CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Mestrado em Estudos de Linguagens

Renata de Oliveira Ramos

O Corpo que Fala: A Conversa no Documentário de Eduardo Coutinho

Belo Horizonte (MG)
2021

Renata de Oliveira Ramos

O CORPO QUE FALA: A CONVERSA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientador(a): Profª. Drª. Mirian Sousa Alves

Belo Horizonte (MG)

2021

Ramos, Renata de Oliveira.
R175c O corpo que Fala : a conversa no documentário de Eduardo Coutinho / Renata de Oliveira Ramos. – 2021.

107 f. : il.

Orientadora: Mirian Sousa Alves

Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2021.
Bibliografia.

1. Coutinho, Eduardo, 1933-2014. 2. Documentário. 3. Conversa. 4. Fabulação. 5. Corpo. I. Alves, Mirian Sousa. II. Título.

CDD: 401.41

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

Renata de Oliveira Ramos

O Corpo que Fala: A Conversa no Documentário de Eduardo Coutinho

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 05 de julho de 2021, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem, e considerada _____ pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

_____

Profª. Drª. Mirian Sousa Alves - CEFET/MG-Orientador

_____

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho – CEFET/MG

_____

Profª. Drª. Clarisse Maria Castro de Alvarenga – FAE/UFMG

_____

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes – suplente – CEFET/MG

um ser humano jamais atravessa incólume o círculo magnético de outro
(Caio Fernando Abreu. Amor)

À minha mãe, que me ensinou sobre amor, generosidade, liberdade e carinho;

ao meu pai, por ter me dado esse nome e, com isso, selado meu destino de ser afeita a renascimentos;

à Alice, por ser sempre o melhor motivo para recomeçar;

à Silvana, meu sul na construção de referências;

ao santo Daime, por multiplicar os possíveis a cada sim que a vida traz;

ao sol.

A g r a d e c i m e n t o s

Todo o processo que envolve a pesquisa e escrita de uma dissertação é, em certa medida, coletivo. O trabalho requer desde a materialidade mais primária, moradia, alimentação e saúde, passa pela manutenção da vida, investimentos em material de pesquisa, pelos deslocamentos cotidianos (antes da pandemia), e por tudo que alimenta a imaginação e o pensamento: diálogos, trocas, palestras, leituras, viagens para seminários...

Talvez os agradecimentos sejam o que há de mais concreto e necessário ao final do processo, por iluminarem o caminho percorrido, ampliando a consciência e a gratidão pelo que nos permite estar aqui agora.

Sou grata, inicialmente, à saúde que me habita, que selecionou o que veio compor com o que estive e fui a cada momento, possibilitando aprendizados, conversas, sentimentos, alegrias e descobertas compartilhados.

Agradeço especialmente ao meu pai, que me apoiou nesse processo de retorno à vida acadêmica tanto em termos de materialidade quanto de disponibilidade em estar sempre por perto.

Agradeço à Clarisse Alvarenga, que foi a conversa inicial a partir da qual se deu o projeto que estruturou essa dissertação e me deixou imensamente feliz ao aceitar participar da banca de defesa;

ao Mario Rosa, amigo querido, com quem sempre é possível pensar junto. Pelo carinho de sempre, pelas trocas, pelas leituras do texto, por me fazer sentir menos sozinha no encerramento do processo e em todos outros momentos;

à Cris Ventura, amiga que acompanhou esse processo, com quem as trocas sobre audiovisual são sempre prolíficas e foi quem me incentivou a cursar esse programa de pós graduação;

agradecimento especial à minha orientadora maravilhosa, Mirian Sousa Alves. Pelas conversas, trocas teóricas, apoio, orientação e amizade.

Agradeço ao professor João Santiago, por compartilhar conosco a alegria de pensar, e pela amizade e boas conversas;

ao professor Luiz Lopes, por suas aulas lindas e pelos caminhos tão generosamente apontados na banca de qualificação;

à Ali Lírio, pela escuta, pelo amor, por tudo que me faz aprender, pelo apoio e pelas conversas, pela paciência comigo nesse processo, por todas as parcerias e pelas leituras e revisão do texto;

à Gabriela Pilati, que além de grande amiga fez a revisão final da dissertação e foi aquela segurada na mão quando as energias já estavam quase acabando;

à Carla, amiga querida que a pandemia me trouxe e que leu o texto em momentos importantes, me dando confiança e indicando caminhos para seguir;

aos Colegas do mestrado, Adriana Lacerda, Julia Pinheiro, Marina Dubois, Carolina Diamante, Lucas Gonçalves, Amanda Lopes, Rodrigo, Luan Santos, e aos colegas do grupo de estudos Literatécnicas, por todas as trocas;

à Cristiane Lage, amiga e colega de curso, por todas as interlocuções, trocas, incentivos e puxões de orelha. E por ser uma inspiração;

à Mara Tavares, minha professora de horizontologia, pelas boas conversas, trocas constantes e instigação a sempre ampliar meus pontos de vista;

ao Gabriel Gaitán, pela breve presença leve, doce e entusiasmada por experimentar e conhecer, que reacendeu em mim o desejo focado de voltar à academia;

ao amigo José Augusto Pessoa, com quem aprendo tanto. Pelas tantas conversas sobre a vida e sobre filmes;

aos amigos da vida, Mariana Vilas Boas, Natália Alves, Milena Antunes, Fabíola Machado, Débora Fantini, Carlos Alberto Espejo, Leo Gonçalves, Águeda Couto, Teodomiro Goulart, Sonia Lima, Romulo Garcias, Bruna Otoni, Eduardo Mendes, meu primo Clovis. Por não me deixarem esquecer de mim;

aos companheiros do Daime, por todas as partilhas nessa travessia;

aos amigos que surgiram quando tentei a seleção de mestrado em Salvador; pelo acolhimento, pelas trocas, conversas e carinho, Igor Penna, Maurício Pessoa e Francisco Alves Junior;

Agradeço aos novos amigos que chegaram durante a pandemia, afirmando a força da vida que transborda mesmo em meio à dor e ao caos; especialmente aos companheiros do Barraco Filosófico, do Projeto Reconectar, do grupo de leitura de A Queda do Céu, da turma do Boletim do Fim do Mundo, às amigas da Ciranda de Leitura;

à Fernanda Carlos Borges por ter me ensinado sobre vingar; à Lise Mary, por apresentar a possibilidade de um pensamento tão permeado pelos afetos que nem é possível separar;

e ao amor, que também nasceu em meio a todo esse caos, Cristhiano, que bom ter sua presença e redescobrir a alegria das conversas infinitas;

ao Bernardo Nogueira, por todas a paciência e disponibilidade pra fazer tudo acontecer;

à CAPES, por ser resistência nesse momento histórico tão conturbado;

e, finalmente, agradeço de coração ao Thomas e à Caramela, pela alegria e confusão; pelo afeto incondicional e por involuntariamente nunca permitirem que a vida seja linear.

Resumo

Essa pesquisa volta-se à análise das conversas no documentário de Eduardo Coutinho. Privilegiamos as conversas que se dão em relação com outras linguagens, como a fotografia, as imagens em movimento e a canção, ressaltando os diferentes engajamentos de corpo dos personagens em conexão com essas outras materialidades na cena.

Apresentamos a constituição do que se denomina cinema de conversa na obra de Coutinho e recorremos à concepção de conversa como traçado de um devir, de Gilles Deleuze e Claire Parnet no texto *Uma Conversa, o Que é, Para Que Serve,* apontando algumas convergências entre as concepções de conversa do diretor e do filósofo e delineamos algumas linhas que compõem o estilo do diretor: a tendência ao minimalismo no que se refere à eliminação de elementos da linguagem cinematográfica considerados desnecessários, concentrando as forças do filme em torno do encontro e da conversa; afirmação do charme do personagem fabulador e do uso menor que faz da língua; a alegria do encontro por parte do diretor e das personagens; e o cuidado que se estabelece tanto na filmagem quanto na montagem, elementos que fogem da estrutura básica de pergunta-e-resposta da entrevista clássica do documentário tradicional .

Quando à conversa em cena somam-se as matérias do filme, da fotografia ou o corpo que canta, vemos que o binarismo entrevistador/entrevistado torna-se difuso, borrando, em alguns momentos, a ideia de autoria, assim como outros binarismos que presidem a distribuição de papeis que estruturam e se reafirmam na forma clássica da entrevista.

Demos destaque a cenas de conversas nos seguintes documentários do diretor: *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), *Boca do Lixo* (1993), *Peões* (2004) e *As Canções* (2011); sem deixarmos, entretanto, de citar momentos de *Babilônia 2000*(2000), *Edifício Master* (2002) e *O Fim e o Princípio* (2005).

Palavras-chave: Eduardo Coutinho, Documentário, Conversa, Fabulação, Corpo

Abstract

This research is based on the analysys of the conversations in Eduardo Coutinho's documentary. The contemplated conversations are the ones that happen in relation with another languages, such as photography, moving images and the singing, highlighting the different body engagements of the character related with the other on-scene materialities.

We present the constitution of what is called cinema of conversation on Coutinho's work, resorting to the concept of conversation as the tracing of a becoming, from Gilles Deleuze and Claire Parnet on *A Conversation: What is it? What is it for?* pointing out some convergences between the concepts of conversation of the director and the philosopher, outlining the lines that compose the director's style: the tendency to minimalism in what concerns to the elimination of elements in the cinematographic language considered unnecessary, centering the forces of the movie around the encounter and conversation; affirmation of the charm in the story-teller character and the minor use they make of the language; the joy of the encounter on the part of the director and the characters; and the care established in both filming and assembly, components that flee from the basic question-and-answer structure on a standard interview of the traditional documentary.

When the subjects of the movie, photography or the singing body are added up to the on-scene conversation, we see that the interviewer/intervewee binarism becomes fuzzy, blurred, eventually, the idea of authorship, as the other binarisms chairing the distribution of roles that structure and reassure on the classical interview shape.

We emphasized scenes of conversations on the following director's documentaries: *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), *Boca do Lixo* (1993), *Peões* (2004) e *As Canções* (2011); without failing to mention, nonetheless, moments in *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002) e *O Fim e o Princípio* (2005).

Key-words: Eduardo Coutinho, Documentary, Conversation, Story-telling, Body

Lista de Figuras

Figura 1: As Canções (2011) 23
Personagem Lidia.

Figura 2: Boca de Lixo (1992) 44
Frames iniciais de Boca de Lixo.

Figura 3: Babilônia 2000 (2000) 45
Chegada da equipe de filmagem à casa de Jorge.

Figura 4: Edifício Master (2002) 46
Personagem Renata.

Figura 5: Jogo de Cena (2007) 47
Personagem Mary Sheila.

Figura 6: As Canções (2011) 47
Frame final de As Canções.

Figura 7: Santo Forte (1999) 49
Equipe de filmagem na casa de André e Marilene.

Figura 8: Edifício Master (2002) 49
Chegada da equipe à casa de Daniela para a filmagem.

Figura 9: Jogo de Cena (2007) 50
Anúncio colocado no jornal para selecionar personagens de Jogo de Cena.

Figura 10: Edifício Master (2007) 50
Coutinho em conversa com a personagem Daniela.

Figura 11: O Fim e o Princípio (2005) 51
Coutinho conversando com a personagem Dona Mariquinha

Figura 12: Jogo de Cena (2007) 52
Personagem Mary Sheila chegando para a conversa.

Figura 13: As Canções (2011) 52
Personagem Sonia.

Figura 14: Jogo de Cena (2007) 55

Personagem Sarita.

Figura 15: Apartamento 608 (2009) 62

Eduardo Coutinho

Figura 15a: Apartamento 608 (2009) 62

Eduardo Coutinho

Figura 16: Edifício Master (2002) 62

Personagem Dona Maria do Céu

Figura 17: Cabra Marcado Para Morrer (1984) 70

Moradores e ex-moradores do Engenho Galileia assistindo às filmagens de Cabra Marcado Para Morrer de 1964

Figura 18: Cabra Marcado Para Morrer (1984) 72

Chegada dos ex-moradores do Engenho Galileia para sessão de cinema

Figura 19: Peões (2004) 74

Metalúrgicos assistindo imagens antigas de manifestações à procura de conhecidos para a pesquisa de Coutinho

Figura 20: Cabra Marcado Para Morrer (1984) 76

Elizabeth vê fotografias de cenas das filmagens do Cabra de 1964

Figura 21: Cabra Marcado Para Morrer (1984) 77

Elizabeth e seus vizinhos observando fotografias de cenas das filmagens de 1964

Figura 22: Boca de Lixo (1992) 79

Dona Tereza esconde o rosto ao ser fotografada nos primeiros dias de filmagem

Figura 23: Boca de Lixo (1992) 79

Personagens conversam em torno da fotografia

Figura 24: Babilônia 2000 (2000) 81

Dona Conceição. Atrás dela, um retrato da entrevistada quando mais jovem

Figura 25: Babilônia 2000 (2000) 81

Dona Conceição manuseando seu retrato

Figura 26: Babilônia 2000 (2000) 82

Dona Conceição mostrando álbum de fotografias

Figura 27: Peões (2004) 83

Personagens manuseando fotos

Figura 28: Peões (2004) 84

Foco em uma das fotografias de uma manifestação antiga, onde se encontra Elza da Polimatic

Figura 29: Peões (2004) 85

Foto de Elza da Polimatic em reportagem da Revista A Visão

Figura 30: Peões (2004) 85

Elza conversa com Coutinho

Figura 31: Boca de Lixo (1992) 89

Menina cantora, moradora do lixão

Figura 32: Boca de Lixo (1992) 90

Menina engajada em conversa com o diretor sobre música e seu sonho de ser cantora

Figura 33: Boca de Lixo (1992) 90

Menina cantando

Figura 34: Peões (2004) 92

Personagem Sr. Antônio

Figura 35: Peões (2004) 93

Personagens Sr. Antônio e sua filha Maria Angélica

Figura 36: Peões (2004) 94

Personagem Maria Angélica

Figura 37: As Canções (2011) 95

Personagem Dea

Figura 38: As Canções (2011) 95

Personagem Dea

S u m á r i o

NOTA 15

Introdução 18

Capítulo 1. "Uma Conversa, o que é, para que serve?": ética e estética do encontro no cinema de Eduardo Coutinho 21

A Conversa 22

1.1 Coutinho, cineasta de conversa 26

1.2 O Estilo de Coutinho, a conversa de Deleuze 38

Estilo 41

Minimalismo 42

Charme e Fabulação 54

Cuidado 59

Capítulo 2. "O som mais bonito que existe é a voz humana": falar, cantar, conversar 66

2.1 Filme 68

2.2 Fotografia 75

Acreditar no passado 76

Tornar notável 78

Demorar-se 80

Eis-me aqui! 83

2.3 Canção 86

Considerações Finais 99

Referências Bibliográficas 101

Filmografia de Eduardo Coutinho 106

Filmografia sobre Eduardo Coutinho 107

Entrevistas e Debates com Eduardo Coutinho 107

N O T A

A escrita dessa dissertação foi, em grande parte, acompanhada pelos desdobramentos de uma pandemia de proporções nunca antes vistas no mundo. Isso está marcado no texto em alguma medida, assim como foi afetado o corpo que escreveu a dissertação. Como pesquisar e escrever sobre conversa e encontro, num contexto de corpos restritos ao mínimo espaço e convívio, uma vez que, quando se pensa em conversa, trata-se exatamente de presença de corpos em uma experiência multissensorial da performance oral/narrativa em relação? Assim como Deleuze, que enfatiza a heterogeneidade semiótica dos elementos/forças que se acionam numa conversa como traçado de um devir, Coutinho enfatizava a conversa como relação erótica entre corpos.

> "Devir é, a partir das formas que se têm, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo" (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 67)

Na quarentena, a limitação das interações às redes sociais fez e faz com que as conversas aconteçam principalmente via telas de computadores e celulares, nas quais vemos aumentados os desejos de entendimento e empatia via conteúdo da fala e expressões do rosto. É o par olho-ouvido que ganha prioridade sobre os outros órgãos de percepção nas interações da quarentena. Olhos e ouvidos tentando garantir que os sentidos foram estabelecidos, num desejo de superação tanto da ausência física dos corpos quanto dos excessivos ruídos[1] que as conexões apresentam (fraqueza e queda de sinal, flutuação da qualidade de imagem e som, interferências do ambiente de cada usuário). Olhos e ouvidos sustentados pela digitação, que muitas vezes acontece concomitante à conversa no que se dá entre os corpos, garantindo um reforço dos sentidos e ampliando as possibilidades do que é dito/ouvido.

Que devires se dão nesse contexto? Isso também é uma conversa?

[1] Segundo a teoria clássica da comunicação, que supõe a existência de um emissor e um receptor da mensagem, ruído é tudo aquilo que dificulte a compreensão da mensagem pelo receptor.

> o corpo possui uma autonomia expressiva que a oralidade não é capaz de atingir, como por exemplo: um suspiro, um olhar perdido, expressões faciais, movimentos de pernas, das mãos e da cabeça. São aspectos que referenciam significados e assumem, com a fala, a centralidade nas imagens do cinema de conversação. (TEIXEIRA, p. 41)

É essa relação entre a palavra e a autonomia expressiva do corpo que faz com que, para Coutinho, a conversa possa acessar algo que rompa com binarismos[2], no sentido de tender ao que se diferencia, a um processo de diferenciar-se.

As conversas promovidas pelas redes possibilitam acasos, erotismo, possibilitam que algo se passe entre[3]? Constituem-se enquanto devir, ou "campo de multiplicidade, desdobramento da diferença, onde as forças que constituem o corpo entram em uma zona de vizinhança, fronteiriça, uma copresença"? (TRINDADE, 2016). Elas reforçam as identificações, ou permitem que camadas, que não a linguagem, estejam presentes desfazendo o dualismo eu-outro? Que camadas seriam essas?

Nas conversas online, o rosto, mesmo que borrado pelos ruídos das conexões, assume um papel primordial na relação entre os usuários para que se dê uma troca. O rosto, esse objeto de disputa da máquina binária e espaço de singularização e/ou de sobrecodificação, torna-se ainda mais primordial como mediador (junto da voz) na expressão possível no universo das redes. Se rosto e voz podem reproduzir o mesmo, reforçar identidades, o que poderia acionar a produção de diferença? Que intensidades se passam nas relações e conversas através das redes sociais?

Assim, a escritura da dissertação constituiu-se a partir da experiência de mente-acelerada-e-corpo-confinado pela qual todos nós passamos, que transtorna, de certa forma, os pensamentos de longa duração, privilegiando a responsividade sempre urgente das telas. No caso desta pesquisa, trata-se de um duplo transtorno, uma vez que o objeto da pesquisa ficou, na experiência vivida, barrado. Falo de um cinema do encontro de corpos, num contexto de penúria de encontros presenciais. Falo de

---

[2] "Há sempre uma máquina binária que preside a distribuição dos papéis e que faz com que todas as respostas devam passar por questões pré-formadas, já que as questões são calculadas sobre as supostas respostas prováveis segundo as significações dominantes. Assim se constitui uma tal trama que tudo o que não passa pela trama não pode, materialmente, ser ouvido." (DELEUZE/PARNET, 1998, p. 29)

[3] "Seria preciso procurar uma ideia bem diferente, em outra parte, em outro domínio, tal que entre os dois alguma coisa se passe, que não está nem em um nem em outro. Ora, geralmente, não se encontra essa outra ideia sozinho, é preciso um acaso, ou que alguém a dê a você" (Deleuze/Parnet, 1998, p. 18)

extrapolação da palavra, num contexto em que temos predominantemente palavras para nos comunicarmos e as esferas sensíveis estão limitadas ao mais imediato familiar.

Talvez venha do próprio Coutinho o antídoto à paralização e desencanto. Ele nos diz:

> Acho que tudo que existe é interessante e só pelo fato de existir deve ser respeitado, entende? Você só pode mudar o mundo se primeiro aceitá-lo como é. Isso é uma coisa muito complicada, mas acho que é o que me permite fazer os filmes que faço.
> Em princípio, tudo que existe é interessante. Por pensar assim, ocorre essa contaminação, porque você só trabalha bem se você fica com a pessoa, você tem que se contaminar, os dois têm que se contaminar (COUTINHO, 1997 *In:* OHATA, 2013, p. 34).

Falar em contaminar-se, hoje, pode soar assustador. Mas é essa postura que busca o contágio entre corpos, vozes e pensamentos, que nos afasta de idealizações que nos desviam do que efetivamente acontece. A conversa mediada pelas redes é o que temos hoje. Cabe perceber o que pode, efetivamente, acontecer nesse contexto. Contagiar-se pelo que se dá na conversa a partir da aceitação do outro abre possibilidades de outra relação com a vida e o mundo, outro olhar, aceitação e ação. Contagiar-se das possibilidades atuais para perceber, inclusive, do que temos nos diferido em relação aos filmes de Coutinho (proximidade entre os falantes, a ausência da máscara, corpos sem a apreensão de se contaminar) e o que se estabelece hoje em encontros: se, por um lado, temos uma força de presença diminuída, por outro, nos permitimos encontrar grupos desvinculados de determinações geográficas. Que trocas podem ser estabelecidas, então?

Insistir em uma ética do contágio recíproco, do laço, do encontro, dos afetos e da conversa, mesmo quando tudo parece desmoronar, é uma força que o cinema de Coutinho nos traz e que serviu de guia no atravessar desse momento e nesse processo de escrita.

Introdução

Essa pesquisa volta-se à análise do corpo que fala no documentário de Eduardo Coutinho, mais especificamente, ao corpo nas situações de conversas construídas pelo diretor em seus filmes. A conversa será tratada aqui como abertura de um campo de possíveis. Nos filmes de Coutinho, as conversas assumem a centralidade do procedimento documental, revelando-nos não apenas os personagens dos filmes, mas, principalmente, a potência do cinema em dar a ver o outro e a força das relações como forma de abertura à diferença.

Percebemos que, nessas conversas, o que se dá entre diretor e personagem extrapola a prática padrão das entrevistas realizadas no âmbito da reportagem jornalística ou do documentário televisivo, baseados na colocação de questões/perguntas pelo entrevistador. A forma-entrevista muitas vezes limita o campo do dizível do entrevistado, ou até mesmo nega o que o entrevistado realmente teria a dizer. Nos filmes de Coutinho, a conversa ativa "fragmentos do mundo e da experiência do outro" (GONÇALVES, 2012, p. 150), fazendo com que se constituam afectos e perceptos capazes de afirmar o filme como obra de arte.

Para efetuar nossa análise, damos ênfase às cenas de filmes em que outras linguagens estão presentes na cena, permeando a conversa, como a fotografia, o próprio cinema ou a canção. Percebemos que a relação com essas outras materialidades na cena, constituindo diferentes engajamentos de corpo do personagem entrevistado, é o que potencializa o encontro, fazendo com que algo da dimensão de um acontecimento emerja em cena.

Enfatizamos, nas análises, a corporalidade dos personagens e a performatização da palavra nas cenas abordadas, assim como as estratégias utilizadas por Coutinho para "fazer falar" invocando ou provocando sensações e intensidades traduzidas em forma-filme. Para tanto, recorremos à concepção de conversa de Gilles Deleuze, principalmente no texto *Uma Conversa, o Que é, Para Que Serve,* apostando na convergência entre as concepções de conversa do diretor e do filósofo.

Optamos por analisar cenas e não filmes, porque é nelas que se dá a "verdade" buscada pelo diretor, a verdade da tomada, da cena, do que acontece frente às câmeras. São, portanto, apresentadas e analisadas cenas de conversas de vários documentários de Eduardo Coutinho, predominantemente, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Boca do Lixo* (1992), *Babilônia 2000* (2001), *Peões* (2004) e *As Canções* (2011).

A dissertação é formada por dois capítulos. No capítulo 1, *"Uma Conversa, o que é, para que serve?": ética e estética dos encontros no cinema de Eduardo Coutinho*, apresentamos o dispositivo cinematográfico do diretor. Inicialmente esboçamos uma apresentação do pensamento cinematográfico de Coutinho ao longo de sua obra, em diálogo com alguns teóricos de seu trabalho, como Carlos Alberto Mattos, Cláudio Bezerra, Claudia Mesquita, João Moreira Salles e, especialmente, Consuelo Lins. Nesse percurso, podemos perceber a constituição do que se denomina cinema de conversa do diretor, em que a busca pelas potências da fala levou a eliminar do filme tudo que não fosse ou concorresse diretamente para a conversa.

Em seguida, traçamos linhas de aproximação e distância entre o pensamento do dispositivo coutiniano e conceitos abordados por Deleuze/Parnet em *Uma Conversa, O Que é, Para Que Serve?,* que consideram a conversa como o traçado de um devir, e delineamos algumas linhas de força que compõem o estilo do diretor: uma tendência ao minimalismo no que se refere à eliminação de elementos da linguagem cinematográfica considerados desnecessários pelo diretor, promovendo a concentração das forças do filme em torno do encontro e da conversa; o charme do personagem fabulador e o uso menor que faz da língua; a alegria do encontro por parte do diretor e das personagens; e o cuidado que se estabelece entre eles tanto na filmagem quanto na montagem. elementos que constituem uma ética fílmica voltada à afirmação do que difere.

No capítulo 2, *"O som mais bonito que existe é a voz humana": falar, cantar, conversar*, tratamos das conversas que se dão em relação com outras linguagens na cena, analisando o engajamento de corpo que cada uma delas (cinema, fotografia, canção) propicia.

Percebemos que a relação com outras linguagens na situação da conversa promove uma abertura do corpo, que se apresenta mais afeito à condição de afetar e ser afetado[4], e a conversa pode se constituir no traçado de um devir, no qual estão presentes elementos que fogem da estrutura básica de pergunta-e-resposta da entrevista clássica do documentário tradicional. Nas cenas analisadas, percebemos que o que está em jogo são durações intensivas, corpos afetados pelo que se dá no encontro e pelas sensações que impregnam as narrativas que se constroem na conversa.

O filme-conversa de Coutinho, portanto, constitui-se em uma "máquina estética produtora de modos de vida e visões de mundo singulares" (GONÇALVES, 2012, p. 149). Percebemos a constituição da conversa que aciona as potências da ética do cuidado, da estética, que ao prescindir de elementos cinematográficos alheios à conversa potencializa a intensidade da imagem; e também da política: como antídoto para o anestesiamento da vulnerabilidade ao outro.

A matéria do filme de Coutinho, a relação entre diretor e personagem, borra as fronteiras e dualismos entre os lugares tradicionais desempenhados por diretor e entrevistado e entre pergunta e resposta, tensionando as ideias de autoria, assim como de cinema como fetiche tanto de superprodução quanto do outro como exótico.

Nossa sociedade é fortemente mediada pela imagem, sendo possível afirmar, como o pintor Francis Bacon[5], que

> nosso sentido de aparência é o tempo todo assaltado pela fotografia e pelo filme, de modo que, quando uma pessoa olha para uma coisa, ela está não só olhando-a diretamente, mas também olhando-a sob o efeito do impacto que a fotografia ou o filme causaram nela" (SILVESTER, 1995, p. 30)

Assim, afirmamos que a produção de regimes de visibilidade e escuta do corpo que fala na obra de Eduardo Coutinho é uma força poderosa que atua sobre as formas de subjetivação do espectador de seus filmes.

---

[4] O mais próprio ao corpo é sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo. "todo sujeito vivo é primeiramente um sujeito afetado, um corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações, que cabe a ele selecionar, evitar, escolher, acolher." Pelbart, 2003. O Corpo do Informe p. 45

[5] *Francis Bacon* (1909-1992) *pintor* anglo-irlandês

Capítulo 1.

"Uma Conversa, o que é, para que serve?": ética e estética do encontro no cinema de Eduardo Coutinho.

Comecemos pelos questionamentos: O que constitui um encontro? O que é um encontro no cinema? Ou, que encontros são propiciados com a mediação do aparato cinematográfico? Seria essa a matéria do filme documentário? Qual a relação entre encontro e conversa? Do que se diz quando se diz conversa? E o que é a conversa no filme?

Transcrevendo livremente uma fala de Eduardo Coutinho a respeito do encontro que se dá entre diretor e personagens em seus filmes, "quando funciona, acaba sendo uma conversa em que não é a pessoa que fala pra mim, é uma conversa que surge do lugar, que ela nunca diria se eu não estivesse lá, surge da relação, naquele dia [...] o que se produz, quando acontece, não é sempre, mas acontece uma coisa, que já não dá pra saber quem está entrevistando e quem é o entrevistado."

É da natureza do encontro que não haja garantia do que se dará. Coutinho criou um estilo de cinema que aposta radicalmente nos encontros possibilitados pela mediação do aparato cinematográfico, no qual emerge a verdade da cena, do que só acontece na cena, sempre flertando com o risco.

Segundo Zourabichvilli, o "objeto" do encontro seria um ser em devir.

> Um encontro é constituído por duas experiências distintas, que não podem ser reduzidas, uma à outra a algo comum, mas se implicam mutuamente, se pressupõem reciprocamente. Eu estou objetivamente em relação com o outro, tendo captado objetivamente algo dele (e ele de mim); há, portanto, devir comum aos dois, unindo inquestionavelmente vividos [...] divergentes. O que um experimenta é inseparável da relação com o outro, mas de modo algum se confunde com o que o outro experimenta; os afetos, que de um lado e de outro são diferentes, não se produzem sem o outro. (ZOURABICHVILI, 1997)

O devir é a matéria do encontro, o que se dá entre os corpos. No cinema de Coutinho, isso se dá de maneira que "a diferença entre as pessoas [seja] irredutível, mas não impeça que haja o encontro, assim como a morte é irredutível à vida e a vida irredutível à morte, é possível falar além das diferenças se você assume a diferença"; trata-se, portanto, de, segundo palavras do próprio diretor, em entrevista a Carlos Nader, "fazer da diferença um trunfo".

A conversa

Encontro de dois corpos, traçado de um devir, na conversa a fala é apenas um dos elementos em jogo.

> O encontro-conversa, no conjunto das práticas que constituem a filmografia de Coutinho, a cada filme, "vai construindo uma história a dois – a voz e o ouvido comandando em partes iguais a narrativa -, cujo desfecho não há como conhecer de antemão." (SALLES, *In:* LINS, 2004, p. 8)

Em situações ordinárias de conversa ou entrevista, muitas vezes não há espaço para a alteridade, trata-se ou de jogos de projeção de imagens sobre o outro, que impedem que se estabeleça uma presença viva entre os falantes; ou ainda, a conversa pode limitar-se à troca de informações, do que Coutinho também tenta se afastar e questiona como "o mito da informação, balanceada e imparcial [em que] tudo que não for informação é poesia inútil, antropologia pretensiosa, divagação elitista" (Coutinho 1992) In: OHATA, 2013, p. 19)

Podemos perceber a constituição de uma história a dois, dentre tantos exemplos, na conversa com a personagem Lídia, do filme *As Canções* (2011). Nesse filme, Coutinho e a equipe de produção anunciaram que buscavam pessoas dispostas a cantar a música da sua vida para um documentário. E é a partir disso que o filme se dá. São dezessete personagens com idades entre 22 e 82 anos que se sucedem em conversas constituídas em torno da ação de cantar a canção de suas vidas.

E é o que se dá com Lídia, uma mulher que conta uma longa história de um amor antigo, permeada por conflitos e desencontros, e que vemos desenvolver-se perante nossos olhos, entregue aos olhos e ouvidos de Coutinho, que se disponibiliza de tal forma para ouvi-la - e vê-la - falando, que é possível perceber a intensidade dos afetos que

permearam a cena, assim como a fabulação que constitui uma personagem intensa e fascinante. A fala da personagem inicia-se antes que ela estivesse totalmente acomodada na cadeira. Suas primeiras palavras são “1970”, conta que conheceu um senhor de aproximadamente 70 anos, quando já era separada e mãe de quatro filhos. Tornaram-se amantes e tiveram uma filha. Segundo ela, após o parto ele se afastou porque “a cintura começou a engrossar, o abdômen começou a ficar protuberante, e aí aquela coisa da cinturinha fina, do molejo, do remelexo, acabou”. Nesse momento, ela já está com o corpo mais confortável instalado na cadeira, e segue contando que, após o parto e trabalhando numa peixaria durante o dia e como taxista à noite, conseguiu fazer uma ligadura de trompas e seu corpo voltou ao normal. E então seu amante se reaproxima. Ela aceita seu retorno, mas a dor pela rejeição passa a atravessar a relação. Coutinho interfere algumas vezes, geralmente perguntando sobre alguma palavra. Como quando ela diz que “nós fizemos e parimos uma menina” e Coutinho pontua, “fizeram, e?”. Daí ela explica que os dois fizeram, mas só ela pariu, e desenvolve sua narrativa acerca do afastamento do amante e das dificuldades financeiras que ela e os filhos passaram em decorrência disso.

Figura 1: As Canções (2011)

É interessante perceber o que vai se constituindo nessa conversa. Uma história contada com certa dureza e ouvida sem julgamentos, o que, aos poucos, vai dando lugar a potentes emoções que transparecem no corpo de Lídia, que incorpora as intensidades das emoções fabuladas para o filme. Seu rosto torna-se uma paisagem. Olhamos para a personagem como quem tenta adivinhar as imagens que ela vislumbra em uma “tela mental”, e delas podemos ver as alterações dos movimentos faciais, da musculatura e as expressões que se constituem.

No decorrer da conversa, ela vai nos apresentando o percurso da história, numa fala que traz a intensidade do corpo em cena a fabular, numa narrativa marcada por uma certa amoralidade e permeada por momentos de dificuldade ao tentar elaborar sua história através das palavras.

À pergunta de Coutinho, se seu amante ainda era vivo, ela responde que ele havia morrido há uns cinco anos. Diz que ficaram amigos, e nesses momentos seu rosto se reorganiza em função da tentativa de compreensão da relação em seus momentos finais. "Não sei bem como explicar, um amigo que eu amava, mas não queria mais me deitar com ele. Tinha vontade, mas não conseguia". E nessas tentativas de elaboração, o rosto se reordena e sorri ao lembrar das amantes que ele tinha. Coutinho pergunta a idade dele, e ela começa a descrevê-lo, diz que era alto, forte, simpático, farrista. "Bonito?", pergunta Coutinho, "Era bonito, sim. Cheiroso, usava sândalus". E então, é como se ela estivesse ocupando, agora, o palco das memórias ao nos apresentar sua história.

Percebemos que as intervenções do diretor se destinam muito mais a enriquecer o cenário das fabulações do que estabelecer qualquer espécie de questionamento ou opinião. Ela parece estar cada vez mais à vontade na cadeira, o corpo já bem assentado, mesmo quando a narrativa parece tornar-se mais difícil. E é quando Coutinho pergunta "e onde entra a música?" Ela diz que era uma música que sempre tocava no toca-fitas do carro dele, e antes de cantar, apresenta-nos uma cena recorrente da história, o passeio no Cadillac rabo de peixe, quando se sentia estrela de cinema, e as reverberações disso em sua vida até hoje, refletidas no uso de xales inspirados em Marylin Monroe. A seguir, ela canta uma canção de Roberto Carlos, *O tempo vai apagar*, e fica muito emocionada, com olhos marejados, quase chora. Nesse estado, conta de uma cena em que, após um desentendimento com ele, foi encontrá-lo armada e chegou a atirar, mas a bala do revólver não saiu. Aí, seu rosto-paisagem transborda. Ela tenta finalizar, já com a voz bem embargada, dizendo que passou, mas a história está ali, no corpo falando.

Coutinho pergunta a ela como foi contar a história, se foi bom ou ruim. Por instantes, ela retoma o controle e responde, firme: "foi muito bom". Mesmo que a resposta tenha sido dada à pergunta de Coutinho a respeito do que se deu ali, no momento da filmagem, é quase possível ampliar esse sentido para a história de amor vivida por ela. Há um

momento em que vacilamos em relação ao que esse “foi muito bom” se referiu. E é, na verdade, exatamente disso que se trata quando dizemos – e Coutinho diz – que o que interessa é a verdade da cena e o que se dá no encontro único com a personagem. No real da cena articulam-se as imagens e memórias em composição no presente. A cena constituída pelo corpo falante de Lídia só aconteceu dessa forma para as câmeras, compondo com as intervenções do diretor, sua postura enquanto interlocutor, seu olhar e ouvidos atentos, e o desejo da personagem em constituir-se enquanto tal.

Ao sair do palco, Lídia chora atrás das cortinas e seu choro é ouvido enquanto nos deparamos com o palco vazio. Respiramos, afetados pelo que se apresentou.

Segundo Mary Ann Doane, em *A Voz no Cinema: a articulação de corpo e espaço*, o corpo reconstituído pela tecnologia e pelas práticas do cinema é um corpo fantasmático, o qual oferece apoio e também um ponto de identificação para o sujeito a quem o filme é dirigido. Os atributos deste corpo fantástico são primeiro e primordialmente unidade (através da ênfase em uma coerência dos sentidos) e presença-a-si-mesmo. Ainda segundo a autora, foi o acréscimo do som no cinema que introduziu a possibilidade de representar um corpo mais cheio (e organicamente unificado) e de confirmar o status da fala como um “direito de propriedade individual” (DOANE *In:* XAVIER, 1983; p. 458).

Essa capacidade da sincronização de imagem e som em corpo e voz, que, segundo Doane, articula corpo e espaço na cena, converge com o que o filósofo José Gil afirma a respeito da articulação corpo e voz. Segundo ele, o eu que fala ouve-se a si mesmo dizer eu. E é essa propriedade da voz enquanto possibilidade de estar tão próxima de si mesma e ser absolutamente externa a si mesma que complexifica a presença do corpo falante no cinema. Pois, ao atravessar o limite do corpo sem rompê-lo,

> “ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele” (ZUMTHOR, 2007, p. 84)

Se o corpo, segundo José Gil, é a respiração que fala, temos que respiração e voz se apresentariam como entidades que fazem do corpo um processo que se articula em trocas e emissões de sons e partículas. Ao que ZUMTHOR (2007) acrescenta que se ouvimos nossa voz isso já é a realidade e não reflexo de algo.

É o que também nos aponta Eduardo Coutinho, em entrevista a Felipe Bragança, a respeito da presença do corpo e do rosto falantes em sua obra. De acordo com o diretor,

> o corpo fala, você tem coisas que só o corpo fala... A pessoa que fala não existe sem o corpo, a fala é uma forma de presença do corpo. Mas eu penso – se a imagem é uma imagem, um som sincronizado com uma imagem também é uma coisa única, não? O negócio pode ser extraordinário, porque depende do silêncio, depende das digressões. (BRAGANÇA, 2008 *In:* BRAGANÇA, 2009, p. 210)

Porque fala – e se ouve -, o nosso corpo é vivido numa presença imediata do seu sentido (que se confunde com o da sua vida); existe, pois, nele, a intensidade de uma presença em si mesma. Ao mesmo tempo, em

> diálogo ou não, há polifonia no seio de toda a voz. Porque a voz não é uma coisa, é a maneira pela qual alguma coisa – alguém – se afasta de si-mesma e deixa ressoar esse desvio. (NANCY, 2011, p. 16)

Se o cinema trouxe a possibilidade de dar visibilidade à ação vocal, às forças expressivas que se atualizam na palavra, reforçadas pela sincronicidade som/imagem no filme, podemos considerar, no filme de Coutinho, que ao buscar as potências da conversa enfatizando o corpo falante, o diretor ultrapassa a unidade do corpo na voz e aproxima-se do que desvia. O corpo que fala é uma abertura para o que nele difere. E as palavras "não são jamais verdadeiramente expressivas se não em força, é preciso atualizá-las por uma ação vocal" (ZUMTHOR, 2007, p. 84).

O que vemos ser trabalhada nos filmes de Coutinho enquanto acontecimento cinematográfico em cenas como essa, em que Lídia apresenta-se numa ação vocal que atualiza forças em vias de diferenciar-se; se experimenta na reverberação da própria voz em seu corpo em cena.

1.1 Coutinho, cineasta de Conversa

O cinema de Eduardo Coutinho é um marco no documentário nacional, desde os anos 80, com o filme *Cabra Marcado para Morrer.*

Sua trajetória, porém, tem início já em meados da década de 60[6]. Seus filmes, estruturados em torno do momento da entrevista - que ele chama de conversa - serviram

[6] Conferir, em anexo, a filmografia do diretor

de referência para as novas gerações de documentaristas, chegando ao ponto de o crítico Jean Claude Bernardet, em seu livro Cineastas e Imagens do Povo, afirmar que a entrevista, atualmente, é um cacoete no documentário. “Não se pensa mais no documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático.” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 30)

A aproximação da linguagem documental com a entrevista teve, como condição de possibilidade, a simplificação da aparelhagem de captura do som direto. Amaranta Cesar, no texto *O Documentário como Tomada de palavra: reflexões sobre a mise-em-scène da fala e os dispositivos documentais* nos aponta que

> A possibilidade técnica de capturar a fala na ocasião do seu surgimento marcou profundamente os rumos estéticos e políticos que o documentário tomou a partir da década de 1960. A invenção do chamado conjunto sincrônico leve (a câmera 16 mm Eclair-Coutant e o gravador Nagra) tornou possível a captura do som direto e foi responsável por uma redefinição das funções e do lugar da voz no documentário, posicionando a fala – da gente, das pessoas, do mundo – como um dos aspectos sonoros mais fundamentais das abordagens documentais que apareceram a partir de então. (CESAR, 2015, p. 83)

O cinema pode buscar dar voz ao outro, às classes populares, aos marginalizados, e é então que a entrevista se torna um procedimento privilegiado. Porém, em grande medida, as falas são condicionadas a premissas prévias dos diretores e usadas como ilustração de uma tese.

É importante percebermos que as funções e lugares da voz no documentário estiveram, desde sempre, relacionadas ao estatuto das imagens em sua relação com o real. Podemos considerar, então, algumas linhas de estruturação do documentário, nessa articulação palavra/imagem/real.

No documentário expositivo, ou clássico, a imagem é considerada evidência do mundo ou representação privilegiada do real. Ela ilustra um comentário em off, que é uma voz sem corpo geralmente não sincrônica, que organiza as entrevistas montadas como exemplo de uma ideia geral, sem referência ao processo de produção do filme.

No documentário de observação, ou cinema direto, a imagem também é tomada como representação privilegiada do real, mas neste modelo de produção documentária questiona-se a intervenção excessiva da voz off, enquanto se afirma o plano-sequência sincronizado com o som como a resposta estética mais adequada a essa atitude.

Inspirado no cinema americano, esse formato radicaliza a não-intervenção, e neutraliza indícios explícitos da presença da equipe de montagem.

No documentário interativo ou cinema–verdade, percebemos uma certa desconfiança em relação à verdade da imagem. A intervenção da voz off também é questionada, e se considera o plano-sequência sincronizado com o som a resposta estética mais adequada a essa atitude. Ele se inspira no cinema-verdade e defende a intervenção antes, durante e depois da filmagem como elemento ativo no processo de produção do filme.

Já o documentário reflexivo seria o que afirma a não-autenticidade da representação documentária, a fim de criar um distanciamento crítico. Os filmes desse último modo não possuem uma estética definida e podem colocar em cena elementos variados.

E, finalmente, há o documentário-dispositivo, em que percebemos uma aposta no que acontece na relação com o mundo a partir do dispositivo fílmico, linha na qual podemos inserir a produção recente de Eduardo Coutinho[7]. Temos, portanto, o acionamento diverso de linhas de força que vão, a cada forma-documentário, demandando uma determinada forma de relação entre palavra e imagem. O documentário-dispositivo de Coutinho insere-se numa linha contemporânea de filmes que recusam o que é representativo, afirmando os sujeitos singulares em oposição ao documentário moderno. (Cf. LINS e MESQUITA, 2008).

No documentário do diretor, a articulação palavra e imagem se dá através do

> privilégio da entrevista, associado à retratação na montagem do uso de recursos narrativos e retóricos, particularmente da narração ou voz over, considerada uma intervenção excessiva, que dirige sentidos, fabrica interpretações (LINS e MESQUITA, 2008, p. 27).

Percebemos que o lugar da fala no filme de Coutinho não é um cacoete, nem forma fácil. A marca coutiniana enquanto filme-dispositivo consiste em propiciar a conversa, a relação estabelecida entre diretor e personagens na

> afirmação de um diálogo que se põe na contracorrente da mídia, pois o cineasta busca em todos o que o tempo está a lhes sabotar: a condição de sujeito, mesmo que se saiba

[7] Essa relação de formas documentais é baseada no texto de Consuelo Lins, *Documentário, Ficção como Outra Qualquer?,* publicado no Jornal O Tempo/BH, em 23/11/1997.

> ser talvez impossível que esta se exerça plenamente nos termos da autoformação e do autocultivo tal como posto pela tradição humanista. (XAVIER, 2003, p. 65)

Essa forma de fazer documentário tem papel de resistência política quando afirma a presença do sujeito falante em seu tempo, na duração da conversa e com suas estratégias de fabulação e corporalidade, enfatizando o que se dá na relação entre diretor e entrevistado, em detrimento da fetichização e do clichê. A conversa é, em Coutinho, um antídoto ao anestesiamento da vulnerabilidade ao outro. Segundo Suely Rolnik,

> a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. (ROLNIK, 2008, p. 27)

Na obra do diretor percebemos, portanto, essa aposta no que acontece na relação com o outro e com o mundo a partir do dispositivo fílmico no qual a presença da câmera é afirmada como instrumento físico que introduz possíveis ao real do filme. Nisso podemos enxergar o ponto forte do caráter documental de sua filmografia, inserindo-o na linhagem de grandes documentaristas do cinema universal.

No que se refere à entrevista, especificamente, o diretor questiona as formas documentais em que esta existe para confirmar uma tese formulada, de antemão, pelo documentarista. Segundo ele, "há vinte anos se fazia documentários no Brasil em que o diretor não tinha nem microfone" (COUTINHO, 1992 *In:* OHATA, 2013, p. 17), referindo-se ao fato de ser admissível que sua pergunta não interferisse no resultado final do filme montado, numa pretensão de neutralidade que se opõe diametralmente ao que deseja o diretor em seu "projeto de produção de diferença e de intensidade" (GONÇALVES, 2012, p. 149). Aqui podemos perceber a influência do cinema de Jean Rouch, diretor que também afirma sua presença na tomada e deixa a marca de sua intervenção para o espectador. O filme, tanto para ele quanto para Coutinho, seria o provocador da "re-ação do mundo sobre si" (RAMOS, 2008, p. 101).

Ao se afastar da busca por um real externo ao filme ou à imagem da realidade e voltar-se à produção da realidade da filmagem, o diretor se vale de artifícios fílmicos para "revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela." (COUTINHO, 1997 *In:* Ohata, 2013, p. 23). Ele parte da afirmação da ficcionalização, tanto da constituição dos espaços de entrevista quanto da construção da

personagem que diz. “Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera, isso passa a ser interessantíssimo também.” (COUTINHO, 1997 In: Ohata, 2013, p. 23). Coutinho cria situações de conversa para além da situação-entrevista e nelas faz acontecer um encontro, *entre* dois, mediado pelo aparato cinematográfico, possibilitando a coexistência de empatia, diferença e acaso; que as ideias emerjam nesse espaço intermediário.

O artifício fílmico é afirmado por Coutinho como dispositivo que não apenas promove o encontro como também dá a ver o corpo presente através da constituição de uma imagem intensa do corpo que fala, imagem essa que entendemos como a que “de imagem-qualquer, na sucessão das infinitas constelações espaciais de ação/reação dos agentes, recebe a carga do extraordinário transformando-se em única" (RAMOS, 2005, p. 200). Imagem intensa é a que permite que o espectador veja as sensações que impregnam as narrativas das personagens.

Nos documentários do diretor, a fala vem do corpo e a conversa é um evento erótico que se abre ao que vem a partir da relação entre corpos falantes ocupando um espaço-tempo frente às câmeras. Essas relações são eróticas, no sentido amplo da palavra: o corpo fala e a fala está ligada ao corpo; quando é visceral é porque é uma relação erótica.

Ao insistir na entrevista – ou na conversa – como forma dramática, o diretor permite que as estratégias reflexivas atuem, no mais das vezes, no interior da própria conversação, alinhavando-se, modulando-se – sem sobressaltos, mas com inventividade – em seu decorrer.

Se a entrevista como estratégia clichê do documentário é questionada, dentre outras questões, por prender-se ao verbalizável, Coutinho, por sua vez, utiliza-se dela para afirmar o corpo que fala. O verbo vem do corpo e a conversa é um momento erótico, prática de escuta do outro, resistência à máquina produtora de binarismos e de clichês, enfatizando a potência do cinema em constituir uma imagem intensa do corpo[8].

[8]3 “Nenhuma imagem, nenhuma outra informação parece mais importante ou necessária. O corpo fala por si, é o foco de todas as atenções, e ao mesmo tempo uma imagem de revelação e credibilidade, não raro se expandindo para ocupar todo o espaço da tela em primeiro plano, tornando-se paisagem a ser observada e analisada. (...) visto bem de perto, o rosto humano torna-se um documento, como a escritura para o grafólogo” (BEZERRA, 2014, p. 32)

Faremos, agora, um breve passeio pela filmografia de Coutinho, apresentando sua obra a partir da noção de conversa e a constituição dessa prática como ferramenta de construção fílmica.

Foi *Cabra Marcado para Morrer* que inaugurou sua busca por outra forma de relação com os entrevistados, em que "o diretor não está nem acima nem abaixo deles, mas em intensa negociação narrativa, na qual os personagens também exercem suas próprias forças" (LINS *In:* OHATA, 2013, p. 378). Nesse filme, Coutinho inicia o deslocamento em sua busca como documentarista. Se inicialmente o diretor buscava o "conteúdo" narrado pelo entrevistado, ele caminha para a produção do acontecimento mediado pelo aparato cinematográfico. O que podemos considerar também como deslocamento do filme enquanto suposta representação do mundo para um filme que busca sua verdade enquanto filme, verdade da cena, verdade do encontro.

Cabra Marcado pra Morrer começou a ser concebido em 1962, quando Coutinho participa do projeto UNE Volante, registrando as passagens do grupo por várias cidades brasileiras para um documentário que jamais seria concluído. Nessa viagem, ao filmar um protesto pela morte do líder camponês João Pedro Teixeira na Paraíba, conheceu sua viúva, Elizabeth Teixeira.

Dois anos depois, em fevereiro de 1964, começa a rodar, em Pernambuco e com verba da UNE, um longa semidocumental sobre a vida de João Pedro, com Elizabeth e outros camponeses no elenco: *Cabra Marcado para Morrer*. O filme foi interrompido pelo golpe militar e os negativos, pouco mais de uma hora de filme, foram salvos porque o pai do cineasta David Neves, que era general, os armazenou em casa. Perseguida, Elizabeth precisou trocar de nome e fugiu. Coutinho só a reencontrou depois da anistia, quando decidiu retomar o projeto. Agora, já se tratava de um documentário de investigação, de rumo desconhecido: a ideia central era saber o que havia ocorrido com os camponeses desde a interrupção das filmagens.

Um filme sobre um filme inacabado, ou sobre o que restou da equipe de um longa planejado para ser ficção e que se transformou, com o lançamento em 1984, em outro *Cabra Marcado para Morrer*.

> Coutinho vai estimular a memória de seus interlocutores, no presente, oferecendo, de um lado, o acesso à visão das imagens do passado e, de outro, favorecendo, por meio de uma

> escuta atenta, a emergência de uma palavra, que surge através de uma série de diálogos intersubjetivos. (RIZZO, 2010)

Aqui já emerge o recurso a uma estratégia para "fazer falar": assistir juntos às filmagens do primeiro *Cabra*, onde também é possível perceber a influência do diretor francês Jean Rouch, que se utilizou desse tipo de artifício em filmes como Crônicas de um Verão. Começam a se estabelecer procedimentos que voltariam a estar presentes em seus filmes posteriores e viriam a constituir estratégias de fazer falar importantes no desenvolvimento do estilo coutiniano de fazer documentário, como a aparição do antecampo, a abertura ao dialogismo e a reflexividade crítica.

No primeiro *Cabra*, em 64, a fala dos personagens aparece associada à naturalização do passado, qual seja, representar a morte de João Pedro, num vetor que, do passado ao presente, fixava as identidades de quem se apresentava ali. Já em 84, ao voltar aos locais da filmagem e reencontrar os personagens daquele outro momento, a forma de dizer e de fazer dizer associa-se à possibilidade de recriação da vida a partir de fluxos contemporâneos da própria narrativa e afirma a presença da câmera, ou o dispositivo cinematográfico, como possível catalizador de acontecimentos. Os fatos passam a ser considerados secundários em relação ao procedimento de selecioná-los e articulá-los na fabulação.

Coutinho, em conversa com Felipe Bragança (BRAGANÇA, 2009) afirma que, no *Cabra* de 64, conversou muito com Elizabeth, e a informação essencial que ele tinha para construir o filme era a da história pessoal dela. Naquele momento, segundo ele, conversava "para entender a história". O que se transformou a partir de sua experiência posterior no Globo Repórter, nos anos 60/70, quando ao falar com as pessoas com a câmera ligada, surge a vontade de ouvir, o interesse em ver a pessoa falar, e que vai marcar sua trajetória como documentarista.

No que se constitui o ver a pessoa falar? Talvez possamos arriscar que se trata de propiciar uma situação de conversa em que quem fala, possa narrar-se em sua língua e em seu tempo, numa elaboração da fala constituída pela sua performance, performance esta que se articula pelas próprias concepções que o falante tem do que seria uma fala para um filme, ou para as câmeras. Há um desejo de se constituir, ali, como personagem, por parte do próprio falante, na relação com o aparato fílmico e com o diretor. A linha

de força que articula a fala é estética. Da parte da direção, temos um desejo por esse corpo falante que se torna imagem, que precisa ser constituído na duração, no fluxo dessa performance. Para isso, é imprescindível que haja respeito pela duração do encontro e da elaboração desse outro que diz. O respeito pela duração da fala na cena é uma constante na obra de Coutinho.

E essa duração vaza do filme para constituir, também no espectador, uma experiência de presença. Um exemplo dessa construção da cena que afirma a fala em sua duração, que age também sobre o corpo do espectador, pode ser visto no filme *Seis Dias em Ouricuri* (1976), documentário realizado para o Globo Repórter na época em que Coutinho trabalhava para esse programa da Rede Globo. Esse filme propõe uma ruptura com os padrões estéticos de documentário daquela época, que comumente constituía-se a partir da junção de várias entrevistas. Coutinho conta essa história na qual ele, sabendo da seca e da fome que assolavam o Nordeste de então, pede a um sertanejo para mostrar as raízes com as quais ele se alimentava e o sertanejo, então, vai mostrando as raízes explicando as características de cada uma. A cena dura três minutos e dezesseis segundos sem cortes, duração rara no documentário daquele período, principalmente num contexto televisivo, que imprime um tempo mais acelerado do que o documentário autoral feito para o cinema. E é precisamente a duração estendida dessa cena que desvela a experiência da fome. O agricultor fala sobre as raízes, apresenta e descreve cada uma, narrando as situações em que necessitou se alimentar delas (plantas que, a princípio, seriam destinadas apenas aos animais). Então, ele exibe uma raiz. E outra, e mais outra e outra e, nessa repetição, produz uma duração que desloca a atenção do espectador da informação sobre as raízes para a experiência da imagem. A sequência pode ser vista como um momento representativo do olhar e da sensibilidade de Coutinho para a fala do outro, que é para onde sempre converge o interesse do diretor, e da materialização desse olhar na montagem, através da relação com a duração da cena.

Ainda dos tempos de Globo Repórter, também, podemos destacar, no processo de constituição da obra de Coutinho como cinema de conversa, um contraexemplo fílmico da limitação do campo do dizível decorrente da tradicional estrutura pergunta-resposta. No documentário *Theodorico, imperador do sertão* (1978), realizado para o Globo Repórter, o personagem principal, Theodorico, toma a cena. Coronel nordestino,

autoritário, sua presença inibe tanto a fala dos moradores de suas terras, que Coutinho opta por deixá-lo conduzir as entrevistas. Essa escolha do diretor produz um efeito de tornar quase caricatural a entrevista direcionada. Theodorico, ao perguntar, não permite que o outro se expresse, as respostas já estão na pergunta. Essa estratégia, ao mesmo tempo que explicita o autoritarismo da forma-entrevista, facilita a constituição de Theodorico como personagem peculiar, num exemplo brilhante de domínio da linguagem documentária e da possível exploração de suas brechas.

No próprio exemplo de Theodorico, é a possibilidade de apresentação da visão de mundo do Coronel que explicita suas contradições; num contexto em que o cinema brasileiro visava mostrar o outro como a classe pobre, fazer denúncia de sua condição, o personagem coronel, autoritário e carismático, mostra-se em sua complexidade. Coutinho também não busca as contradições discursivas do personagem, mas sim, mergulhar na lógica do outro, deixar que sua fala se apresente. A pessoa se narra, muito mais do que responde a questões/objeções.

Coutinho propõe um movimento "em direção ao mundo e ao outro, um tipo de interação que quer compreender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão" (LINS, 2004, p. 23).

> O equilíbrio é frágil, pois é preciso impedir tanto a cumplicidade moral entre cineasta e personagem quanto o desrespeito ao pensamento de quem foi escolhido para ser o protagonista do filme, porque, finalmente, não é muito difícil ridicularizar Theodorico, criticá-lo de fora, ser cordial na filmagem, mas cruel na montagem (LINS, 2004, p. 24)

No mesmo texto acima citado, Consuelo Lins refere-se ao período em que Coutinho trabalhou na TV como "A escola da televisão". Podemos perceber, a partir de Theodorico, o desenvolvimento, por parte do diretor, de uma postura de esvaziamento de si diante do interlocutor, como já tratamos no item anterior. Trata-se de desenvolver como postura e método (ou estilo) um processo em direção à mínima intencionalidade ou julgamento ao personagem, e também do cuidado de não o reduzir ao típico, ao clichê. O respeito pela palavra do outro é materializado na duração da imagem do outro que fala.

Portanto, quando o diretor volta ao *Cabra* em 84, essa marca será inscrita no filme.

> Com dona Elizabeth, o cineasta descobre de vez as potências do encontro e da narração e inicia o processo de depuração lenta e gradual dos elementos estéticos com os quais trabalhava e se concentra no que ele percebeu como fundamental: o encontro, a fala e a transformação de seus personagens diante de uma câmera. (LINS *In:* OHATA, 2013. p. 381)

Em *Cabra Marcado Para Morrer*, o recurso de assistir juntos às filmagens foi crucial para que o filme tomasse o rumo que tomou, e isso modificou a relação de Coutinho com sua própria forma de fazer documentário.

Em 1992, Coutinho realiza *Boca de Lixo*, filme que se passa em um lixão, onde predominam as falas dos moradores. As filmagens de *Boca de Lixo* (1992) começaram tensas, os moradores do lixão ariscos a estabelecer uma relação com a equipe de filmagem. Um produtor do filme mostrou para Coutinho que era possível imprimir frames da filmagem, como foto. Isso era uma novidade naquele momento. Nas palavras do diretor,

> eu trabalhava numa ilha de edição onde era possível congelar a imagem e tirar uma fotocópia. Achei aquilo um milagre! Então a gente tirava cópia de todo mundo que aparecia em close e levava de presente para quebrar o gelo. Virou um elemento dramático e humanamente importante. (MATTOS, 2019, p. 33).

O compartilhamento das imagens com os moradores do Lixão, além de possibilitar a devolução da imagem produzida às pessoas envolvidas no filme, constitui-se num acionador de fala dos personagens, e foi a partir daí que se estabeleceram momentos de encontro e conversa que constituem a força desse filme.

Coutinho enfatiza, em várias entrevistas, que chegou ali querendo ouvir a verdade dos trabalhadores do lixão, e perguntava, é bom ou é ruim trabalhar aqui? Segundo o diretor, isso já era uma ruptura em relação às posturas tradicionais de documentaristas, que tenderiam a utilizar as imagens como material de denúncia de condições desumanas, etc. Mas, considerando a colocação de Deleuze em relação a formulação de questões, bom ou ruim ainda pressupõe dualismo, fecharia possibilidades de dizer. Nesse filme, entretanto, não foi o que ocorreu. Porque não se trata apenas de palavras, mas da conversa como um todo. Uma equipe de filmagem que permanece no lixão, que volta a ele e que se detém nas conversas é um fato novo na experiência daquele grupo. A pergunta insere-se nesse contexto e tem sua força ampliada.

Em *Boca de Lixo* (1992), a utilização do recurso de ver juntos fotografias dos moradores do lixão levadas pela equipe de produção do filme também fortaleceu as

conexões entre personagens e o diretor, ampliando o universo do dizível por parte das pessoas que se viam e a seus companheiros através daquelas imagens.

Em 1997, Eduardo Coutinho decide realizar *Santo Forte* (1999), um documentário no qual a fala de pessoas comuns era o material primordial do filme, que teve como temática direcionadora a religiosidade popular. “Contra a avaliação de amigos e mesmo da montadora Jordana Berg, [Coutinho] foi eliminando quase tudo o que não fosse fala direta para a câmera. Santo Forte acabou sendo uma vitória da depuração e do vigor”. (MATTOS, 2019, p. 185)

No filme, Coutinho radicaliza a postura que constituiria, segundo Bezerra (2008), o dispositivo fílmico do diretor e que o tornaria tão influente no documentário brasileiro dos anos 90.

> Em Santo Forte, é como se o diretor se desse conta, e nesse filme de uma vez por todas, que não há como “dar voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre “um território compartilhado” tanto pelo locutor quanto por seu destinatário. Falar e ouvir não são atividades independentes e integrais, fazemos as duas coisas ao mesmo tempo, e isso não acontece apenas no cinema documental. Integra a vida, o mundo e as relações entre as pessoas (LINS, 2004, p. 108).

Para constituir seu cinema da conversa, da palavra que se vê, Coutinho vai abandonando os elementos da imagem que desviam o sensível do espectador do ato de palavra que se dá a partir do encontro com o diretor.

> No momento da filmagem, há uma casa, há um gato, há uma pessoa que me conta coisas extraordinárias, nem tanto pelo conteúdo, mas pela forma: uma digressão, um vocabulário, uma entonação que ela produziu. Nem sempre é exatamente o conteúdo do que ela me diz o que importa, entende? É o ato verbal que é extraordinário. Um ato verbal que foi provocado, catalisado, pelo momento da filmagem, sem que houvesse uma deliberação consciente nem minha nem dela. Filmar, para mim, é provocar, é catalisar esse momento. (FIGUEIRÔA et al., 2003, p. 217)

Na entrevista acima, realizada em 2003, logo após o sucesso de *Edifício Master*, ao mesmo tempo em que vemos definir-se claramente a opção pelo momento do encontro e a ênfase na palavra, (um filme sem tema, um dispositivo que consistia apenas na conversa com moradores de um prédio) ainda não havia o salto a partir do qual Coutinho iria radicalizar essa busca e abrir mão das locações. Ainda nessa entrevista, ele afirma que

> fazer um documentário é provocar a fala. O ato de falar é extraordinário porque é, sobretudo, um ato de palavra. É essa palavra o que valorizo é dessa palavra que são produzidas as imagens. É por isso que me recuso a usar imagens óbvias apenas para confirmar ou ilustrar falas. (...) a palavra é geralmente mais visceral. E a imagem, quando entra, não pode ser adjetiva. (FIGUEIRÔA et al., 2003, p. 217-218)

Com *Jogo de Cena* (2007), Coutinho rompe com a ideia de tema, e desloca-se das locações no ambiente do personagem: o filme como "a cena mesma da palavra" (BRAGANÇA, 2008. *In:* BRAGANÇA, 2009. p. 193) acontece no palco de um teatro vazio onde mulheres se dispunham a contar uma história interessante[9] e a imagem concentrava-se, então, no corpo falando.

Em *As Canções* (2011), o diretor simplesmente pediu que os personagens cantassem uma canção significativa para eles e o que se segue são conversas que acontecem entre cada personagem-cantor e o diretor, mediadas pelo aparato cinematográfico. O filme é gravado no palco de um teatro vazio, recurso já utilizado pelo diretor em *Jogo de Cena* (2007).

Coutinho disse, em entrevista concedida a Felipe Bragança, que começou a fazer entrevistas para conhecer a história que a pessoa tinha para contar, mas foi percebendo aos poucos que gostava mesmo era de ver a pessoa falar. (BRAGANÇA, 2008 *In:* BRAGANÇA, 2009) E passou a criar situações para que essas imagens da fala se constituíssem nos filmes. Essa mudança de perspectiva do interesse, que desloca o foco da fala como produção de sentido para um acontecimento na presença, suscita a questão, qual a potência do cinema em tornar visível o corpo que fala? Qual a potência do cinema de promover encontros?

No decorrer de sua produção cinematográfica, vai-se constituindo, como marca da cinematografia coutiniana, um cinema do encontro, no qual o filme se dá no próprio ato de filmar. E por que não dizer em uma conversa expandida, entre não apenas diretor e personagem, mas que envolve o dispositivo e toda a equipe de filmagem.

> Para mim não adianta uma câmera genial que não escuta. Ela precisa ser tão delicada com o outro como eu sou. Se toda a equipe não estiver entregue, não dá certo. (FIGUEIRÔA, et al., 2003, p. 218)

[9] O dispositivo acionador de Jogo de Cena foi um anúncio de Jornal, onde estava escrito, "se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos."

Encontro dilatado em que, se apenas diretor e personagem falam, a equipe também compõe o que se dá, acionando, cada um a seu modo, os possíveis e linguagens próprios a seu papel e equipamentos.

1.2 O estilo de Coutinho e a Conversa de Deleuze

Apresentamos algumas características da obra de Eduardo Coutinho, mais especificamente no que se relaciona aos encontros que compõem seus filmes, traçando algumas linhas convergentes entre a concepção do que se constitui como encontro (proposta pelo cineasta) no documentário e a noção de conversa esboçada pelo filósofo Gilles Deleuze no texto *Uma Conversa, o Que é, Para Que Serve*, texto, ele próprio, uma conversa travada entre o filósofo e a jornalista francesa Claire Parnet[10]. Trata-se do primeiro capítulo do livro *Diálogos* (1977), que se apresenta como um texto corrido, dividido em duas partes, sem as marcações de pergunta e resposta, visando borrar as marcas de autoria e constituindo um corpo textual que compõe a fala dos dois interlocutores. Ao final do capítulo, há o seguinte acordo, que explicita sua forma da organização, assim como do livro,

> poderíamos proceder da seguinte maneira: cada capítulo seria dividido em dois, não seria preciso assinar cada parte, já que seria entre as duas partes anônimas que a conversa se passaria, e que surgiriam E Félix, E Fanny, E você, E todos aqueles de quem falamos, E eu, como imagens deformadas em água corrente. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 45)

Nos filmes de Coutinho, a presença das perguntas é importante, porque marca a presença do diretor (ou do personagem-diretor-conversador) e é afirmada na cena, ao menos no extracampo de uma forma bem particular, não como rastro do processo de construção desse encontro, mas como afirmação de que se trata de uma conversa e de que o filme é o que se dá nesse encontro. Em várias entrevistas a respeito de sua obra, o diretor questionava o documentário tradicional, "há vinte anos se fazia documentários no Brasil em que o diretor não tinha nem microfone" (COUTINHO, 1992 *In:* OHATA, 2013, p. 17). Ele questionava a concepção naturalista de documentário em que era admissível que a pergunta não interferisse no resultado final do filme montado, como se a imagem

[10] O texto "Uma Conversa, o que é, para que Serve" é o primeiro capítulo do livro Diálogos, de Deleuze & Parnet, publicado no Brasil em 1998.

(e a fala) fossem “retrato” do real, negando a *mise-en-scène* do entrevistado em presença do aparato fílmico.

Para Coutinho, a afirmação da presença do diretor é um dos elementos que garantiria o caráter dialógico do filme. A presença de Coutinho em seus filmes equivale, portanto, àquilo que em *Uma Conversa, O Que é, Para Que Serve* atravessa o texto e fica explicitado no acordo final entre os autores; borra a autoria, mas afirma a busca de uma forma textual à altura da conversa empreendida *entre* os dois (Deleuze e Parnet). Filme e texto deixam de ser “sobre” alguma coisa para constituírem-se no que faz que algo aconteça, atravessados pelas forças do mundo.

De maneiras demandadas pela diferença da forma/suporte – os filmes de Coutinho e o texto de Deleuze/Parnet – vemos em ambos os casos estratégias que afirmam o caráter dialógico. Borrando as fronteiras entre quem pergunta e responde, ou afirmando o caráter dialógico para ressaltar o que se passa entre pergunta e resposta frente às câmeras, ambos explicitam os dispositivos utilizados para a criação de suas obras/conversas.

Deleuze/Parnet inicia o texto *Uma conversa: o que é, para o que serve* destacando que, numa conversa ou entrevista, parte-se, geralmente, de questões e essas “são fabricadas, [e] se não deixam que você fabrique suas questões, com elementos vindos de toda parte, de qualquer lugar, se as colocam a você, não tem muito o que dizer” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 9); quando uma questão é colocada por outro, a possibilidade de emergir uma conversa que acione elementos heterogêneos à fala e aos argumentos se enfraquece, e o normal é que se caia em binarismos, que é a lógica do senso comum. “Qualquer que seja o tom, o procedimento questões-respostas é feito para alimentar dualismo”. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 29) Portanto, a formulação de questões, ou a proposição de conversa partindo de questões previamente elaboradas, simplesmente retroalimenta uma máquina hierárquica, autoritária, que sedimenta lugares e não permite que a diferença se manifeste.

Por sua vez, Coutinho afirma, a respeito de seus filmes, que prefere chamar a situação da entrevista de conversa, por considerar que a forma pressuposta da entrevista destrói o clima de diálogo buscado por ele, em que “o improviso, o acaso, a relação

amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer" (COUTINHO, 1992 *In:* OHATA, 2013, p. 16).

Em vários de seus filmes, Coutinho se utiliza de artifícios que extrapolam a colocação de questões, ou diminuem a possibilidade de redução do encontro a binarismos. As conversas que se dão em relação com outras linguagens na cena possibilitam experiências em comum (diretor e personagem) que aumentam a porosidade entre corpos e palavras, permitindo que elementos heterogêneos irrompam no filme, trazendo o imprevisível e o imponderável à cena.

É apostando na convergência entre as concepções de conversa do cineasta e do filósofo que apresentaremos a seguir algumas considerações acerca da relação Deleuze/Coutinho.

Inicialmente apresentamos algumas linhas de força que produzem marcas do cinema do diretor, a que chamaremos aqui de estilo Coutinho, a partir de análises realizadas por estudiosos da sua obra a respeito da constituição de um dispositivo fílmico relacional que se tornou a marca do diretor no cinema documentário brasileiro: "uma máquina que provoca e permite filmar encontros". (LINS, 2007, p. 47)

Consuelo Lins é, a nosso ver, a grande teórica da área do audiovisual que se dedicou a pensar com a produção de Coutinho. Digo pensar com, porque a autora não se limitou a refletir a partir da obra do diretor, mas acionou sua obra para constituir um pensamento audiovisual. Se, como diz João Moreira Salles no prefácio do livro da autora, "é da autoria dele [Coutinho] o que talvez seja a melhor reflexão já produzida no Brasil sobre a natureza do cinema documental, e ele faz isso sem escrever uma só linha sobre o assunto" (SALLES *In:* LINS, 2004, p. 8), talvez seja ela quem escreva de forma mais orgânica sobre a filmografia do diretor, produzindo um pensamento em conversa com sua produção cinematográfica, o que nos interessa sobremaneira nesta pesquisa.

Estilo

"o charme, fonte de vida, o estilo, fonte de escrever"
(DELEUZE e PARNET, 1998, p. 13)

Consuelo Lins afirma que o cinema, para Coutinho, é um trabalho árduo de interação com e reflexão sobre o mundo. De acordo com a pesquisadora, a base comum à sua cinematografia seria a presença e o pensamento vivo do diretor. Deleuze afirma que é possível dizer que um autor, em sua primeira obra, já continha tudo (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 39). Podemos pensar num estilo Coutinho, "uma espécie de 'identidade em fluxo' da obra de Coutinho, feita de elementos reconhecíveis nos filmes, mas que, a cada vez, emergem diferenciados" (LINS *In:* OHATA, 2013, p. 375) nas buscas que o diretor realiza em suas experimentações cinematográficas, estilo é entendido aqui como "um devir minoritário [...] para inventar novas forças ou novas armas" (DELEUZE e PARNET, 1998, p.13). Ou então, como "máquina estética produtora de modos de vida e visões de mundo singulares" (GONÇALVES, 2012, p. 149).

O estilo Coutinho, ou a gagueira na linguagem[11] documental instaurada pelo diretor, que produz "um lugar de enunciação singular através de repetições e variações" (GONÇALVES, 2012, p. 150), parte do desejo de criar encontros e provocar sensações e intensidades traduzidas numa forma-filme simplificada, ao que Salles se refere como "franciscanismo cinematográfico". O diretor "insiste na ideia de que é possível filmar e experimentar com pouco dinheiro, a partir de um desejo comum de realizar um filme e fazendo uso de tecnologias leves e de baixo custo." (LINS, 2004, p. 11).

Citando Deleuze, a respeito da literatura, "O estilo, num grande escritor, é um estilo de vida, não é de maneira nenhuma qualquer coisa de pessoal, é a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência." (DELEUZE, 1996, p. 80). O que vemos na obra de Coutinho é o "desejo de produzir encontros e sua intenção de produzir intensidades com eles, de fazer com que eles se tornem 'outra coisa'" (GONÇALVES, 2012, p. 155); a constituição de linhas de investigação que se materializam nos filmes,

[11] Gaguejar na própria língua, ou criar uma via menor da linguagem, para Deleuze, "Os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira" (UC, p. 13) Isso seria o estilo, segundo o filósofo. Estendemos para a linguagem cinematográfica o uso feito para a literatura.

ao mesmo tempo em que constituem novas linhas de possíveis investigações e possíveis cinemas.

"Nas obras de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele irá intensificar essa mudança" (LINS, 2014, p. 12). A simplicidade do processo articula-se à busca da situação fílmica do encontro com o outro, de forma a tensionar a resposta à pergunta "o que pode o cinema?", recriando o que se entende/entendeu como documentário.

Todo filme, a sua maneira, responde à questão o que é o cinema. E é nesse espaço que podemos enxergar o estilo Coutinho, "menos enquanto técnica ou marca autoral e mais como processo de subjetivação que confere à sua obra uma qualidade singular que contamina o filme e também a quem ele assiste" (GONÇALVES, 2012, p. 151). Entre o que move suas questões vitais e os possíveis constituídos pelos seus filmes, o diretor desloca o cinema de um suposto lugar de pureza para torná-lo "aberto ao mundo, à diferença, ao imponderável e ao presente" (LINS, 2014, p. 11).

Minimalismo

A simplificação do processo de filmagem, uma constante na obra de Coutinho, não significa ausência de rigor. Seu "franciscanismo cinematográfico", cinema com quase nada ou gramática mínima, parece aproximar-se do que Deleuze refere-se como minimalismo, ou involução, em "ter um andar cada vez mais simples, econômico, sóbrio" (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 39). Vejamos como isso se dá na linguagem fílmica coutiniana:

> Coutinho vem burilando um ascetismo que, limitando ao máximo os recursos cinematográficos empregados, acaba por deixar exposta a relação básica, constitutiva de qualquer filme (documental ou não): a relação entre quem filma e quem é filmado. (...)
>
> Uma série de procedimentos é utilizada para construir essas situações de entrevista do modo mais intenso possível.
>
> Coutinho escolhe sempre uma locação específica, um recorte espacial. Restringindo assim seu campo de ação (...) ele obriga-se a aprofundar o olhar. (...)
>
> Num grupo restrito, serão escolhidos aqueles que se mostrarem capazes de expressar, performaticamente, as suas experiências pessoais.

> As entrevistas de Coutinho serão assentadas sobre o reconhecimento mútuo da mediação pública criada pela câmera. Entrevistador e entrevistado só se encontram, pela primeira e última vez, em frente à câmera. (...)
>
> Coutinho impõe-se restrições na montagem – preservação do presente da filmagem (sem imagens de cobertura, sem edição de som) e até da ordem da realização das entrevistas – que acabam por torná-la praticamente uma extensão de sua intervenção como entrevistador: ele monta de modo a não sobrepor sentidos às falas dos entrevistados, esforçando-se em destacar, polir (sempre de forma discreta) o modo de cada pessoa construir-se como personagem.
>
> Esse célebre minimalismo tem sua base nesse modo ético – desdobrado na forma estética - de lidar com a relação criada pelo poder cinematográfico. (MESQUITA e SARAIVA, 2003, *In:* OHATA, 2013 p. 388-390)

Temos aqui um breve mapeamento de procedimentos coutinianos que irão constituir seu estilo. Trata-se de usar o cinema como acionador de encontros possíveis com o outro numa aposta radical na relação entre quem filma e quem é filmado. Visando a intensidade produzida no presente da cena, a obra do diretor inquire diretamente a potência dialógica do cinema através da supressão progressiva de quase todas as ferramentas à disposição de um cineasta: narração, roteiro, trilha sonora, direção, movimento de câmera, plano de corte, movimento do diretor. A cada elemento que se exclui, refazemos a pergunta: o que é cinema? E a resposta é um mobilizador de novos processos possíveis. Enfatizamos, aqui, a força metodológica desse questionamento.

Aproximamos a esse procedimento de simplificação no filme os conceitos de devir e involução[12] que Deleuze e Parnet nos apresentam em *Uma Conversa, o que é, Para Que Serve*.

> Trata-se, antes, no devir, de involuir: não é nem regredir, nem progredir. Devir é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, tornar-se cada vez mais deserto e, assim, mais povoado. É isso que é difícil de explicar: a que ponto involuir é, evidentemente, o contrário de evoluir, mas, também, o contrário de regredir, retornar à infância ou a um mundo primitivo. Involuir é ter um andar cada vez mais simples, econômico, sóbrio.
>
> A experimentação é involutiva, ao contrário da overdose. É verdade também da escritura: chegar a essa sobriedade, essa simplicidade que não está nem no início nem no fim de

[12] Sobre o conceito de involução, a filósofa e bióloga VIncianne Despret afirma que "a involução, longe de designar a ideia de regressão (significado que ela adquire em outros contextos), indica, antes, o fato de que várias espécies se voltam umas para as outras, recriam novas relações, novas trocas que as modificam, e participam da história da vida e da invenção dos seres.

Ali onde a evolução funciona no modo de filiação e da separação, a involução traduz o regime da colocação em relação do voltar-se para o outro, da coevolução e da afinidade. Núpcias contra a natureza, dizia o filósofo Deleuze". (DESPRET, 2013)

> alguma coisa. Involuir é estar "entre", no meio, adjacente. (DELEUZE e PARNET, 1998, pp. 39-40)

Se Deleuze remete à involução na conversa e na literatura, no cinema de Coutinho isso se dá no sentido em que o diretor busca esvaziar-se tanto dos elementos cinematográficos quanto de si mesmo e apostar na relação, voltar-se para o outro, recriar as formas de troca numa participação intensiva: uma pessoa diante da câmera conversando com outra.

O processo de simplificação da produção do filme está intrinsecamente associado ao rigor na definição do dispositivo fílmico, que "impõe determinadas linhas à captação do material" (LINS, 2004) e também à montagem, que, ao preservar o presente do encontro ocorrido na filmagem, nos apresenta a construção do personagem pelo entrevistado, trazendo o que se passa no "entre"[13]. Vemos constituir-se "um corpo no ato de fabulação peculiar em gestos" (BEZERRA, 2014, p. 30). O dispositivo de filmagem e montagem acionado pelo diretor evita a intenção dramatúrgica e, ao mesmo tempo, busca resguardar a dramaticidade natural dos relatos.

Conforme afirma Consuelo Lins, Coutinho constituiu uma forma de relação com o outro, em que o corpo em conversa tem uma presença intensa e primordial para o filme e se concentra cada vez mais "no que ele percebeu como fundamental: o encontro, a fala e a transformação de seus personagens diante de uma câmera". (LINS *In:* OHATA, 2013, p. 381)

Figura 2: Boca de Lixo (1992)

[13] Entre os corpos, entre diretor e personagem, entre dois, o que se passa entre não tem origem, nem ponto de partida; a grama que brota entre, algo que emerge no encontro.

Apresentamos abaixo uma sequência de frames extraídos de filmes do diretor. Encadeados em ordem cronológica, temos, *Boca de Lixo* (1992), *Babilônia 2000* (2000*), Edifício Master* (2002), *Jogo de Cena* (2007) e *As Canções* (2011). A partir dessas imagens, delineamos o caminho em direção ao minimalismo ao qual nos referimos, confirmando que, com o passar do tempo, Coutinho foi-se tornando mais econômico na linguagem visando potencializar o momento da conversa.

A *figura 2*, de *Boca de Lixo* (1992) é um frame extraído das primeiras cenas do filme, que trazem a contextualização do espaço narrativo numa pretensão sociológica. Enquanto Coutinho, em off, apresenta-nos o que é o filme, o lixão e o dispositivo mobilizador do filme, vemos cenas do Lixão, pessoas esperando o que é despejado pelo caminhão de lixo, filmagens dos moradores à distância apresentando-nos ao que seria o cotidiano de sua existência ali. Tanto a aproximação da equipe quanto as conversas ocorrerão, desse modo, após essa apresentação.

Figura 3: Babilônia 2000 (2000)

A *figura 3* mostra a chegada da equipe de filmagem na casa de Jorge, personagem de *Babilônia 2000* (2000). Temos, mais uma vez, a referência de contexto, nesse caso, na locação interna da casa e imagens de sua família; porém ela volta-se para a chegada da equipe na casa. A conversa se dá no espaço doméstico e os objetos, os barulhos, a presença e interação com as pessoas, compõem com a fala do personagem na cena. A percepção do espectador cria conexões entre a fala do personagem e esses elementos. De certa maneira, a locação codifica o que se vê na conversa. O corpo falante é mais um elemento da cena, entretanto, trata-se claramente de corpos que se articulam para a cena, para a filmagem. O filme é estruturado em torno das expectativas dos moradores do Morro da Babilônia em relação à virada do milênio, e as filmagens são realizadas, em grande parte, em um período de menos de 24 horas. Temos, portanto, uma relação com

o tempo que se insere nas imagens: sabemos que se trata de uma breve conversa, que dali a equipe seguirá para o próximo encontro. Mas, principalmente, em relação a *Boca de Lixo* (1992), temos uma limpeza dos elementos e cenas que remetiam a alguma espécie de verdade fora do filme.

Coutinho refere-se a essa redução dos elementos quando menciona o processo de montagem de *Santo Forte* (1999), "peguei o menino que era assistente de edição e fui tirando tudo o que fosse retrato de personagem, sabe, cenas de cotidiano. (...) eu não queria saber daquilo, da vida comum, e daí?" (BRAGANÇA, 2008. *In:* BRAGANÇA, 2009, p. 188).

Figura 4: Edifício Master (2002)

Já na *figura 4*, temos a personagem Renata, de *Edifício Master* (2002). Também esse filme tem início com a explicitação do dispositivo de filmagem, sabemos que foram sete dias de filmagem de entrevistas com moradores do prédio, localizado no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro. As imagens iniciais apresentam-nos a chegada da equipe ao prédio, corredores, portaria e localizam o espectador a respeito do tempo que a equipe de produção esteve no Edifício para a realização do filme. "Não há um som que não seja sincrônico à imagem; nenhuma voz, murmúrio, nenhuma música ou assobio que passe de um plano; se há um corte na imagem, há um corte no som" (LINS e MESQUITA, 2008, p. 48).

Nesse frame selecionado da *figura 4*, podemos perceber um enquadramento que praticamente exclui elementos que não o corpo da personagem. Sabemos que se trata de sua casa, que a conversa foi previamente agendada com a equipe de produção, e que há tanto uma equipe para a filmagem quanto o diretor presentes ali, fazendo com que a cena aconteça. Nessa imagem, temos um recorte do gesto da personagem, que mexe nos cabelos enquanto fala e dirige um olhar provocativo para o diretor. Nesse caso, o espectador tem seus olhos e ouvidos direcionados a esse corpo falante em cena, e seus

gestos e palavras adquirem centralidade absoluta na atenção da cena. A economia de elementos expostos na tela tende a ampliar a atenção do espectador em relação ao corpo da pessoa que fala.

Figura 5: Jogo de Cena (2007)

A *figura 5* é do filme *Jogo de Cena* (2007), e nos apresenta a primeira personagem do filme, Mary Sheila, em conversa. Mais uma vez, temos um filme que se inicia com a apresentação do dispositivo: através de um anúncio de jornal, mulheres foram convidadas a contar suas histórias. Aqui, não temos definição temática ou apresentação de contexto a que se refeririam a fala de cada uma das personagens. Temos um filme, segundo o diretor, em "*um lugar só e todo falado*" (BRAGANÇA, 2008. *In:* BRAGANÇA, 2009, p. 189), no qual cada personagem, seu corpo em cena, no palco, apresenta-se para o diretor e o espectador. O cenário, um teatro, refere-se unicamente a algo que se apresenta, ou se representa, e esse é o espaço comum a todas as conversas que se seguirão no filme.

Figura 6: As Canções (2011)

Por fim, temos, na *figura 6*, um frame da cena final do filme *As Canções* (2011). Esse filme já tem início com uma personagem que canta. Não tem texto off, apresentação do dispositivo, informações prévias em cena. Temos novamente um palco de um teatro vazio. Dessa vez, a cadeira preta sobre fundo preto está colocada de frente para a plateia

(que supomos, mas não vemos), um palco comum que acolherá cada personagem, com seu canto e conversa com o diretor.

Tendo como objetivo, portanto, potencializar o momento do encontro entre os corpos, vemos na filmografia coutiniana, como já havíamos apresentado, a exclusão dos elementos/recursos tradicionais do cinema, como trilha extradiegética, dissociação som/linguagem, planos ilustrativos ou inserção de imagens de arquivo, constituindo-se o documentário como o próprio ato de documentar.

> Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Virginia Wolf dá uma resposta que vale para a pintura ou a música tanto quanto para a escrita: "Saturar cada átomo", "Eliminar tudo que é resto, morte e superfluidade", tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto, "Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, *mas tratados em transparência"*, "Colocar aí tudo e, contudo, saturar". (DELEUZE, 1992 A, p. 223)

A saturação é o conectar de componentes de forma que não se possa acrescentar ou tirar nada sem que isso altere sua natureza. Nesse sentido, se aproxima da performance que, segundo Zumthor, é um "momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo" (ZUMTHOR, 2007, p. 18). Isso vale para a pintura, música, escrita e também para o cinema.

Como explica Consuelo Lins, o minimalismo de Coutinho volta-se à saturação intensiva, elimina o já dado que se apresenta como supérfluo, subtrai de tudo o que não lhe parece essencial (LINS, 2004, p. 12) e aposta no intensivo do encontro na cena que faz emergir o "entre" na imagem, fazendo passar algo da virtualidade à atualidade. Coutinho produz "presentes densos de memórias e devires" (LINS, 2004, p. 13). Seu processo de criação fílmica

> se faz em gargalos de estrangulamento. Mesmo numa língua dada [...] se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível. (DELEUZE, 1988, In: DELEUZE, 1992 B, p. 167)

Nesse processo de simplificação da linguagem que advém da afirmação radical do dispositivo, o papel da equipe é absolutamente fundamental na pré-produção. É ela que, a partir de muita pesquisa, leituras, conversas e negociações, vai escolher os personagens, liberando a cena para o acaso e o risco do "acontecimento verbal que se dá num encontro único e instantâneo" (FIGUEIRÔA et al., 2003, p. 215).

A aposta no dispositivo fílmico traz, para o corpo do filme, sua explicitação. Vemos, nas figuras abaixo, frames de *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007), que introduzem o espectador aos procedimentos adotados pelo diretor.

Figura 7: Santo Forte (1999)

Na *figura 7*, onde temos a equipe preparada para a conversa com o casal André e Marilene, percebemos a ocupação do espaço doméstico, o que ativa a consciência de que a conversa que acontecerá ali existe para o filme, para a equipe, para um aparato.

Figura 8: Edifício Master (2002)

Na *figura 8*, a produção do filme pergunta para a personagem se ela se lembrava do horário da filmagem que já fora acordado entre elas. É a cena antes da conversa com a narradora, e nos apresenta as negociações que antecedem a conversa.

Figura 9: Jogo de Cena (2007)

Finalmente, na *figura 9*, temos a primeira imagem de Jogo de Cena (2007), logo após os letreiros com o título do filme. Essa imagem se sustenta por alguns segundos, sem narração ou trilha sonora, antes que a primeira personagem apareça subindo as escadas para a filmagem. Trata-se do anúncio de jornal publicado para selecionar as personagens do filme.

Criar as condições para que se estabeleça uma conversa como centralidade do filme e da cena em um encontro único supõe, também, que se considerem as condições especiais desse estar junto, a distância em que as pessoas se falam, a proximidade. Afinal, o diretor nos diz: "ninguém fala sozinho. Você sempre fala para alguém numa certa situação: há uma localização espacial e temporal que é essencial; há uma relação interpessoal que é também essencial." (FIGUEIRÔA et al., 2003, p. 223).

É o que podemos perceber nos exemplos abaixo. Trata-se de frames de *Edifício Master (2002), O fim e o Princípio (2005)* e *Jogo de Cena (2007)*.

Figura 10: Edifício Master (2002)

Na *figura 10*, vemos um frame de *Edifício Master* (2002), no qual Coutinho conversa com a personagem Daniela. É uma personagem que apresenta certa fobia social. A mesa entre

eles nos parece criar uma situação mais confortável, respeitando o espaço pessoal de Daniela, sem, no entanto, abrir mão de uma proximidade orgânica para a conversa. É uma mesa pequena que cria uma distância familiar, de momentos de encontro relacionados à alimentação, ou mesmo de uma conversa de bar. Acreditamos que esse espaçamento específico tenha propiciado uma relação de proximidade/distância ótimo, capaz de potencializar o que se daria na conversa.

A definição da justa distância entre os corpos do diretor e seu personagem reafirma que se trata de um cinema do corpo falante e do erotismo do encontro, afastando-o da lógica da entrevista jornalística e afirmando a importância da presença física do diretor.

Figura 11: O Fim e o Princípio (2005)

Na *figura 11*, conversando com Dona Mariquinha, que não ouve tão bem (assim como Coutinho), a conversa assume um tom de encontro nostálgico de dois velhos "dinossauros". A conversa flui em torno de temas como amor, morte e envelhecimento, e o afeto - o que se passa - é visível. A proximidade "aquece" a imagem, assim como promove uma maior intimidade entre eles a partir do que é dito.

E, finalmente, a *figura 12* nos apresenta Mary Sheila chegando para a conversa, e permite ao espectador visualizar a distância entre diretor e personagem presente, não apenas nessa conversa, mas em todas as que compõem o filme *Jogo de Cena* (2007).

Sobre a distância entre si e seus personagens, Coutinho diz em uma entrevista:

> o que eu aprendi na televisão [...] é que se você se posta a uma distância de três metros do interlocutor para não aparecer na imagem, você não está conversando com a pessoa. Ninguém conversa a essa distância. Você tem que estar junto. Senão é como se estivesse falando para a polícia ou para o "cinema", quer dizer, está prestando um depoimento. (VENTURA et. al, 1984; in: BRAGANÇA, 2008)

Figura 12: Jogo de Cena (2007)

Temos aqui, também, mais uma aproximação do que Paul Zumthor considera performance, quando afirma que ela tem como elemento irredutível a presença de um corpo. Ou dois corpos, no caso da conversa, totalmente comprometidos no agora da cena, incorporando a integridade da presença na situação. A conversa aproxima-se da performance como engajamento de corpo que demanda uma justa distância dos corpos em cena.

Figura 13: As Canções (2011)

Coutinho afirma dar, de si, o corpo e os olhos para seus filmes, que vêm ao mundo sob um olhar feliz. O frame da *figura 13* nos mostra a personagem Sonia, primeira a cantar no filme *As Canções (2011).* Ela canta e, ao final, olha para Coutinho, como se quisesse uma confirmação de sua performance. Inferimos que seu olhar feliz é, não apenas devido a sensação da reverberação do canto em seu corpo, como também um espelhamento do olhar feliz do diretor, em toda a sua disponibilidade para ver e ouvir o canto e a história da personagem. Percebemos também que Sonia não encara a câmera. Trata-se de um artifício do diretor. Assim como vimos na *figura 12*, do filme *Jogo de Cena* (2007), Coutinho posiciona-se ao lado do aparelho. À distância entre os corpos, soma-se esse cuidado que potencializa o olhar nos olhos entre diretor e personagem, no lugar do

olhar para o equipamento, tornando a conversa mais orgânica e potencializando o que se passa entre os corpos.

Nessa relação erótica entre corpos em conversa, corpos afetam e são afetados no encontro – tanto na cena, entre diretor e personagem; quanto entre filme e espectador – de forma a desterritorializar nossa percepção e nossos sentidos. E é essa forma específica de fazer documentário, dentre outras práticas fílmicas, que permite que se possa ver a palavra, ouvir a imagem, entrar em relação com o que se dá no encontro promovido pelo filme.

Para que isso aconteça, é imprescindível respeitar a duração que o encontro requer. O que, no nível técnico, é possibilitado pelo uso do suporte digital. Quando se aposta no que emerge no encontro, a duração da conversa não pode ser planejada. Nesse ponto, o documentário está sempre em diálogo com o risco, uma vez que encontra-se "aberto àquilo que ameaça sua própria possibilidade" (COMOLLI, 2008, p. 169).

Para a montagem de uma cena como situação propiciadora de um encontro com o imponderável, algumas estratégias se fazem necessárias, tais como a escolha do suporte e o espaço onde a câmera deve ser posicionada. Sobre essas escolhas, Coutinho explica:

> Faz parte disso também uma câmera que seja colocada num lugar em que seja possível conversar com essa pessoa durante trinta minutos, uma hora se for preciso. Por isso uso vídeo e seria totalmente impossível usar filme por uma razão que não é só econômica. O filme de 16 mm tem um chassi de onze minutos de imagem. A pessoa desenvolve uma emoção, pois é mais uma emoção do que um raciocínio, e três minutos depois isso é interrompido, pois é preciso mudar o chassi do filme. É como você querer que uma pessoa retome um coito interrompido, isso jamais vai acontecer. (COUTINHO, 2006, p. 192)

Fundamental no filme de Coutinho, relaciona-se tanto à linguagem como ao uso de recursos técnicos, uma vez que o uso do vídeo, o barateamento da filmagem permite deixar a câmera rodando e as coisas podem acontecer enquanto o plano não é cortado. As imagens acontecem sem cortes, o que acontece se desvela no plano e não por um efeito de edição entre planos. Esse é um recurso de que se valem os filmes para se abrir à duração do evento, segundo Comolli, e faz com que saiamos da esfera da informação e entremos no terreno da experiência. Deleuze/Parnet referem-se ao plano fixo como "um meio de nos fazer perceber tudo o que há na imagem" (DELEUZE/PARNET, 1998, p. 43). É, portanto, pela duração da cena que se invade o campo da experiência, potencializando os poderes de afetação do diretor e da equipe pelo que se dá no

encontro. E é também pela duração que se potencializa o poder de afetação do espectador pelo filme.

O material e a duração precisam submeter-se ao que se dá no encontro, o que faz com que o próprio corpo que fala nos filmes constitua-se enquanto paisagem.

> o corpo que Coutinho revelava em seus documentários é múltiplo, cheio de virtualidades e devires. É um 'corpo falante', maleável e moldável por meio da palavra em ato expressivo, com doses altas de teatralidade, oscilando ora para o drama, ora para a tragédia, ora para a ironia, ora para o humor. O corpo do cinema de Coutinho é, portanto, performático (BEZERRA, 2014, p. 32).

E a performance é uma arte de presente absoluto, em que todos os elementos que estão envolvidos se cristalizam em uma e para uma situação; compõem para produzir um estado intenso. Ela é engajamento de corpo, e é ela que vai realizar, concretizar, fazer passar algo da virtualidade à atualidade. Performance da fala, o cinema de Coutinho é um cinema oral, um cinema do dito e do narrado, da palavra com todas as suas variações - uma fala encarnada de um corpo engajado, um corpo-em-cena, um corpo performático.

Charme e Fabulação

Sob cada palavra cada um coloca seu sentido ou, ao menos,
sua imagem que, no mais das vezes, é um contrassenso

(Deleuze e Parnet, Uma Conversa, o Que é, para Que Serve)

A escolha do personagem coutiniano tem como critério essencial sua performance oral, que ele possa contar de si de forma singular, constituindo tanto uma fabulação forte quanto uma visualidade própria da fala; "um cara pode ter uma história banal, mas ser um grande narrador e, por isso, se tornar um grande personagem." (FIGUEIRÔA et al., 2003, p. 217).

Trata-se, portanto, de trazer à cena o corpo falante, o personagem que narra bem, que conta, mais do que vive, de modo extraordinário, almejando a visualidade da palavra falada. O autor Carlos Alberto Mattos usa o termo carisma para se referir àquilo que Coutinho buscava ao escolher os personagens de seus filmes.

> Para Coutinho, o carisma abrangia não apenas a riqueza vocabular e sintática, mas também fatores como inflexão de voz, qualidade das pausas, expressões faciais, gestos,

> etc. (...) A imagem, para ele, era essencial até porque a expressão dos olhos e da boca podia desmentir a fala. A atenção dispensada a esses aspectos renovava a certeza de que seus filmes eram extremamente visuais (MATTOS, 2019, p. 209)

Tanto a seleção dos entrevistados, realizada pela equipe de produção, quanto a constituição de um personagem no processo do filme se dão por isso que, nas palavras de Deleuze, trata-se da "gagueira vital que é o charme de alguém" (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 13).

No documentário coutiniano, em que a visualidade da conversa também é um uso da linguagem, a cena se articula, em grande medida, de forma a deixar que o personagem se narre recorrendo aos usos menores de sua fala. Do ponto de vista da direção, é primordial garantir uma duração da cena que possibilite que o que está sob as palavras ditas se apresente visualmente na tela, que os contrassensos emerjam em sua potência.

Figura 14: Jogo de Cena (2007)

Na *figura 14*, temos um frame de entrevista com Sarita, de *Jogo de Cena* (2007). Uma das personagens mais fascinantes da filmografia do diretor, Sarita apresenta-nos uma história de luto materno devido a uma relação conturbada com sua filha. Muito inteligente, culta e eloquente, ela conta essa história de forma bem fragmentada, incluindo pedaços de sua história, da relação com seus pais, referências culturais, comentários perspicazes acerca dos olhares e colocações de Coutinho. É visível que se trata de alguém atravessado por uma dor. Porém, sua forma de elaboração, a agilidade mental, senso de humor e, principalmente, a paisagem de seu rosto, fazem de Sarita uma personagem inesquecível.

Tudo passa pelo seu rosto. Como se suas ideias fossem mais aceleradas que a cadência da fala, fala essa que, em alguns momentos, soa como se fosse uma forma de se livrar daquelas palavras. E ainda assim, ideias e palavras parecem não acompanhar

suas transformações faciais. Como se todas as estações do ano atravessassem seu rosto em um único dia, por anos.

Sarita se afeta por narrativas como o filme *Procurando Nemo* (2003), se emociona ao falar sobre a trama do filme e isso causa um certo estranhamento entre sua imagem, de mulher médica de uma família tradicional judia, e a aparente fragilidade e afetabilidade por uma narrativa singela para crianças. Esses lapsos, esses silêncios impreenchíveis dão à fala de Sarita – à sua performance – qualidades únicas.

Ela é um exemplo incrível de fabulação e de uso menor da língua e da linguagem, (incluindo a linguagem corporal). Suas expressões faciais soam como algo desconexo, como se o treino muscular-cultural houvesse se quebrado. Ou, simplesmente, que sua articulação entre voz, fala, ideia e expressões faciais possuam um tempo muito particular, que imanta o espectador, a sua imagem e sua história. Ela encarna aquilo a que Deleuze/Parnet se referem como "uma espécie de falta de jeito, de fragilidade da saúde, de constituição fraca, de gagueira vital que é o charme de alguém" (DELEUZE/PARNET, 1998, p. 13). Para os autores, o charme não é a pessoa, mas sim,

> o que faz apreender as pessoas como combinações e chances únicas que determinada combinação tenha sido feita. É um lance de dados necessariamente vencedor, pois afirma suficientemente o acaso, ao invés de recortar, de tornar provável ou de mutilar o acaso.
>
> Por isso, através de cada combinação frágil é uma potência de vida que se afirma, com uma força, uma obstinação, uma perseverança ímpar no ser. (DELEUZE/PARNET, 1998, p. 13)

E vemos essa força de obstinação em afirmar-se em sua singularidade nos corpos falantes dos personagens coutinianos, pois é essa a busca do diretor, e é essa força de fabulação o critério de escolha para que um entrevistado na pré-produção se torne personagem do filme.

É à forma com que o charme se organiza discursivamente que podemos chamar de potência fabulatória. A "fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma" (DELEUZE, 1992 A, p. 222). Trata-se das intensidades dos afetos mobilizados na fala, dos usos da linguagem, das invenções, da performatização do que é dito. Não se trata de rememoração, mas das sensações que impregnam as narrativas dessas experiências. Nas palavras de Coutinho, "Se me contam uma história extraordinária e com força, para mim é verdade" (LINS, 2004, p. 113).

> Na fabulação, há como que um ultrapassamento, algo que atinge uma qualidade particular, em que "o pequeno" se torna "gigante" e o "menor" mais "poderoso". E esse "gigante" é real, existe em sua verdade. (GONÇALVES, 2012, p. 160)

Tanto para Deleuze quanto para Coutinho, a fabulação aproxima-se da ficção, na qual se "excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido." (DELEUZE, 1992 A, p. 202). Segundo Consuelo Lins, o que interessa ao diretor é exatamente

> a construção imaginária das pessoas a partir do real, cujos aspectos ficcionais são muito mais reveladores do personagem do que uma pretensa adequação ao que a pessoa é "de verdade" no cotidiano (LINS, 2004, p. 113).

A força de narrar-se, afirmando e acionando todo um arsenal retórico, performático e imagético é o que Coutinho busca e estimula em seus personagens. As cenas (e as conversas) preenchem-se das intensidades que as falas produzem, dos filmes que são criados a partir da fala e da música da voz de quem se dispõe a falar para os olhos e ouvidos disponíveis do diretor que nos inquire, afinal,

> o que é você contar uma vida? O extraordinário é que realmente as fabulações não são só um negócio do melodrama, são também a coisa extraordinária da redenção pelo sonho. O sonho é um elemento disso. (BRAGANÇA, 2008 *In:* BRAGANÇA, 2009, p. 200)

Se é fato que muitas falas são cooptadas por uma forma melodramática, por outro lado, a gagueira na língua, a via menor também se faz presente, muitas vezes através dos artifícios, dos recursos ficcionais que constituem a verdade do corpo em cena. Se o humano se produz pela ficção e fabulação, o cinema de Coutinho eleva a potência criadora ao desvincular-se de binarismos, de determinações, de moralismos e de limitações sociológicas.

Ao afirmar a potência da palavra que se sustenta em cena, ou melhor, que sustenta a cena, o que se afirma é a linha de fuga, a via menor da língua. Mesmo quando a forma do discurso é muito próxima a modelos midiáticos, como o melodrama, o que a afirmação da palavra encarnada dá a ver é exatamente a "variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo." (DELEUZE/PARNET, 1998, p.12).

> Consuelo Lins refere-se ao filme *Babilônia 2000* (2000) como um ponto forte onde podemos ver a força criativa do uso da língua pelos personagens do filme, numa "fala vigorosa que inventa sentidos, cria vocábulos, mistura termos de diferentes origens, que tenta escrever, enfim, sua própria gramática" (LINS, 2004, p. 129), uma fala que se constitui na relação e

> conversa com Coutinho e as equipes de filmagem[14] e que se caracteriza pelo desejo de falar e pela "engenhosidade no trato com a língua". (LINS, 2004, p. 131).

Ou, como o que nos apontam Deleuze e Parnet, "Sob cada palavra cada um coloca seu sentido ou, ao menos, sua imagem que, no mais das vezes, é um contrassenso." (DELEUZE/PARNET, 1998, p. 13)

E é assim, na força da imagem da palavra falada, que se constitui o encontro possível com o real no cinema de Coutinho. Se consideramos que o documentário se "pauta pelo questionamento da objetividade, da possibilidade de dar conta do real" [...], "frente a esse 'real', todo documentário, no fundo, é precário, é incompleto, é imperfeito, e é justamente dessa imperfeição que nasce sua perfeição." (FIGUEIRÔA et al., 2003, p. 215). Da potência de invenção que afirma o primado do intensivo sobre o verdadeiro, e que acolhe a ficção como força operadora da conversa em cena.

Em conversa com Felipe Bragança, Coutinho nos diz,

> Às vezes me dizem um troço: "Por que você não faz filme de ficção?" Isso há anos me perguntam, eu falo assim: "Eu estou fazendo. Se você considera a coisa mais geral, eu estou fazendo. Há formas de fazer." O meu sistema é o documentário. (BRAGANÇA, 2008. In: BRAGANÇA, 2009. p. 209)

A verdade a que Coutinho se refere, portanto, é a verdade intensiva da cena, que, em muitos momentos, é potencializada pela ficção ou pelas estratégias narrativas mobilizadas pelos falantes para dar forma ao que é dito. A verdade da cena é fruto de um trabalho criativo, ficcional.

A conversa potencializa a alegria do falar, e a alegria de falar para o filme aciona as linhas de criação e fabulação. "A entonação e a escolha de palavras por parte dos moradores são fundamentais para imprimir uma dimensão 'autoral' nessa fala cotidiana" (LINS, 2004, p. 135).

E é pela alegria do encontro, pela possibilidade de ter sua palavra promovida a obra no filme, que a fabulação dos personagens se ativa e afirma que as

> categorias do pensamento deixam de ser o verdadeiro e o falso, para passar a ser as forças que se apoderam do pensamento, o qual faz que possamos falar de verdades insignificantes, baixas ou mesquinhas, mas também que muitos dos nossos mais altos pensamentos estejam constituídos ou tramados por uma certa potência do falso (essa

[14] Em Babilônia 2000 (2000), foram cinco equipes que subiram o morro da Babilônia para realizar as entrevistas.

> potência afirmativa e artística que encontra na obra de arte a sua figura emblemática). (PELLEJERO, 2011, p. 18-19)

A verdade da cena se dá na dimensão das intensidades, da alegria que move o desejo de conversa e das possibilidades de ordenação e invenção que constituem a fala. Se dá na concretude do encontro com o sujo. "O concreto o que é? É o que aparece. Tem gente que diz: as aparências enganam. Eu diria o contrário. Eu quero as aparências! Esse é o lugar em que o cinema me interessa." (BRAGANÇA, 2008. In: BRAGANÇA, 2009, p. 191)

Cuidado

> *"nada é mais frágil do que as palavras ditas por quem não costuma ser escutado"*
>
> (Salles In: Lins, 2004, p. 7)

Existem muitas formas de receber a fala do outro, e cada uma delas ativa determinados campos de força. Ou forças diversas. O entretenimento, as práticas médicas (ancoradas na anamnese médica), a escuta amorosa, a escuta da educação, da arte, da religião... Cada domínio se constitui a partir das forças que aciona, que se atualizam na linguagem. O que seria acolher a fala do outro no contexto da produção do cinema? Como cuidar de palavras que não costumam ser escutadas, num contexto em que o campo de forças ativado por elas, ou as linhas predominantes, referem-se ao campo da estética?

A conversa é um exercício que envolve cuidado. Tanto em Deleuze quanto em Coutinho, trata-se de uma aposta radical no laço que se estabelece, e é a qualidade do laço que irá constituir ou não os devires e as intensidades no encontro.

Talvez um primeiro gesto de cuidado do diretor seja o de não tipificar, não buscar representantes de um grupo, de uma classe, de uma categoria; desejo antissociológico, ao que ele chama de estar vazio diante do interlocutor; buscar o mínimo de intencionalidade e julgamento prévios. Em suas palavras, "quando você reduz uma pessoa ao "típico", quando você objetiva uma pessoa, coloca intencionalidade na abordagem, você mata toda possibilidade de ter um personagem rico, surpreendente" (FIGUEIRÔA et al., 2003, p. 227).

Desviar da tipificação e abrir-se para o que difere no outro e em si, abrir-se à dupla-captura, em que "uma entrevista poderia ser simplesmente o traçado de um devir" (DELEUZE/PARNET, 1998, p. 10). Nos filmes de Coutinho, trata-se de lidar, a cada vez, com a natureza imprevisível do encontro. Como em *Boca de Lixo* (1992), filmado num lixão, sobre o qual nos diz o diretor:

> ali eles não eram nem coitados nem abutres. Até então, na grande maioria dos casos, os pobres eram filmados do ponto de vista da alienação, da contradição social ou da luta política. Boca de Lixo mostrou que os personagens não estavam condenados, de antemão, ao papel de sujeitos passivos das circunstâncias. (SALLES, 2012, *In:* OHATA, 2013, p. 371)

O filme busca dar voz às singularidades e não apresentar uma classe ou categoria social. Coutinho afirma em várias entrevistas que questões gerais não fazem filme, nem o interessam enquanto cineasta, como vemos no trecho dessa carta-depoimento destinada a Paulo Paranaguá em 1992:

> Eliminei [...] até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos "tipos" imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. (COUTINHO, 1992 *In:* OHATA, 2013, p. 16)

Estar aberto ao que emerge na conversa exige que se esteja aberto à "desterritorialização comum, mas dissimétrica" (DELEUZE/PARNET, 1998, p. 11) de diretor e personagem na conversa. Podemos perceber essa disponibilidade de Coutinho quando ele cita, em várias entrevistas, um trecho de *A Miséria do Mundo*, de Pierre Bourdieu, o esvaziamento de si como escuta ativa, sendo que na produção de alguns filmes ele chegou a distribuir esse texto para a equipe:

> A entrevista pode ser considerada como uma forma de exercício espiritual, visando a obter, pelo esquecimento de si, uma verdadeira conversão do olhar que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida. A disposição acolhedora que inclina a fazer seus os problemas do pesquisado, a aptidão a aceitá-lo e a compreendê-lo tal como ele é, na sua necessidade singular (...). (BOURDIEU *In*: MATTOS, 2019, p. 296)

Despojar-se de si e de ideias preconcebidas é um jeito do diretor que se imprime nos filmes constituindo algo próximo a um método. O interesse genuíno pelo que emerge na conversa, o desejo de filme, "a vontade de fazer algo que eu gosto e encontrar aquelas histórias" (BRAGANÇA, 2008 In: BRAGANÇA, 2009. p. 207) fazem da experiência da conversa uma prática de criação de laço, um laço efêmero visando sua realização em

imagem, criação compartilhada na abertura para o que pode ser que aconteça a partir do dispositivo fílmico.

É recorrente nas entrevistas com Coutinho sua afirmação da alegria de fazer acontecer o filme no encontro com o outro. O diretor diz que só podemos mudar o mundo se, a princípio, conseguimos aceitá-lo. O filme, para Coutinho, é um exercício de aceitação da existência, uma celebração da vida. Ele insiste em dizer que seus personagens saem do filme melhores do que entraram. A pergunta feita por Coutinho à personagem Lídia[15] no filme *As Canções* (2011), que já analisamos aqui, sobre ter sido boa a experiência de cantar para o filme, aponta para a preocupação real do diretor com o que é falado em cena e as consequências do filme para a vida de seus personagens.

Talvez a aceitação de Coutinho por tudo que existe pelo simples fato de existir seja o atrator de sua obra, a força capaz de articular tudo o que se dá na situação do filme, seja no que se refere à equipe, ao seu corpo, à conversa e ao que faz com que o personagem se crie enquanto tal.

Vejamos abaixo, dois frames de dois filmes que se atravessam, para perceber esse interesse do diretor pelo todo trazido pelo personagem, e como esse interesse genuíno pelo outro constitui-se nessa ética do cuidado de Coutinho.

As *figuras 15* e 15a foram extraídas do documentário *Apartamento 608* (2009), da diretora Beth Formaggini, realizado a partir de *Edifício Master* (2003), uma espécie de *making off* com existência e sustentação próprias. Escolhemos essas imagens porque podemos perceber nelas a força do olhar de Coutinho, o desejo de ouvir, a disponibilidade corporal para a palavra da personagem, numa relativamente rara aparição do diretor "em ação"[16]. E a *figura 16* é um frame que apresenta o rosto de D. Maria do Céu na cena de conversa entre ela e Coutinho em *Edifício Master* (2003).

[15] Confira *figura 1*, página 20

[16] Em 2019 visitei a exposição "Ocupação Coutinho", que ocorreu na galeria do Itaú Cultural, em São Paulo. Foi lá que vi as imagens do Filme Apartamento 608 (2009) pela primeira vez e me senti impactada pela força de presença do corpo de Coutinho entrevistador. Como já vimos aqui, o diretor opta por não aparecer nos filmes, e foi a primeira vez que pude vê-lo atuando na entrevista. Nessas cenas especialmente pude ver sua disponibilidade corporal, a força dessa escuta que se realiza no corpo inteiro. Não poderia deixar de trazê-la aqui.

Essas imagens, portanto, referem-se à conversa entre Dona Maria do Céu, moradora do Edifício Master e Coutinho logo no início do filme homônimo. Ela contava sobre o novo momento do prédio, das mudanças instauradas pelo novo síndico, no sentido de ordenação e disciplinarização do uso do espaço. Ela elogia as medidas adotadas pela administração atual e passa a se referir ao antigo funcionamento do prédio, às relações entre moradores e porteiros, personagens e acontecimentos na portaria à noite. Suas palavras são de crítica, porém, o tom da fala apresenta uma alegria que contradiz, em parte, o conteúdo de suas palavras. Coutinho parece se divertir com essa contradição e com a energia da personagem e aposta no intensivo, na fala que é divertida, alegre, e a incentiva nessa via.

Ela diz, "Aquela portaria ali" ela fala e ri bastante, "era o lugarzinho das mulheres descer e beber, junto com os porteiros, toda noite." Coutinho ouve divertidamente, seus olhos brilham e todo seu corpo se direciona para ela, toda sua atenção está tomada pela conversa, e a expressão é de alegria e agradável surpresa, que se concretiza no incentivo à fala da personagem. Ela segue dizendo, "Então elas dançavam, cantavam, sambavam", ao que o diretor intervém, "Então era bom, como a senhora pode dizer que era ruim?"

Figura 15: Apartamento 608 (2009)

Figura 16: Edifício Master (2002)

Ela prossegue, entre risadas, “Não, mas eu não gostava não, que era muita baderna, muita bagunça”, ao que Coutinho responde, entre charmosos e desafiados, “mas uma parte da senhora gostava” e ela fisga a isca, e ri mais, “uma parte, mas gostava de ficar lá pra me distrair um pouco, entendeu?”. Coutinho sorri também, satisfeito pela declaração. Todo seu corpo está voltado para ela, a expressão de seu rosto é de satisfação quase infantil. Ela segue, “os porteiros bebiam, ficavam bêbados, iam dormir, a portaria ficava jogada”, “mas era bom, a senhora tá contando com alegria”, “olha...” e risos, “olha, não era muito bom não, era bom na hora da brincadeira, mas na hora do pega...”.

A alegria que atravessa a conversa dá consistência à cena. É nesses momentos que o filme se torna o lugar de encontro, que eleva tanto o que Coutinho pode ser, quanto o que o personagem é. Nas palavras do diretor,

> E aí tem esse troço de, enfim, a pessoa quando fala, ela fala de um lugar feliz. Entende? O lugar da fala, da expressão da fala, é um lugar feliz. Olha, eu sou uma pessoa mal-humorada, pessimista até, mas quando eu filmo, eu filmo com olhar feliz – e repito sempre “Eu filmo com o olhar feliz”. Eu sou altamente cético fora dos filmes... Mas ali, nos filmes, é um outro lugar... Isso a partir do Santo Forte, tem aquela coisa, meio Nietzsche, das aparências. Mas, sem filosofia, tem um troço que não é postulado por grande coisa, mas que é, porra, a força do presente, entende? E isso é ser feliz, é o que tem, sabe? É o que tem que ser vivido.” (BRAGANÇA, 2008, *In:* BRAGANÇA, 2009. p. 203)

Temos aqui a questão ética: como o encontro com o outro amplia a potência de Coutinho, e ele busca que seja um bom encontro, também, para o personagem. E, principalmente, para o próprio filme, que também ganha corpo nessas composições.

Em entrevista a Carlos Nader, o diretor refere-se ao que é possível de ser dito nas conversas, afirmando que “a pessoa fala uma coisa porque eu estou lá, e porque eu estou lá se produz uma coisa pelo fato de haver interlocutor e uma câmera, pro bem e pro mal” *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2013). Assumir a desigualdade dos papéis entre diretor e personagem, sem, no entanto, reforçar a relação binária entrevistador/entrevistado é traçar a fina linha da ética subjacente ao lugar de diretor. Em muitos momentos, trata-se de proteger o personagem dele mesmo.

Essa proteção pode se dar quando o diretor se nega a apropriar-se das condições dos entrevistados em falas e imagens do senso comum e do clichê midiático que expõe o indivíduo e sua intimidade, “às vezes, uma humilhação só existe porque existe uma câmera” (FIGUEIRÔA et al., 2003, p. 224). Poupar seus personagens da humilhação, que

é uma fórmula pronta da indústria do entretenimento, e manejar as forças a fim de garantir que a experiência reverbere positivamente na vida do personagem são práticas constantes que norteiam o trabalho do diretor.

Em conversa com Carlos Nader no filme *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2013), Coutinho afirma que a necessidade de ser ouvido é a mais profunda necessidade humana, que ser ouvido é ser legitimado. E esse cuidado permeia seu filme que é uma forma de vida de quem afirma precisar conhecer o outro para se ver, tornando o cuidado o laço que funda o encontro no filme.

Esse cuidado pode se materializar na montagem. É um dos momentos em que o diretor pode não negar a desigualdade de poder dos lugares de diretor e personagem, mas sim, "compensar" isso cinematograficamente.

Temos, como exemplo, algumas cenas que Coutinho exclui de seus filmes. Em Cabra Marcado Para Morrer (1984), uma cena em que Elizabeth diz que seu filho bebia, soou mal a Coutinho,

> achei que ela dizer que o filho bebe sugere a ideia de que ele bebe muito, bebe sempre. Então, na dúvida, eu cortei, significou cortar no som, ela abre a boca e não sai nada. Quer dizer, eu produzi, eu gerei um defeito técnico para não botar no filme uma mãe falando que seu filho bebe. (COUTINHO, 1997 In: OHATA, 2014, p. 42)

Percebemos que o filme se submete ao cuidado com o encontro. Como no filme *Peões* (2004), em que a cena cortada, da personagem Luiza, remetia a uma fala sobre o hábito de beber do ex-presidente Lula. Coutinho justifica o corte não em função do presidente, mas da personagem, que poderia ser considerada traidora pelos seus colegas de sindicato. Em matéria para o jornal Folha de São Paulo de 18 de novembro de 2004, temos a seguinte fala do diretor: "'Foi uma decisão tardia', disse, acrescentando que demorou a perceber que a manutenção da cena poderia ser muito problemática para a personagem. 'Ela se sentiria traidora do cara que ela admira, que é o Lula'."

Em *As Canções* (2011), um personagem conta que ao descobrir que a filha não era sua, quis assassiná-la e à mulher, mas desistiu da vingança ao ouvir a música *Fera Ferida.* O diretor afirma que tomou a decisão considerando os problemas que isso poderia acarretar às relações familiares do personagem.

Portanto, se o desejo do diretor é legitimar aquele que fala para ser visto, que dispõe seu corpo falante para o filme, sua preocupação é preservar a relação através do poder advindo do lugar de diretor/realizador do filme. O cuidado é pautado pela afirmação do que se dá no encontro sem negar as dissimetrias das forças em jogo na conversa que se dá como filme.

Outra forma de materializar o cuidado com a fala do outro é o respeito pelo desejo do personagem de constituir sua própria imagem. Como no caso de Sarita, personagem do filme *Jogo de Cena* (2007), já apresentada aqui (*figura 14*), que volta ao teatro após ter encerrado sua entrevista e pede para cantar uma canção. A personagem sente que seu depoimento havia ficado muito "barra pesada", muito "trágico", e pede para acrescentar algo que o tornasse mais suave.

> "Achei que esse negócio ficou muito barra pesada (...) e aí eu achei que ia ficar uma coisa muito triste e eu não queria ficar muito triste, entendeu?", responde a personagem. Conseguindo o intento ou não (na verdade, ao contrário, sua cantoria final deixa ainda mais presente a melancolia melodramática), a narrativa de Coutinho corrobora o jogo da performance de Sarita, e nesse momento, é ela quem tem o domínio da gerência de sua própria imagem. (BALTAR *In:* MIGLIORIN, 2010. (pp. 217-218)

Esse tipo de acontecimento reordena a configuração de forças da cena, temos a constituição desse traçado de um devir no qual algo emerge e tensiona as zonas de dominância entre diretor e personagem. "O encontro entre o mundo do cineasta e da sua equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera" (FIGUEIRÔA et al., 2003, p. 216) ativa potências de escuta, de fala, de jogo, de desejo pelo que se diferencia. "Uma evolução a-paralela, núpcias, sempre 'fora' e 'entre'. Seria isso, pois, uma conversa." (DELEUZE/PARNET, 1998, p. 15)

Capítulo 2.

“O som mais bonito que existe é a voz humana”: falar, cantar, conversar

No processo de constituição de sua obra fílmica, Eduardo Coutinho cria estratégias para atingir dimensões singulares na conversa com seus personagens. “Os modos que ele elege para produzir encontros para tratar de fatos do mundo criam certamente circunstâncias particulares que afetam os modos como as narrativas são produzidas.” (GONÇALVES, 2012, p. 161)

Neste capítulo, apresentamos um dos modos eleitos pelo diretor, para criar as situações de conversa em seus documentários. Abordamos a presença de outras linguagens na constituição da situação de encontro em cena e verificamos como essa presença afeta os modos de construção das narrativas e fabulação dos personagens.

Para tanto, voltamos à análise do corpo na situação de conversa, uma vez que, nas palavras do próprio Coutinho, “no documentário a oralidade é o corpo que fala, então imagem e som estão juntos” (MASINI 2005, *In:* BRAGANÇA, 2009, p. 160). Verificamos as performances da fala que se dão nas conversas com os personagens.

Ao analisar as conversas que se forjam no contexto da filmagem a partir da relação com outras linguagens (fílmica, fotográfica e musical), percebemos que essa estratégia possibilita que o personagem lance mão de elementos heterogêneos que extrapolam o conteúdo linguístico do que se passa entre os conversadores (diretor e personagem).

A faixa sonora de um filme pode comportar fala, música, canções, ruídos naturais ou mecânicos; “o domínio do som possui uma multiplicidade de qualidades que a visão não possui” (PEREIRA, 1980, p. 94). Como já vimos, Coutinho dispensa elementos externos à conversa, privilegiando a fala como ocasião plástica. A projeção da voz, o volume, o ritmo de emissão da frase, a velocidade da fala, as pausas, as ênfases; movimentos da boca e do rosto, da cabeça, os gestos corporais que alteram a sonoridade do que é dito, a ênfase no sentido ou na expressividade: elementos que, tradicionalmente, são vistos como acessórios

ao se considerar o diálogo apenas como texto, mas que são essenciais na constituição do espaço da conversa nos filmes. “No cinema a palavra falada vira espaço, a linguagem metamorfoseia-se em desenho, em arabesco, em volume” (PEREIRA, 1980, p. 98). O dispositivo coutiniano dá esse destaque ao corpo que fala, propiciando um adensamento da cena no que se refere às relações entre corpo e voz e entre som e imagem, que se tornam mais complexas para o espectador.

A conversa que se estabelece a partir da co-presença com outras linguagens – o filme, a fotografia, a canção – cada qual em sua materialidade, cria composições únicas entre corpo, voz e imagem na cena, constituindo múltiplas camadas de tempo e duração. Quando o diretor recorre a essas presenças – ou elas surgem, trazidas pelo personagem – temos, muitas vezes, alterações de estados corporais que reordenam as forças em jogo na conversa e na cena.

Uma das estratégias de Coutinho que analisamos aqui é assistir juntos (diretor e personagens) a um filme; outra é ver fotografias e conversar sobre elas e, finalmente, a presença do canto das personagens, que já se faz presente em *Santa Marta – Duas Semanas no Morro* (1987) e passa por boa parte de sua cinematografia convergindo em *As Canções (2011),* filme em que são os personagens cantores que compõem todo o corpo do filme. Cada uma dessas estratégias convoca a seu modo a disponibilidade de corpo do entrevistador e dos entrevistados, acionando diferentes intensidades de engajamento corporal na conversa e na cena.

As perguntas e respostas vão para segundo plano, e enquanto se gira em torno delas, “há devires que operam em silêncio, que são quase imperceptíveis” (DELEUZE/PARNET, 1998, p. 10). O acionamento dos campos dessas linguagens em relação, quando à cena somam-se as matérias do filme e da fotografia ou o corpo que canta, é o que analisamos aqui. Vemos que o binarismo entrevistador/entrevistado torna-se difuso, borrando, em alguns momentos, a própria ideia de autoria, assim como outros binarismos que presidem a distribuição de papeis que estruturam e se reafirmam na forma clássica da entrevista.

2.1 Filme

Coutinho recorre à presença de filmes e vídeos em alguns de seus documentários. Em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), a sessão em que foram exibidas as filmagens do primeiro Cabra para moradores e ex-moradores do Engenho Galileia foi a situação acionadora do filme.

Em *Boca de Lixo* (1992), ao final do filme, temos cenas em que os personagens assistem, em uma TV, às cenas filmadas no local, num gesto de "devolução" e compartilhamento das imagens.

Vemos também o recurso à estratégia de ver juntos a imagens de vídeo e TV em *Santo Forte* (1999). As filmagens do documentário ocorreram durante a vinda do papa João Paulo II ao Brasil, e em várias das casas dos personagens entrevistados a TV estava ligada transmitindo os eventos relacionados à visita. Várias conversas aconteceram frente à TV, motivadas pelas imagens do Papa. Há também trechos de vídeo amador realizados pelos próprios personagens que foram assistidos em cena, juntamente com o diretor, as conversas que se deram frente às TVs também compuseram o corpo do filme. Se as imagens propiciadoras de conversa que integram *Santo Forte* (1999) não foram criadas pela equipe de produção do filme, como o foram em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) e em *Boca de Lixo* (1992), algumas delas foram providenciadas pela produção para que fossem assistidas como cena do filme.

Em *Peões* (2004), as situações de assistir a filmes num pequeno aparelho de TV foram, inicialmente, estratégia de pesquisa pela equipe de produção. Tratava-se de documentários e reportagens a respeito das greves e manifestações de metalúrgicos dos anos 70 e 80, que foram exibidas a alguns líderes sindicais com o objetivo de localizar possíveis participantes anônimos das manifestações para que compusessem o filme como personagens entrevistados. Essas imagens da exibição dos filmes e do engajamento dos participantes em reconhecer e tentar localizar as pessoas acabaram constituindo o corpo do documentário.

Em *A Volta* (2005), em um extra que compõe o DVD do filme *O Fim e o Princípio* (2005), também temos imagens da sessão realizada para a comunidade do município de São João do Rio do Peixe quando a equipe retorna ao local um ano após a realização do filme.

Nesse procedimento percebemos uma clara influência de Jean Rouch, cineasta e etnólogo francês que, em alguns de seus filmes, recorreu à estratégia de exibi-los para seus personagens. Voltava às comunidades filmadas, "normalmente na África, levando um equipamento 16 mm para projetar os filmes aos que foram filmados, por vezes mesmo antes do filme estar terminado" (Baggio, 2013, p. 104). O diretor, em busca da participação total dos personagens, acreditava que eles deveriam ser seu primeiro público. "Algumas vezes eles diziam que aquilo não valia nada, e se de fato não valia nada, recomeçávamos." (ROUCH, In: BAGGIO, 2013, p. 104).

Os diretores se aproximam em termos do procedimento, mas diferem no que se refere à justificativa do uso da sessão no filme. Se para Rouch a prática de levar seus personagens para assistir às cenas de si mesmos no documentário remetia a uma ética etnográfica, para Coutinho trata-se mais de um dispositivo que possibilita uma outra qualidade de conversa.

Selecionamos, para este trabalho, cenas de dois filmes em que a sessão coletiva de ver filmes constituiu-se como elemento ampliador do que poderia se dar numa conversa: *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *Peões* (2004).

A estratégia de assistir juntos a um filme está presente em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984). Nesse filme, Eduardo Coutinho produz uma situação de exibição de cinema ao ar livre para moradores e ex-moradores do Engenho Galileia. As imagens projetadas nessa sessão são filmagens de gravações do inacabado primeiro Cabra, realizadas ali em 1964, que contam com a participação de alguns dos moradores que, naquele momento, eram espectadores (e mais uma vez personagens, uma vez que a sessão acontecia para o próprio filme de 1984).

Essa sessão constitui o corpo do filme e através dela,

> Coutinho vai estimular a memória de seus interlocutores, no presente, oferecendo, de um lado, o acesso à visão das imagens do passado e, de outro, favorecendo, por meio de uma escuta atenta, a emergência de uma palavra, que surge através de uma série de diálogos intersubjetivos. (RIZZO, 2010)

O filme foi exibido no espaço externo, não na situação de cinema tradicional: não havia a escuridão nem a sonoridade da sala escura. Se manteve, porém, a situação de assistir, em grupo, àquelas imagens de um passado comum e, mais ainda, o acionamento

de memórias comuns, que transformavam os espectadores em protagonistas da situação de atualização da memória no corpo.

Trata-se de corpos engajados coletivamente como espectadores (moradores e ex-moradores do Engenho Galileia, além da equipe de produção do filme) na relação com a imagem projetada. Esses espectadores, no ato de assistirem ao filme, constituíam-se, também, como personagens inseridos na duração da produção do documentário.

Figura 17: Cabra Marcado Para Morrer (1984)

A *figura 17* nos apresenta um momento da sessão realizada ao ar livre no Engenho. São camadas de tempo sobrepostas: o presente da cena e o presente da imagem projetada, em que Coutinho e a equipe igualmente são plateia.

Uma memória comum é acionada pela situação de exibição fílmica proposta pelo documentarista, o que se apresenta nas conversas posteriores a ela. Personagens e equipe de produção igualam-se no papel de espectadores, promovendo certa horizontalidade na situação da filmagem, o que torna possível a esses espectadores dizer coisas após a sessão, que em outra situação provavelmente não seriam verbalizadas ou sequer lembradas.

Consideramos o espectador do filme como sujeito estético. De acordo com Rogério Luz, no livro *Filme e Subjetividade,* o sujeito da experiência audiovisual é um processo entre corpo biológico e linguagem, ou um princípio de errância, no qual predominam indeterminação, diferença, singularização, relação com a alteridade. Esse sujeito em relação com a imagem emerge num contexto contemporâneo em que constatamos duas tendências: a estetização da existência pública (o devir-imagem de cada um) e a busca por formas de existência individual esteticamente orientadas.

Esta estetização da vida pode ser entendida como arte ou estética da existência e avaliada enquanto resistência aos poderes instituídos; uma maneira de escapar à coerção em direção à singularização. Rogério Luz afirma que "entre vazio e plenitude, o sujeito se dá em processo, no gesto poético" (LUZ, 2002, p. 46), uma vez que os processos psíquicos são experimentações estéticas formadoras do eu.

O valor afetivo e simbólico de um objeto da cultura, assim como sua materialidade sensível (a sessão de cinema) e seu uso pelo sujeito, são decisivos nas relações do indivíduo com seu próprio corpo, com os outros indivíduos e com o ambiente físico e cultural. No caso do filme, existe uma vida que emana das imagens para dar uma outra vida ao espectador.

No caso da sessão de cinema no Engenho Galileia, à experiência estética do espectador soma-se tanto a memória da participação anterior do filme (e, no caso das gerações mais novas, ao reconhecimento de amigos e parentes nas imagens), quanto a consciência de si enquanto imagem, personagem do novo filme. Em que medida se enxergar como imagem no filme projetado refaz as relações do indivíduo consigo mesmo e com seu grupo?

Algo acontece entre obra e espectador, entre imagem e sujeito. Uma experiência que dá acesso a uma realidade que o espectador integra à vida, afeta seu corpo e amplia seus repertórios existenciais.

É possível perceber que essas estratégias mobilizadas por Coutinho instauram diferentes níveis de engajamento corporal: o corpo que assiste a um filme está submetido a uma duração externa, a uma postura física definida[17], num estado de passividade ativa que ao mesmo tempo em que tem seu corpo submetido à duração da imagem (ou do filme), constrói referências e estados corporais a partir do que vê. Há aí a ativação desse princípio de errância indeterminado, no qual o eu entra em devir com as imagens.

Portanto, por um lado, há a duração das imagens que se apresentam na sessão de cinema que acontece no filme e a duração que constitui o filme como sessão de cinema e, por outro, a duração que se impõe ao corpo que vê aquelas imagens. O corpo que vê

17 Nesse caso, a postura física está mais liberada, uma vez que não se trata da situação cinema clássica.

a imagem na sessão que acontece para o filme é um corpo que, para além da disponibilidade em aceitar a narrativa que se apresenta, para além da suspensão da descrença, é um corpo que se submete a essa passividade ativa da relação com as imagens de forma a constituir-se como personagem-espectador. É passivo, na medida em que se deixa afetar pelas imagens na sessão de cinema; e ativo, na medida em que estabelece relações com a imagem, aciona sua memória, faz relações com outros tempos e espaços, produz significações, afetos e pensamento. É este o corpo que irá conversar com Coutinho.

Em Cabra, há todo um acionamento de produção para que haja a sessão que vai constituindo o corpo do filme. Da mesma forma que Coutinho se preocupa com toda a materialidade da conversa como momento único, a sessão de cinema aciona no corpo uma determinada postura. Ela acontece num determinado momento, com uma certa temperatura, uma determinada distância entre corpos, uma atmosfera, uma ecologia sonora, um equilíbrio corporal e as expectativas que reverberam a cada cena. A sessão de cinema é um acontecimento único, uma única composição de forças que tornará o "entre" espectador e filme povoado. Ver um filme aproxima-se de uma conversa no que se refere ao traçado de um devir. E é isso que reverbera nas conversas posteriores à sessão.

A *figura 18* mostra a Kombi que trouxe os ex-moradores do Engenho Galileia para a

Figura 18: Cabra Marcado Para Morrer (1984)

sessão de cinema. Escolhemos trazer o frame dessa cena para o texto para reforçar o caráter do filme como promotor de acontecimentos. A realização da sessão de cinema ocorreu em um sábado, quando era possível reunir o maior número de ex-moradores e familiares, promovendo um encontro praticamente impensável fora do contexto do filme. A exposição do dispositivo reafirma a todo momento a natureza de artifício do documentário, que "interfere na constelação do acontecimento, age sobre a

indeterminação e flexiona com o peso de sua ação, deixando sempre a marca da pegada da intervenção para o espectador" (RAMOS, 2008, p. 99).

A sessão acontece para que um filme aconteça. Para tanto, mobilizou pessoas e propiciou deslocamentos. As imagens da sessão intercalam-se com as imagens dos personagens, acompanhadas pela voz off do diretor apresentando a situação de cada um no presente e as conversas com cada um. Coutinho explora os efeitos dessa situação que não visa representar uma situação cinema, mas criar a situação fílmica para o filme e afirmar o que emerge **nisso** mais do que disso: o que emerge **nessa** situação.

Os espectadores das imagens exibidas no Engenho Galileia, tiveram uma experiência comum na qual camadas de memória, de expectativa, de elaborações a respeito do que seria um filme e fazer parte dele vieram complexificar as forças em jogo na cena do filme. Os antigos moradores estavam em um espaço que não visitavam há anos, assistindo a imagens que remetiam a uma experiência tão excepcional quanto condenada, até aquele momento, a ocupar um passado remoto: serem atores de um filme interrompido pelas forças da repressão nos primeiros dias após o golpe militar. Acreditamos que, nesse caso das imagens do primeiro *Cabra*, um dos efeitos mais fortes alcançado pela sessão tenha sido constituir certa horizontalidade nas relações entre diretor, equipe e moradores, calcada tanto na memória em comum (de ter participado do primeiro *Cabra*) quanto na experiência de serem, juntos, espectadores das imagens daquele passado comum.

Em *Peões* (2004), a situação em que as cenas de filmes e documentários são exibidas para que os líderes sindicais possam reconhecer possíveis personagens para o filme, se deu como pesquisa para que a produção pudesse, posteriormente, procurá-los. O filme, realizado no período da campanha eleitoral de 2002, que levou o então candidato Lula ao cargo de presidente, é composto de conversas com participantes dos movimentos grevistas do ABC paulista dos anos 70 e 80 que tiveram sua trajetória política comum, ao menos naquele momento, com a do ex-presidente.

Coutinho opta por conversar com personagens anônimos que, segundo ele, não tem a perder como personagens públicos. O diretor busca as pessoas que se dissolvem na massa dos fatos históricos, que viveram a dimensão cotidiana dos grandes momentos.

Busca, para realizar essa proposta, encontrar alguns desses personagens históricos a partir de filmagens das manifestações e de documentários a respeito das greves.

Como já colocado no decorrer do texto, Coutinho afasta-se do olhar sociológico, não busca "o operário", mas pessoas, anônimos "que estiveram juntos em um combate comum em favor de benefícios coletivos, em uma luta marcada por valores partilhados, como solidariedade e fraternidade" (LINS, 2004, p. 172).

Encontrar esses anônimos não foi simples. Muitos dos participantes das manifestações seguiram o percurso da política ou da participação sindical e, devido à diminuição de cargos de trabalho na indústria, houve uma debandada de ex-metalúrgicos da região do ABC. Foram realizadas, então, sessões compostas por filmes documentários e registros das manifestações e greves dos anos 70/80, para as quais sindicalistas foram chamados para auxiliar ~~a~~ no reconhecimento de participantes das manifestações para que, a partir de então, a equipe pudesse tentar localizá-los e entrar em contato.

Essas sessões foram criadas como material de pesquisa, pré-produção, e foram incorporadas ao filme. Podemos perceber a qualidade inferior das imagens dessas cenas. Nelas, o que percebemos não é um ver juntos que propicia uma conversa. Mas, sim, um ver juntos que, como um desafio à memória, convoca os corpos a se engajarem na proposta do filme. É um processo bonito, em que vemos constituir-se um corpo investigativo como corpo do filme. Como numa brincadeira, ao momento feliz e esperançoso em que, pela primeira vez na história do país, um ex-metalúrgico tinha condições reais de se tornar presidente soma-se a possibilidade de cooperar para a realização de um filme que acessaria as histórias pessoais de todos ali envolvidos.

Figura 19: Peões (2004)

Ver filmes juntos, nesse caso, era mais uma busca de informação que de conversa propriamente dita. Não se esperava, com a sessão, a ativação de fabulação, mas de memória, de reconhecimento. Reforçando a potência do dispositivo, vemos constituir-se em cena um engajamento com a proposta do filme, o desejo de participar, de ser útil, de poder contribuir, como presente na *figura 19*, que nos aponta para a ativação das vontades de encontrar, de saber, de jogar o jogo proposto pelo diretor, visíveis na modificação da postura, no apontar dos dedos, se ajeitar na cadeira, encher os pulmões para dizer que viu alguém ali; "Ó, Geraldo Siqueira"; "Ó, ali, Feijoada, é o Feijoada esse negão aí, morreu"; "Esse cara tá sempre aqui no bar de baixo"; "Olha, ali, o Miguel do Cavaquinho, esse aí nós localiza fácil". As frases são ditas com alegria quase infantil, verificadas nas ações de mostrar, na euforia coletiva a cada rosto e nome reconhecidos, a cada possível contribuição para que o filme acontecesse.

2.2 Fotografia

Uma outra estratégia que Coutinho utiliza para mobilizar o corpo dos personagens em conversa é trazer fotografias para a cena. Tanto na presença dos filmes em cena, quanto no caso da presença das fotografias, trata-se de colocar em cena um aporte material de imagens que irão acrescentar camadas de experiência à narração/fabulação dos personagens. Temos a presença de fotografias que compõem a cena e afetam a relação de conversa em alguns filmes recompondo relações de forças com e nos corpos que falam de diferentes maneiras.

Apresentamos, aqui, cenas de quatro filmes que exibem uma conversa que se constitui em torno da relação com a fotografia. Os filmes são *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), *Boca de Lixo* (1992), *Babilônia 2000* (2000) e *Peões* (2004). Nelas tentaremos perceber "os modos como a fotografia é colocada em cena compreendendo-a como rastro da presença de algo que já se tornou ausente" (VALE, 2016, p. 551).

A presença das fotografias em cena pode adensar a conversa, ou, como já colocado, enfraquecer os determinismos do binarismo da entrevista, uma vez que todo o corpo do personagem que fala se reorganiza para olhar, tocar e estabelecer uma relação com esse material, reconfigurando o tempo da cena.

> Narrar a partir das imagens, apoiar-se na sua materialidade, ao menos, nos vestígios que nela resistem (...) essa solicitação se manifesta e corrobora a construção de camadas temporais que se entrecruzam internamente (no tecido fílmico) (VALE, 2016, p. 551-552).

E como estamos, a todo momento, ressaltando o caráter corporal das conversas, o gesto de manusear a fotografia traz, por si só, uma alteração, mesmo que sutil, da disposição corporal. Trata-se de um objeto seguro pelas mãos, sobre o qual os dedos podem passear, assim como os olhos, que ao se moverem por uma nova superfície de luz ganham "permissão" para desviar-se dos olhos do entrevistador e das câmeras. O corpo ganha uma outra conformação e certa autonomia pela simples presença dessa materialidade. O esquema mão e olho se altera, entre a mão que tateia e o olho que vê são ativadas milhões de conexões que irão, de alguma forma, compor a cena com o dizível da conversa.

Acreditar no passado

Em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), algumas fotografias de cena das filmagens de 1964 – as poucas que restaram – são acionadoras de memórias quando, manuseadas pelos personagens, ativam lembranças individuais e coletivas que se somam à conversa complexificando o campo de forças na cena.

Figura 20: Cabra Marcado Para Morrer (1984)

Na *figura 20*, vemos um frame da cena em que Elizabeth Teixeira manuseia fotografias de cena das filmagens do primeiro Cabra. Após as filmagens para a primeira versão do filme e a invasão do Engenho Galileia, Elizabeth havia fugido e vivia escondida numa comunidade, sob outro nome, sem contato nem mesmo com seus filhos. Os moradores, seus alunos e vizinhos, não conheciam seu passado nem sua história política. A presença da equipe e a apresentação da história da personagem acionam não apenas

essas memórias, mas uma reconfiguração daquele coletivo a partir do contato com o passado da personagem, "confirmado" pela presença das fotografias que deixaram registradas a experiência vivida por Elizabeth no Engenho Galileia.

As fotografias promovem a ativação da memória do passado comum entre Elizabeth Teixeira e a equipe. Podemos perceber especialmente a rearticulação da comunidade em torno da personagem com um novo passado, referendado pelas fotografias e pelo filme posteriormente exibido. É possível constatar, nas cenas, composições dos corpos dos vizinhos e alunos em torno de Elizabeth, reforçando sua presença e centralidade. Assim como a curiosidade de todos em relação à presença da equipe e à situação de filmagem. Aquela mulher torna-se alguém familiarizada com o universo do cinema. As fotografias dão testemunhos de seu passado até então desconhecido, que conecta aquela vizinha tanto à situação fílmica quanto ao passado político do país.

Figura 21: Cabra Marcado Para Morrer (1984)

Ao manusear as fotografias de cena do primeiro *Cabra*, vemos o engajamento do corpo de Elizabeth com essa materialidade, todo corpo envolvido na ação de olhar, numa duração própria ao corpo que rememora e atualiza em cena a relação com aqueles indícios de passado. Segundo Roland Barthes, em *A Câmara Clara*,

> "a fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu. Ora, esse é um efeito verdadeiramente escandaloso." (BARTHES, 1984, p. 123)

Elizabeth era uma exilada política, exilada de seu passado. Naquele momento, com as fotografias, o passado como imagem aciona uma cena e uma relação da personagem consigo mesma (uma pessoa se depara, em cena, com seu passado materializado em

fotografias, e isso é possível porque o filme assim o fez), seu passado político e com seu entorno, num engajamento coletivo dos corpos para a cena.

> "Talvez tenhamos uma resistência invencível para acreditar no passado (...) A fotografia, pela primeira vez, faz cessar essa resistência: o passado, doravante, é tão seguro quanto o presente, o que se vê no papel é tão seguro quanto o que se toca. É o advento da fotografia – e não, como se disse, o do cinema – que partilha a história do mundo." (BARTHES, 1984, p. 130)

O cinema que tornou possível a presença daquela fotografia nas mãos de Elizabeth, através delas dá consistência de real a um certo passado que vem reordenar o presente. Manusear as fotografias ajuda a expandir as dimensões da existência, que se torna mais robusta com o acréscimo tanto de um passado em que confiar quanto de um presente intensificado pela experiência de ser personagem de um filme.

Tornar notável

Em Boca de Lixo, as fotografias trazidas à cena não se referem a um passado distante, mas sim, à própria produção do filme. Trata-se de frames das filmagens que foram impressos, novidade tecnológica no início dos anos 90, trazida pela equipe. Essas imagens, impressas como fotografias, são uma materialidade do que se produziu pela equipe e que pôde ser manuseada pelos personagens moradores do lixão. Elas possibilitam ~~tanto~~ o reconhecimento de si e dos companheiros.

Na *figura 22*, temos Dona Teresa, que tampa o rosto ao se perceber filmada, assim como ocorreu com vários personagens nos momentos iniciais da produção do filme. Como já foi trazido aqui, inicialmente a relação com os moradores não foi simples, muitos se recusavam a ser filmados e a participar do filme. O gesto de se negar a ser filmado ou fotografado parece responder à lógica da humilhação ou denúncia social da mídia convencional, negar-se a ser imagem é uma resistência a ser mostrada segundo a narrativa do outro. Foi na relação com os moradores que se estabeleceu, aos poucos, a

Figura 22: Boca de Lixo (1992)

confiança necessária à realização do documentário. E as fotografias foram a materialidade que contribuiu para que essa transformação ocorresse.

Ver a si e aos companheiros nas fotografias nos pareceu "soltar" o corpo de alguns personagens que, no manuseio das imagens, ocupam com mais presença e desenvoltura o espaço da cena, riem, conversam e interpelam o diretor com humor e alegria. Existe uma mudança de tom radical quando as personagens veem seus companheiros de lixão e/ou a si mesmas nas imagens. Talvez os personagens tenham se sentido menos expropriados de suas imagens ao receber as fotografias da equipe de produção. Talvez tenham se sentido vistos, e não roubados. É a partir dessas fotografias, portanto, que Coutinho consegue estabelecer uma relação mais próxima com os personagens, possibilitando, então, que o filme aconteça.

Essa alteração corporal é visível na presença em cena desses corpos, tanto no domínio de si frente às câmeras, quanto na articulação das palavras, nas conversas que se tornam mais soltas e espontâneas. Os corpos dos personagens parecem se tornar mais disponíveis ao filme, falando sobre a foto, rindo de si mesmos e dos amigos, como se a presença da câmera fosse não mais uma ameaça, mas um convite para que se estabelecesse uma outra forma de relação entre eles.

Figura 23: Boca de Lixo (1992)

Na *figura 23*, temos um gesto de cobrir o rosto da mesma Dona Teresa que, se a princípio parece repetir o gesto da *figura 22*, quando olhamos com mais atenção, fica nítido que o sentido desse gesto se transformou na repetição. Na primeira imagem, trata-se de uma resposta comum dos moradores de se negarem para as câmeras. Na segunda, é praticamente um gracejo de timidez com que ela responde à sua companheira que segura as fotografias, ocupando o espaço da cena e da narrativa.

A fotografia atua tanto como registro de filmagem, quanto como elo entre equipe e moradores. Ela marca um vínculo estabelecido entre equipe e moradores e, como tal, viabilizou a reordenação da composição das forças no filme. Uma vez que o personagem se sente visto, ele pode se apropriar da própria imagem e reconstruir a imagem que deseja apresentar para o diretor e para o filme.

Afinal, de que se trata esse vínculo? Talvez seja, mais uma vez, Roland Barthes quem nos possibilite um vislumbre de resposta. Segundo o autor, "em um primeiro momento, a fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa." (BARTHES, 1984, p. 57). Talvez o que tenha se dado, é que se ver na fotografia tenha acionado uma outra imagem de si nos personagens que, tornados notáveis pelo fato de serem fotografados, têm assim a permissão para ocupar a cena como sujeitos dela. Por isso, Dona Teresa, ao repetir o gesto, mesmo que por automatismo, tenha construído uma performance de timidez para as câmeras.

Demorar-se

Em Babilônia 2000 (2000), temos a presença de fotografias na casa de Dona Conceição, rezadeira do Morro que recebeu a equipe. Na sequência de imagens do cômodo sem reboco, entre roupas penduradas, ela fala bem baixinho e para dentro. As fotografias que compõem essa cena são da própria personagem, estão em seu contexto e seu espaço.

Temos Dona Conceição sentada na cama, ao lado de Consuelo Lins. Ela folheia um álbum de retratos e fala olhando para ele, "a reza da gente vem de avó, bisavó, tudo

assim, sabe? De família". Coutinho pergunta, "e ainda procuram a senhora no morro, pra rezar, quando tem alguma coisa?"

– "Eu rezo muito, rezo muita criança também." Coutinho pergunta se ela cobra para rezar, ao que ela responde, "Eu? Eu não, cobrar pra quê, Deus não cobrou nada de ninguém."

Ela fala e baixa os olhos e deixa-se olhar para o álbum. Ao laconismo da personagem, Coutinho insiste na conversa. Ele chama, Dona Conceição, e aí ela olha para ele, "e esse retrato bonito atrás da senhora, quem é?"

– "Qual?" "Esse colorido." Ela responde, "Eu. Eu quando era nova". Ainda com os olhos baixos para o álbum, ela sorri, se vira e pega a fotografia. "E quantos anos a senhora tinha?" "Esse retrato aqui, eu tinha 19 anos". Coutinho repete, "dezenove anos?" – enquanto ela volta o porta-retratos para o lugar – "a senhora trabalhava em casa de madame?"

Figura 24: Babilônia 2000 (2000)

Figura 25: Babilônia 2000 (2000)

Na *figura 24*, podemos ver a fotografia a que Coutinho se refere, em um porta-

Figura 26: Babilônia 2000 (2000)

retratos atrás da personagem e, na *figura 25*, a imagem em suas mãos. Há um corte e aparece-nos novamente a imagem do álbum de retratos.

O engajamento do corpo em relação à fotografia é muito diferente da relação com o filme. O corpo não está submetido à duração da foto, mas é ele quem cria uma duração na relação com a foto em suas mãos. Isso nos faz considerar que, na relação com a fotografia, quem olha tem mais autonomia sobre o tempo do que aquele que vê um filme. Essa autonomia, muitas vezes, entra em crise com o tempo da filmagem, como no caso de Dona Conceição que, ao "viajar" nas fotos do álbum, fica muito introspectiva e mal olha para as câmeras, mal fala. É preciso que Coutinho busque-a dessa esfera em que havia entrado, remetendo à fotografia do porta-retratos e fazendo-lhe perguntas. Por outro lado, uma vez que a conversa se estabelece, vai muito além do que, a princípio, seria dito. Na relação com a materialidade da foto, o olhar deixa se levar, ele corre pela imagem, e algo se passa. Segundo Roland Barthes,

> "Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo, durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escuto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa." (BARTHES, 1984, p. 147)

Enquanto, na cena, Dona Conceição volta ao álbum de fotografias, Consuelo Lins, a seu lado, vai passando as páginas e, à medida em que as imagens vão surgindo, pergunta pelas pessoas que aparecem nas fotos. Quando ela se refere ao irmão e aos pais de Dona Conceição, a conversa e as falas sobre pai e mãe que morreram fluem para uma melancólica conversa sobre a morte.

Entre filme, fotografia e canção, a fotografia é, dentre as linguagens estudadas nesta pesquisa, a que permite que a duração da experiência se dê de forma mais autônoma, em função dos afetos ativados na relação com a imagem.

> "Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*" (BARTHES, 1984, pp. 85-86).

A duração da canção ou do filme se impõe, enquanto na fotografia o tempo do olhar e do pensamento, das ativações da memória e da afetação do corpo é definido por quem olha e manuseia a fotografia.

Eis-me aqui!

No filme *Peões* (2004) a fotografia, assim como os vídeos, foi usada como instrumento de produção: materiais de auxílio para que se encontrassem rostos familiares entre os registros das manifestações do ABC nas décadas de 70 e 80. Como já colocado, o engajamento propiciado pelo recurso fez com que as imagens também se tornassem integrantes do filme.

Figura 27: Peões (2004)

É importante lembrar que *Peões* (2004) foi produzido em um momento de grande euforia, principalmente no ABC paulista, berço das manifestações metalúrgicas que deram origem ao partido dos trabalhadores. O ex-presidente Lula, então candidato, estava com grandes chances de eleição, e isso parece conjugar-se ao desejo de afirmação da história comum entre ele e as pessoas envolvidas no filme.

Nesse caso, as fotografias são tanto pistas para a reconstituição de um passado comum, quanto comemoração, no presente, de um percurso de sucesso, se não individual das personagens do filme, ao menos um vislumbre de sucesso dos ideais que motivaram as manifestações concretizados na chegada de Lula à presidência.

Figura 28: Peões (2004)

Assim como os filmes, também as fotografias são vestígios de um passado comum para que se possa tentar encontrar pessoas "anônimas", que estiveram presentes nas manifestações metalúrgicas e movimentos grevistas, são as fotografias que geram, entre aqueles homens adultos, dinâmicas de exclamações e gestos que remetem a alguma ludicidade. Roland Barthes afirma que "a fotografia é sempre apenas um canto alterado de 'Olhem', 'Olhe', 'Eis aqui'" (BARTHES, 1984, p. 14). E é o que se dá nas cenas em que as fotografias são passadas de mão em mão e os ex-companheiros de luta vão sendo identificados. "Essa aqui é a Elsa da Polimatic já, ó, a Elsa da Polimatic, essa aqui é fácil de achar, ela mora ali na, no Venda Nova", diz um dos personagens referindo-se à fotografia que tem em mãos, que se vê na *figura 28*.

Elsa aparece como personagem quase ao final do filme, conversando com Coutinho em sua casa. Ela se lembra da realidade do trabalho de peão, diz que não sentia que era um trabalho duro e fala de sua admiração pelo ex-presidente Lula. Diz que seu trecho preferido do Hino Nacional é "verás que um filho teu não foge à luta" e que Lula é um exemplo de alguém que não fugiu à luta. "Eu acho bonito, porque o Lula, independente, ele passou por barra nas greves, porque se os metalúrgicos sofreu (sic), passou necessidade, porque até de pegar sacolão na igreja, todos nós, ele sofreu mais, porque ele foi cassado, ele foi preso, ele sofreu bem, mas (sic), e o que, ele fugiu? Aonde ele tá hoje? Ele é o nosso Hino Nacional, verás que o filho teu não foge à luta".

Figura 29: Peões (2004)

Coutinho parece aproximar algo dela, que olha para baixo e seu olhar e toda expressão se transformam. Ela falava sobre Lula com admiração, mas nesse momento, sua expressão parece remeter a um outro tipo de prazer. Talvez, como podemos ver na *figura 30*, haja uma alteração significativa do que se vê quando se vê uma fotografia, se comparado com as outras cenas em que as fotografias apareceram em *Peões* (2004).

Se anteriormente a fotografia suscita o "eis aqui", nesse momento, o semblante de Elsa parece expressar, "Eis-me aqui!". Coutinho indaga, "Elsa, conta pra mim, que revista é essa?" "A Visão", ela responde. "Que data?" "abril de 1980". Trata-se da imagem que se vê na *figura 29*, descoberta pelo guarda da empresa em que Elsa trabalhou. "Quando eu cheguei na empresa ele falou, aí a menina da revista". Ela conta que pediu a ele que comprasse na banca, "consegue essa revista pra mim, porque eu vou guardar pra quando

Figura 30: Peões (2004)

eu ter meus filho (sic), eu mostrar pra eles que a mãe deles ia à luta. Mas como eu não tive filho, não casei, não tive filho, mostro pros meus sobrinho (sic), e peço pra eles não fugir à luta."

Com a fotografia em mãos, é como se Elsa pudesse dizer, essa sou eu, com mais propriedade do que a sua presença, sozinha, poderia atestar. Eis-me aqui. EU, que, assim como o Lula, não fugi à luta.

A partir do que se viu nas cenas de filmes de Eduardo Coutinho em que as fotografias compõem a cena e as conversas, percebemos que não se trata de ver uma fotografia, ou do que se vê na fotografia, mas sim, do que acontece na relação com a fotografia. Porque é na relação com a materialidade da imagem fotográfica que se dão as reordenações das forças em jogo na cena, das posturas, dos dizíveis, do tempo da fala, do que se diz; do corpo que, ao olhar para a imagem, liberta-se do imperativo do olhar do entrevistador; que tem as mãos ocupadas e outra relação com o tempo da cena. Além disso, a presença da fotografia como vestígio de outro tempo e/ou espaço, complexifica as camadas de tempo e memória que atravessam a cena e podem adensar as conversas, trazendo elementos heterogêneos e aumentando a potência de variação do que e como se diz.

2.3 Canção

Contrariando o ditado latino e a canção brasileira,
RECORDAR NÃO É VIVER.
Segundo nós dois, eu e Gertrud Stein.
A composição enquanto PRESENÇA dalguma coisa
e essa alguma coisa
SURGE
dentro da composição através dela pela primeira e única vez.
(Wally Salomão – Gigolô de Bibelôs)

E finalmente, no âmbito desta pesquisa, existe a situação em que a personagem canta uma canção em cena, que analisamos enquanto uma das estratégias utilizadas pelo diretor para fazer da conversa um acontecimento durante a realização fílmica.

Presente em vários documentários de Coutinho, mesmo em *Cabra Marcado Para Morrer*, onde ocorre em uma cena ficcional, temos personagens que cantam em *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1987), *O Fio da Memória* (1991), *Boca de Lixo* (1992), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), onde temos alguns personagens cantores, destacando-se a cena emblemática do Sr. Henrique cantando *My Way*. Em *Jogo de Cena* (2007), a personagem Sarita volta ao palco para cantar uma canção, como já apresentamos anteriormente. Também temos personagens que cantam em *Moscou* (2009) e, principalmente, compondo todo o corpo do filme *As Canções* (2011).

Nesse breve apanhado, já é possível perceber o interesse do diretor pelo personagem que se constitui na vizinhança dos sons. Esse indivíduo é um acontecimento

nos filmes de Coutinho, que afirma, em várias entrevistas, que "o som mais bonito que existe é a fala humana". E é em *As Canções* (2011) que, como elemento central, cantar "torna-se um procedimento estruturador da mise-en-scène contribuindo para estabelecer um forte vínculo emocional com o espectador." (LIMA, 2015, p. 12).

As Canções (2011) é o ápice não apenas da presença da canção na obra do autor, mas da busca pelo minimalismo que já apontamos aqui. O filme recorre radicalmente à canção como o que faz passar os afetos que se instauram na conversa, restringindo os elementos da linguagem também de maneira radical.

O processo de pesquisa para a realização do filme durou pouco mais de um mês, quando a produção buscou pessoas dispostas a cantar a música de sua vida e conversar sobre ela. Seguindo o método do diretor, a partir de uma pré-seleção de possíveis personagens, as filmagens foram realizadas em menos de uma semana, seguidas de três meses de montagem. Se Coutinho considerava que seus filmes vinham ao mundo com um olhar feliz, *As Canções* (2011) é considerado por ele seu filme mais tranquilo. Todo ele se estrutura em torno de pessoas que cantam a música de sua vida e conversam sobre ela. Filmado em um palco vazio, os personagens cantam voltados para a plateia (também vazia). No filme, o diretor atualiza seu desejo de buscar o corpo a partir do cantar. Como diz em entrevista a Alberto Dines para o Observatório da Imprensa,

> o fundamental é encontrar o corpo. O tema pra mim não tem a menor importância. Eu tenho vontade de fazer um filme sobre nada, simplesmente o que significa uma pessoa diante da câmera diante de outra.

O ato de cantar aciona outras potências do corpo, diferentes daquelas ativadas pela fala. Cantar aciona não apenas outra postura e ações musculares, mas também outra consciência corporal na emissão da voz. Como nos diz Paulo da Costa e Silva,

> quando cantamos algo profundamente auto afirmativo ocorre. Cantar demanda um esforço consciente de concentração e foco, de organização dos sons em padrões consistentes de melodia. É preciso fazer vibrar o corpo inteiro e projetar essas vibrações para além de si, em um espaço acústico em contínua expansão. Tal processo nos posiciona no mundo, no tempo e no espaço – nos realiza de um modo único. Como escreveu Zé Miguel Wisnik, "o cantor apega-se à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz". O canto potencializa o que há de presença na linguagem; não propriamente seus conteúdos simbólicos, abstratos, mas a substância viva do som, a força do corpo que respira. Ele nos revela e afirma como seres vivos habitando o mundo concreto, enraizados em nosso ser biológico, mas nos estendendo para além dele. É por isso que o canto foi, desde sempre, um meio de arregimentar forças. (SILVA, 2014)

Portanto, na conversa com o personagem que canta, temos variações intensivas significativas da presença corporal, e essa alteração reverbera tanto no que é dito quanto nos afetos que atravessam o campo nessas variações. Se há alguma continuidade entre palavra falada e palavra cantada, as diferenças de tensão postural são evidentes, e é sobre o que se dá nesse corpo que nos detivemos nessa análise.

Falar já supõe uma abertura, uma extrapolação do eu potencializada pelo cantar, que instaura uma atmosfera sonora, uma vibração comum, um ritmo. Isso porque

> a presença sonora é feita desse ao mesmo tempo, móvel, vibrante, que se passa entre a fonte sonora e o ouvinte, em uma relação de vai e volta. Escutar é estar na presença de uma presença, o que instaura o espaço de um encontro. (LIMA, 2015, p. 59)

A fala, e principalmente o cantar, portanto, instauram um "entre" sonoro que preenche o espaço que envolve os corpos dos conversadores, atuando para potencializar o encontro almejado pelo diretor em seus filmes. A voz, face sonora da fala, é, por natureza, sempre partilhada.

> Uma voz começa aí onde começa o entrincheiramento de um ser singular. Mais tarde, com a sua fala, ele refará laços com o mundo, dará sentido ao seu próprio entrincheiramento. Mas primeiro, com sua voz, clama por um puro desvio, e isso não faz sentido. (NANCY, 2011, p. 14)

Na canção temos uma expressão sonora, que é voz antes da fala, e promove esse desvio que tira o ser de seu entrincheiramento e o faz extrapolar-se de si. O canto é uma possibilidade profunda de dar voz ao eu (ou a algo que diz eu em alguém) ao cantar. Ou, ainda, a atravessamentos que, no momento do engajamento corporal no canto, tomam corpo como EU. O corpo dá voz a uma canção num momento de presença engajada no cantar. Nesse sentido, cantar é totalizante e ao mesmo tempo, abre para o desvio. É nessa brecha que temos um personagem ao mesmo tempo engajado numa presença e aberto para o outro: tanto o outro com o qual interage na cena, quanto as outridades de si que ganham consistência no cantar.

Em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), há uma cena em que Elizabeth e as crianças, na filmagem de 1964, estão sentadas em uma mesa e cantam um coco. No projeto inicial do filme de ficção, essa cena seria interpretada por Elizabeth e seus próprios filhos. Devido às primeiras mudanças ocorridas nas condições de filmagem, a cena foi feita com crianças

moradoras do Engenho Galileia. É uma ficção, não uma situação para suscitar uma conversa, é uma cena ficcional de um filme que busca contar uma determinada história.

No contexto da direção de atores, essa cena poderia ser um laboratório de atuação; é visível o quanto essa situação do cantar produz certa tranquilidade nos corpos ali; e talvez a visualidade do canto tenha chamado a atenção de Coutinho. Mas não é dessa situação de canto que se trata este trabalho. E, sim, da canção como elemento chamado a compor a conversa, da canção cantada pelo personagem, que constitui uma materialidade sensível nos corpos e na conversa, na cena, na filmagem.

Em *Boca de Lixo* (1992), temos uma cena memorável em que uma moradora do lixão diz que queria ser cantora. Coutinho pede a ela que cante e, quando isso acontece, vemos uma voz muito potente ressoando em um corpo até então extremamente tímido.

Figura 31: Boca de Lixo (1992)

Como percebemos na *figura 31,* frame de uma cena do filme na qual Coutinho conversa com a personagem Cícera, mãe da menina, sobre perspectivas de futuro. A conversa, em um determinado momento, está muito trancada. Percebemos na pouca energia da fala da personagem, certa dificuldade ou desinteresse em dizer, em se manter naquele campo de enunciação. A mãe diz que deseja um futuro melhor para a filha e diz que a misericórdia de Deus poderá fazer sua vida melhorar. Coutinho pergunta a ela o que gostaria de ser. A menina responde que gostaria de ser cantora. Segue-se a cena em que a garota canta, na qual há uma alteração profunda na composição das forças em jogo e na relação diretor/personagem.

Figura 32: Boca de Lixo (1992)

Como se ela se acendesse, vide *figura 32*, é nítido o acréscimo de energia no corpo que se prepara para a performance do canto. Ela mostra-se, emerge, no cantar, com o corpo inteiro apresentando-se para a câmera. É a essa transformação que denominamos engajamento do corpo, uma mudança intensiva que altera o equilíbrio entre as forças que compõem a cena.

A menina, como vemos na *figura 33*, agora ocupa todo o campo da cena. Apresenta-se em seus termos, canta o que escolheu cantar, mostra-se a partir do seu desejo e do seu sonho. Realiza, por instantes, o cantar para as câmeras.

É uma cena marcante dentre os filmes de Coutinho, que desloca radicalmente o campo de forças em jogo e a personagem, até então retraída, chama para si a cena, os sentidos, o protagonismo.

Figura 33: Boca de Lixo (1992)

Essa cena acontece no lixão, do lado de fora da casa da menina. Apenas inicialmente a imagem nos apresenta seu corpo cantando. Em certo momento, o canto mantém-se em *off*, como trilha sonora para imagens do lixão e de outros personagens. Percebemos que, nesse momento, o canto, apesar de bem-vindo para o diretor, ainda não se constituiu como pesquisa central. A voz da menina cantando é sobreposta, na

montagem, a outras imagens, recurso do qual Coutinho se afastará até deixar de utilizá-lo definitivamente.

O que acontece quando se canta uma canção? Que temporalidades entram em jogo, que camadas imagéticas se articulam nessa situação de cantar em frente à câmera? Temos a duração da canção, a memória acionada no corpo do cantador pela canção em relação com sua história de vida, além do que se atualiza naquele cantar. E um corpo engajado na ação de cantar, manejando ritmos, volumes, velocidades, projeções, ênfases e pausas.

Do ponto de vista do espectador, a música cantada em cena, mais intensamente que a fala, torna-se imagem e complexifica a percepção do que se dá entre o a voz (som) e o rosto e corpo (imagem) daquele que canta, além de fortalecer a conexão afetiva com o personagem cantor. "O que vejo quando escuto? O que escuto quando vejo?" (LIMA, 2015, p. 11). Tanto pelo envolvimento promovido pela sonoridade do canto, quanto pela conexão afetiva, as canções presentes nos filmes de Coutinho fazem parte de um imaginário comum do brasileiro, e o cantar ativa no espectador memórias e afetos de sua própria cultura musical. Ele é

> instado a fruir das interpretações musicais e rememorar sua própria experiência associada às canções: sejam aquelas que marcaram sua própria vida e que sintetizam momentos emblemáticos do passado, sejam aquelas músicas baratas ou românticas que ele experimenta coletivamente, na vida cotidiana. Canções que, de algum modo, o visitam e o habitam. (LIMA, 2015, p. 181)

Quando Coutinho estimula a presença de personagens que "não têm formação musical, pessoas comuns, ouvintes de músicas feitas por outras pessoas, mas que por força da situação da filmagem se põem a cantar" (LIMA, 2015, p. 10), ele conecta a conversa e toda a singularidade própria a esse encontro, à história musical brasileira e à vivência musical dos espectadores.

O recurso à canção como linguagem que ativa a presença de elementos heterogêneos à conversa, permite, no documentário coutiniano, que o encontro se intensifique e que se tracem devires. É possível considerar que, dentre as estratégias de recorrer a uma outra linguagem na conversa, o cantar acione as mais poderosas forças de desvio da estrutura básica de pergunta-e-resposta da forma de entrevista que tende a reforçar binarismos.

Passemos à análise de uma cena do filme *Peões* (2004). Nela, Coutinho conversa com o Sr. Antônio e com sua filha, Maria Angélica. Eles encontram-se na copa da casa do personagem, e Coutinho pergunta sobre os livros que se encontram por ali. Enquanto a conversa acontece, vemos uma mulher atravessando o espaço ao fundo, como vemos na *figura 34*, e depois saberemos que se trata de Maria Angélica. "É que eu não uso essa cozinha pra comer, pra receber pessoas, pra cantar parabéns, pra nada, só pra essas coisas". Coutinho pergunta se ele mora sozinho ali, e ele responde, "eu moro, coração solitário", "o que quer dizer isso?" "Sozinho". O diretor segue a conversa, "E comida, como é que o senhor faz?" "Eu mesmo, faço meu feijãozinho, meu arrozinho, com cenoura... eu mesmo faço".

Figura 34: Peões (2004)

A conversa passa pelo casamento do Senhor Antônio, sua participação no sindicato, as reclamações da esposa pelo tempo que ele passava envolvido nas atividades políticas. Ele ouve com um pouco de dificuldade, projeta o corpo para ouvir melhor, mas fala com bastante desenvoltura. Em algumas respostas seu rosto é atravessado por expressões de alegria, como quando Coutinho pergunta por que ele havia se metido nas greves. "Nas greves: Ah... porque eu gostava". É uma expressão meio brincalhona, à qual se segue a afirmação de participação no sindicato e em todas as greves.

Coutinho pergunta pela filha, se é aquela que está escondida ali e ele chama Maria Angélica para perto, "é, tá escondida, vem aqui, perto de mim, pra não ficar escondida, vem aqui, menina!". A filha passa a fazer parte do campo da cena, fala sobre sua infância, as ausências do pai e dos sábados cheios de música de quando ele estava em casa. Ele ouve com uma expressão contente, como se atualizasse em si as cenas que ela descreve.

Tanto ele quanto ela identificam-se como solitários, mas no momento da conversa o laço entre eles mostra-se terno, delicado e carinhoso.

Figura 35: Peões (2004)

Ela diz, “normalmente, quando eu acordava, no sábado, ele já tava com o radinho ligado. Aí depois ele tomava café, tal, começava a cantoria, ele gostava de cantar”. Coutinho responde apenas, “é?” Ele olha para o diretor, o sorriso se distende, “era brincadeira, né?”. Ela ri, e Coutinho segue, “mas o senhor ligava o rádio de manhã, cantava para a sua esposa, cantava para sua filha, como é que era isso?” “Eu cantava porque eu me sentia feliz perto delas, né? Só por isso, não é porque eu sabia cantar”, nesse momento ele demonstra, junto com a alegria, uma certa timidez.

Maria Angélica volta à cena e diz, sorrindo, “vamo lá!” e ele, “você que canta”, ela insiste, “não, você canta comigo” e ele, “se eu lembrar...” Conforme podemos ver na *figura 35*, ela se aproxima dele e canta *Debaixo dos Caracóis dos seus Cabelos*, voltada para o pai e esperando que ele se lembre. Ele acompanha com a voz. Da letra, vemos que só chegou a pronunciar as palavras caracóis e cabelos, mas nem por isso deixou de acompanhá-la no canto.

Essa música, como bem o coloca Claudia Mesquita no texto *Peões: Tempo de Lembrar*, uma moderna canção do exílio, “readquire toda a potência que lhe é própria, ao se materializar num difícil dueto improvisado entre a moça de cabelos encaracolados e o pai, ex-grevista, vítima dos mesmos tempos de ditadura que ensejaram a composição” (MESQUITA e GUIMARÃES, 2013, p. 597).

Acrescentamos que essa canção possui uma melodia suave e que, para além do significado político, traz palavras muito evocativas para uma criança, areia branca, luzes, colorido, caracóis, água azul do mar, janelas e portas que vão se abrir. O carinho presente na relação entre pai e filha se reforça ao som dela, que nesse momento sela essa conexão afetiva, sem deixar de lado as conexões políticas. Enquanto cantam, atualizam-se as

memórias e o carinho das manhãs de sábado e o cuidado recíproco, em detrimento da rememoração da letra da música pelo pai.

Figura 36: Peões (2004)

Maria Angelica passa a contar sobre o cotidiano de sua infância, e refere-se ao pai de uma maneira que MESQUITA e GUIMARÃES qualificam de "compreensão admirativa". "Ele tinha uma coisa muito dele, de seguir o que ele acreditava, né? Então as músicas, tudo isso permeava o nosso dia a dia, mas a questão central da vida dele sempre foi discutir direito, discutir política." (MESQUITA e GUIMARÃES, 2013, p.) Ela conta que já teve certa aversão ao engajamento político do pai, que o tirava de casa e deixava a mãe com medo. Fala da morte da mãe e de como a forma de lidar com o luto foi solitária para ela e o pai. Mas, o que realmente atravessa a fala é a força do laço entre eles, que se apresenta nos olhares, no tom de voz, na alegria em ouvir o outro e no desejo de ouvir a própria história.

Na cena trazida aqui percebemos que, na duração do canto, o laço afetivo se apresenta e os corpos afetam-se pelas lembranças e embalam-se no ritmo que promove ternura que se sobrepõe à melancolia que inicialmente parecia que daria tom à cena. Melancolia que atravessa todo o filme *Peões* (2004), mas que, nessa conversa, foi ultrapassada pelos afetos acionados pelo cantar de Maria Angélica.

Coutinho é tão fascinado pela potência do corpo que canta em cena, que chega a afirmar, em entrevistas[18] sobre seu filme *As Canções* (2011), que cada uma daquelas histórias daria um filme. Ver as pessoas falando (e cantando) não se trata apenas do discurso ou da experiência da sonoridade de uma voz, mas sim de compartilhar a

[18] Coutinho faz essa afirmação a respeito do filme em algumas entrevistas seguidas ao lançamento do filme. Dentre elas, para a *Revista de Cultura Saraiva.*

potência da sua fabulação, produzindo, em nós, um filme. A fala, que é imagem no filme, produz imagens na imaginação do espectador.

E em *As Canções* (2011), a potência das narrativas em ativar a imaginação no espectador é reforçada pelas escolhas cenográficas do diretor: pouca luz, ausência de ruídos, a textura das cortinas, tudo isso contribui para que as narrativas e as canções afetem o espectador de forma a reforçar seu potencial imagético. Assumimos, em relação à Dea, segunda personagem cantora de *As Canções* (2011), o lugar de quem se deixa afetar por seu canto e fabulação para analisarmos o que se dá na relação com o filme.

Figura 37: As Canções (2011)

Figura 38: As Canções (2011)

Ela é a segunda personagem a aparecer no filme *As Canções* (2011), primeira após o letreiro do título. Chega pelo fundo do palco, definindo o espaço – que por ser todo preto sobre preto, a princípio não permite a particularização dos elementos. Rodeia a cadeira, senta-se. Começa contando ter conhecido na juventude uma pessoa muito boa, mas que não ficaram juntos porque ele era casado. O exemplo que ela usa para se referir à bondade dele são os discos do Roberto Carlos com os quais ele a presenteava.

Ela é muito performática e expressiva. Ou talvez, “diante de tamanha depuração de elementos, no filme, todo gesto, por menor que seja, ganha grande proporção, daí talvez a sensação de que, em alguns momentos, há um excesso nas performances.” (LIMA, 2015, p. 163). Parece-nos que chegou com um *script* muito bem amarrado. Canta a música, “onde você estiver, não se esqueça de mim”, e fecha a narrativa dizendo que nunca mais se apaixonou, que é muito exigente, e que chora sempre que ouve essa canção, até hoje. Como se já houvesse contado essa história mil vezes, como se o núcleo amoroso de sua vida estivesse resolvido ali.

E então, se dá um deslocamento brilhante, conduzido por Coutinho. Há um corte, e provavelmente o diretor fez alguma intervenção relacionada ao canto. Ela começa a conversar sobre música, diz que nasceu cantando, que sua tia dizia que ela, quando criança, “vivia berrando dentro de casa, cantando o teu cabelo não nega, mulata”. Sempre performática, seu rosto se ilumina e, talvez por isso, nos pareça que esse é o núcleo intensivo da sua paixão.

Ela conta do primeiro programa de rádio que participou, e canta, com pouca memória da letra e alguma ajuda de Coutinho, a canção *Último Desejo*, de Noel Rosa. Tomada por sua paixão pela música, a paixão impossível do passado se secundariza, como se fosse seu álibi para viver o amor pela música. Considerando que Dea nasceu em 1928, em um país machista como o nosso, em que é cobrado da mulher sua vocação para esposa e mãe, em que a identidade da mulher em larga medida relaciona-se ao matrimônio, é possível supor que o amor perdido tenha liberado na personagem a energia necessária para viver o cantar.

Mas, o que se passa nessa conversa que ativa em nós essa percepção? O que se vê? O que é possível apreender de um encontro? Por que ela chora ao ouvir a música, mas não ao cantá-la? O que cantar produz que ultrapassa a narrativa elaborada e apaziguadora da memória? Deram-se, em seus gestos, em suas expressões, micro modificações que nos levaram a perceber assim a sua participação, nossa percepção na relação com a cena? O que se passou entre ela e Coutinho, entre o espectador e a cena? O que é apreensível, e como? Como dizer do que se passa?

Em algumas entrevistas, Coutinho afirma que encontrou, predominantemente, nas fabulações dos personagens dos seus filmes, o melodrama. O único amor, impossível e perdido, talvez se encontre nessa ordem discursiva. Porém, o que a personagem apresenta e mobiliza é uma vida movida pela paixão pela música. Essa paixão, talvez, não caiba na forma melodrama. "Porque cantar, parece com não morrer, é igual a não se esquecer que a vida é que tem razão"[19]. Decerto, por isso, Coutinho opte pela via da música e não do amor perdido e todo o repertório de formas tradicionalmente atreladas a essa discursividade. E essa opção emerge a partir de sua abertura às intensidades que a personagem mobiliza ao falar de sua vida de cantora.

Possivelmente, em algum momento seja perceptível nela um corpo mais solto; talvez o desejo de cantar de novo a primeira música que cantou no rádio, no programa do Ary Barroso, mesmo com falhas e erros e as intervenções de um Coutinho desejoso de ouvi-la, tenham se sobressaído de tal forma à narrativa pronta de seu *script* original, que o espectador, por sua vez, sinta-se à vontade para fabular que o amor, nesse caso, sempre foi pela música e pelo cantar; e o amor perdido, o álibi que a liberou para viver seu desejo.

Nessas cenas que se compõem na relação com o canto, temos, em *Boca de Lixo* (1992), a criação de uma situação extraordinária em que um personagem toma a cena; em Peões (2004), um cantar que atualiza um cotidiano passado e reforça laços de carinho no presente; e em *Canções* (2011), um canto "inteiramente retirado do cotidiano para se tornar o centro da cena" (LIMA, 2015, p. 163) no qual a personagem Dea ultrapassa o próprio *script* ao se afetar por sua paixão pelo ato de cantar. Na intensificação da presença do corpo que fala, no canto, o filme alcança momentos singulares de sua potência dialógica, abrindo-se para o imponderável do real.

Vemos, portanto, que Coutinho, ao constituir seu estilo cinematográfico visando a concentração das forças do filme em torno do encontro, lança mão de estratégias que permitem variações nos campos de força da cena, fazendo com que seus filmes atinjam intensidades singulares na conversa.

A presença de outras linguagens no encontro propiciado pelos filmes de Eduardo Coutinho afeta o corpo que fala propiciando diferentes níveis de engajamento corporal,

[19] Trecho da música *Enquanto Engomo a Calça*, de Ednardo

que por sua vez aciona campos de dizíveis que extrapolam a estrutura básica de pergunta-e-resposta da entrevista clássica do documentário tradicional. A imagem saturada ou intensa extrapola o conteúdo verbal da conversa, e o personagem, por sua vez, extrapola-se de si, abrindo-se às outridades de si e do outro numa multiplicidade que não se deixa dicotomizar e transborda as máquinas binárias.

Considerações Finais

(Afinal, Uma Conversa, O Que é, Para Que Serve?)

"onde quer que a vida pulse, ela me interessa. Meu interesse é sentir o pulso; negociar com o próprio real. Estar vivo é negociar com o real."

(Eduardo Coutinho)

Que conversas estabelecemos com nosso "objeto" de pesquisa? Do que se trata, afinal, traçar um devir com a obra de Eduardo Coutinho? Aprender a povoar o mundo, ver o que a imagem traz e que nos é oculto por sistemas caducos de olhar, clichês e palavras de ordem. Como aprender a ver a voz, acolher o corpo que fala, ouvir as imagens e entrar em conversa com os filmes?

Como respeitar essas "prisões" que no trabalho acadêmico seriam o recorte da pesquisa, e utilizar esse rigor não como burocracia, mas como potência acionadora de pensamento? Como manter a justa distância da pesquisa, evitando excessos de paixão e de distanciamento, que trazem o risco de paralisia tanto quando se sucumbe à não diferenciação com o que se pesquisa, quanto à frieza estéril?

Como constituir a disciplina corporal necessária à escrita, à leitura e ao hábito de ver filmes quando entendemos que a relação tanto com o texto da dissertação quanto com a obra de Coutinho e com o pensamento são relações eróticas? Ou ainda, como erotizar a relação com a pesquisa?

E ainda, como estabelecer uma relação entre texto e filme que sustente o que de um não se reduz ao outro? Como pensar o filme como outro em relação à escrita e nos havermos com as complexidades e tensões que advém dessa sustentação? E, nesse caso específico, tendo acrescentadas as camadas da fotografia e da canção?

Além de tudo isso, é necessário considerar o risco de estudar um cineasta já tão estudado. Como manter-se vazio frente a sua obra no momento da análise? Como não cair nos recortes prontos, aceitar o que o filme traz, não contar a mesma história, mas tentar perceber e dar consistência às linhas que as questões da pesquisa suscitaram, de forma a poder considerar o que emerge ao longo do processo? Aliás, trata-se de não

tentar dominar totalmente o processo, mas de estabelecer relações de diferença entre o filme, a bibliografia, o pensamento e a própria escrita.

Se no decorrer da pesquisa emergem essas questões, não se trata de respondê-las, (a despeito do quanto essa frase possa soar como senso comum), mas de exercitar um estilo. Avizinhar-se. Talvez seja isso uma conversa.

Referências Bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. A Câmera Lúcida. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de janeiro: Beco do Azougue, 2010. (pp. 123-147)

BALTAR, Mariana. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de Jogo de Cena. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de janeiro: Beco do Azougue, 2010. (pp. 217-234)

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a Lata de Lixo da História. In: **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003. (pp. 227 a 239)

BEZERRA, Claudio R. de A. **A Personagem no Documentário de Eduardo Coutinho**. SP: Papirus, 2014.

BEZERRA, Claudio R. de A. Cinema do Corpo. O Caso Edifício Master, de Eduardo Coutinho. In: **Revista Nau**. Revista do Núcleo de Pesquisa em Comunicação Audiovisual da Intercom, São Paulo, v.1, n.1, p. 106-124, jan./jun. 2008

BRAGANÇA, Felipe. Palavra e Superfície. (2008) In: BRAGANÇA, Felipe(org.) **Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. (Coleção Encontros).

BRAGANÇA, Felipe (org.) **Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. (Coleção Encontros).

BRUNO, Fernanda. Quem Está Olhando? Variações do Público e do Privado em *weblogs*, *fotologs* e *reality shows*. In: FATORELLI, Antonio & BRUNO, Fernanda. (orgs.) **Limiares da Imagem**: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. (pp. 109-137)

CÂNDIDO, Antonio. A Falange de Máscaras de Waly Salomão. In: SALOMÃO, Waly. **Me Segura Qu`eu Vou Dar um Troço**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003. (pp. 28-55)

CESAR, Amaranta. O Documentário Como Tomada de palavra: reflexões sobre a mise-em-scène da fala e os dispositivos documentais. In: **Ouvir documentário**: vozes, músicas, ruídos. MAIA, Guilherme e SERAFIM, José Francisco (orgs.) Salvador: EDUFBA, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. BH: Ed UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo; FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. O Sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir. (orgs.) **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac&Naif, 2005.

COUTINHO, Eduardo, O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade. **Revista Projeto História**, n.15, PUC-SP, abr.1997. In: OHATA, Milton (org.) Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac&Naif, 2013 (pp. 21-47)

COUTINHO, Eduardo, O Olhar no Documentário: Carta-depoimento para Paulo Paranaguá. Catálogo do Festival Cinéma du Réel, Paris, 1992. In: OHATA, Milton (org.) **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac&Naif, 2013 (p. 15-21)

COUTINHO, Eduardo. Na altura do olho. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (coords). **História Falada**: memória, rede e mudança social. São Paulo: SESCSP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Uma Conversa: O Que é, Para que Serve. In: **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. (pp. 9 a 45)

DELEUZE, Gilles**. Imagem Tempo**. São Paulo: Ed. 34, 2018

DELEUZE, Gilles**.** GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia.** São Paulo: Ed. 34, 1992 A.

DELEUZE, Gilles**.** GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível**. In: Mil Platôs, vol. 4. 2ª ed.** São Paulo: Ed. 34, 2012. (pp. 11-119)

DELEUZE, Gilles. Os Intercessores. **L'Autre Journal**, Paris, n° 8, outubro de 1985; In: **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992 B. (pp. 151 a 168)

DELEUZE, Gilles. A Vida Como Obra de Arte. In: **O Mistério de Ariana**. Lisboa: Veja, 1996. pp. 69 a 81.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema e a articulação de corpo e espaço. In Xavier, Ismail. **A Experiência do Cinema: Antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. 1ª Ed. 1983.

FELDMAN, Ilana. Na Contramão do Confessional: o Ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente. In: MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaios no Real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de janeiro: Beco do Azougue, 2010. (pp. 149-167)

FELDMAN, Ilana. **O Apelo Realista**. Revista FAMECOS nº36. Porto Alegre, ago/2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre. BEZERRA, Claudio. FECHINE, Ylana. O Documentário Como Encontro: Entrevista com o Cineasta Eduardo Coutinho. In: **Revista Galáxia**, nº6, outubro/2003. (pp. 213-229)

GIL, José. Corpo. In: **Enciclopédia Einaudi**. Vol.32 Soma/Psiche - Corpo. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995. (pp. 201-266)

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. As Canções: fabulação e ética de invenção em Eduardo Coutinho. In: **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, 39(38), pp. 147-172.

JAGUARIBE, Beatriz. Realismo Sujo e Experiência Autobiográfica. In: FATORELLI, Antonio & BRUNO, Fernanda. (orgs.) **Limiares da Imagem**: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. (pp. 109-137)

LABAKI, Amir. Apresentação do Catálogo do Festival "**É Tudo Verdade** 2015" p. 4

LABAKI, Amir. **A Verdade de Cada Um** (org) São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LIMA, Cristiane da Silveira. **Música em Cena: à escuta do documentário brasileiro**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2015. TESE

LINS, Consuelo **Documentário: Ficção Como Outra Qualquer?** Jornal O Tempo, 23/11/1997

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: LINS, Consuelo et al. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 44-51.

LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. In: **Revista Galaxia** (São Paulo, Online), n. 31, p. 41-53, abr. 2016.

LINS, Consuelo. MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. RJ: Zahar, 2008.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. p. 374-388.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. SP: Papirus, 1991.

MASINI, Fernando. Em Nome do Real. Revista Trópico, 2005. In: BRAGANÇA, Felipe. (org.) **Eduardo Coutinho**. Beco do Azougue: Rio de Janeiro, 2009. (pp 160-169) (Coleção Encontros)

MATTOS, Calos Alberto. **Sete Faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo; Itaú Cultural; IMS, 2019

MESQUITA, Cláudia. A Família de Elizabeth Teixeira: A História Reaberta. In: **Catálogo do 18º Destival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia e Cinema ForumDoc.** BH 2014

MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O Cinema de Eduardo Coutinho – Notas Sobre Método e Variações. Catálogo da **Mostra Eduardo Coutinho – Cinema do Encontro**, CCBB São Paulo, 2003. In: OHATA, Milton. (org.) *Eduardo Coutinho.* São Paulo: Cosac&Naif, 2013. (p. 388-399)

MESQUITA, Cláudia. GUIMARÃES, Victor. Peões: Tempo de Lembrar. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. p. 577-604.

MIGLIORIN, Cesar. Documentário Recente Brasileiro e a Política das Imagens. In: MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaios no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de janeiro: Beco do Azougue, 2010. (pp. 9-25)

MOURÃO, Maria Dora. LABAKI, Amir (orgs). **O Cinema do Real**. SP: Cosac&Naif, 2005.

Nancy, Jean-Luc. Vox Clamans in Deserto. Coimbra: Palimage, 2011. Publicado em: Revista **Gratuita**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015. V.2 (pp. 11-20)

OHATA, Milton (org.) **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac&Naif, 2013

PELLEJERO, Eduardo. Nietzsche Como Falsário: A apropriação Deleuziana da Potência do Falso. Revista Eletrônica do grupo PET: **Existência e Arte**, nº6. São João del Rei, 2011

PEREIRA, W. A Espacialização da Fala no Cinema.In: **Revista Trans/Form/Ação**, nº3. SP,1980. (pp. 91-103)

PRIEUR, Jerôme. (org.) **O Espectador Noturno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: . **Teoria contemporânea do cinema - volume II**. São Paulo: Editora Senac São. Paulo, 2005. pp. 159-227.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal... o que é mesmo documentário?** SP: SENAC, 2008.

RIZZO, Sérgio. O Extraordinário Narrador de Narrações. In: **Revista Cult**, 147, 2010. disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/06/o-extraordinario-narrador-de-narracoes/>

ROLNIK, Suely. Geopolítica da Cafetinagem. In: FURTADO, Beatriz e LINS, Daniel. (orgs.) **Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos**. São Paulo: Hedra, 2008. (pp. 25-44)

SALLES, João Moreira. Morres e Nascer – Duas Passagens na Vida de Eduardo Coutinho. In: OHATA, Milton. (org) **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac&Naif, 2013 (p. 365-375)

SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende Anotações sobre a Entrevista: de Glauber Rocha ao Documentário Brasileiro Recente. In: MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaios no Real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de janeiro: Beco do Azougue, 2010. (pp. 97-121)

SILVA, Paulo da Costa e. Cantos da Escravidão. **Revista Piauí**, 2014. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/cantos-da-escravidao/>. Acesso em: 2 de Dezembro de 2020

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon.** A Brutalidade dos Fatos. São Paulo: Cosac & Naif, 1995.

VALE, Glaura Cardoso. “A mise-en-film da fotografia no cinema documentário brasileiro contemporâneo”. In Atas do V Encontro Anual da AIM, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, (551-561). Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5. 2016

TRINDADE, Rafael. Ética dos Devires: A Potência de Diferenciar-se. **Razão Inadequada**, 2 de março de 2016. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/filosofos/deleuze/etica-dos-devires/> Acesso em: 13 de abril de 2020

VENTURA, Zuenir et al. O Real Sem Aspas. **Revista Filme Cultura**, agosto de 1984. In: BRAGANÇA, Felipe. (org.) Eduardo Coutinho. Beco do Azougue: Rio de Janeiro, 2009. (Coleção Encontros)

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: Catálogo **ForumDoc**BH 2003. (pp. 58 a 65)

ZOURABICHVILI, François. O Que é um Devir Para Gilles Deleuze (parte 1). Conferência em Horlieu, Lyon; 27 de março de 1997; Tradução: Diogo Corrêa Silva. In: **LABEMUS – Blog do Laboratório de Teoria e Mudança Social**, 9 de dezembro de 2019. Disponível em <https://blogdolabemus.com/2019/12/09/o-que-e-um-devir-para-gilles-deleuze-parte-1-por-francois-zourabichvili/>. Acesso em: 11 de maio de 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

Filmografia de Eduardo Coutinho

(destaque para os filmes analisados no Projeto)

1966: O Pacto (episódio do longa ABC do Amor) (ficção/38min)

1968: O Homem que Comprou o Mundo (ficção/100min)

1971: Faustão (ficção/103min)

1976: Seis Dias em Ouricuri (doc/16mm/41min)

1978: Teodorico, o Imperador do Sertão (doc/48min)

1979: Exu, uma Tragédia Sangrenta (doc/39min)

1980: Portinari, o Menino de Brodósqui (doc/50min)

1964-1984: Cabra Marcado para Morrer (doc/119min)

1987: Santa Marta – Duas semanas no morro (doc/54min)

1989: Volta Redonda, o Memorial da Greve (doc/39min)

1989: O Jogo da Dívida (doc/58min)

1991: O Fio da Memória (doc/115min)

1992: A Lei e a Vida (doc/35min)

1992: Boca de Lixo (doc/50min)

1994: Os Romeiros de Padre Cícero (doc/37min)

1995: Seis Histórias (doc/28min)

1996: Mulheres no Front (doc/35min)

1999: Santo Forte (doc/80min)

2000: Porrada (ficção/5min)

2000: Babilônia 2000 (doc/80min)

2002: Edifício Master (doc/110min)

2004: Peões (doc/85min)

2005: O Fim e o Princípio (doc/110min)

2007: Jogo de Cena (doc/104min)

2008: Moscou (doc/78min)

2010: Um Dia na Vida (doc/96min)

2011: As Canções (doc/90min)

2014: A Família de Elizabeth Teixeira (doc/65min)

2014: Sobreviventes da Galileia (doc/28min)

2015: Últimas Conversas (doc/88min) (PÓSTUMO)

Filmografia sobre Eduardo Coutinho

Apartamento 608: Coutinho.doc (2009) doc 51 min Dir: Beth Formaggini

Eduardo Coutinho, 7 de Outubro (2013) doc 72 min Dir: Carlos Nader

Banquete Coutinho (2019) doc 74 min Dir: Josafá Veloso

Entrevistas e Debates com Eduardo Coutinho

Visões do Documentário Encontro com o cineasta Eduardo Coutinho realizado na Casa do Saber-RJ

Eduardo Coutinho conversa com Jean Claude Bernardet, TV PUC

Sem Frescura, Paulo Cesar Pereio entrevista Eduardo Coutinho

Sala de Cinema: Eduardo Coutinho

Fragmentos da História: O Filme de Compilação - debate com Eduardo Coutinho sobre "Um Dia na Vida"

Eduardo Coutinho - Jogo de Ideias (2006)

Conversa com Eduardo Coutinho na PUC-SP em 27/04/2012

Eduardo Coutinho Sangue Latino

Alberto Dines entrevista Eduardo Coutinho. Observatório da Imprensa

Ocupação Eduardo Coutinho/ Itaú Cultural (2019)

Coutinho em Comum – Ocupação Eduardo Coutinho (2019)

Masterclass "Como Fazer Cinema com Quase Nada: a Gramática Mínima de Eduardo Coutinho", por João Moreira Salles