atravesaba ante la imposibilidad de hacer la película que quería, o por lo menos de interesarse genuinamente por los relatos de sus personajes. El dispositivo es simple: una habitación, una silla ocupada por el director, una silla que se llena y se vacía cada vez que un muchacho entra y sale de escena, una puerta que se abre y se cierra, una conversación entre un cineasta anciano y un joven personaje que se ven por primera vez.

Coutinho estaba obsesionado con la memoria y la idea de que sólo el paso del tiempo puede enriquecer el relato que una persona elabora sobre su pasado: “El tiempo recordado, el tiempo narrado, es siempre más rico que el tiempo vivido”, solía decir. No estaba, por lo tanto, dispuesto a aceptar que los jóvenes tuvieran tantas cosas notables

para contar. Afortunadamente, para el público, este maravilloso grupo de personajes probó lo contrario. *Últimas conversas* es una obra simple y a la vez monumental. Quizás más que cualquier otra película de Coutinho, cuenta la historia de un país abandonado, de familias fragmentadas por la violencia, de jóvenes que han crecido sintiendo a diario la discriminación, el abuso sexual y el racismo y que, sin embargo, están listos para pelear por un futuro brillante, para soñar, cantar, amar, reír y leer sus propios poemas mirando a la cámara.

Ante la inesperada muerte de Coutinho, João Moreira Salles y Jordana Berg asumieron la responsabilidad de terminar la película en un proceso que se culminó luego de dos tentativas. En la primera, intentaron editar el filme como lo hubiera hecho Coutinho. En la segunda, al ver que esto era inviable, asumieron la imposibilidad de pretender ser alguien que ya no está y se lanzaron hacia un montaje más libre. De ese modo, el filme acabó por convertirse también en un homenaje y despedida al cineasta brasileño.

Son justamente las palabras de Salles y Berg, sus dos colaboradores más cercanos, las que nos acercan al cine de Coutinho en este cuaderno, mediante la transcripción de las charlas que impartieron durante el FICCI (en colaboración con la Universidad del Magdalena) y Ambulante (en asociación con la Cátedra Bergman), y que se presentan aquí con ligeras modificaciones que permitan facilitar la lectura pero preservando su carácter coloquial —algo que, intuyo, agradecería a Coutinho—. En la primera, durante un diálogo moderado por la documentalista colombiana Patricia Ruiz Acero, entusiasta organizadora de la retrospectiva realizada en el FICCI, João Moreira Salles y yo hablamos sobre el cine de Coutinho partiendo de tres temas centrales: el método, la memoria y la filosofía del encuentro. En la segunda, Jordana Berg hace un memorable recuento de su relación personal y profesional con Coutinho y revela el porqué de las reglas de juego que se imponían cada vez que se embarcaban en un nuevo proyecto.

⁷ Bernardet, Jean-Claude, “*Jogo de cena y Moscou*”, en Campaña Ramia, María y Mesquita, Cláudia (comps.), *op. cit.*, pp. 105-106.

JORDANA BERG

Jordana Berg (Río de Janeiro, 1963) se graduó como diseñadora visual. Desde 1985 trabaja en televisión y, desde 1990, como editora *freelance*. Durante veinte años editó los últimos doce filmes de Eduardo Coutinho —desde *Santo forte* (1999) hasta *Últimas conversas* (2015)—; se convirtió así en su colaboradora de más largo aliento. Ha editado más de 85 películas y ha trabajado con prestigiosos cineastas como Eduardo Escorel (*O tempo e o lugar*), Renato Terra e Ricardo Calil (*Uma noite em 67*), Daniela Broitman (*Marcelo Yuká no caminho das setas*), Helena Solberg (*A alma da gente*), Flávia Castro (*Diário de uma busca*), José Joffily y Pedro Rossi (*Caminho de volta*), entre otros. Entre 1993 y 1996 vivió en París, donde trabajó como editora en la UNESCO y como editora *freelance*. Entre 2010 y 2011 fue profesora en la escuela de cine Darcy Ribeiro de Río de Janeiro. En 2017 trabaja en el documental de Petra Costa sobre el *impeachment* de la presidente Dilma Rousseff. Es miembro de Rough Cut Service, servicio internacional de consultoría de edición.

MARÍA CAMPAÑA RAMIA

María Campaña Ramia (Quito, 1977) es programadora de cine, documentalista, periodista y traductora audiovisual. Tiene una maestría en Realización de Cine Documental de la Universidad de Estrasburgo en Francia. Entre 2006 y 2016 fue directora artística del Festival Internacional de Cine Documental Encuentros del Otro Cine - EDOC (Ecuador). Ha sido también directora de programación del Festival de Cine La Orquídea (Cuenca, Ecuador); curadora invitada en el Instituto Moreira Salles de Río de Janeiro y becaria del Seminario Flaherty, en Estados Unidos. Es miembro de los equipos de programación de EDOC y de Ambulante, en México. En 2012 coeditó el libro *El otro cine de Eduardo Coutinho*, la primera publicación en español dedicada íntegramente a la obra del realizador brasileño, y organizó una retrospectiva de su trabajo en EDOC. Realizó los documentales *Mi abuelo, mi héroe* (2005) y *Derivadas* (2015). Ha sido columnista, crítica de cine, cronista de viajes y reportera en medios de Ecuador y el Reino Unido. Vive en Río de Janeiro.

JOÃO MOREIRA SALLES

João Moreira Salles (Río de Janeiro, 1962) es cineasta, productor y periodista, fundador de la compañía productora VideoFilmes y de la revista *Piauí*. Es considerado uno de los más importantes documentalistas contemporáneos. Inició su carrera en 1985 como guionista de una serie documental para televisión. Entre sus obras se cuentan: *Noticias de una guerra particular* (*Noticias de una guerra particular*, 1999), sobre el estado de violencia urbana en Río de Janeiro, codirigido con Kátia Lund, *Nelson Freire* (2003), su primer largometraje para cine, sobre el pianista brasileño de renombre internacional, y *Entreatos* (*Entreatos*, 2004), sobre los bastidores de la campaña de Luiz Inácio “Lula” da Silva a la presidencia de Brasil en 2002. En 2007 estrenó el documental *Santiago*, que fue aclamado en numerosos festivales alrededor del mundo. Diez años más tarde vuelve a la realización con *No intenso agora* (*En el intenso ahora*, 2017), filme realizado enteramente con material de archivo y estrenado en la Berlinale. Amigo cercano y colaborador de Eduardo Coutinho, produjo sus filmes desde *Edificio Master* (2002) y finalizó su película póstuma, *Últimas conversas* (2015), luego de la muerte del realizador brasileño.

PATRICIA RUIZ ACERO

Patricia Ruiz Acero (Bogotá, 1980) es bailarina con formación en danza tradicional y contemporánea, comunicadora social y productora audiovisual. Realizó sus estudios en la Universidad Javeriana. Tiene una maestría en Cultura y Desarrollo y es profesora del programa de Cine y Audiovisuales de la Universidad del Magdalena (Santa Marta). Ha realizado proyectos documentales y de ficción en el Caribe y Colombia, entre los que se destacan: *Cantadoras de vida*, sobre los rituales fúnebres en el Chocó, y *Yeya espíritu que danza*, sobre la bailarina e investigadora Delia Zapata Olivella. Realizó tres documentales para la Liga de Mujeres Desplazadas de Bolívar y el cortometraje *Mi muñeca*. Fue productora de nueve versiones del Festival Audiovisual Tornado Cartagena y de la Mochila Audiovisual del Caribe. Durante cuatro años coordinó la sección Nuevos Creadores en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI y en la edición de 2017 organizó la retrospectiva de Eduardo Coutinho. Actualmente desarrolla su documental *Las cuerdas*, sobre mujeres boxeadoras en Santa Marta.

EDUARDO COUTINHO, EL ARTE DE FILMAR LA PALABRA

María Campaña Ramia, João Moreira Salles y Patricia Ruiz Acero

Patricia Ruiz Acero: Eduardo Coutinho fue uno de los documentalistas más importantes de Brasil y de América Latina. Fue reportero, guionista, productor, actor y director de más de treinta películas. Uno de sus filmes más importantes fue *Cabra marcado para morrer* (*Cabra, marcado para morir*), finalizado en 1984, con el cual recibió el Coral al Mejor Documental en el Festival de Cine de La Habana y el Premio de la Crítica Internacional del Festival de Cine de Berlín.

Aquí en la retrospectiva que le dedicamos en el FICCI, mostramos ocho de sus películas: *Cabra marcado para morrer*, *Edifício Master* (*Edifício Master*, 2002), *Peões* (*Peones*, 2004), *O fim e o princípio* (*El fin y el principio*, 2006), *Jogo de cena* (*Juego de escena*, 2007), *Moscou* (*Moscú*, 2009), *As canções* (*Las canciones*, 2011) y *Últimas conversas* (*Últimas conversaciones*, 2015), su filme póstumo finalizado por João Moreira Salles. Presentamos también *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (*Eduardo Coutinho, 7 de octubre*, 2013), de Carlos Nader. Agradecemos mucho la presencia de João, quien además de haber sido productor ejecutivo de Eduardo Coutinho, es fundador de la revista *Piauí* y documentalista. João también tiene una serie de películas muy importantes, entre ellas la premiadísima *Santiago*.

También nos acompaña María Campaña Ramia y quiero agradecer su presencia. María es periodista, crítica de cine y actualmente es programadora en el festival de documentales Ambulante, en México. Durante más de diez años fue directora artística de EDOC, el festival de cine documental de Ecuador. María organizó una de las primeras retrospectivas de Coutinho en Ecuador, conoce muchísimo su obra y es una de las gestoras y colaboradoras de esta retrospectiva.

Vamos a ver un fragmento y comenzar el conversatorio.

João, partiendo de lo que acabamos de ver, ¿qué te parece si hablamos del método, el dispositivo narrativo de Eduardo Coutinho?

João Moreira Salles: Seleccionamos ese pequeño fragmento de *Eduardo Coutinho, 7 de outubro*, una larga entrevista que Carlos Nader hace a Coutinho. Es un filme maravilloso que sirve de introducción al método de Coutinho, cuyas convicciones acerca del cine documental eran bastante firmes. Aquí expresa una de ellas: la idea de delimitar. Es fundamental establecer límites. Aquí usa como ejemplo *Edifício Master*, una película que tiene lugar en un edificio en Copacabana, en Río de Janeiro, donde existen entre doscientos y trescientos apartamentos; no recuerdo cuántos, pero es un edificio grande. De esa cantidad de gente, él escoge cerca de quince personajes. Todo pasa dentro de ese edificio. Coutinho decía que incluso si algo extraordinario pasara en el edificio de enfrente, digamos que alguien se pusiera a levitar, él no lo filmaría, porque eso significaría romper la regla establecida. La regla es el edificio, un lugar. Sin esa obediencia se pierde el límite y todo se vuelve posible, lo que es sinónimo de dispersión. En la obra de Coutinho está presente siempre eso que llamamos “dispositivo”, algo que determina la posibilidad de su cine: en este caso, es un edificio, no dos.

En *O fim e o princípio* el dispositivo es otro. Coutinho se impone un cierto número de días para encontrar la película; no sabe qué película va a ser realizada, no tiene guion, no tiene personajes, no tiene siquiera una locación, pero sabe que empezó una película. La película hablará entonces de la necesidad de encontrar una historia, porque a partir del momento en que ésta empieza, la producción comienza a correr: se paga al equipo, se paga el transporte, de modo que hay un tiempo límite para que la película pueda ser realizada. Ese es el dispositivo que dispara *O fim e o princípio*, a mi juicio una de las películas más conmovedoras de Coutinho.

Su método era el de ponerse dentro de una prisión. Dentro de ella tenía absoluta libertad para hacer lo que quisiese, pero sin infringir las reglas del encarcelamiento que se había impuesto a sí mismo, voluntariamente.

María Campaña Ramia: Sí, en efecto Coutinho era un cineasta muy metódico. Decía que odiaba la palabra ‘profundidad’, pero yo la voy a usar. Es que al filmar un espacio restringido evidentemente se obligaba a profundizar la mirada, lo cual es muy importante en su cine. En sus películas, los personajes no son tomados como una muestra que va a representar algo. Él no va al Edifício Master y selecciona a un negro, a un blanco, a una mujer joven, a una vieja, sino que cada personaje es un ser individual que va a construir su espacio autobiográfico por medio de la conversación. No representa a nadie además de sí mismo. Las películas de Coutinho nunca van a querer probar o demostrar algo.

Siguiendo con el método, la locación como prisión que delimita las reglas del juego es un elemento, pero hay más elementos en el método de Coutinho, y muy importantes,



Elizabeth Teixeira y sus hijos durante el rodaje de *Cabra marcado para morrer* en 1964

como la duración de los planos y el hecho de que el primer encuentro siempre está mediado por la cámara.

JMS: En la obra de Coutinho siempre es fundamental que todo se da en el momento del rodaje. No se agrega después algo que no fue filmado en el momento del encuentro con el personaje. Así, no hay banda sonora, pero hay música capturada durante la toma. No hay insertos, no hay ni una sola imagen usada para ilustrar algo que se dice. Por ejemplo, si un personaje dice que jugó fútbol en el Maracanã, Coutinho le creará, no irá a archivos

en busca de una foto que compruebe la afirmación, porque eso para él sería una forma de desconfiar de la palabra dada; es como si las imágenes que son traídas de fuera existieran para probar lo que el personaje ha dicho. Eso jamás sucede en la obra de Coutinho.

En el fragmento de *Edifício Master* que veremos a continuación, primero se ve el fragmento original de la película, y después se ve ese mismo fragmento con la pista comentada del DVD, en donde Coutinho conversa con Walter Lima Júnior, un gran cineasta brasileño. Walter se encuentra con lo que le parece un problema en esa secuencia, relacionado con la falta de un inserto, recurso que, como dice, Coutinho no emplea.

MCR: Como pueden ver aquí, Coutinho decide no insertar los retratos de la señora porque ilustrarían algo que no se filmó durante la conversación, algo que no ocurrió en el propio momento. Es fundamental en el cine de Coutinho preservar la verdad del rodaje, preservar el encuentro; si es que hay alguna discusión, incluso negociaciones de pagos, todo eso luego formará parte del montaje final.

De hecho, en las películas de Coutinho vemos como él llega ya con la cámara encendida, como en *Cabra marcado para morrer* o en *Boca de lixo* (*Boca de basura*, 1992), que no forma parte de la retrospectiva pero que cito por la fuerza expresiva de ese primer encuentro entre Coutinho y los catadores de basura que participarán en la película. El primer encuentro entre Coutinho y sus personajes está siempre mediado por la cámara, y esta relación será mantenida durante el paréntesis que dure el rodaje. Coutinho no participaba de la investigación previa para encontrar personajes. Eso estaba a cargo de sus asistentes; igualmente, salvo pocas excepciones, no había una relación posterior, pues él no solía seguir en contacto con sus personajes.

Hay otro aspecto que me parece fundamental en el cine de Coutinho, que es la duración de los planos, siempre generosa y detallada. En este tiempo surge algo que rompe esa asimetría de poder entre quien filma y quien es filmado; esta diferencia se atenúa gracias al tiempo que los sujetos tienen para desarrollarse frente a la cámara, de convertirse en personajes y de asumirse a sí mismos más allá nuestros preconceptos. Esto se da también por el hecho de que Coutinho filmó, por lo general, a las clases poco privilegiadas del Brasil, sobre las cuales buena parte de los espectadores tiene una idea preestablecida, resultado de la manera como ese estrato social es representado por el cine y especialmente por la televisión brasileña. Los personajes crecen en el cine de Coutinho, se construyen a sí mismos y eso tiene que ver con el tiempo que él les dedica.

También hay muchos silencios en el cine de Coutinho. Es un cine anclado en lo oral en el que, sin embargo, la palabra siempre nace del silencio y vuelve al silencio. Creo que el silencio es fundamental en sus películas.

PRA: Podríamos decir que este método se aleja de toda aquella experiencia primera que venía del periodismo y del reportaje, como lo hemos mencionado, a través de la duración del plano, la no utilización de imágenes de ilustración o imágenes de apoyo, o sea todos

estos elementos que aparentemente son clásicos y tradicionales en el documental. Otra cosa que me gustaría, João, es que nos hables de cómo cada vez él se va acercando más a ese tiempo presente, es decir lo que ocurre en el momento de la filmación, en ese encuentro con sus personajes que tú mencionabas. Coutinho no conocía a los personajes, él quería plasmar lo que ocurriera en el presente de ese encuentro...

JMS: Sí. Tomando en cuenta lo que las dos dijeron, hay algo esencial de comprender sobre Coutinho. La obra posterior a *Cabra marcado para morir* solamente se volvió posible gracias a la invención del video. Sin ese avance tecnológico, los filmes de la segunda fase no existirían, ya que dependen del tiempo, o sea, de planos largos. Es necesario que las cosas sucedan no por un efecto de edición *entre* los planos, sino *durante* los planos, en la duración de cada plano. Luego, es esencial que los planos duren hasta que algo se manifieste. Cuando se filma con película es muy angustiante, porque la película es cara. En 35 mm, cada rollo te permite filmar cerca de cinco minutos; si es 16 mm, el chasis dura diez minutos. No se hace el cine de Coutinho con diez minutos de plano, es necesario rodar treinta minutos, cuarenta minutos sin corte. Es necesario sustentar mucho tiempo muerto hasta que algo acontezca.

Coutinho terminó *Cabra marcado para morir*, un documental extraordinario, en 1984. Después pasó casi quince años sin hacer nada que juzgara importante —a su juicio, no el mío, resáltese—. Fue un periodo oscuro de su vida, muy difícil. Cuando ya todos lo habían descartado como realizador, considerándolo como un director de una sola película, aunque una muy importante, Coutinho fue al encuentro de un gran amigo suyo, José Carlos Avellar —un importante crítico brasileño que a aquella altura dirigía un órgano de fomento al cine—, y le dijo: “Nadie se interesa ya por lo que tengo que decir, así que quiero hacer una película que solamente yo estaría interesado en ver. Filmaré a personas que hablan frente a cámara, es probable que nadie considere eso cine, pero es lo que yo quiero hacer”. Esto pasó en 1997, cuando el video ya era un soporte difundido y accesible. Y fue así que surgió *Santo forte* (*Santo fuerte*, 1999), que representa el inicio de su segunda fase y que se cerrará con su filme póstumo *Últimas conversas*. Todos esos filmes son consecuencia de la adopción del video.

¿Y cómo encontraba Coutinho a sus personajes? Tenía asistentes a quienes les decía, por ejemplo, “quiero hacer una película sobre un edificio en Copacabana”. Identificado un edificio, cerca de cuatro o cinco asistentes tocan el timbre de cada apartamento y preguntan a los residentes si quieren participar en una película un poco rara, un documental —que de por sí ya es una palabra erudita, nadie sabe exactamente lo que significa—. Algunas personas aceptan, otras dicen que no. Las personas que aceptan participar son grabadas por los asistentes que usan una cámara amateur, VHS en el caso de *Santo forte* y *Edificio Master*. Son conversaciones breves, de cerca de quince minutos. Esas conversaciones son mostradas a Coutinho, que hace entonces la selección. El contacto de Coutinho con los personajes se da a través de esos videos. La lista final de quién iría a participar

en el filme era hecha por él. De un modo general, era escogido no quien contaba algo extraordinario, sino quien lograba hablar de algo trivial de manera extraordinaria. Ese era el secreto de Coutinho.

Es en el momento de rodaje cuando Coutinho se encuentra por primera vez con los personajes —y, casi siempre, también por la última—. La cámara está siempre rodando. Era eso lo que Coutinho llamaba, en el fragmento que mostramos, “acto de filmación”; todo pasa durante el acto de filmación, nada de lo que pasa después puede ser filmado. No es una cuestión dogmática o de rigidez metodológica. Es más simple: él no creía en filmar después, porque lo que se filma después no trae la verdad del momento del encuentro. Para Coutinho lo que el filme registra es el encuentro en sí; el registro del encuentro de una persona desconocida con otra persona desconocida, un anciano casi, porque Coutinho empezó la segunda fase de su cine ya con más de 65 años. Él siempre fue un realizador tardío, cuyas invenciones se dieron en la madurez. *Cabra marcado para morir* terminó de ser filmado cuando él tenía más de cincuenta años de edad; la segunda parte de su obra ocurre cuando él ya había entrado en el umbral de los sesenta. Eso es fundamental porque se trata siempre de un encuentro permeado por una gran experiencia de vida y por una idea de memoria.

Llegamos ahora a la idea del tiempo presente. Los filmes de Coutinho giran alrededor de los temas de la oralidad, de la palabra hablada, pero también de la memoria, ¿en qué sentido? Para Coutinho es fundamental que exista una distancia temporal entre lo vivido y el recuerdo de esa vivencia. Hay un tiempo que transcurre entre la experiencia y el recuerdo de la experiencia. Cuanto más largo ese intervalo, mejor para el método de Coutinho, porque capas de imaginación, olvido e invención se van sobreponiendo a la experiencia. En el momento del relato, lo que se cuenta no es exactamente la historia vivida sino la historia transformada por el paso del tiempo. Por eso no tiene sentido buscar pruebas para corroborar lo que la persona ha dicho. Coutinho desea la mentira, no la mentira voluntaria, intencional, sino la mentira producida por el proceso del recuerdo. Eso es fundamental para Coutinho.

PRA: Podríamos decir que es más importante la memoria en esa oralidad cuando el personaje cuenta...

JMS: La película funciona, el encuentro funciona, cuando ese recuerdo se hace presente. Cuando eso ocurre, no se trata más de un relato del pasado, sino de una recuperación del pasado en el presente. Lo que parecía haber quedado atrás ahora se manifiesta como una cosa viva en el momento de la narración presente, como si el pasado reviviese, aflorase en el presente. Eso es lo que podemos llamar “el tiempo presente del pasado”, es algo que Coutinho aprendió con Lanzmann, principalmente con su extraordinaria obra sobre el Holocausto, *Shoah* (1985), documental de más de nueve horas en que el pasado no es pasado. Lanzmann afirmó que no hizo una película histórica, no hizo una película sobre

el pasado, y sí sobre la presencia de éste en el presente. El próximo fragmento muestra eso claramente, lo que pasa cuando algo funciona en las películas de Coutinho. Es de la película *As canções*.

MCR: Hemos tocado el tema del espacio y el tiempo, los aspectos fundamentales del cine en general y también en el cine de Coutinho. Primero, la delimitación espacial como regla de juego. Segundo, el tiempo vivido que siempre va a ser más pobre que el tiempo narrado, que el tiempo recordado, un concepto de Walter Benjamin al que Coutinho solía referirse. Creo que es importante que pasemos a la palabra y al canto, que son otros dos elementos centrales en el cine de Coutinho.

Probablemente los momentos más memorables de las películas de Coutinho ocurren cuando los personajes están cantando, cantando sin acompañamiento, solamente porque surgió el canto, y esto quizás sea lo mejor que pueden ofrecer de sí mismos en lo que concierne a una representación autobiográfica. El canto, como dice un personaje de esta misma película, un vendedor de feria llamado Queimado, es como una mecha que se enciende y hace que el presente vuelva a uno de manera inmediata. Supongo que todos tenemos una canción que nos lleva directamente a un momento, a un olor, a una persona, a una sensación pasada.

Es un poco como en los musicales. En el momento en que los personajes empiezan a bailar entran en una especie de sueño, cambian, viven una metamorfosis. En el cine de Coutinho pasa exactamente así. Es lo que Gilles Deleuze definía como “el momento de la verdad”⁸, el momento en que el personaje entra en ese trance. Cuando los personajes de Coutinho empiezan a cantar es como que se convierten en una versión más sólida de sí mismos y se potencian. No sé si ayer vieron el momento en que la chica de *Últimas conversas* empieza a cantar una canción de Roxette; parece que ella se desdobra y sale un poco de sí. Eso me parece que es algo bellissimo del cine de Coutinho y que además tiene mucho que ver con la relación que tienen los brasileños con la música, una relación única que sólo vemos repetirse en pocos países.

PRA: João, tú que estuviste tan cerca de Coutinho, ¿cuál era el don? ¿Cómo hacía él para que la gente, a partir de contar su historia, volviera a vivir el pasado? Un poco esto que vimos en el fragmento de *As canções*.

JMS: Sólo un comentario sobre lo que acabamos de ver. En el momento en que el personaje recuerda a su madre, canta una canción y habla de ella, súbitamente, sin que pueda controlar el proceso mental, ya no está más delante de un recuerdo. Lo que pasa ahora es que él vive el pasado, como una encarnación del pasado en el presente. Es una supresión del tiempo. Eso era lo que Coutinho buscaba en sus películas, personas que, en el momento



Mariquinha y Coutinho en una pausa de la grabación de *O fim e o princípio* (2006)

de la narración, se sintieran encantadas, en el sentido de un hechizo, por las palabras que traen de vuelta la experiencia conmovedora del pasado. Era ese el mayor secreto del cine de Coutinho. ¿Cómo lo lograba? Con todos esos instrumentos pero también por una necesidad vital de oír del otro cosas que para él eran fundamentales.

Los filmes de Coutinho no tratan de cualquier tema. Eran abordados los temas que le interesaban a él y que también eran importantes para sus personajes. O sea, lo que él buscaba era un denominador común entre sus intereses y los de sus personajes. Él no actuaba como un terapeuta, alguien que busca la cura del otro. No, él se prestaba

⁸ Deleuze, Gilles, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, París, 1985.

a escuchar aquello que para él también era de interés vital. Coutinho estaba muy mal preparado para la vida, la vida práctica, la vida en el mundo, la vida familiar, la vida profesional, ganar dinero, etc. El cine tal vez fuese el único campo en el cual él se reconocía como fuerte, como alguien dotado de potencia. Hasta por una cuestión de sobrevivencia, era fundamental que esos encuentros fuesen memorables, porque eso era la prueba de la única competencia que Coutinho juzgaba poseer. Los personajes, como dice María, son casi todos de un Brasil más popular; consecuentemente, de un Brasil olvidado, personas cuyas historias no son escuchadas. Y ahí aparece Coutinho, un intelectual, un hombre profundamente letrado de la clase dominante brasileña, que estaba desesperadamente necesitado de oír lo que esas personas tenían para decir. Por un lado, había un deseo de oír; por otro, personas anónimas que se sentían deseadas. Cuando eso sucede es muy fuerte. Más que un oído generoso, esas personas encontraban un oído deseoso, y creo que eso hace que los encuentros fuesen tan poderosos.

En todas las películas de Coutinho se van a encontrar los mismos temas: la muerte, Dios, el amor, las canciones, además del tema fundamental de la relación entre padres e hijos, que era un asunto de su vida también. Por eso funcionaba, porque era vital tanto para los que contaban como para quien escuchaba, alguien que quería saber y encontrar sentido en las cosas.

O fim e o princípio, tal vez mi película predilecta, es una película sobre ancianos que hablan de la muerte en un área muy pobre del Nordeste de Brasil. Son todos analfabetos. Para quien habla portugués, la riqueza del lenguaje es fenomenal. Esas personas no pasaron por dos de los procesos básicos de la homogeneización de la palabra hablada: la alfabetización y la televisión. Ellos no tienen televisión, entonces no hablan como la Rede Globo. Hay una preservación de un lenguaje arcaico que es bellissimo. Ese es un punto a favor, pero la película funciona realmente porque esos viejos están a la víspera de morir y todos tienen metafísica. Es el Brasil profundo, arcaico, y Coutinho estaba fascinado por eso. Él no juzgaba y le hubiera gustado creer en la existencia de algo más allá de la materia, pero no lo lograba. No tenía la gracia de la fe como decía San Agustín, pero tenía una profunda admiración por las personas que tenían fe.

MCR: Hay algo que me gusta mucho recordar, y es que él se definía como “materialista mágico”. Materialista porque no creía, pero mágico porque estaba listo para aceptar todas las posibilidades de creencias y todo lo que pasaba en el mundo. Para él, era importante aceptar cualquier cosa que pasara, por el simple hecho de que existía. Por eso él decía: “yo nunca podría filmar a un torturador, porque tendría que creerle, y eso sería como la muerte para mí”. Me parece fundamental tener eso en mente cuando hablamos de Coutinho.

Volviendo a los temas, como dice João, eran recurrentes el origen, la familia, el trabajo, el sexo, la enfermedad, el placer, la muerte, —“porque tienes muerte, tienes religión; se acabó”—, como decía él propio Coutinho, y esos son los temas que nos unen a todos, independientemente de la clase social, el nivel de preparación o el origen.

También en Brasil ocurre algo muy especial, no sé cómo sea en Colombia, pero allá es muy particular el hecho de que a pesar de que existe un gran desfase social, de que hay mucho analfabetismo, el brasileño tiene una gran capacidad de comunicarse e interactuar con el otro; existe una elocuencia muy propia que de alguna manera borra las diferencias sociales y culturales. Por ejemplo, en *O fim e o princípio* —la película de la que João habla y que para mí es sin duda la más bella de Coutinho—, muchos de los personajes no saben leer ni escribir, muchos de ellos no fueron a la escuela, sin embargo hay una riqueza única en sus testimonios orales.

Yo vivo en Brasil y eso me sorprende y me encanta: esa facilidad que los brasileños tienen para comunicarse con cualquier persona, la gente que no conoces conversa contigo en la calle, el espacio del habla es muy democrático. De alguna manera eso disfraza esas tremendas contradicciones sociales que hay en el Brasil.

JMS: Sobre el encuentro de dos personas que quieren hablar y oír, que Coutinho definió como algo de naturaleza erótica, mostraremos un último fragmento de la película de Carlos Nader.

PRA: En esa economía narrativa, en esa copresencia, en ese encuentro con los personajes, desde *Cabra* y luego a través de toda su filmografía, Coutinho empieza a reducir de a poco los demás elementos de la producción y termina con la palabra, con ese encuentro con los personajes.

JMS: Para mí es así. He pensado mucho sobre la importancia de Coutinho para el cine, no para el cine brasileño o para el documental brasileño, sino para el documental como género y para el cine de modo general. Creo que esa reducción al mínimo es la contribución fundamental que Coutinho hace al cine. Si se acompaña la obra de Coutinho, se ve que lo que él hace es un ejercicio progresivo de eliminar los elementos que constituyen el arsenal tradicional del cineasta. Elimina banda sonora, guion, escenario, locación, movimiento de cámara. Al final, la cámara está fija en un trípode. Hay una relación muy material con el cuerpo que envejece, hablo del envejecimiento de Coutinho, que no puede más subir a la favela o viajar; la salud cada vez más frágil lo obliga a dirigir sentado en una silla.

Esto equivale a una experiencia de reducción radical de todos los medios del cine con miras a descubrir la mínima gramática por la cual el cine continúa siendo cine, para que una película siga siendo una película. Desde mi punto de vista, eso es lo que Coutinho descubrió: cuál es el mínimo para que una película pueda seguir siendo llamada película. Si eliminas un elemento más, se deshace, deja de ser una película. Es un poco como los suprematistas, los rusos cuando hacían un cuadro como el de Malévich: un cuadrado negro sobre una tela blanca, el mínimo necesario para que algo sea algo. De esa reducción, de esa economía radical, él extrajo la potencia máxima de su cine. No fue un recorrido pensado, es algo retrospectivo. Pero está ahí: *Últimas conversas*, su filme póstumo, elimina

la última cosa que para él era fundamental, el tiempo transcurrido entre la experiencia y la memoria. ¿Por qué? Porque decide hablar con jóvenes, personas que lo que recuerdan sucedió ayer, no treinta o cincuenta años atrás, que era normalmente lo que necesitaba Coutinho. Por eso estaba deprimido al inicio de la filmación, no creía que fuera posible hacer una película sin ese intervalo, entre el acto y la memoria, pero estaba equivocado, porque la película existe, o al menos yo creo que sí.

MCR: Eso es algo que yo quisiera saber, porque cuando conocí a Coutinho, antes del rodaje de *Últimas conversas*, me dijo que por eso él filmaba a gente mayor, porque más o menos a partir de los cuarenta años comenzamos una reflexión seria sobre el tiempo pasado y que no le interesaba filmar a jóvenes porque era su momento de vivir, no de recordar. Pero cuando vemos *Últimas conversas*, son tan fuertes los testimonios, las situaciones que los personajes recuerdan son evocadas con mucha profundidad, lo que prueba que Coutinho estaba equivocado de alguna manera. João, tal vez nos puedes contar si es que él entendió finalmente que había algo muy potente en los jóvenes.

JMS: No. Murió pensando que los jóvenes (pero no los niños) son todos idiotas. Y lo que me sorprendió cuando empecé a ver el material bruto fue no sólo la cantidad de grandes momentos, sino la alegría de Coutinho durante el rodaje; fue un choque, porque muchas veces durante las grabaciones él apareció en la revista donde trabajo con aires de derrotado. Es posible que la alegría que vi en el material bruto fuese el resultado de la convivencia con el equipo formado por personas a las que él adoraba; aunque él exagerase, pienso sinceramente que él no creía que el material fuera bueno. Creo que estaba equivocado.

Lo último que quiero decir al respecto es que, para mí, esa experiencia de reducción hace que la obra de Coutinho sea más rica que cualquiera de sus películas evaluada separadamente. Algunas de ellas son fantásticas, pero la obra como un todo es más grande. No creo que haya en Brasil una obra cinematográfica tan rica, y, en el momento en que digo esto, llego a extender este juicio para el resto del mundo. Tal vez Lanzmann. El hecho es que es difícil pensar en alguien que, así como Coutinho, haya avanzado tanto la idea de lo que puede ser el cine de no ficción. Al eliminar todo lo que es superfluo, él prueba que existe un núcleo muy económico, que sobrevive con poquísimos recursos, y con el cual realiza una obra de gran fuerza. Es una lección importante para un arte caro realizado en un país pobre. Para mí, esa es la gran contribución de Coutinho.

PRA: Sí, una obra que, como tú dices, se logra a partir de toda esa reducción, del encuentro con los personajes a partir de la palabra y de cómo la cámara filma ese encuentro. Ya para cerrar, María, tú que fuiste la gestora de esa primera publicación de Coutinho en español y de la retrospectiva —porque la verdad Coutinho ha sido poco difundido aquí en Colombia, en parte porque sus películas son en portugués—, quisiera que nos contaras un poco de tu experiencia y tu interés por el cine de Coutinho.



João Moreira Salles, Patricia Ruiz Acero y María Campaña Ramia, FICCI, 2017

MCR: Bueno, de alguna manera Brasil es el gigante delante del resto de los países más pequeños de Sudamérica. Brasil tiene 8.5 millones de km²; siempre me ha sorprendido imaginar que Ecuador entraría treinta veces en esa superficie. Creo que es una relación un poco compleja la que tenemos los hispanohablantes con Brasil, por un lado un gigante maravilloso al que idealizamos como un espacio de mucha sensualidad, con un idioma bellissimo que al mismo tiempo entendemos y no entendemos. Brasil también es América Latina pero creo que es innegable la división, hay algo invisible que nos separa a pesar de todas las cosas que nos juntan. El cine de Coutinho retrataba de la mejor forma posible ese Brasil mágico, un poco místico, que ya estaba en nuestro imaginario aunque a través de representaciones bastante básicas, esto por la fuerza con la que llegan las telenovelas brasileñas a Ecuador. Con el tiempo fui descubriendo un Brasil excepcional a través de su obra, que como tuve la oportunidad de decir, es una obra que no parte de idealizaciones ni ideas preconcebidas, sino que realza la condición individual y la experiencia propia de cada personaje.

En el festival EDOC, que programé por muchos años, siempre habíamos presentado las películas de Coutinho, una por una conforme iban saliendo, y siempre funcionaron muy bien con nuestro público. En el momento en que decidimos comenzar una línea editorial, en 2012, se nos hizo evidente que teníamos que empezar esa serie de publicaciones

hablando de Coutinho, que finalmente es el cineasta de la palabra. Esa publicación vino acompañada de una retrospectiva de nueve títulos.

En Brasil hay una muy rica tradición de pensamiento sobre el cine, una escuela de académicos que trabajan sobre el documental, de grandes pensadores de la imagen. No tenemos eso en Ecuador. Existen teóricos fabulosos que por el tema de la lengua no son tan accesibles en nuestro país. Edité este libro en colaboración con Cláudia Mesquita, una gran conocedora del cine de Coutinho, juntas invitamos a autores fundamentales para la comprensión del cine documental de Brasil y de América Latina como Ismail Xavier y Jean-Claude Bernardet, y traducimos por primera vez al español algunos de sus textos.

* Conferencia realizada durante el 57º Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI, el 4 de marzo de 2017, con motivo de la retrospectiva de Eduardo Coutinho presentada en colaboración entre la Universidad del Magdalena y el FICCI, con el apoyo de la Embajada de Brasil en Colombia y VideoFilmes.

EDITANDO A COUTINHO

Jordana Berg

Todo lo que voy a decir no son teorías que Coutinho construyó para que otras personas las sigan. Era su mundo propio, su planeta en donde existían esas reglas, las leyes que él creaba. En todas sus películas, él creía que tenía que haber una regla inicial, como si fuera una explicación de lo que iba a pasar, para que el espectador no se perdiera, no se quedara mucho tiempo sin saber por qué estaba viendo eso, hacia dónde estaba yendo. En cada película teníamos una manera de encontrar una regla de juego: a veces con el propio material grabado, a veces con la voz en *off*. El único momento en que Coutinho usaba voz en *off* en su trabajo era para presentar esas reglas de juego.

Algunas de esas reglas fueron creadas en la sala de montaje. A lo largo de los años fuimos definiendo las cosas que estaban prohibidas o que, al contrario, eran obligatorias. Esas reglas creadas no eran solamente cuestiones estéticas, tenían un fondo ético principalmente. Por ejemplo, él amaba la música, pero no aceptaba, de ninguna manera, que usáramos música externa; solamente podíamos usar la música diegética, la música que pasaba dentro de la escena cuando las personas cantaban o cuando estaban tocando música. Para él no era posible usar música para emocionar, resaltar, potenciar las situaciones; estaba totalmente en contra de esto.

Tampoco aceptaba las ilustraciones. Coutinho estaba totalmente en contra de cualquier tipo de ilustración. Para él no debía haber ilustración ni demostración de nada. Tampoco aceptaba los *voice over*, solo el suyo en el inicio. Siempre teníamos la imagen de la persona con su voz y su cuerpo al mismo tiempo, no destazaba, no despegaba la voz de la imagen que producía este sonido. No creía en imágenes ilustrativas. Su cine se apoyaba en el hablar, en contar; un poco como la idea de la literatura, donde no tenemos la imagen y somos obligados a crear una imagen mental, a construirla. Creía en las



Pâmela Luana en el set de *Últimas conversas* (2015)

imágenes construidas por la palabra, con el discurso hablado. Creía que era más fuerte la imagen creada por la palabra que la imagen mostrada.

Cada vez que empezábamos una nueva película, al inicio, él hacía una especie de reclamo, de queja, de todo lo que yo le había hecho “sacar” de la película anterior y prometía que ésa era la última película que haría conmigo porque no podíamos seguir así, que yo lo obligaba a sacar todo. A mí me pasaba algo similar, yo también le reclamaba. En *Peões* (*Peones*, 2004) había un personaje que había perdido la pierna y Coutinho le preguntó: “¿Eras fuerte cuando eras más joven?”, y el hombre contestó: “Sí, yo era fuerte

e ignorante”. Me encantó esto pero no logré que quedara en la película. Fue una frustración y pasé muchos años diciéndoles a mis hijos que comieran espinaca para que fueran “fuertes e ignorantes”, hasta que un día mi hijo pequeño me dijo: “Mamá, no quiero ser ignorante”. Hicimos doce películas juntos y en cada una de ellas hubo reclamos y quejas.

A partir de *Santo forte*, su trabajo se definió radicalmente y fue así hasta el final, con la palabra como eje central de sus películas, lo que Coutinho llamaba “la palabra incorporada”, donde se tenía la presencia de la palabra y del cuerpo al mismo tiempo. Esta película se hizo en 1998, en una época, al menos en Brasil, donde el *jump cut* [salto de montaje], el corte discontinuo, no era considerado como algo tan bonito, sino más bien como un error, pero nosotros decidimos apostar por este *jump cut*. Él creía que el flujo de la historia hacía que olvidáramos el corte, que si la historia avanzaba fluidamente, el salto pasaba. Pero teníamos una especie de código estético del *jump cut*. Por ejemplo, los cortes que iban de una persona riéndose a la misma persona seria no eran considerados buenos cortes, pero era importante que el corte saltara. No intentábamos hacer un corte que pareciera que era bueno, que tenía algún tipo de continuidad visual. Coutinho quería mostrar que había una intervención de alguien que había hecho ese corte; que existía ahí algo que había sido sacado y que no se podía saber lo que era. No intentábamos esconder eso. No colocaba insertos; jamás montaba palabras para construir frases; no aceptaba que los planos tuvieran menos de diez segundos. Pocas veces tuvimos necesidad de hacer menos de diez segundos, pero jamás pusimos dos cortes de menor duración juntos. A veces dejábamos las imperfecciones, las impurezas; a Coutinho decía que lo impuro era lo que le interesaba.

En una escena de *Edificio Master* (*Edificio Master*, 2002), una mujer habla de sus fotos, las cuales fueron filmadas por el camarógrafo después. En el montaje teníamos miles de fotos lindas y decidimos no usarlas. Coutinho invitó a un director muy conocido en Brasil [Walter Lima Júnior] para comentar la película como extra del DVD, y él explica su frustración porque la película lo deja con muchas ganas de ver las fotos pero no puede hacerlo. Coutinho le explica por qué no entraron en la película; decía que la ilustración de las cosas es la “no creencia”; que la necesidad de evidencia, la necesidad de prueba, es una especie de desconfianza absoluta. En ese sentido, sus dogmas eran de fondo ético. Siempre que teníamos una escena donde el personaje mostraba las cosas la utilizábamos, pero jamás como insertos —la imagen de un inserto puede haber sido hecha un año antes y no garantiza que aquello haya sucedido en aquel momento—. El camarógrafo continuó filmando todo porque tenía la esperanza de que algún día Coutinho lo utilizaría, pero no sucedió jamás.

Con el paso del tiempo, Coutinho empezó a disminuir cada vez más el uso de recursos cinematográficos, al mismo tiempo que potenciaba los que le restaban. Por ejemplo, cuando está en la camioneta viajando en *O fim e o princípio* (*El fin y el principio*, 2005), dice: “Estoy yendo sin ninguna investigación previa”. En *Santo forte* aún tenía algunas imágenes de los espacios vacíos y de los santos, aunque no como insertos sobre la palabra

de los personajes, pero después sacó el escenario, sacó todo. Varias personas le preguntaban: “Estás trabajando con un medio que tiene muchos recursos estéticos, efectos, música, todo tipo de posibilidades, cortes... ¿Por qué no los aceptas y los usas?”, y él contestaba: “Necesito prisiones para sentirme libre”.

El director brasileño Carlos Nader estaba haciendo una película sobre Coutinho cuando este último murió. Hay una entrevista muy linda que es la base de su película *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (*Eduardo Coutinho, 7 de octubre*, 2013), en la que Coutinho habla sobre las prisiones.

Existían prisiones fijas como éstas: el *jump*, no se permitían ilustraciones, no teníamos música, no teníamos nada. Pero además de las fijas, las obligatorias, teníamos prisiones nuevas que se construían en cada película, con la especificidad de cada una. Aquí les muestro una escena de *As canções* (*Las canciones*, 2011), donde Coutinho invitó a personas a escoger una canción y contar por que era importante en su vida. Él grabó dos veces a la persona cantando, una en plano abierto y otro cerrado (*close up*). La primera regla creada: no podemos hacer el corte de un plano al otro. ¿Por qué pasar de un plano cerrado a uno abierto? Decidimos que toda la película pasaría con la canción entera, podríamos cortar antes del final o empezar después del inicio pero no hacer *raccord*⁹. Coutinho incluso me pedía muchas veces que deshiciera el *raccord*; si el corte era muy bueno, muy suave y delicado, decía: “no soporto las cosas muy limpias”. Decidimos que, en el caso de que tuviésemos que hacer un corte en la música (a veces era muy larga), éste tendría que ser en la misma toma, en corte discontinuo. Cada vez creábamos nuevas reglas, y era más difícil moverse en el montaje, y eso hacía que la experiencia de editar sus películas se volviera cada vez más estimulante.

Ahora quiero hablar de lo que Coutinho llamaba su cine de conversación. No estoy segura si ese es un nombre que vino de él o si lo llamaron así, “el cine del encuentro”. Decía siempre que él no se relacionaba con las personas fuera del rodaje. Muchos personajes le llamaban durante la edición y él hablaba con ellos, pero no quería sacarlos del espacio del personaje, no quería vivir su rutina, saber toda su historia. Sin embargo, durante el momento del rodaje, Coutinho estaba muy comprometido con su cuerpo, se sentaba muy cerca de la persona; utilizaba un concepto que yo creo que es muy interesante: decía que era una “situación erótica”, de proximidad física. Una persona le dijo una vez: “Vamos a chismear”, y a partir de ahí Coutinho empezó a decir que le gustaba chismear, que su cine era un cine de chismes.

El hecho de que la persona no conociera a Coutinho y que nunca le hubiera contado esta historia hacía que se creara un espacio entre el personaje y él en ese presente, en ese momento. Coutinho conocía un poco la historia, pero quería que la persona no supiera que la conocía del video y la investigación previa, y eso provocaba algo que pasaba dentro de la filmación, donde la relación de poder se igualaba un poco, se equilibraba,

⁹ En cine, continuidad espacial o temporal correcta entre dos planos consecutivos.

porque Coutinho estaba presente, disponible para ser interrogado, para participar de este momento de encuentro. No era alguien que iba a sacar cosas para llevarse, robar, secuestrar la charla con la persona. No, él estaba presente de verdad, encarando los riesgos de la aventura del encuentro.

A Coutinho no le interesaba poner a las personas en categorías: los campesinos, los pobres, los negros, los gays, los ricos. No trabajaba con esta idea, al contrario, practicaba una especie de anti sociología. Esta imagen que voy a presentar es de *O fim e o princípio*, una película filmada en el Nordeste de Brasil, donde encontró una población con personas muy viejas que hablaban un portugués un poco arcaico. Era tan rústico, tan antiguo, que le fascinó eso: la palabra, pero la palabra que venía de Portugal, de la colonización, en un ambiente muy pobre, analfabeto, pero al mismo tiempo muy sofisticado. En este filme, la conexión se dio con cada uno de aquellos campesinos, no porque eran campesinos sino porque compartían con Coutinho algo de la vida que tenían en común y que él sólo pudo encontrar ahí. En ese momento él estaba muy enfermo, sufrió durante muchos años de enfisema pulmonar porque fumaba mucho. En este filme los personajes son muy viejos, y Coutinho sentía mucho la presencia de la muerte, hablaba mucho de ella. Durante ese montaje tuvimos muchos momentos de llanto, como si hubiera algo que estaba suspendido.

Cuando ideaba esta charla, pensé en un título para ella que leí en algún texto: *La verdad suficiente*. Ésta era una de las prisiones centrales de Coutinho: el tema de la verdad. Decía que la historia necesitaba estar bien contada. No importaba si era verdad, si era mentira, si era invención; tenía que ser bien narrada. A veces una historia de casi nada, pequeña, era tan bien contada que crecía en la película.

Para él, una buena persona, una persona bondadosa, no era necesariamente un buen personaje. Jamás intentaba desmentir, a veces era muy claro que era todo mentira, pero él no trabajaba con este concepto de mentira o verdad. Si la persona estaba contando y estaba ahí, era verdad, era una verdad suficiente. Decía que era un poco como el psicoanálisis, donde se habla de algo que aparentemente no es exactamente lo que queremos decir, pero que de alguna forma, al final, sí es eso de lo que queremos hablar. Coutinho creía en una verdad que era más fuerte que la verdad concreta. No era condescendiente con sus personajes, generalmente pobres, con problemas enormes. No los colocaba en un lugar de “pobrecitos”.

Alguien aquí me preguntó sobre los pagos. En *Santo forte* tenemos una escena en la que se paga al personaje; su asistente de dirección le paga. Eso no sucedía en todas las películas, pero Coutinho decía: “Yo quiero comprar un poco el *performance* de esta persona”. Existía el problema de que la persona normalmente tenía un trabajo, y si se quedaba dando entrevistas no podía ir, entonces él pagaba la jornada de la persona, que encontraba así un compromiso como personaje de una película; que recibía un dinero para devolver algo, para dar algo a Coutinho.

Le interesaba profundamente la memoria, pensaba que el pasado contado es más intenso que el pasado vivido. Una persona que al final no quedó en otra película, porque la sacamos, decía: “Yo quiero matarme, voy a saltar del edificio”. Era una empleada doméstica. “Quisiera saltar del departamento de mi patrón, pero no voy a hacerlo porque eso va a arruinar su vida, entonces no voy a matarme”. Coutinho le dijo: “¿Por qué no tomas veneno? ¿Por qué no te lanzas bajo el metro?”. Todo el mundo se quedó un poco impactado con eso, pero él había construido algo tan fuerte con la persona, estaba tan conectado, que no tenía miedo de que ella fuera a hacer eso; él tenía la seguridad de que podía provocarla de esa manera sin riesgos. Al final esta persona no entró en la película y en la isla de edición, cuando la veíamos saliendo del escenario —la película fue rodada en un teatro—, decíamos en son de broma (¿Porque una sala de edición puede ser el lugar de lo políticamente incorrecto!): “De aquí ella va al metro a suicidarse”.

Coutinho y yo teníamos encuentros políticamente muy incorrectos. Si hubieran grabado nuestras conversaciones, hoy estaríamos presos los dos. Era un espacio donde podíamos hacer este tipo de cosas. Él fumaba mucho en la isla de edición y se sentaba estratégicamente en un lugar donde el detector de humo no lo alcanzaba.

Un método de edición que manteníamos era montar células de personajes. Coutinho decía algo muy lindo: “Nadie es consecuencia de nadie”, de modo que no teníamos un criterio para poner una persona antes o después de la otra, porque no era una especie de narrativa que avanzaba, eran células puras de historias. Entonces, ¿cómo montar esos bloques? ¿Por qué poner una cosa antes de la otra? En *Edificio Master* no sabíamos cómo montar. Hicimos papelitos con los nombres de los personajes y pedimos a varias personas en la productora que escogieran uno. Así decidimos el orden de la película. Si no había un orden, podíamos hacerlo en cualquier orden. Pero quedó pésimo, no funcionó de esa forma. ¿Qué hacer? Decidimos conservar el orden del rodaje. Hicimos eso, pero surgió un problema: el penúltimo participante era un personaje muy fuerte, gigantesco, y la última chica era muy débil como personaje. Quedaba claro que la débil no era el mejor personaje para terminar. Todos a los que les mostrábamos decían: “Termina con este personaje maravilloso, ya me imagino en el festival, todo el mundo llorando y aplaudiendo de pie”. Coutinho se rehusó a dar este tipo de golpe bajo, poner una escena grandilocuente al final.

Voy a mostrar la escena de la chica que fue en verdad al último, porque la película finalmente quedó con el orden cronológico del rodaje. Lo que pasó es que durante la preparación para el rodaje, la producción logró seleccionar “personajes buenos” y durante el rodaje, cuando ya habían filmado a esos personajes previamente escogidos, Coutinho empezó a andar por el edificio entrevistando a personajes que eran “menos buenos”; entonces la película es un poco decreciente desde un cierto punto de vista, pero es como es. Ese personaje que comenté que mucha gente pidió que fuera al final era el señor Henrique que canta *My Way*. Pedían que lo pusieramos al final porque creían que dramáticamente la película crecería mucho, pero Coutinho se rehusó completamente a arrastrar



Coutinho en el rodaje de *Edificio Master* (2002)

al espectador, a la fuerza, a una emoción barata. Hicimos un cálculo y lo pusimos en el medio de la película.

Tengo dos últimas cosas para decir sobre él. Una es sobre una pregunta que hacía todo el tiempo: ¿Eso es bueno o malo? Cuando hablamos de Coutinho, solemos recordar lo bien que escuchaba a las personas, lo muy conectado que estaba con sus personajes. Yo creo que esta pregunta era la base de esa conexión. No daba por sentadas las cosas y eso hacía que las personas tuvieran la posibilidad de hablar de cosas “feas”, políticamente incorrectas, de todo tipo, porque no estaban siendo juzgadas moralmente ni bajo ningún

tipo de juicio. Me gustaría presentar dos escenas, una de una película que se llama *Boca de lixo* (*Boca de basura*, 1992), que Coutinho rodó en un basurero, en un lugar que normalmente es malo, tiene mal olor. Las personas que trabajan en la basura son consideradas un poco como la basura de la sociedad, pero Coutinho no dio por sentado que era malo trabajar ahí. Acá les pregunta si es bueno trabajar en la basura, y las respuestas no son obvias: “Sí, es bueno. Aquí no tengo un patrón que me mande, tengo un trabajo donde puedo ganar un poco de dinero para dar comida y una vida digna a mis hijos; acá tengo libertad, no pertenezco a nadie”.

En una obra que se ancla en la palabra, en el hablar, en el contar cosas, Coutinho tenía una relación muy especial con el silencio. El silencio fue algo que aprendimos a construir juntos. En el rodaje comenzó a percibir que debía escuchar el silencio, permitir que se instale, y no intentar mover la escena para terminar este momento un poco difícil. Coutinho fue aprendiendo a sostener el silencio lo máximo posible, pero decía una cosa: “El silencio es la negación de cualquier tentativa de totalizar la realidad”. Le gustaba mucho lo incompleto, y el silencio tenía algo de la incompletud de la palabra. También sabía lidiar con el límite del silencio, porque el silencio puede pasar del límite y llevar a la persona a una situación de humillación insoportable. Él tenía esta intuición, esta sensibilidad muy profunda de sostener el silencio pero no al punto de maltratar a la persona y permitir que se ahogue. Cuando trabajábamos en la sala de edición estábamos siempre muy atentos a los silencios, que fueron aumentando cada vez en sus películas.

Voy a hablar un poquito de la gran pasión de Coutinho. A pesar de no poder utilizar música que no fuera diegética, era un apasionado de la música, pedía a sus personajes que cantaran. Le gustaba mucho la música cursi, como Roberto Carlos, música de amor, de sufrimiento. Conocía todas las letras, cantaba. Cuando estábamos en la isla de edición —él no tocaba la computadora porque no sabía cómo funcionaba—, me pedía que pusiera canciones cursis en YouTube por horas. Por eso el montaje no avanzaba, porque era música y música todo el día. Cuando estaba en rodaje, también pedía a su equipo que pusieran música en los intervalos cuando paraban la filmación y también les pedía que canten y cantaba con ellos.

SESIÓN DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS CON EL PÚBLICO

Pregunta: Muchas gracias por haber compartido este material con nosotros. Después de todo este recorrido que haces para preparar esta ponencia, de revisar este material lleno de recuerdos y memorias, ¿qué te deja el haber trabajado con Coutinho? ¿Qué aprendizaje, qué enseñanzas a nivel profesional y personal?

Jordana Berg: Hay una palabra en portugués, que no creo que tengan en español, que es *saudade*. Es tanta historia. Mucho de lo que hacía en las películas de Coutinho, no lo

hago en películas de otros directores, porque ésas eran sus locuras. En otras películas me embarco en la locura de otros directores. Los dogmas usados en las películas de Coutinho no me sirven para otras películas. Al menos no como una regla. Pero hay cosas que quedan conmigo, especialmente en la cuestión de la ética. Coutinho decía que “hay que proteger a los personajes de sí mismos”; es una frase conocida, él la decía mucho. Era muy cuidadoso porque sabía que tenía un poder muy grande en sus manos. La persona terminaba por olvidarse de la cámara y del momento, y decía cosas que tal vez no debería haber dicho, pero Coutinho era muy cuidadoso. Eso me quedó muy arraigado. Abandoné películas donde no encontré este tipo de ética. No pude continuar.

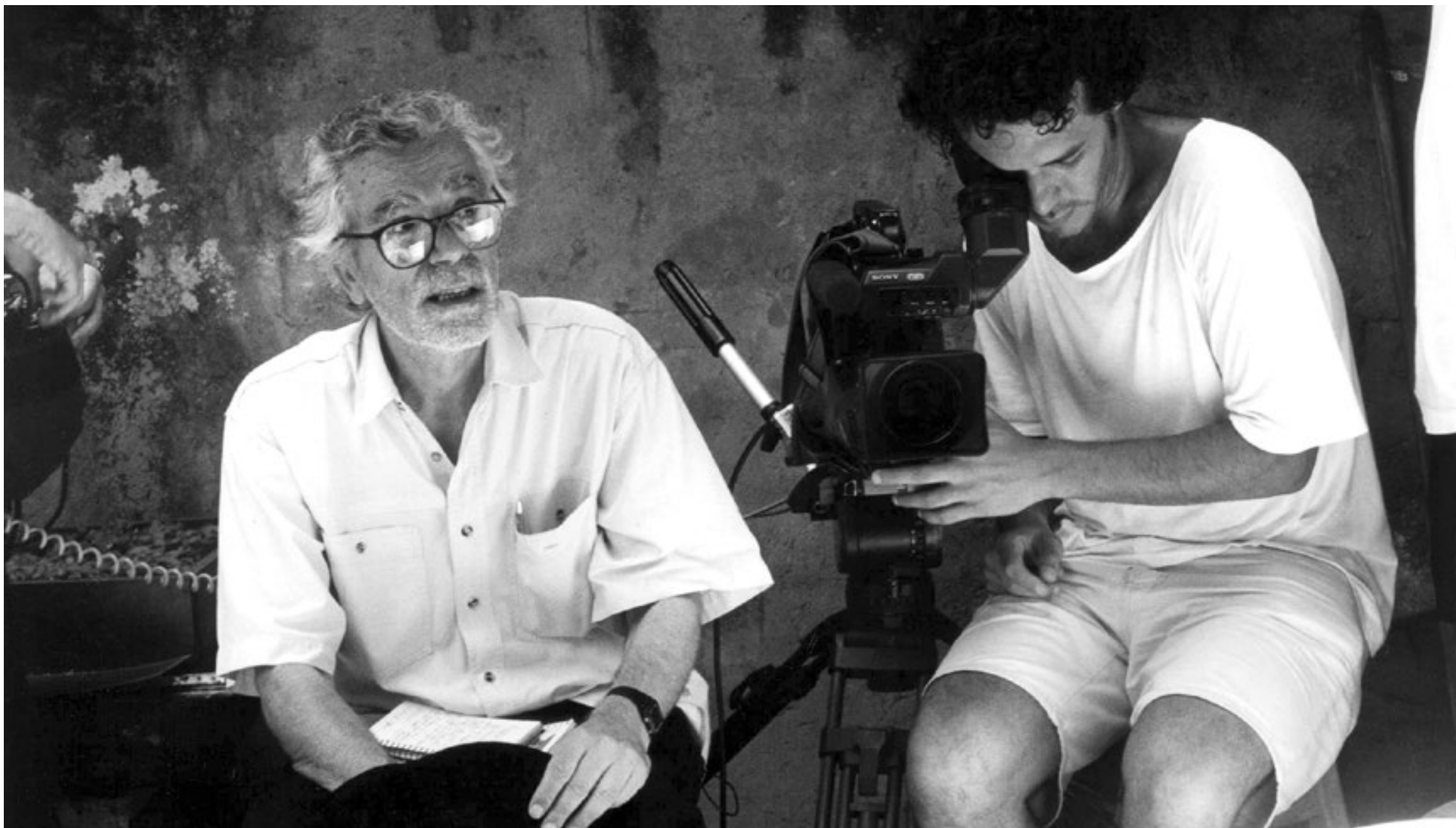
P: ¿Cómo hacía para proteger al personaje de sí mismo?

JB: Cortando las cosas que decía en un momento y que no debería haber dicho; pensando en su futuro. Por ejemplo, en una película que se llama *Jogo de cena* (*Juego de escena*, 2007), una mujer contó que, en la noche de bodas, su marido abusó de ella, la violó. Ella no quería tener sexo en la primera noche, tenía miedo, no sé. Ella decía eso riéndose un poco, como si fuera algo divertido para contar, estaba muy preocupada con su actuación en el filme y le pareció que eso sería algo interesante para decir. En un momento, Coutinho le preguntó si tenía hijos y ella respondió que tenía tres adolescentes; ahí quedó claro para él que esto no podía entrar en la película, por los hijos.

Otro ejemplo: en *Edifício Master*, Coutinho estaba andando por un pasillo del edificio y escuchó una música. Tocó la puerta y abrió un chico de 17 años, gay, muy femenino, que cantaba una canción de Christina Aguilera. Este chico quería dar la entrevista, estaba muy contento de participar, pero su madre apareció y no le gustó nada lo que pasaba, no lo consideró divertido y no autorizó el uso de la escena del hijo. Empezamos a editar la película y, como pasó el tiempo, este chico ya no era menor de edad, de modo que podía dar su propia autorización para entrar en la película. Coutinho pensó en el Brasil de ese momento —*Edifício Master* fue hecha en 2001—, que en la época era todavía más homofóbico y dijo: “No voy a poner a este chico, no tiene idea de su futuro, puede ser que esto le haga mal en su trabajo, en una empresa”. Finalmente no utilizamos estas escenas.

Esta mujer que quería suicidarse, pero no iba a hacerlo por su patrón, al final salió totalmente de la película. Entró en una “lógica de lo peor,” como lo llamaba Coutinho. Contaba que tenía un hijito de quince días y que lo dejaba con su hija de seis años, solos, para salir a trabajar; que los ratones mordían a los niños. Iba muy lejos. Al final no pusimos este personaje, pero antes de sacarla totalmente, descartamos aquellas partes.

P: ¿En qué momento entrabas en los proyectos de Eduardo Coutinho? ¿Cómo se fue desarrollando su relación de colaboración?



Eduardo Coutinho y Luis Felipe Sá en el rodaje de *Santo forte* (1999)

JB: Coutinho estaba muy solo. Era muy admirado, a todo el mundo le gustaba mucho, pero su cotidianidad era muy vacía, entonces pasábamos mucho tiempo juntos. En Brasil está prohibido fumar en lugares cerrados como bares, restaurantes, librerías, entonces cuando él encontraba lugares donde podía pasar toda la tarde en el fin de semana y fumar, se sentaba ahí y yo me encontraba con él. Nos quedábamos hablando toda la tarde, muchas tardes, muchos fines de semana. Hablábamos de la película que estábamos haciendo o, si no estábamos haciendo una, de qué hacer después. Siempre le rondaba esa pregunta: “¿qué voy a hacer?, ¿qué voy a filmar?”.

Yo estaba en todo momento con él, en el proceso de rodaje, de preproducción, de creación de la idea y de montaje. Hablábamos en la sala de edición y el fin de semana continuábamos discutiendo el montaje en los bares. Hablábamos mucho por teléfono. Todos los días a las seis de la tarde me llamaba, él siempre encontraba un motivo cualquiera. Mis asistentes decían: “La hora del Ave María, Coutinho está llamando”. Pero siento que la persona que más participó en las ideas de las películas no fui yo, que estaba tan cerca de él, sino su productor, João Moreira Salles, que también es director. Era él quien lo empujaba a pensar.

Cuando Coutinho terminaba de rodar una película, João le llamaba para almorzar o cenar y le preguntaba: “¿Qué quieres hacer ahora?”, y Coutinho me decía: “João me quiere obligar a continuar haciendo películas y yo no puedo más”, pero en verdad era una especie de juego colectivo donde Coutinho hacía como que no quería y João hacía como que era obligatorio, para que las cosas continuaran moviéndose, porque Coutinho vivía prácticamente de su cine, era ahí donde estaba vivo. Era importante que estuviera todo el tiempo haciendo cine: filmando, montando, finalizando. João era su otro compañero. Las dos personas que realmente quedamos huérfanas de Coutinho fuimos João y yo.

P: ¿Cómo era el proceso para construir la historia? El primer corte, digamos. ¿Tú decidías qué personaje entraba primero o era una decisión más bien de Coutinho?

JB: Cuando rodaba, hacía la transcripción de todo el material con *time code*. Coutinho iba a su oficina, yo iba a mi casa, y veíamos todo el material. Yo marcaba lo que me interesaba y por qué, y seleccionaba los personajes interesantes. Él hacía lo mismo en su casa, e íbamos conversando en un bar, por teléfono o nos encontrábamos en su oficina antes de entrar a la sala de edición. Discutíamos cada personaje. A veces él decía: “No hace falta ver eso”, pero yo luchaba por algunos personajes. Yo marcaba todo lo que yo elegía y lo que él elegía y lo pasaba a la computadora —yo trabajaba con Avid, después Final Cut—. Teníamos grandes personajes, con muchas cosas. En este momento, él entraba en el montaje y empezábamos a discutir cada personaje, cada corte, cada palabra, cada cosa, y montábamos los bloques de personajes. Después, cuando esos bloques estaban montados, partíamos hacia una construcción de algo que no puedo llamar de dramaturgia, de nada, simplemente una construcción de la secuencia.

Lo que pasó es que al inicio, en *Santo forte* —que fue la primera gran película que hice con él—, teníamos propuestas muy diferentes. Yo quería muchas cosas distintas de las que él quería. A partir de las últimas cinco películas en adelante, ya habíamos creado una especie de sincronía, ya queríamos las mismas cosas. Ese proceso fue muy interesante. Otra cuestión interesante es que cuando empecé a trabajar con Coutinho, al inicio de cada montaje él me decía: “Si me muero, quiero que dejes el montaje inacabado, como está”. Después de *O fim e o princípio*, que fue un período donde la muerte parecía rondar, me dijo: “Por favor, acaba la película si me muero”. Cuando murió, sin terminar la última, las personas me preguntaban: “¿Vas a terminar la película?”, y yo respondía: “Sí, tengo un compromiso con él, me pidió eso. Tengo que acabar esta película”.

P: Quería preguntarte si existía un proceso de preproducción con escaleta y si en algún punto tú asistías a las filmaciones con el equipo.

JB: Había una investigación. Coutinho tenía sus investigadores, algunos eran asistentes de dirección, otros simplemente eran contratados para la investigación. Ellos encontraban los personajes, los filmaban con una cámara sencilla y hacían un pequeño montaje, una limpieza, para que él pudiera escuchar la historia principal del personaje, ver cómo hablaba, si hablaba bien. Para cada película Coutinho tenía muchas opciones de personajes y entre ellos elegía veinte, treinta, cuarenta. Eso variaba.

En *As canções*, Laura Liuzzi, la asistente de dirección, se paraba en lugares muy concurridos como la salida del metro o la playa, con un cartel que decía: si tienes una historia de música para contar, ven a conversar conmigo. Para *Últimas conversas* (*Últimas conversaciones*, 2015), dos asistentes de dirección fueron a muchas escuelas públicas para entrevistar a los jóvenes.

P: ¿Cuánto tiempo duraba el proceso de edición?

JB: Bueno, Coutinho amaba estar en la isla de edición. Era un momento que no le exigía mucho esfuerzo físico porque estaba sentado. Entonces hacía que durara lo máximo posible; normalmente duraba entre doce y veinte semanas, cuatro o cinco meses.

Santo forte fue una película complicada, de gente hablando, con *jump cuts*, “aburrida”. Todo el mundo decía: “¿Qué haces? Eso no interesa”. Un amigo suyo incluso le dijo: “Esto es una tortura”. Al final, a la película le fue muy bien, desató algo muy fuerte, ganó muchos premios, incluso de montaje —lo que me hizo un poco de gracia porque fue la primera edición que hice con *jump cuts* y gané un premio—. Entonces, cuando hicimos *Babilônia 2000* (*Babilonia 2000*, 2001), la segunda película después de *Santo forte*, Coutinho estaba muy confiado, muy contento. Fue muy fácil montarla, en cinco semanas ya estábamos con todo listo, pero él no quería dejar de estar en la isla, así que el montaje duró hasta la novena semana. Al final fueron nueve semanas, fue la película

más corta en edición que yo hice con él, las otras eran doce, quince, dieciséis semanas. En *Moscú* (Moscú, 2009) fueron veinte. Coutinho decidió hacer *Las tres hermanas* de Chéjov en un estudio y no funcionó del todo. No lográbamos descubrir cómo hacer el montaje e intentamos cosas diferentes durante muchas semanas y por eso tomó tanto tiempo. Pero normalmente eran quince semanas, algo así.

P: ¿Cómo decidieron el título de *O fim e o princípio*?

JB: Hay un libro de la poetisa polaca Wislawa Szymborska que se llama (en español) *Fin y principio*, pero no recuerdo si tuvo alguna conexión. Los títulos de Coutinho eran algo que jamás estaba en negociación. Todos los títulos vinieron desde el inicio. Ya que hablamos de títulos, la última película se llamaba *Palabra*. Muchas veces tenía un título que cambiaba después del montaje, pero todo salía de su cabeza. Si quería un título, ése era. *Palabra* era el título de esta última película, pero João, el productor, sugirió llamarla *Últimas conversas* porque creía que era lo más concreto posible. Ésta es una película de las últimas conversaciones, y la propuesta fue llamarla de la forma más fiel posible a la idea de concreción que Coutinho tenía: *Últimas conversas*. Yo intenté algunos títulos. En el inicio de la película, Coutinho decía: “Sólo puedo dar los ojos”, y yo propuse llamarla así. Al final João me dijo: “Es muy *intelectualoide*, no sirve”, y nos quedamos con lo concreto. Yo estaba en contra porque me sonaba muy sensacionalista en el momento de la muerte de Coutinho, un poco dramático, pero acabamos decidiendo que la situación de su muerte, que fue trágica, iba a pasar y lo que iba a quedar para la historia sería la película, entonces esta sensación de sensacionalismo sería pasajera.

P: Comentabas que cuando Coutinho murió, tú y João quedaron huérfanos, y de alguna manera fue lo que yo sentí en Brasil tras su muerte. Era como si una generación de documentalistas se hubiese quedado en orfandad, fue esa la sensación de vacío que me dio el día de su funeral. Creo que de alguna manera los documentalistas en Brasil —hagan lo que hagan, tengan el estilo que tengan, parecido o no al de Coutinho— siempre lo tienen como un referente y se remiten a él. Me gustaría que comentaras un poco sobre el estado del cine documental brasileño. ¿Qué es lo que deja Coutinho? ¿Qué es lo que cambió? Creo que para las nuevas generaciones de documentalistas él siempre es el referente al que mirar, al menos en el aspecto de la ética. Háblanos del estado del documental brasileño y qué pasó después de que perdió al “padre”.

JB: Un poco como Coutinho, no me gusta hablar así, de conceptos generales como “el estado del cine brasileño”. No me siento tan capacitada, pero como montadora puedo hablar de mi punto de vista. Siento que en los últimos veinte años, el documental en Brasil explotó como una forma de expresión brasileña muy fuerte. Siento que los actores de la sociedad que no tenían voz, como por ejemplo los indígenas, están haciendo documentales,

películas, contando ellos mismos sus historias. Creo que Coutinho en cierta manera hizo una especie de servicio al documental con su manera de hacer cine, porque parecía tan simple, tan sencillo. Tuvimos una sucesión de películas de conversación *coutinhesca*.

Ahora siento, por lo que estoy viviendo en las películas en las que estoy trabajando —incluso con el estado político crítico en el que está Brasil, o tal vez por eso mismo—, un deseo de hablar de maneras diferentes. Está ocurriendo una especie de explosión de creatividad, de nuevas posibilidades. Coutinho sigue siendo el faro, pero no solamente por su manera de entrevistar, sino por su libertad de hacer lo que quería de la manera como lo hacía. Siento algo muy floreciente, que nace muy fuerte en Brasil. Siento lo mismo en Argentina y Uruguay, donde también trabajé como editora. Podría generalizar, decir que en América Latina las personas están queriendo hablar a pesar de todo el giro a la derecha que está sucediendo. Las personas están luchando con el cine, haciendo del cine una herramienta para decir cosas y crear. Algo que ahora es muy fuerte en Brasil y en el mundo—lo vengo percibiendo hace tiempo— es que los cineastas están investigando las fronteras del documental y la ficción, lo cual genera una posibilidad de invención muy grande.

P: En el momento de la edición, ¿era el personaje mismo lo que determinaba que quedara en el montaje final?

JB: Es interesante que muchas veces la persona contaba una historia que podría ser contada de una manera más coherente, más lógica, más organizada, pero optábamos por mantener el caos en la manera en que la persona contaba la historia. No intentábamos limpiar, hacer que estuviera redonda, bien contada. Coutinho dejaba la historia fluir de la manera en que la persona la presentaba, como si la propia forma de contar fuese una especie de narrativa paralela a la historia.

P: ¿Y cómo llegaban al tema del que querían hablar? No sé si él hacía una especie de guion o cuestionario, si les hacía las mismas preguntas a todos los personajes o si se basaba en el material previo de la investigación.

JB: No, todo lo contrario. Lo que Coutinho quería exactamente era estar abierto a lo que la persona tenía para contar. No había un guion, no había preguntas preestablecidas. Lo que había era un papelito donde Coutinho tenía escrito un poco de la historia de la persona. A él le gustaba hablar de algunos temas y entonces guiaba un poco la conversación para que la persona llegara a esos temas. Pero no creía en temas, no creía en nada, era realmente libre; iba vacío para llenarse de algo que iba a pasar allí.

* Charla presentada por Ambulante - Gira de documentales y la Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro de la UNAM, el 29 de marzo de 2017, en la Ciudad de México.

FILMOGRAFÍA DOCUMENTAL¹⁰

- 1976 *Seis dias de Ouricuri (Seis días de Ouricuri)*
Superstição (Superstición)
- 1977 *O pistoleiro de Serra Talhada (El pistolero de Serra Talhada)*
- 1978 *Theodorico, o imperador do sertão (Theodorico, emperador del sertón)*
- 1979 *Exu, uma tragédia sertaneja (Exu, una tragedia sertaneja)*
- 1980 *Portinari, o menino de Brodósqui (Portinari, el niño de Brodósqui)*
- 1984 *Cabra marcado para morrer (Cabra, marcado para morir)*
- 1985 *Tietê - Um rio que pede socorro (Tietê - Un rio que pide socorro)¹¹*
- 1987 *Santa Marta - Duas semanas no morro (Santa Marta - Dos semanas en el cerro)*
- 1989 *Volta Redonda - Memorial da greve (Volta Redonda - Memorial de la huelga)*
- 1990 *O jogo da dívida (El juego de la deuda)*
- 1991 *O fio da memória (El filo de la memoria)*
- 1992 *A lei e a vida (La ley y la vida)*
Boca de lixo (Boca de basura)
- 1994 *Os romeiros do Padre Cícero (Las romerías del Padre Cícero)*
- 1995 *Seis histórias (Seis historias)*
- 1996 *Mulheres no front (Mujeres en el frente)*
- 1997 *A casa da cidadania (La casa de la ciudadanía)*
- 1999 *Santo forte (Santo fuerte)*
- 2001 *Babilônia 2000 (Babilonia 2000)*
- 2002 *Edifício Master (Edificio Master)*
- 2004 *Peões (Peones)*
- 2005 *O fim e o princípio (El fin y el principio)*
- 2007 *Jogo de cena (Juego de escena)*
- 2009 *Moscou (Moscu)*
- 2010 *Um dia na vida (Un día en la vida), inacabado*
- 2011 *As canções (Las canciones)*
- 2014 *Sobreviventes da Galiléia (Sobrevivientes de Galilea)*
A família de Elizabeth Teixeira (La familia de Elizabeth Teixeira)¹²
- 2015 *Últimas conversas (Últimas conversaciones), filme póstumo editado por Jordana Berg y finalizado por João Moreira Salles.*

¹⁰ Campanha Ramia, María y Mesquita, Cláudia (comps.), *El otro cine de Eduardo Coutinho* Corporación Cinememoria, Quito, 2012.

¹¹ Programa de la serie *Caminhos da sobrevivência (Caminos de sobrevivencia)* de la TV Manchete.

¹² Cortometrajes preparados para los extras del DVD de *Cabra marcado para morrer*.