

galáxia

Galáxia

E-ISSN: 1982-2553

aidarprado@gmail.com

Pontifícia Universidade Católica de São

Paulo

Brasil

da Luz Lins, Consuelo

Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro

Galáxia, núm. 31, abril, 2016, pp. 41-53

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399644774003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro

Consuelo Lins

Resumo: Dos seus documentários em locações reais aos filmados em ambientes fechados, o cineasta Eduardo Coutinho investigou incansavelmente os modos de falar de seus personagens, suas “invenções verbais”, suas possibilidades de fabular, captando nesse movimento a complexidade e as modulações da língua portuguesa de camadas diversas da população brasileira. Este artigo revê essa dimensão fundamental do cinema de Coutinho à luz de *Últimas conversas* (2015), documentário editado postumamente por Jordana Berg, concluído por João Salles, a partir do material audiovisual daquele que seria o último filme do diretor. Em continuidade com essas preocupações, Eduardo Coutinho expressa em *Últimas conversas* um desejo de filmar crianças, por identificar nelas um momento originário da experiência da linguagem, em que palavras e sentidos ainda não estão cristalizados.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; documentário brasileiro; análise fílmica.

Abstract: **Eduardo Coutinho, savage linguist of Brazilian documentary** - The filmmaker Eduardo Coutinho inquired tirelessly the way his characters talk, their “verbal inventions” and possibilities of fabulation, grasping in this movement the complexities and modulations of Portuguese language used by several segments of the Brazilian population, present in his documentaries filmed both at open-air and studio locations. This article reviews that fundamental dimension of Coutinho’s filmwork in the light of *Últimas Conversas* (2015), posthumously edited by Jordana Berg, and concluded by João Salles, working from the director’s unfinished materials. Going further in his concerns about cinema, Coutinho utters in his last film the desire for recording children, identifying in them an originary moment in which words and meanings are not yet fully crystallized.

Keywords: Eduardo Coutinho; Brazilian documentary; film analysis.

Em *Últimas conversas* (2015), filme que encerra a trajetória cinematográfica de Eduardo Coutinho, vemos, ao final, uma entrevista do diretor com uma menina de seis anos chamada Luiza. O cineasta manifesta alegria ao interagir com essa criança e identifica, no modo como ela reage às perguntas que faz, uma confirmação de sua intuição de que

um filme com crianças teria sido muito mais rico do que a filmagem com adolescentes que terminava naquele momento. Nos meses anteriores à decisão de fazer um documentário com alunos do terceiro ano de escolas públicas do Rio de Janeiro, não foram poucas as vezes em que Coutinho expressou o desejo de entrevistar crianças. De certo modo, queria se aproximar de uma disponibilidade infantil diante do mundo, sondar nas crianças uma espécie de “infância da linguagem”, um momento em que os sentidos ainda não estão dados, em que os modos de falar ainda não se solidificaram, em que as combinações entre sons, palavras e coisas ainda não estão definidas. O projeto, porém, não foi levado à frente em função das inúmeras questões legais que envolvem filmagem com crianças, e, meio à contragosto, Coutinho optou por investigar, nos adolescentes, não apenas o momento da vida em que estão deixando a escola, mas também os modos de falar e de contar suas histórias de vida¹.

O que seria mais um documentário de Eduardo Coutinho acabou se transformando, no meio do processo de montagem, em um filme sobre o estado de ânimo do cineasta poucos meses antes de morrer tragicamente - um filme editado por sua parceira de muitos anos Jordana Berg, montadora de todos os filmes do diretor desde *Santo Forte* (1999), e concluído por seu amigo e produtor João Salles². Não há como saber de que modo Coutinho construiria esse filme – e se chegaria ao final dele com esse material –, mas, em muitos momentos, é possível imaginar, diante da obra anterior do diretor, que ele não faria certas opções, tais como revelar excessivamente interações entre ele e a equipe ou inserir sua entrevista com Jordana Berg no início do filme, simplesmente porque, para ele, estar tanto em cena, com suas idiossincrasias, seu humor mal-humorado, suas inquietações, estava fora de questão. Estar presente, sim, interagir explicitamente com seus personagens, certamente, mas sem deixar rastros tão pessoais nas imagens e nos sons do filme.

No entanto, nesse filme, que é menos *de* Eduardo Coutinho e mais *com* e *sobre* o cineasta, a conversa entre ele e Jordana Berg, no próprio *set* do documentário, a respeito da crise profunda que ele estava vivendo com a filmagem, talvez seja a melhor sequência. A figura do cineasta com os cabelos brancos revoltos, o indefectível cigarro à mão, a angústia expressa no rosto, a fragilidade do corpo, a franqueza diante de Jordana e da equipe, a nos dizer “é demasiado tarde”, comove. Coutinho está sentado em uma sala de aula vazia, cenário econômico e austero construído para o filme³, na mesma cadeira usada pelos personagens em *Jogo de Cena* (2007).

A conversa entre cineasta e montadora foi realizada no quarto dia de filmagem, nos informa o filme. Jordana Berg, que jamais quis ir a nenhuma filmagem, foi chamada pela equipe para tentar ajudar Coutinho a sair do desalento que ele estava vivendo.

¹ 12 escolas foram visitadas pelos pesquisadores Geraldo Pereira e Laura Liuzzi, que entrevistaram 97 adolescentes. Desses, 28 foram filmados por Coutinho e nove entraram na versão final.

² A montagem durou 8 meses e foi feita a partir de 32 horas de material bruto. Uma primeira versão foi montada nos primeiros quatro meses a partir das indicações que Coutinho deixou em um caderno. Uma segunda versão foi feita nos quatro meses finais. (PRESS..., 2015)

³ Um estúdio na região portuária do Rio de Janeiro, onde já havia sido filmado *As canções* (2011).

As crises do diretor durante filmagens eram conhecidas e faziam parte do seu processo criativo⁴, mas essa era diferente, muito mais grave, percebida por todos que estavam perto dele. Jordana se coloca à escuta das aflições do diretor, conduz a conversa com tato, limitando-se a intervenções pontuais, mas decisivas. De todos os que estiveram com Coutinho ao longo dos últimos 20 anos de vida do diretor, Jordana foi certamente aquela que mais conviveu com ele, no dia a dia da sala de montagem, ao longo dos meses de trabalho que envolveram cada um dos seus filmes. De segunda a sexta, muitas horas por dia, de modo contínuo, ela esteve ali, acompanhando de muito perto os movimentos das ideias, as idas e vindas nas escolhas e nos cortes, os humores, em edições mais leves e divertidas (*Babilônia 2000*, *As canções*) e em outras mais difíceis e angustiadas (*Moscou*). Talvez por isso, diante de uma situação de crise aguda, ela tenha encarnado tão bem o papel de “ouvinte” das razões de Coutinho - sem lhe dar necessariamente razão. Não deixa de dizer o que tem que ser dito e, talvez em função dessa intervenção emergencial, quase analítica, ele tenha conseguido elaborar, ao menos parcialmente, ali diante da equipe, o que o acometia e extrair forças para finalizar a filmagem.

Muito do que veremos em seguida a essa entrevista está, de certo modo, dito ou entredito ali, entre cineasta e montadora. Coutinho reclama dos jovens, muito “armados”, diz, sem memória suficiente para que uma autofabulação se coloque em cena. Ao mesmo tempo, não consegue conversar sobre a conversa, um dos intuitos desse filme – explorar “ao vivo”, com esses jovens e na fala deles, os modos de dizer certas coisas, os motivos de se escolher certas palavras e não outras, de se fazer algumas escolhas em detrimento de outras.

Como quebrar resistências que ele sente nos personagens? “Não sei realmente”, diz Coutinho. “Momentaneamente, ou para sempre, perdi a ligação com o mundo que eu tinha, que eu possa ter tido, e aí é o fim.” Com calma e determinação, Jordana sugere: “com as ferramentas que você sempre teve, você tem muita ferramenta para isso, Coutinho.” “O cinismo, a agressividade?”, pergunta ele – surpreendentemente para nós, que nunca o vimos agir assim em seus filmes. “A ferramenta é a curiosidade”, diz a montadora. “Será que as pessoas não sentem que eu estou curioso? (...)”, pergunta ele. “Pode ser, sem eu sentir”.

Documentários “de interior”: ensaios a partir da própria obra

O filme que Eduardo Coutinho acabou não finalizando se inseriria nessa que agora podemos chamar a última fase do diretor, iniciada em 2007, feita de documentários filmados em ambientes fechados, desprovidos de vínculos de moradia ou de pertencimento com os personagens que vemos em cena. O cineasta radicaliza a operação de subtração

⁴ *Apartamento 608* (2009), filme de Beth Formaggini sobre *Edifício Master* (2002), retrata uma das crises de Eduardo Coutinho e é um belíssimo documento sobre o seu método de trabalho.

que impôs a sua obra a partir de *Santo Forte* (1999) e elimina de vez o enraizamento dos seus filmes em uma comunidade concreta. Em *Jogo de Cena* (2007) e *As canções* (2011), filmados em um palco de teatro, não há mais o pano de fundo geográfico, social, econômico, arquitetural que contextualizava seus personagens e os mantinha juntos. O processo de filmagem passa a ser o único “solo” comum entre tantas biografias diferentes. Em *Moscou* (2009), Coutinho filma exclusivamente atores profissionais em um galpão de ensaios; em *Um dia na vida* (2010), as imagens da televisão aberta são gravadas em um estúdio⁵. Em *Últimas conversas* (2015), o cenário simula uma sala de aula de escola pública.

O que levou o cineasta a enveredar por esse caminho, deixando de filmar o “mundo” em favor da “cena”, de um documentário “de interior”? Coutinho sempre recusou a sugestão de que suas invenções tivessem sido pensadas de antemão, previamente ao fazer dos filmes. Havia motivos concretos, pessoais, ligados a sua saúde cada dia mais frágil, que o impediam de pensar em filmes que demandassem grandes esforços físicos. Por outro lado, não queria repetir o que já tinha feito, e trabalhar com atores profissionais, como aconteceu em *Jogo de Cena* (2007), era uma ideia sobre a qual ele pensava já havia algum tempo.

De todo modo, independentemente dos motivos reais do diretor, o que importa é o que podemos identificar na matéria audiovisual desses últimos filmes. E, nela, reencontramos estratos diversos do cinema anterior a *Jogo de Cena* (2007) em novos rearranjos. Fabulação, encenação, performance, linguagem e questões envolvendo o espectador são dimensões presentes no cinema de Coutinho filmado em “locação real” a serem exploradas e reorganizadas nos filmes em espaços fechados. O que Coutinho parece fazer nesses últimos anos de vida é “ensaiar” a partir da própria obra, intensificando o movimento reflexivo sobre a sua trajetória artística. *Jogo de Cena* reúne personagens reais e atrizes, mesclando os depoimentos, e exacerba até a vertigem a tensão entre o que é encenado e o que é “real”, o que já assombrava as falas dos seus personagens anteriores, colocando em questão a “autenticidade”, não apenas do filme, como também de boa parte de sua obra. Interroga a crença do espectador na imagem documental e nos próprios filmes, desnaturalizando o efeito de verdade do dispositivo de entrevistas.

Em *Moscou* (2009), Coutinho subtrai, de seu dispositivo de filmagem, personagens reais e conversas explícitas e passa inteiramente para o lado da encenação, ao filmar atores profissionais em um ensaio fechado da peça *Três irmãs*, de Tchekhov: “a cena abarca tudo, abraça a todos, intensifica e dissipa, tudo e todos. (...) o processo é já constituído como obra e não há nada que pareça vir de fora dos jogos de cena propostos pelo filme” (FELDMAN, 2013, p. 638).

Em *Um dia na vida* (2011), Coutinho limita-se ao registro de um dia qualquer da televisão aberta brasileira e traz para o primeiro plano a cultura audiovisual midiática, espécie de “pano de fundo” que sempre esteve ativo nos seus documentários. E nos obriga a refletir sobre ela, diretamente, sem linhas de fuga, porque, dessa vez,

⁵ Nesse caso, não houve propriamente filmagem e, sim, a gravação do sinal da televisão recebido no estúdio.

entre nós e esse “ambiente midiático”, não há mais a graça dos seus personagens⁶. Em *As canções* (2011), as performances musicais dos personagens, que nos filmes anteriores emergiam em meio aos depoimentos, tornam-se agora a razão mesma do filme, a justificação para trazer os personagens diante da câmera. Coutinho volta a apostar nas aptidões fabulatórias de personagens reais, nas suas auto-encenações, provocadas, nesse filme, por canções que trazem lembranças de amores perdidos, de dores passadas, de feridas não cicatrizadas. A dimensão reflexiva aqui é pequena, restrita ao que se tornou clássico no seu cinema, que são os indícios da fabricação do filme. O pacto com o espectador - tão mexido nos últimos três filmes - se baseia quase que exclusivamente no engajamento afetivo, que associa esses “dramas íntimos” (BALTAR, 2015) a experiências “autênticas” de vida.

Seus filmes anteriores transformaram-se, portanto, em um grande arquivo audiovisual e, também, de métodos e procedimentos, de onde ele poderia selecionar ao infinito elementos para serem aprofundados e reorganizados em novos “experimentos” fílmicos.

Eduardo Coutinho, linguista selvagem

De todo modo, mesmo levando em conta essa “identidade em fluxo” do seu cinema, feita de elementos reconhecíveis nos filmes, mas que, a cada vez, emergiram diferenciados, algo de muito sólido se manteve em quase todos os seus documentários a partir de *Santo Forte* (1999): a aposta na palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e personagens, observados pelo aparato cinematográfico. O corpo do cineasta de um lado da câmera, o corpo do personagem de outro. A imagem frontal, o olhar direto para a câmera, a interação explicitada. A partir desse dispositivo de base, Coutinho explorou, nos mais diferentes matizes, as habilidades expressivas de toda e qualquer pessoa, a fabulação dos personagens, as auto-encenações, as expressões corporais e faciais no momento da fala, as modulações da língua portuguesa, a entonação, a força da oralidade, ou seja, a linguagem na prática, em ação, como campo de batalha, como objeto de disputa, como um conjunto de regras que pode humilhar, impor o silêncio, mas que também pode liberar.

Tal um linguista autodidata e intuitivo, Coutinho acreditava profundamente que é através da linguagem que nós nos constituímos como sujeitos - uma crença obtida na prática, filme após filme, no contato com o mundo e na observação incansável dos modos de falar dos seus personagens. É em *Santo Forte* (1999) que o cineasta coloca em cena, pela primeira vez, esse dispositivo de base para investigar nos seus personagens as formas de se apropriar das principais religiões praticadas no Brasil, seja a umbanda, a católica ou as evangélicas. O momento da filmagem adquire, a partir dali, uma dimensão quase mística, “um acontecimento único: não houve antes, nem há depois. Não me importa que isso pareça metafísico. Tenho que acreditar nisso para ter vontade de filmar.” (COUTINHO, 1999).

⁶ Ver LINS, C. *Do espectador crítico ao espectador montador*; e GUIMARÃES, César. *Um dia na vida do outro espectador*. In: *Devires – Cinema e Humanidades* (UFMG), v. 7, n 2, julho-dezembro de 2010.

Ali, naquele momento, algo se constrói, entre a palavra e a escuta, que não pertence nem ao entrevistado nem ao entrevistador, algo que não estava previsto, que não havia sido pensado, que surpreende personagens e cineasta. Coutinho sabia que sua postura durante as conversas é fundamental; sabia intuitivamente o que M. Bakhtin (2008, p. 197) tão bem formulou nos seus escritos: nosso discurso de todo o dia “se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro”. Nossa fala é penetrada pelas antecipações que fazemos do que achamos que pensa e vai dizer nosso interlocutor. Seremos sempre diferentes e diremos sempre outra coisa do que já dissemos, dependendo da pessoa com quem falamos e do contexto em que nos encontramos. Por isso a necessidade que Coutinho sentia de concentração absoluta na filmagem, e de uma escuta ativa, repleta de sinais por parte do cineasta (que não vemos no filme), que intensificava o desejo de se expressar de quem estava diante da câmera.

Nesse filme, o tema da religião permitiu a Coutinho (*apud* LINS, 2004, p. 127) perceber a força ficcional existente em todos nós, a nossa possibilidade de invenção: “não creio que volte a fazer um filme tão ficcional quanto este”, constata o diretor em 2004. Associar essas histórias religiosas à ficção não significava em absoluto colocar em questão as falas dos entrevistados, pois, já nesse momento, o diretor dizia algo que iria aprofundar em *Jogo de Cena*: “Se me contam uma história extraordinária e com força, para mim é verdade” (*ibidem*). O que lhe interessava era 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.

É nesse momento, a partir de *Santo Forte* (1999), que a noção de “fabulação” começa a ser utilizada pelo cineasta, e também pelo pensamento crítico sobre o seu cinema, para descrever esse “contar” dos personagens que povoa seus filmes, em que o “real” é reinventado, reformulado, auto-encenado, noção utilizada pelo filósofo francês Henri Bergson (1982) para falar da origem das religiões e retomada por Giles Deleuze (1985) para descrever um certo tipo de cinema documentário. Uma noção que se mostrou a tal ponto pertinente a certos documentários brasileiros que foi (muito bem) apropriada e circula hoje “livremente” pelo campo do documentário, sem qualquer referência ao uso feito por Deleuze.

Em *Babilônia 2000* (1999), Coutinho expande o campo temático de suas conversas e provoca nos personagens talentos narrativos diferentes. Se, por um lado, o teor “ficcional” dos depoimentos diminuiu, houve, por outro, uma ampliação dos temas abordados e a força criativa no uso da língua portuguesa se fez mais evidente. Um português “personalizado”, que é como os personagens filmados respondem a um mundo que se manifesta na linguagem dominante e que desvenda tanto opressões a que são submetidos quanto micro-resistências a esse estado de coisas. São numerosos os exemplos, em *Babilônia*, de falas que nos mostram esse prazer pela expressão, como o personagem que explica com graça e astúcia por que seu apelido é *People* – ele chamava todo mundo assim, para evitar que a polícia identificasse as pessoas.

Desse filme em diante, Coutinho libera seus filmes de um “tema” particular, e as conversas passam a ser em torno da vida dos personagens, com perguntas que qualquer um pode responder unicamente a partir da própria experiência de vida. Se há uma questão inicial - as expectativas para o novo milênio, em *Babilônia 2000* (1999), morar em Copacabana, em *Edifício Master* (2002), as grandes greves dos anos 70 -, ela é imediatamente ultrapassada em favor de perguntas sobre relações afetivas, trabalho, cotidiano. Questões que terminam por convocar um diálogo com a tradição da “imaginação melodramática” (BALTAR, 2007, p. 20), diálogo esse que será reforçado em dois dos documentários “de interior”, *Jogo de Cena* (2007) e *As canções* (2011). Coutinho percebe, e nos faz ver a partir daí, que a fala particular dos seus personagens já vem atravessada por um campo social comum a todos eles, e tudo o que dizem está encharcado das condições sociais e do contexto histórico em que se encontram (BAKHTIN, 1995).

Talvez por isso, com o passar dos filmes, ele tenha caminhado para uma subtração de uma comunidade concreta, uma vez que é possível entrever na própria fala, no que é dito, nas palavras usadas, na entonação, a vida desses moradores, os mundos pelos quais passaram, de forma abrangente e, ao mesmo tempo, de forma íntima e pessoal. São relatos individuais em que se inscrevem - tanto na “forma” quanto no “conteúdo” - pequenas alegrias, pequenas liberdades, pequenas reações das camadas populares brasileiras e uma soma inimaginável de sofrimento. Narrativas a nos lembrar que toda fala é sempre de natureza social; singular, sem dúvida, mas privada e coletiva ao mesmo tempo.

Santo Forte (1999) e *Babilônia 2000* (1999) estabelecem, para Coutinho, as linhas gerais do seu método e, a partir daí, ele fará variações em torno dele, aprofundará gradualmente o gesto estético de subtração de elementos até então presentes no seu cinema, criará situações de filmagem inéditas, de modo a se impor um questionamento contínuo do que já estava consolidado no seu trabalho. O deslocamento social provocado por *Edifício Master* (2002), por exemplo, fez Coutinho se confrontar com personagens excessivamente comuns, reservados, concisos, com modos de falar mais moldados pela mídia, distantes dos “acontecimentos verbais” dos dois filmes anteriores. Diante deles, afinou sua postura de não julgar nem objetivar quem estivesse diante de sua câmera. O que o interessava era a visão dos personagens sobre a vida e sobre si mesmos – que se produz necessariamente na relação com o cineasta. O diretor não estava nem acima nem abaixo deles, mas em intensa negociação narrativa, na qual os personagens também exerciam suas próprias forças⁷.

Em *Pedões* (2004), Coutinho explora, na fala de um grupo de operários que participou das grandes mobilizações do ABC paulista nos anos 70 e no início dos anos 80, a emergência de uma cultura política adquirida na vivência no interior das fábricas.

⁷ É esse tipo de procedimento artístico, frequente no cinema de Coutinho, que Mikhail Bakhtin (1977) define como “polifônico” — conceito que cria a partir da análise da obra de Dostoiévski. Nesse “novo modelo artístico do mundo” definido por Bakhtin, o autor não é mais o centro do mundo, e a obra não expressa mais unicamente seu campo de visão e sua concepção de mundo.

Uma cultura criada pouco a pouco, como reação às condições de trabalho e à má remuneração, e que formou e socializou milhares de trabalhadores pobres e analfabetos, sem qualquer experiência urbana, vindos do campo, da roça, do interior do Brasil. O diretor recusa a transcendência que envolve “o operário”, os lugares-comuns do pensamento de esquerda a respeito de sua “missão histórica”, e coloca em campo perguntas sobre o cotidiano na fábrica, a relação com as máquinas, a vida afetiva e o envolvimento prático com as paralisações. Atém-se ao concreto, às experiências de cada operário, fazendo com que a dimensão pública da vida dele seja elaborada de forma absolutamente pessoal, sem os clichês da militância política. Tais circunstâncias fazem com que nos deparemos, talvez pela primeira vez no cinema brasileiro, com operários “em carne e osso”, politizados, sem dúvida alguma, mas de um jeito que desconhecíamos: “A coisa que eu acho mais bonita é sindicalismo. Eu acho isso uma coisa linda, tirando dançar, quando eu estava no Norte. Dançar e sindicato...”, diz um dos personagens do filme.

O fim e o princípio (2006) assinala a passagem entre o que podemos chamar de duas fases da atuação de Eduardo Coutinho nos quinze anos finais de sua trajetória, e que têm *Santo Forte* (1999) e *Jogo de Cena* (2007) como seus marcos principais. Um filme de transição entre os documentários filmados em espaços reais e seus últimos filmes, realizados em espaços fechados. Embora realizado em uma comunidade efetiva, esse documentário se projeta sobre as obras posteriores, especialmente *Jogo de Cena* (2007) e *As canções* (2011), sobretudo no interesse pelas potencialidades expressivas, performáticas e fabuladoras dos personagens, independentemente do contexto social em que estes estão inseridos. Se a locação real ainda importa, é mais como “celeiro” de usos e invenções da língua portuguesa (MESQUITA; LINS, 2014)⁸. Trata-se de um filme em que Coutinho vai ao coração daquilo que o encanta mais profundamente: a força da oralidade na rica expressão verbal dos velhos sertanejos. O que ele estimula nessas formas arcaicas de praticar a língua são as fabulações em torno do fim e do princípio, do purgatório e do inferno, e também da “origem” e dos sentidos da linguagem - dimensões metafísicas da existência que, de certo modo, ele sempre evitou nos seus filmes.

O que já estava sugerido em *O fim e o princípio* (2006) é radicalizado em filmes posteriores. O cineasta subtrai de vez o solo concreto que protegia seus personagens e coloca a existência e a força dos documentários exclusivamente na dependência dos seus corpos em cena, do modo como narram suas histórias pessoais, como expressam acontecimentos dramáticos, trágicos, cômicos ou ordinários de suas vidas. Será única e exclusivamente através da fala deles que o espectador poderá instaurar, daqui para frente, conexões entre uma história particular e o pano de fundo social em que eles estão envolvidos. Em *Jogo de Cena* (2007) e *As Canções* (2011), o movimento dos personagens de ir ao encontro do cineasta em um palco preparado para a performance deles estimula

⁸ Em parceria com Cláudia Mesquita, a análise desse filme e do particular interesse de Coutinho pela linguagem dos sertanejos foi longamente desenvolvida em *O fim e o princípio: entre o mundo e a cena* (MESQUITA; LINS, 2014). *O fim e o princípio* talvez seja o filme em que questões da linguagem estão mais explicitadas.

a auto-encenação dos personagens, o modo como narram suas vidas⁹. Aqui, o que Mariana Baltar (2007) identificou como o diálogo crítico dos filmes de Coutinho com a imaginação melodramática ganha uma pertinência maior, porque agora não há mais uma comunidade concreta a reforçar um horizonte social das falas, trágico muitas vezes, que dificultava em alguns momentos um engajamento predominantemente afetivo do espectador.

Moscou (2009) foi, nessa última fase do diretor, o único filme sem uma interação efetiva, em que Coutinho tentou, como sugere Eduardo Escorel (2015), “inaugurar nova vertente” do seu cinema, fora de uma “relação de conversa”. Contudo, sua investigação sobre a linguagem não desaparece; toma, na verdade, um outro caminho. Como destaca Ilana Feldman (2013, p. 644), ao estabelecer “jogos lúdicos e ambíguos” entre atores e personagens por meio da partilha indistinta de memórias (reais, imaginárias, ficcionais), *Moscou* deixa “de ‘restituir a singularidade’ dos sujeitos falantes” em favor da concentração e explicitação de uma dimensão que já estava presente em filmes anteriores: “o caráter coletivo de todo enunciado” (*ibidem*, p. 645).

O filme seguinte, *Um dia na vida* (2011) também é destituído de relação entre os dois lados da câmera, mas coloca em cena uma cultura midiática que atravessa de muitas maneiras os modos de falar dos seus personagens.

A infância da linguagem

Últimas conversas (2015) carrega dentro de si fragmentos de um filme inacabado, o filme que Eduardo Coutinho não finalizou. Jordana Berg editou inicialmente o material a partir de indicações do diretor e do conhecimento profundo que ela tem do modo de Coutinho montar. Mas não finalizou porque chegou à conclusão, ao lado de João Salles, de que não era possível ir até o fim desse processo sem a presença de Coutinho. Decidiram por um segundo filme, mas o documentário inacabado segue ali, misturado ao filme que foi finalizado. Desse material, podemos dizer algumas coisas. Seria, como já vimos, um documentário “de interior”, mas o lugar onde as conversas acontecem simula uma sala de aula de escola pública e não mais um espaço teatral, o que evidentemente tem efeitos diferentes sobre os personagens que ali vão conversar com o diretor. É um cenário, mas traduz um ambiente familiar, sóbrio, nada espetacular, uma escolha estética acertada, me parece, para abrigar esses jovens que chegam ali introvertidos para conversar com esse velho senhor.

Outro aspecto importante desse material é o claro retorno do cinema de Coutinho a um certo contexto socioeconômico comum aos personagens, algo que havia desaparecido nos filmes em ambientes fechados. Mesmo sem uma locação real comum, mesmo sem ter havido nenhum critério preciso de seleção, a não ser jovens dispostos a contar suas histórias, o simples fato de ele ter escolhido escolas públicas como local de pesquisa implicou, necessariamente, personagens pobres ou oriundos das camadas baixas das classes médias, quase todos negros. Pois, no Brasil, basta fazer um recorte por escola

⁹ Sobre a performance no cinema de Eduardo Coutinho, ver Baltar (2007) e Bezerra (2014).

pública para termos uma amostragem de um quadro socioeconômico, queiramos ou não. Coutinho sabia disso, obviamente, mesmo se essa questão não o estivesse interessando particularmente. Não houve pesquisa em nenhuma das escolas públicas de boa qualidade, tais como os colégios de aplicação, que atendem alunos de todas as classes sociais, tampouco em escolas particulares.

Essa dimensão imprime uma camada dramática aos depoimentos desses jovens, tão no início da vida e já com tantas memórias doloridas, tantas cicatrizes e tantos abandonos pelo caminho. Contrariamente ao que Coutinho diz no início e no final do filme, eles estão ali com vontade de falar - mais do que isso, estão precisando falar. Tocam em temas sensíveis, assédio, *bullying*, preconceito. De certo modo, querem “acertar”, responder direito ao que lhes é perguntado; levam suas poesias, seus diários, suas músicas, fotos, vidas, dores, alegrias.

Nas nove conversas presentes em *Últimas conversas* (2015), um tecido sensível se forma entre Coutinho e os personagens, cheio de instabilidades, de pequenas alegrias, de encontros, desencontros, empatias e incompreensões. As duas primeiras entrevistas são as mais difíceis, Coutinho intervém demais e faz algo que sempre criticou: afirmações genéricas que, segundo ele mesmo, não levavam a nada – “toda adolescência é cruel”, “vida é sofrimento”, “jovem é complicado porque vive, não tem lembrança porque não morreu ninguém” – e que intimidam as duas primeiras jovens. Exercita pouco o “porquê” e o “explica isso para mim”, que tanto usou nos filmes anteriores.

No modo como o material foi montado, é a partir da terceira conversa que o diretor começa a dar sinais de vida¹⁰, e isso acontece diante de uma jovem de 19 anos, cuja voz embarga e as lágrimas escorrem pelo rosto ao falar da relação com a mãe. Mostra-se, nas conversas seguintes, gradualmente mais interessado, mais carinhoso, mais humorado – “adoro palavra”, “quero surtar”; experimenta o silêncio e o incômodo que ele gera com um dos personagens. No entanto, segue fazendo afirmações genéricas – “o tédio leva ao suicídio”, “para que existe família? Para não se ficar sozinho” - e poucas vezes chega à intensidade da conexão que vimos em filmes anteriores.

Em dois momentos de *Últimas conversas* (2015), Coutinho enuncia o desejo de filmar crianças: na entrevista inicial com Jordana Berg e no final, para a equipe, após a entrevista com a menina Luiza, quando afirma: “por isso que tinha que ter filmado criança, é a tristeza da adolescência”. Talvez influenciado por W. Benjamin (2000), seu filósofo de cabeceira, que identificava nas crianças potências criativas da linguagem¹¹, Coutinho queria captar nas conversas com elas um momento em que as formas e os sentidos ainda

¹⁰ Como vemos no ótimo filme de Carlos Nader sobre o cineasta (*Eduardo Coutinho, 7 de outubro*), o que vale para os seus personagens, vale para ele também. Inicialmente sem muito ânimo, Coutinho ganha pouco a pouco forças na interação com Nader e esmiúça seus métodos a partir de sequências que o cineasta lhe mostra ali, na tela de um computador.

¹¹ O diretor foi um leitor contumaz de Walter Benjamin e não foram poucas as vezes em que se referiu ao pensador alemão: “marxista melancólico messiânico e judeu – por isso gosto dele”, diz à Eduardo Escorel em entrevista durante a FLIP 2013. A formulação de W. Benjamin (2000, p. 272), entre várias outras, de que, para as crianças, “as palavras ainda são como cavernas, entre as quais conhecem curiosas linhas de comunicação” é muito próxima do que Coutinho dizia nos últimos meses de vida sobre a capacidade das crianças de dar à linguagem novos sentidos.

não haviam se cristalizado. Contudo, nesse momento de sua trajetória, um filme que desse conta dessa dimensão era algo incerto - mais do que isso, idealizado. Por isso, a inserção do comentário “é a tristeza da adolescência” nos últimos momentos de *Últimas conversas* ressoa injusta em relação aos jovens que ele acabara de entrevistar. Foi uma observação feita em meio a várias outras, no calor do momento, mas adquire, na montagem, uma importância maior do que Coutinho talvez quisesse expressar.

Além disso, seus próprios filmes nos mostram que a “infância da linguagem” está em todos nós, velhos, adultos, crianças¹². Somos contemporâneos da nossa infância, embora não tenhamos acesso a ela diretamente, e o mesmo acontece com a infância da linguagem, que pode emergir de muitos modos, dissolvendo vínculos instituídos entre palavra e sentido, identificando afinidades onde só víamos diferença, questionando o significado das coisas, recuperando o prazer de brincar com a linguagem e com o mundo. Nos seus filmes, essa dimensão emergiu dezenas de vezes, em estreita conexão com sua disponibilidade, sua curiosidade, o tipo de contato e de escuta que ele colocou em campo para se relacionar com o outro.

Uma cena exemplar se encontra em *Babilônia 2000* (1999): um plano em movimento em torno de uma moça, conhecida na favela como Janis Joplin, cantando um célebre *hit* da cantora americana, *Me and Bobby McGhee*, no ponto mais alto do morro, com a praia de Copacabana e o Pão de Açúcar ao fundo. O inglês é inteiramente inventado, da primeira à última palavra, mas a convicção com que as palavras são ditas nos faz quase acreditar que esse, sim, é o verdadeiro inglês, o mais antigo, quem sabe a língua primeira de onde vieram todas as outras. Ao inventar esse inglês, a cantora, uma *ex-hippie* que perdeu o filho Sidarta e o marido no tráfico de drogas, expressa, de forma concentrada, o que vemos acontecer com a língua portuguesa ao longo dos filmes em que Coutinho filmou os pobres. Diante de vidas precárias atravessadas por uma imensa violência, nos deparamos, em muitos momentos, com uma fala vigorosa que inventa sentidos, cria vocábulos, mistura termos de diferentes origens, uma fala que tenta escrever sua própria gramática. Encontramos personagens que se divertem em explorar intuitivamente a capacidade das palavras de significar coisas diferentes do esperado, em que o que está em questão é um retorno à invenção e ao prazer de falar.

Por isso, a questão para Coutinho talvez fosse menos buscar nas crianças esse momento originário e mais se inspirar na abertura infantil para sondar o mundo e os seus personagens, postura que foi efetivamente a dele ao longo de cada um dos seus filmes, sem precisar ser explicitada, como faz em *Últimas Conversas* (2015), quando diz à primeira jovem que “fará perguntas absurdas como se tivesse cinco anos” e, à segunda, que fará “perguntas imbecis como se fosse um marciano ou um menino de quatro anos de idade”.

¹² Inspirado em W. Benjamin, G. Agamben (2005, p. 62) desenvolve essa ideia para elaborar uma “teoria da infância” e afirma que a infância “não é simplesmente um fato do qual se possa isolar o lugar cronológico”.

Em 2008, em uma entrevista, ele dizia: “O grande ouvinte é o menino de 8 anos que diz ‘porquê’. (...) É o grande perguntador porque não tem nada garantido. (...) Não conheço ninguém que tenha conservado isso até os 20 anos. E, em caso positivo, fica internado num asilo de loucos.” (COUTINHO, 2008). Coutinho foi o maior dos perguntadores e o maior dos ouvintes ao longo de todos os seus filmes. *Últimas conversas* (2015) exhibe, em alguns momentos, o quão Coutinho estava debilitado naquilo que ele soube tão magistralmente fazer: “recuperar a fé é muito difícil”, diz à Jordana ao final da entrevista. Filmar crianças talvez fosse a tentativa derradeira de resgatar um modo de relação com o mundo que ele temia estar em vias de perder.

Consuelo da Luz Lins é pesquisadora, ensaísta e professora da Escola de Comunicação da UFRJ. Fez doutorado em Cinema e Audiovisual na Universidade de Paris 3 (Sorbonne Nouvelle). É autora de *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (Zahar, 2004) e, com Cláudia Mesquita, *Filmar o real*, sobre o documentário brasileiro contemporâneo (Zahar, 2008). É também cineasta, tendo dirigido *Lectures* (2005), *Leituras Cariocas* (2009), *Babás* (2010), entre outros. Tem pós-doutorado em *Films Studies* no Birkbeck College, Universidade de Londres (2014/2015).

consuelolins@gmail.com

Referências

- AGAMBEN, G. **Infância e história, destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ARAÚJO, I. Ilustrada, **Folha de São Paulo**. 07 Mai. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1625540-filme-postumo-de-eduardo-coutinho-e-fecho-notavel-de-sua-obra.shtml>. Acessado em 27 Jun. 2015.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BALTAR, M. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Niterói: Uff, 2007.
- _____. Dramas íntimos e as promessas de real: inserts afetivo-excessivos e o melodrama como estratégias no documentário brasileiro contemporâneo. In: BATISTA, J. & ELISIO, R. (orgs.). **Cinema Contemporâneo**. PPGCOM/USCS (no prelo).
- BERGSON, H. **Les deux sources de la morale et de la religion**. Paris: PUF, 1982.

BEZERRA, C. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus, 2014.

COUTINHO, E. Entrevista a José Geraldo Couto e Inácio Araújo, Ilustrada, **Folha de S. Paulo**. 28/11/1999.

_____. **Entrevista à Mariano Blejman**. 23 Abr. 2008. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-antiores/13387-a-linguagem-e-mais-que-o-autor-entrevista-com-eduardo-coutinho>. Acessado em 19 Jun. 2015.

_____. **Entrevista à Eduardo Scorel**. FLIP, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NobGhzE9liE>.

_____. **Entrevista concedida a Mariano Blejman**. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-antiores/13387-a-linguagem-e-mais-que-o-autor-entrevista-com-eduardo-coutinho>.

DELEUZE, G. **L'image-temps**. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

SCOREL, E. **Moscou de outro ângulo**. In: *Blog Questões Cinematográficas, Revista Piauí*. 06 Out. 2014. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/moscou-de-outro-angulo>. Acessado em 01 Jul. 2015.

FELDMAN, I. O filme que não acabou. In: OHATA, M. (org.) **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac&Naif, 2013, pp. 638-648.

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

MESQUITA C.; C. LINS. O fim e o princípio: entre o mundo e a cena. In: **Novos Estudos CEBRAP** (Impresso). São Paulo: 2014, p. 49-63. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1565/file_1565.pdf

PRESS Book de Últimas conversas (2015). Rio de Janeiro: Videofilmes, 2015.

Filmes de Eduardo Coutinho:

Cabra Marcado para Morrer (1984)

Santo Forte (1999)

Babilônia 2000 (2001)

Edifício Master (2002)

Peões (2003)

O fim e o princípio (2005)

Jogo de Cena (Playing) (2007)

Moscou (2009)

Um dia na vida (2010)

As canções (2011)

Últimas conversas (2015).

*Artigo recebido em julho
e aprovado em setembro de 2015.*