

A conversa como acontecimentos do corpo em *As Canções* (2011), de Eduardo Coutinho

Renata de Oliveira RAMOS

Escola da Tenda/SP
renataor@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta algumas considerações a respeito da conversa nos documentários de Eduardo Coutinho e é parte da dissertação de mestrado *O Corpo Que Fala: A Conversa no Documentário de Eduardo Coutinho*, defendida em 2021. Trazemos duas das conversas que constituem o filme *As Canções* (2011), enfatizando a centralidade do corpo falante na constituição das cenas. A conversa e o cantar são analisados enquanto acontecimentos que alteram as configurações de força da cena ao acionarem intensidades singulares que constituem, na materialidade do filme, uma imagem intensa que se extrapola e se abre ao imponderável do corpo.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho, conversa, fabulação, cantar, corpo, *As Canções* (2011)

Abstract: *The current article presents a few considerations regarding the conversation on the documentaries of Eduardo Coutinho and is a part of the Master's thesis O Corpo Que Fala: A Conversa no Documentário de Eduardo Coutinho, defended on 2021. We bring up two of the conversations that compose the movie Songs (2011), emphasizing the centrality of the talking body on the constitution of the scenes. The conversation and the singing are analyzed as events that change the configurations of the force on the scene by triggering singular intensities that form, on the movie's concreteness, an intense image that extrapolate and opens to the imponderable of the body.*

Keywords: *Eduardo Coutinho, conversation, storytelling, sing, body, As Canções (2011)*

O cinema de Eduardo Coutinho é um marco no documentário brasileiro, desde os anos 80, com o filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Sua trajetória, porém, tem início já em meados da década de 60. Seus filmes, estruturados em torno do momento da entrevista - que ele chama de conversa - serviram de referência para as novas gerações de documentaristas. O diretor aposta no que acontece na relação com o mundo a partir do dispositivo filmico, em filmes que recusam o que é representativo e afirmam os sujeitos singulares.

No documentário do diretor, a articulação entre palavra e imagem se dá através do privilégio da entrevista, associado « à retração 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 & Mesquita 2008: 27).

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 filmicos para « *revelar em que situação, em que momento ela [a conversa] se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela.* » (Coutinho, 1997 apud Ohata, 2013: 23). Ele parte da afirmação da ficcionalização, tanto da constituição dos espaços de entrevista quanto da construção da personagem que fala, num elogio à fabulação e ao desejo de constituir-se como personagem por seus entrevistados. « *Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera, isso passa a ser interessantíssimo também.* » (ibidem). Coutinho cria, pois, situações de conversa para além da situação-entrevista e nelas faz acontecer um encontro, *entre dois*, mediado pelo aparato cinematográfico, que possibilitam a coexistência de empatia, diferença e acaso; que as ideias emergem nesse espaço intermediário.

O artifício filmico é afirmado por Coutinho como dispositivo que, não apenas promove o encontro, como também dá a ver os corpos presentes 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: 200). Imagem intensa: 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. 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, tecendo-se e modulando-se com inventividade em seu decorrer. O corpo incorpora o verbo e a conversa é uma prática de escuta do outro que resiste à máquina produtora de binarismos e de clichês, enfatizando a potência do cinema em constituir uma imagem intensa do corpo.

Coutinho afirma que a partir de sua experiência como diretor do programa jornalístico *Globo Repórter* da Rede Globo, nos anos 60/70, ao falar com as pessoas com a câmera ligada, surgiu a vontade de ouvir, o interesse em ver a pessoa falar que iria marcar sua trajetória como documentarista. E no que 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 fabulação constituída por sua *performance* ao articular suas próprias concepções do que seria uma fala para um filme, ou para as câmeras. Há um desejo de se constituir, ali, como personagem, por parte do falante, na relação com o aparato filmico e com o diretor. 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 abertura à duração do encontro e à elaboração desse outro que diz.

No processo de constituição de 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. Em uma entrevista realizada em 2003, logo após o sucesso de *Edificio Master* (2002), filme no qual vemos definir-se claramente a opção pelo momento do encontro e a ênfase na palavra, 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: 217-218)

É a conversa, portanto, com tudo o que possibilita de improviso, acaso, « *a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera* » (Coutinho, 1992 apud Ohata, 2013: 16), o elemento essencial que constitui o cinema do diretor.

As Canções (2011)

Uma das estratégias mobilizadas por Eduardo Coutinho para criar as situações de encontro em seus filmes é trazer para a cena outras linguagens que atravessam as conversas e possibilitam experiências em comum (diretor e personagem) que aumentam a porosidade entre corpos e palavras, permitindo que elementos heterogêneos irrompam no filme, propiciando um aumento no teor de imprevisível e de imponderável à cena.

Presente em vários documentários de Coutinho, mesmo em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) 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), destacando-se a cena emblemática do Sr. Henrique cantando *My Way*. Em *Jogo de Cena* (2007), a personagem Sarita volta ao palco, após ter encerrado sua entrevista, e canta uma canção. 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 pela 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: 12). 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 filme se estrutura em torno de pessoas que cantam a música de sua vida e conversam sobre ela. Filmado em um palco vazio, as personagens cantam voltadas 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.* » (TVE/Brasil, 2015 novembro 10).

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 autoafirmativo 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: para. 2)

Portanto, na conversa com a 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: 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, 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: 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 o corpo como EU. O corpo dá voz a uma canção num momento de presença engajada no cantar. Nesse sentido, cantar é totalizante ao mesmo tempo em que se abre para o desvio. É nessa brecha que temos uma personagem ao mesmo tempo engajada numa presença e aberta para o outro: tanto o outro com o qual interage na cena, quanto as outridades de si que ganham consistência no cantar.

Nesse filme, Coutinho e a equipe de produção anunciaram que buscavam pessoas dispostas a cantar a música da sua vida para um documentário, e dezessete personagens com idades entre 22 e 82 anos se sucedem em conversas constituídas em torno da ação de cantar a canção de suas vidas.

O filme já tem início com uma personagem que canta. Não tem texto off, apresentação do dispositivo, informações prévias em cena. Temos um palco de um teatro vazio e uma cadeira preta sobre fundo preto colocada de frente para a plateia (que supomos, mas não vemos), num palco que acolherá cada personagem, com seu canto e conversa com o diretor.

A conversa

Encontro de dois corpos, traçado de um devir, na conversa entre o diretor e suas personagens vai-se « *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 apud Lins, 2004: 8)

Podemos perceber a constituição dessa história a dois, dentre tantos exemplos, na conversa com a personagem 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”, o ano em 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 » (Coutinho, 2011). 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* » (ibidem) e Coutinho pontua, « *fizeram, e?* » (ibidem). 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.

É interessante perceber o que vai se constituindo nessa conversa. Uma história contada com certa dureza e ouvida sem julgamentos, 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* » (ibidem). 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?* » (ibidem), pergunta Coutinho, « *Era bonito, sim. Cheiroso, usava sândalus* » (ibidem). 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 a 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?* » (ibidem). 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 Marilyn 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 » (ibidem). 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* (Xavier, 1983), o corpo reconstituído pela tecnologia e pelas práticas do cinema é um corpo fantasmático, que oferece apoio e, também, um ponto de identificação para o sujeito a quem o filme é dirigido. Os atributos deste corpo fantasmático 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 apud Xavier, 1983: 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 (1995) 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: 84).

Se o corpo, segundo Gil (1995), 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, ao afirmar que:

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. (Coutinho apud Bragança, 2008: 210)

Porque fala - e se ouve -, o 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: 16)

Se o cinema trouxe a possibilidade de dar uma certa forma de visibilidade ao corpo e às forças expressivas que se atualizam na palavra, reforçadas pela sincronicidade som/imagem no filme, corpo reforçado como unidade pela presença do som podemos considerar, no filme de Coutinho, que ao buscar as potências da conversa e do canto enfatizando o corpo falante, o diretor ultrapassa esse efeito de unidade do corpo 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: 84). É o que vemos ser trabalhada nos filmes de Coutinho enquanto acontecimento cinematográfico em cenas como essa, em que Lídia se apresenta numa ação vocal que, atualiza forças em vias de diferenciar-se, e se experimenta na reverberação da própria voz em seu corpo em cena.

Coutinho é tão fascinado pela potência do corpo que canta em cena, que chega a afirmar, em entrevistas¹ sobre *As Canções* (2011), que cada uma das histórias ali narradas daria um filme. Ver as pessoas falando (e cantando), compartilhar a potência dessa fala/fabulação que é imagem no filme, também produz imagens na imaginação do espectador.

A potência das narrativas em ativar a imaginação no espectador é reforçada pelo minimalismo da direção, que contribui para que as narrativas e as canções afetem o espectador de forma a reforçar seu potencial imagético. Assumimos, então, 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.

Dea é a primeira personagem após o letrero do título do filme. 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: 163). Parece-nos que chegou com um *script* muito bem amarrado. Canta a canção *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 cantar. 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* » (Coutinho, 2011). Sempre performática, seu rosto se ilumina e, talvez por isso, nos pareça que esse é o núcleo intensivo da sua paixão.

¹ Coutinho faz essa afirmação a respeito do filme em algumas entrevistas seguidas ao lançamento do filme. Dentre elas, para a *Revista de Cultura Saraiva*.

Ela conta do primeiro programa de rádio em 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 Brasil, em que é cobrado da mulher sua vocação para esposa e mãe e no qual 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 das 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”². 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) para seguir a conversa. E essa opção emerge a partir de sua abertura às intensidades que a personagem mobiliza ao cantar e 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, sintam-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. Dea ultrapassa seu 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 do canto em vários dos filmes do diretor afeta o corpo que fala propiciando diferentes níveis de engajamento corporal, o 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 a personagem, por sua vez, extrapola-se, abrindo-se às outridades de si e do outro numa multiplicidade que transborda as máquinas binárias.

² Trecho da música *Enquanto Engomo a Calça*, do cantor e compositor cearense Ednardo.

Considerações Finais

A conversa nos filmes de Eduardo Coutinho convoca os corpos a um estado de porosidade, borrando contornos estabelecidos e modificando as configurações de força inerentes à cena e ao documentário tradicional. A disponibilidade corporal do diretor para com seus entrevistados/conversadores e o que se aciona nos encontros, pensados em função do aparato cinematográfico, possibilitam que algo emerja nessa relação.

Essa forma de fazer cinema e conversa é aberta ao risco, uma vez que não é possível prever o que se dará; traçado de um devir no qual algo emerge na presença e relação dos corpos, na ressonância das vozes, na duração que se produz.

A presença da canção nas conversas dilata ainda mais a porosidade dos corpos, amplia as variações intensivas da presença sonora, constituindo ritmos singulares de interação que incorporam múltiplos atravessamentos e temporalidades. E isso se dá no engajamento dos corpos na conversa e no cantar, num encontro permeado por ritmos, volumes, velocidades e lentidões, silêncios, projeções, ênfases e pausas.

A imagem intensifica-se tanto ao se complexificar a percepção do que se dá entre a voz e o corpo daquele que fala e canta, quanto no fortalecimento da conexão afetiva entre espectador e personagem.

A conversa torna-se, no filme de Coutinho, imagem intensa que extrapola-se e se abre ao imponderável do corpo.

Referências bibliográficas

- Bezerra, C. R. de A. (2014). *A Personagem no Documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papyrus.
- Bragança, F. (2008). Palavra e Superfície. In Bragança, F. (Org.) *Eduardo Coutinho* (2009). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2013) [1992]. O Olhar no Documentário: Carta-depoimento para Paulo Paranaguá. Catálogo do Festival Cinéma du Réel, Paris, 1992. In Ohata, M. (Org.) *Eduardo Coutinho*. (pp. 15-21). São Paulo: Cosac&Naif.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). Uma Conversa: O Que é, Para que Serve. In *Diálogos*. (pp. 9-45). São Paulo: Escuta.
- Doane, M. A. (1983). A voz no cinema e a articulação de corpo e espaço. In Xavier, I. (Org.). *A Experiência do Cinema. Antologia*. Vol. 5, pp.457-476. Rio de Janeiro: Edições Graal, Ltd.
- Figueirôa, A., Bezerra, C. & Fechine, Y. (2003). O Documentário como Encontro: Entrevista com o Cineasta Eduardo Coutinho. In *Revista Galáxia*, nº6 (pp. 213-229). outubro.
- Gil, J. (1995). Corpo. In *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 32, pp.201-266. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Lima, C.S. (2015). Música em Cena: à escuta do documentário brasileiro. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9WERWD/1/musica_em_cena_final_2015.pdf [07.10.2020]

- Lins, C. (2004). *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o Real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Nancy, J.L. (2015). Vox Clamans in Deserto. Coimbra: Palimage, 2011. In *Revista Gratuita*. V.2, pp. 11-20. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- Ramos, F. P. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In *Teoria Contemporânea do Cinema*, Vol. II., pp. 159-227. São Paulo: Editora Senac.
- Ramos, R.O. (2021). *O Corpo que Fala: A Conversa no Documentário de Eduardo Coutinho*. Dissertação de Mestrado. CEFET/MG, Belo Horizonte. Disponível em: https://sig-arquivos.cefetmg.br/arquivos/2021132163f45c3571553ce566b0ef2f5/Dissertao_Final_Renata_Oliveira.pdf [07.12.2021]
- Salles, J.M. & Andrade, Ramos, M.A. (Produtores) & Coutinho, E. (Realizador). (2011). *As Canções* [Film]. Brasil: VideoFilmes.
- Silva, P.C. (2020). Cantos da Escravidão. *Revista Piauí*, 2014. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/cantos-da-escravidao/> [02.12.2020]
- TVE/Brasil (2015, novembro 10). *Alberto Dines entrevista Eduardo Coutinho*. Programa Observatório da Imprensa. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZRY8hyffUgA> [02.12.2020]
- Zumthor, P. (2007). *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac&Naify.