

Cláudia Mesquita, Jacques Cheuiche e Carlos Alberto Mattos em debate sobre o filme *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho

Kamilla Medeiros do Nascimento*

Entre junho e agosto de 2020, em plena pandemia, é realizada a mostra cineclubista *Fabulações no Real*¹ pelo canal do YouTube da Escola Porto Iracema das Artes, com oito sessões virtuais, distribuídas entre os meses de setembro a dezembro daquele ano. Foram debatidos doze filmes brasileiros lançados entre 2020 e 1974, longas e curtas-metragens: *Partida* (2020), de Caco Ciocler; *Lembro mais dos corvos* (2018), de Gustavo Vinagre; *Ruim é ter que trabalhar* (2015), *Aluguel: o filme* (2015) e *Filme de domingo* (2020), de Lincoln Péricles; *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha; *Girimunho* (2012), de Clarissa Campolina; *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho; *Pajeú* (2020) e *Retratos de uma paisagem* (2012), de Pedro Diógenes; *O fim do sem fim* (2001), de Cao Guimarães, Beto Magalhães e Lucas Bambozzi; e *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Para o debate do filme aqui em questão participaram da entrevista, Cláudia Mesquita (pesquisadora, curadora e professora da UFMG-Universidade Federal de Minas Gerais), Jacques Cheuiche (diretor de fotografia da maioria dos filmes de Eduardo Coutinho) e Carlos Alberto Mattos (crítico de cinema e curador), com a mediação da pesquisadora Kamilla Medeiros do Nascimento. Um encontro virtual entre as cidades de Fortaleza, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, no dia 17 de novembro de 2020.

1. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL9Agm22eTXZqatsBrHZ8qRkZlhNd-90mSN>

* Mestranda. Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura. 21941-901, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: kamilla.medeiros@gmail.com

Kamilla Medeiros: Boa noite, Cláudia, Carlinhos, obrigada, mais uma vez, pelo apoio. Sempre que eu peço uma ajuda sobre documentário e, principalmente, sobre o Coutinho, eu sei que posso contar com vocês. Enfim, esta sessão é o meu xodó, né? Coutinho e ainda mais esse filme. *O fim e o princípio* (2005). Eu gosto de dizer que gosto de todos os filmes do Coutinho, mas esse tem aquele carinho especial.

Carlos Alberto Mattos: Também tenho!

K.M.: Para mim foi inevitável trazer esse filme. Inescapável trazer o Coutinho para esta mostra, porque foi a partir dele que eu comecei a querer estudar mais sobre essas fronteiras, essas margens ou essas bordas da fabulação no documentário que já é tão estudado, falado, mas eu acho que isso vai se atualizando, né? E essa é a premissa dessa mostra, pra gente se atualizar nessas conversas, nesses encontros. Por isso a gente tá aqui. Eu queria até brincar com o título do filme, eu vou começar pelo fim. Um dos livros que eu acho que todo mundo que quer estudar documentário brasileiro contemporâneo é *O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo*, da Consuelo Lins. Ele foi lançado antes de *O fim e o princípio* vir à tona, ser lançado no cinema e nos festivais. O filme é de 2005, o livro vem um pouquinho antes. Eu quero começar pelo fim porque no finalzinho do livro, praticamente um posfácio, a Consuelo pegou algumas aspas do Coutinho, da época em que ele estava se preparando para se lançar ao filme. E eu queria trazer aqui uns trechos, trechos breves pra gente começar esse debate. Vamos lá, abre aspas:

Qual a razão para querer fazer agora um filme em um distrito rural do Nordeste? Porque eu quero fazer o contrário da cidade grande. Cidade grande é *Peões, Master, Babilônia* - tudo isso é cidade grande. Agora eu quero voltar para o campo, mas sem tema. Uma vila rural que mal tenha televisão. O meu prazer seria encontrar um núcleo geográfico e fazer um filme inteiramente neste lugar, sem pesquisa e com uma equipe mínima, quatro ou cinco pessoas. Não há por que ter um tema. O que é a vida em uma vila? E por que no sertão nordestino? Porque lá a invenção verbal é muito forte. O lugar no Brasil onde se inventa melhor é no sertão. (Coutinho *apud* Lins, 2004: 189).

K.M.: E aí, dando um salto porque são só duas páginas de texto, sigo aqui para a segunda página. Ele [Coutinho] continua dizendo uma coisa que eu acho que é o fio da meada. É o seguinte, continuando, ele fala assim:

A vontade que eu tenho é finalmente usar o tempo morto, filmar uma mulher preparando a comida, trabalhando no pilão, sei lá, e isso durar cinco minutos. Não que eu não pudesse fazer

isso na cidade, com momentos repetitivos, que isso também tem. Não é porque estou em uma cidade primitiva, não é isso. É que tenho uma vontade enorme de fazer assim, as pessoas fazendo coisas anódinas mesmo, no pilão, preparando lenha, sem falar. Não se trata de paisagem, é como se fosse uma etnografia do gesto. (Coutinho *apud* Lins, 2004: 190).

E ele diz, pra finalizar, ele diz assim, sobre o Nordeste. Ele comenta que no Nordeste existe essa força, não de uma fabulação, mas de uma força narrativa, das pessoas que sabem contar bem as suas histórias. E aqui eu queria já provocar, começando com o Carlinhos, depois com a Cláudia, para eles situarem esse filme no documentário brasileiro, no cinema brasileiro e o que a gente pode trazer desse filme para as fabulações no real.

C.A.M.: Olá pessoal, boa noite. Obrigado Kamilla pelo convite, obrigada a vocês que estão assistindo, que vão estar assistindo mais adiante essa *live*. Eu acho interessante você ler agora esse trecho do Coutinho falando sobre o que ele pensava desse filme e ele falar que ele queria filmar pessoas fazendo coisas. Coisas que normalmente o Coutinho não se interessava por isso. Isso era coisa do cinema de observação, do cinema direto. Ele dizia: “O quê que me interessa filmar pessoas fazendo coisas? Eu quero que as pessoas falem!”. A coisa dele era com a palavra, com toda essa potência da fala. E é engraçado a gente ver que na cabeça dele passou por essa intenção naquele momento. A cabeça do Coutinho passava por muitas intenções. A história de cada filme é uma acumulação de intenções, de projetos, de propostas, de ideias, que, às vezes, no final acabam se muito do que ele pensava originalmente. Então, basta a gente ver, se a gente for fazer uma espécie de arqueologia d’*O fim e o princípio*, a gente vai ver que, por exemplo, em 2003, quer dizer, um ano antes dele fazer as filmagens, ele já tinha um projeto, ele já tinha redigido um projeto chamado *O fim e o princípio*. Um título que ele tinha tirado do Mário de Andrade, de um trecho do Mário de Andrade sobre a Paraíba no livro *O turista aprendiz*.² Ele pretendia nesse projeto, em 2003, fazer uma viagem a vários estados do Nordeste em busca de personagens, na verdade, seus familiares ou descendentes de personagens que tinham sido filmados ou fotografados por Mário de Andrade na missão de pesquisa folclórica que ele empreendeu em 1938 no Nordeste. Quer dizer, o Mário de Andrade tinha feito essa pesquisa que resultou em alguns pequenos filmes que estão preservados até hoje e muito material fotográfico. E ele [Coutinho] queria, supostamente, procurar personagens sobreviventes, provavelmente ele não ia encontrar mais, mas descendentes ou pessoas que tivessem conhecido aqueles personagens registrados pelo Mário. E ele dizia assim: “O que me interessa nesse projeto não são as ruínas do passado, mas as construções imaginárias do presente”. Elaboradas

2. *O turista aprendiz*, concluído em 1943, mas só editado pela primeira vez em 1976, é um dos mais importantes livros de viagens pelo Brasil, foi escrito em forma de diário, com informalidade, humor e elevada percepção para o prosaico e o inusitado, para narrar duas viagens de Mário de Andrade. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf> Acessado em junho de 2022.

pelos personagens. As construções imaginárias... A gente já vai vendo por isso aí o interesse dele, especificamente, pelas fabulações que as pessoas fazem do seu cotidiano, da sua vida, etc. E é muito curioso porque nessa pesquisa que nós fazíamos, que eu fiz com o pessoal do Itaú Cultural para a *Ocupação Eduardo Coutinho*³ e pro meu livro *Sete faces de Eduardo Coutinho*,⁴ nesta pesquisa no acervo do Coutinho que agora está no Instituto Moreira Salles, nós encontramos esse projeto, O Fim e o Princípio de 2003, ligado à questão do Mário de Andrade. Escrito na capa do projeto estava escrito à lápis pela mão do Coutinho a palavra “falso”. Quer dizer, era um roteiro falso. Na verdade, ele sabia que não ia fazer isso, talvez ele nem quisesse fazer isso. Era apenas, talvez, um roteiro para submeter a algum edital, porque ele tinha que inventar coisas pros editais para fazer o que na verdade ele queria fazer. Então, a fabulação já começa aí. Já começa nesta ideia de um projeto falso para levantar um dinheiro para fazer o que ele talvez quisesse fazer que era *O fim e o princípio*, né? Esse que a gente conhece. É interessante que em 2004, antes dele partir para essa viagem que ele fez, ali no final de 2003, ele tinha rascunhado uma sinopse de argumento chamada *As palavras* que é outro título que foi migrando de um projeto para outro, até chegar no *Últimas conversas* (2015) que, originalmente, o título é *As palavras*. Mas aí em 2003/2004, ele rascunhou a sinopse que dizia o seguinte, como ele apresentava essa sinopse. Pra gente ver se não é algo próximo de *O fim e o princípio*. Dizia o Coutinho: “Este é um filme sobre a conversação, troca de palavras, a forma mais natural da linguagem, baseada na interação entre dois ou mais interlocutores situados face a face. Escolhi como locação única o município de São Rafael, no sertão do Rio Grande do Norte, com oito mil habitantes e há 210 km de distância de Natal, onde já filmei *Cabra marcado para morrer*⁵ (1964/84) e creio conseguir a cumplicidade necessária para uma intervenção desse tipo. No fundo, o filme terá dois temas: o assunto de que se fala, baseado do cotidiano, e as formas linguísticas e performáticas em que os personagens e o diretor se exprimem na comunicação em tal contexto”. Então, olha a semelhança entre essa ideia que ele chamava de *As palavras* e o que a gente tem hoje em *O fim e o princípio*. Na base do filme está realmente essa paixão do Coutinho pelo Nordeste, essa paixão que terá nascido, certamente, naquela viagem que ele fez em 1962 com a UNE Volante para documentar a região na época das reformas de João Goulart e que ele descobriu a Elizabeth Teixeira ali e acabou fazendo *Cabra Marcado Para Morrer* que foi aquele grande marco. E na verdade, foi uma paixão da qual ele não se desvencilhou mais que foi o Nordeste. Sempre que ele podia, ele voltava. O Globo Repórter, por exemplo, tem vários programas dele que se passam no Nordeste: *Seis dias de Ouricuri* (1976), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), tem três ou quatro

3. Site da Ocupação Eduardo Coutinho – Itaú Cultural, curadoria de Carlos Alberto Mattos. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/eduardo-coutinho/>>. Acessado em junho de 2022.

4. O livro foi lançado em 2019, mesmo ano em que a *Ocupação Eduardo Coutinho*. Ver bibliografia.

5. Em virtude dos 60 anos da morte de João Pedro Teixeira completos em abril de 2022, a convite da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) organizei a gravação da conversa “Marcharemos em tua luta: 60 anos da morte de João Pedro Teixeira (1962-2022)”. Disponível em: <<https://vimeo.com/699693322/4706425e42>>. Acessado em junho de 2022.

documentários do Globo Repórter que ele fez na região.⁶ Depois, ele consegue enfim voltar à Paraíba, terra da Kamilla, e fazer *O fim e o princípio*. Para começar a minha fala queria deixar essa pequena arqueologia, o termo usado pela Cláudia Mesquita, pra gente tocar a conversa pra frente, mas situando o Coutinho e esse projeto que vai mudando de cara, mudando de feição, e essa raiz do cinema dele no Nordeste que ele vai reencontrar.

K.M.: É um filme cambiante. Ele vai mudando, trocando de pele várias vezes. Eu comecei a nossa conversa lendo umas aspas que a Consuelo Lins colocou no livro dela, né? Que era projeto de *O fim e o princípio* e aí eu mencionei, Jacques [Cheuiche], que nas palavras do Coutinho que queria trabalhar essa questão do tempo morto, coisa que ele não tratava nos filmes anteriores e posteriores. Eu queria saber de você, Jacques, como é que foi essa apresentação do filme, você que fez parte da equipe, que foi diretor de fotografia e câmera da maioria dos filmes do Eduardo Coutinho. Tem uma experiência enorme no cinema brasileiro e pode nos trazer essa camada dessa experiência. O quê você sentiu nessa transformação desse projeto que foi tão cambiante? Que por natureza se valeu desses encontros e dos acasos.

Jacques Cheuiche: Boa noite a todos, muito feliz de estar aqui. É muito bom sempre lembrar do Coutinho e conversar sobre os filmes. O que eu queria dizer é o seguinte. Nos trabalhos do Coutinho, todos que eu fiz, foram nove longas em 14 anos, a nossa relação foi sempre muito do fazer. A gente não tinha um diálogo teórico, amplo, etc. Era sempre o quê que a gente tinha que filmar, o quê que precisava ser feito. Eu sempre me encaixei ali e ele me encaixou desse jeito. Claro que a gente conversava muito, mas a nossa conversa ela ia diretamente ao filmar, sabe? E no “Fim e o Princípio” não foi diferente. O que aconteceu de diferente no “Fim e o Princípio” que eu me lembre: eu não participei de nenhuma reunião sobre isso ou aquilo, se era um projeto que virou outro, não. O que aconteceu foi que a gente... ele tava meio... como seria a palavra? Ele não estava feliz com a história de acharem que ele só filmava com pesquisa, com personagens encontrados antes, aí ele ia lá e fazia as perguntas, como foi no *Edifício Master* (2002), como foi na maioria dos outros. E esse filme, a gente foi para a Paraíba sem saber o que ia filmar. Sem saber, a gente não tinha a menor ideia, nada. Eu perguntei uma vez pra ele lá no CECIP,⁷ fui lá conversar e ele falou: “Jacques, (...) eu vejo uma velha e um pilão.” (...) Era isso que ele via, uma velha e um pilão. Eu falei: “Cara, sim, e daí, a velha e o pilão?”. (...) “A velha e o pilão”. Tá bom. Fomos para a Paraíba, levei o equipamento que eu achei necessário, talvez. “Vamos filmar de noite? Não sei. Vamos filmar de dia? Sim. Mas de noite não sei.” Então eu levei o básico ali pra gente não ter alguma surpresa e tal. Equipe de sempre e atravessamos a Paraíba, saímos cedo de João Pessoa. E atravessamos, não paramos, não paramos... Paramos para almoçar, paramos pra não sei

6. Podemos incluir nesta lista ainda mais dois programas gravados no Nordeste: *Superstição* (1976) e *Theodorico, o imperador do sertão* (1978).

7. CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular é uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos e não-partidária, que desde 1986, no Rio de Janeiro, dedica-se ao fortalecimento da cidadania por meio da educação e da comunicação. Eduardo Coutinho lançou alguns filmes por lá, como, *Santo Forte* (1999), primeiro longa-metragem para o cinema realizado pelo CECIP, entre outros.

o quê e fomos indo, fomos indo. Aí em determinado momento, alguém perguntou: “Mas Coutinho, a gente tá indo pra onde?”. “Ai, eu me lembrei de uma cidade que eu estive há muitos anos atrás”. Que é essa São João do Rio do Peixe. “E eu acho que a gente vai pra lá”. A gente chegou de madrugada, era quase meia noite nesse lugar. De manhã, nove da manhã, café e tal. “E aí, vamo filmar o quê?”. Sempre essa pergunta, né? “Não sei, não sabemos”. Cara, aí a sorte do documentário, aí é a vida, a sorte, a busca, as coisas que acontecem quando você não está esperando, mas que você tá canalizado. Documentário tem muito isso. Se você ficar no desespero – “Ah, preciso encontrar imediatamente...” – não vai encontrar. É igual procurar um grande amor. Você não vai achar assim, porque você precisa encontrar um grande amor, mas se você esperar, quem sabe? É por aí, eu acho que é isso. É que é meio misturado tudo. Aí o quê que acontece, tava tendo um simpósio, alguma coisa nesse hotel [Brejo das Freiras]. Era um hotel grande, havia sido bem famoso numa época das águas termais e tal. Era um hotel com uma estrutura bem antiga, mas com certa grandiosidade que ele ainda tinha. Eu vou só me deter um pouco nesse fato porque eu acho que isso é a síntese da história toda. Alguém da produção foi falar na portaria se conhecia alguém, uma assistente social na cidade. Aí o rapaz falou assim: «Olha, tá tendo um simpósio aqui de num sei o quê, e essa moça aí, Rosa, ela conhece tudo na cidade.» Foram falar com a Rosa e cara... a Rosa foi o fio condutor do filme. É impressionante isso, pra mim essas mágicas, sabe? Que você faz uma pergunta que a pessoa fala «Ah, num sei...». E pronto, quebrou, né? Mas não, o cara da portaria foi totalmente... Ele descobriu o filme, na verdade. Bom, aí marcamos com a Rosa e foi maravilhoso. O que acontece é o seguinte... Mas ainda não sabíamos que filme era esse. A gente começa a filmar... A Rosa leva ali, leva aqui... (...) O Coutinho achou que esse filme era sobre jovens também. No começo a gente só ia atrás de jovens. E a gente passou uma semana atrás de jovens, em lugares que tinham festas, num sei o que. Cara, e ele [Coutinho] totalmente descontente com aquela coisa dos jovens, muito parecida com o último filme [de 2013], Últimas Conversas... porque tinha essa história dos jovens não falarem muita coisa e ele não tinha muita paciência pra ficar buscando e tal. Em determinado momento, eu acho que passada uma semana ou 10 dias ou quase duas semanas, o Coutinho cai de cama, com uma febre terrível, 41°C. A gente lá no sertãozinho e aí e agora fazer o quê? O Coutinho... Febre daquelas, garganta inflamada, tudo ruim. Acharam uma médica que tava no hotel, essa parte é engraçada! Ela foi no quarto do Coutinho, toda a equipe, né? Imagina se ela ia atender o Coutinho sem ninguém. Toda a equipe no quarto do Coutinho, entra aquela senhora, médica, pneumologista. Olha só! E olha e fala assim: “Quem está fumando no quarto?!”. Aí o Coutinho já deu aquela resmungada, né? “Mas não pode! O senhor não pode fumar mais!” (...) Aí viu, uma febre terrível. “Ele precisa de cuidados imediatos, não pode num sei o quê... Por favor, joguem fora todos os cigarros.” Aí o Coutinho: “Tirem esta mulher daqui imediatamente! Tirem! Está louca!”. Expulsou a mulher do quarto. A médica, coitada, não entendeu nada. Mas é verdade, ele tinha uma mala que era só cigarro. Impressionante. Ele adorava fumar, né? Bom, aí, claro, viemos pro Rio porque não tinha como dar atendimento ao Coutinho lá. Ir pra Juazeiro do Norte... era mais fácil a gente voltar pro Rio. E com isso, o que acontece? Ele ficou em

casa, convalescendo, melhorando e tal. Ficou mais de um mês vendo todas as fitas. Quando ele começou a assistir, ele entendeu que havia esse lugar, Araçás, que era um lugar onde os velhos tinham ficado. Tipo um bairro pequeno, meio distante uma casa da outra. Que é zona rural. E aí, ele descobriu o filme melhorando em casa. Então, quando a gente voltou, ele já sabia exatamente o que era. Era um filme sobre velhos. E era isso o que ele queria fazer. Então, essas coisas, o acaso do documentário, né? A Rosa, se ele não tivesse adoecido, enfim... E aí, foi inacreditável porque... O que a gente tinha? A gente tinha só indicação da Rosa. “Ali mora Dona Mariquinha. (...) Ela é prima de num sei quem,...”. Só isso. E a gente entrava na casa. Claro que por conta da Rosa as pessoas abriam a porta, né? Isso aí também foi maravilhoso. Ela era da família, a maioria ali parente, então foi o que aconteceu. Mas o que eu quero dizer é que foi o filme que eu fiz com ele [Coutinho] que a gente teve mais próximo assim do documentário clássico, que você não sabe o que você vai fazer e você esbarra no diretor e o diretor esbarra na câmera e a gente foi seguindo esse caminho que foi muito interessante. Deu um certo medo no início, porque assim, você não saber o que você vai filmar é meio complicado, mas como eu já vinha do *Edifício Master*, dos outros, já não foi tão difícil. Essa coisa do Nordeste também, eu já tinha filmado bastante lá. Enfim, foi um super passeio e coisas inacreditáveis aconteceram com aqueles personagens incríveis. (...) Mas aquele cara da janela,... o Leocádio é incrível. O cara num estúdio, um fundo negro, sabe? E de repente aparece na janela aquela figura que a gente nunca tinha visto. Ele demora, inclusive, pra chegar, né? Ele é desconfiado. E, enfim, era mais ou menos isso que eu tinha pra contar. Tem milhares de outras coisas pra contar. (...) E dizer que é o filme que eu tenho mais carinho porque foi o filme que fez com que a gente tivesse muito próximo mesmo, como fotógrafo, câmera e diretor, sabe? Ali a gente se divertia muito também. Com os nossos tropeços no meio da caatinga. Maravilhoso. [finaliza em 28’59”]

K.M.: Jacques, daqui a pouco eu volto a você, porque você tocou no assunto do acaso que, inclusive, neste texto do Coutinho ele fala do acaso. Então, guarda aí que daqui a pouco a gente volta. E dizer também que já podemos criar um fã clube. Todo mundo aqui parece que tem um xodó nesse filme, né? E eu queria agora passar a palavra para a Cláudia Mesquita para a gente tocar, especificamente, nesse assunto das fabulações e também essa questão de *O fim e o princípio* no documentário brasileiro contemporâneo. Você que escreve e pesquisa tanto sobre isso. E aí eu vou trazer três trechos do filme que eu transcrevi aqui porque eu acho que é uma síntese, é um gatilho pra você. No começo do filme, ele começa com uma estrada, a viagem, a janela para o sertão. O Coutinho começa falando desse processo. Ele fala “Nós queremos ouvir histórias. Saber de pessoas que falam da vida. Histórias de como se vive ou se vivia no sertão”. Acho que isso resume um pouco do que se trata o filme. Ouvir histórias. O quê que você pensa disso?

Cláudia Mesquita: Boa noite, quero agradecer a Kamilla e ao Cineclube Âncora pelo convite. É um prazer estar aqui ao lado do Jacques, do Carlinhos, de Kamilla também, enfim, para falar desse trabalho, dessa obra tão forte, inesgotável, que nos conecta. Eu tinha pensado, assim, talvez, nessa fala inicial em tentar situar um pouco o filme, *O fim e o princípio*, na filmografia contemporânea do Coutinho, naquilo que

o filme prolonga de características já, de algum modo, trabalhadas antes e naquilo que ele traz de singular. Acho que a gente vai acabar nessa fala encontrando essa questão das fabulações, mas depois, Kamilla, podemos voltar pra isso se você achar que convém. Bem, é também um prazer grande falar sobre esse filme especificamente. Que é um filme que tenho a impressão que não teve no momento em que foi lançado uma acolhida muito entusiástica. Não se escreveu muito sobre ele e é um filme que cresce a cada vez que a gente tem a oportunidade de revê-lo. Talvez ele não seja um marco na filmografia do Coutinho, no sentido de um filme propositivo, de uma guinada metodológica, de uma guinada na abordagem da experiência muito expressiva tal como foram *Santo Forte* (1999) e *Jogo de cena* (2007). Ele se situa aí no meio desses dois marcos, mas mesmo assim é um filme muito singular e muito bonito. Então, de um lado, eu tenho o sentimento que ele [o filme] recoloca o projeto ético e estético desenhado pelo cinema contemporâneo do Coutinho, centrado, como a gente sabe, em atos de fala, em performances verbais de personagens narradores, mas também apresenta deslocamentos que valeria a pena, talvez, sublinhar. Tanto Carlinhos, como Jacques já falaram um pouco sobre isso. Então, Coutinho, na época, depois de ter filmado *Peões* (2004), dizia: “Tô cansado de fazer filmes de cidade grande”. Decide voltar ao Nordeste, essa verdadeira obsessão. Tava até buscando aqui no livro amarelo, da Cosac Naify, esse organizado pelo Milton Ohata. Tem uma entrevista muito interessante que foi feita pelo José Marinho de Oliveira, chama-se *Exercícios para cabra marcado para morrer*, em que ele destrincha super bem essa relação com o Nordeste naquele momento. É de 1976 essa conversa e é da série *Depoimentos cinema brasileiro*, tema Nordeste, coordenada por Maria Rita Galvão. (...) Tem uma conversa ótima sobre Nordeste, aquilo que o Coutinho vinha pesquisando sobre a possibilidade que o Globo Repórter abriu pra ele de fazer filmes com uma certa estrutura, né? Programas com uma certa estrutura no Nordeste, enfim, vale muito a pena. Mas, enfim, decide voltar pro Nordeste, cansado, como disse o Jacques, vendo um certo esgotamento nesse método de pesquisa prévio de personagens que ele tinha praticado nos longas anteriores, desde *Santo Forte*. Então, decide fazer o filme, como ele diz logo no começo com a narração inicial, sem tema definido, sem assunto norteador, só com ideia de localidade, priorizando o acaso como meio de produzir encontros, de se aproximar daquilo que ele não sabia, que ele não conhecia. Ele parece de algum modo radicalizar essa busca, já que os personagens à princípio não são informantes sobre essa ou aquela temática previamente definida, mas são pessoas que a princípio não representam, nem exemplificam, nem tipificam nada, não há um tema prévio, ele parece radicalizar essa busca por narradores. Por bons narradores. Mas quer uma localidade prévia que demarque a busca pelos personagens, nem o tema, como eu disse, que norteie as conversas. Eu acho que fica mais enfática esse interesse do Coutinho pelas habilidades expressivas, performáticas, fabulatórias, de toda e qualquer pessoa. Bem, isso é um dos aspectos. O outro, o fato de que não há uma pesquisa anterior, que já não há entrevistas agendadas com pessoas sobre as quais o Coutinho sabe alguma coisa, sabe o quê perguntar em alguma medida. Radicaliza-se também essa ideia na expressão do Coutinho de um filme que conta a sua própria aventura, cuja construção narrativa tem muito a ver com o

seu próprio processo, com o seu fazer-se. O filme não tem um objeto, anteriormente, delineado. É claro que esse objeto, por assim dizer, ou pelo menos o seu dispositivo, ele vai sendo como que delineado no percurso. E disso resulta... Ele [Coutinho] acaba, como o Jacques relatou, optando por fazer muito por obra do acaso mesmo, a partir do encontro com a Rosa, a partir desse intervalo na filmagem em função do deslocamento dele para o Rio de Janeiro. Enfim, ele acaba fazendo esse recorte numa localidade, numa comunidade rural que é o Sítio Araçás, e um pouco explorando ali aquilo que ele pode extrair das conversas com os moradores que lhe são apresentados pela Rosa. É interessante perceber que na ausência da pesquisa anterior, o papel de mediadora da Rosa é muito decisivo. Ele vinha trabalhando com mediadores nos seus processos anteriores, mediadores que muitas vezes abriam o caminho para a pesquisa de personagens, para a escolha daquele elenco de entrevistados que acabaria presente no filme, mas o papel da figura mediadora cresce muito em *O fim e o princípio* em função não realização de pesquisa anterior, de não combinação prévia em relação às entrevistas e tudo. A gente nota que é um papel que não se atém ao bastidor só. Ela está presente em cena. Aliás, bastidor e cena nesse filme não se separam tanto assim, né? É intensamente processual. Ela [Rosa], inclusive, participa das conversas, dirige perguntas também para as filmadas e os filmados. Ela, por vezes, intervém quando alguém não compreende o que o outro diz ou perguntou. Coutinho disse uma coisa, a entrevistada ou entrevistado não entende ou vice-versa. A Rosa intervém e repete alguma coisa. Ela tem uma participação muito fundamental. Além disso, dessa presença decisiva da Rosa, outro aspecto que eu gostaria de destacar assim de saída é uma coisa que tem a ver com proximidade. Achei bonito o que o Jacques falou sobre o filme em que ele se lembra de talvez ter se aproximado mais do Coutinho. Ele guarda lembranças disso. Eu acho que esse filme é também marcado por uma proximidade física entre Coutinho e os personagens e as personagens. Muito interessante. Tem a ver, claro, com a proximidade da câmera dos corpos. Depois queria até dirigir uma pergunta ao Jacques como que foi planejada essa *mise-en-scène*, essa construção do espaço da entrevista, mas me parece que a câmera está perto dos corpos, o Coutinho está próximo aos entrevistados e entrevistadas, talvez para que se vejam e escutem melhor. Tem toda uma construção do rosto, rostos muito marcados pelo tempo, são imagens muito expressivas, essas dos narradores, dos seus corpos, dos seus gestos. É uma proximidade meio paradoxal porque, claro, que são pessoas muito diferentes do Coutinho e essa diferença nunca é elidida por ele em seus filmes. São velhos, sertanejos, camponeses, pessoas da zona rural paraibana, enquanto ele, um cineasta de classe média, morador do Rio de Janeiro, enfim, têm muitas diferenças em jogo. E tem também esse fato de que não havia nenhum tipo de combinação prévia, vínculo anterior, de construção prévia da possibilidade que o filme fosse feito através de um processo de pesquisa. São encontros muito, assim, o filme registra realmente encontro à quente, meio que construídos muito com base na mediação da Rosa, mas ao mesmo tempo tem isso, tem uma proximidade física, tem uma proximidade existencial, talvez, que faz com que se trate de um filme muito pessoal, no qual me parece que o Coutinho diz um pouco de si através dessas outras e desses outros. Não por acaso, as pessoas se sentem, muitas vezes, à vontade para dirigirem perguntas a

ele também. Devolverem perguntas que ele lhes faz. É o caso da Mariquinha quando ele pergunta sobre a morte, sobre se ela não teme a morte e ela já devolve a pergunta para ele, não é? Tem alguma coisa ali que parece realmente uma conversa.

C.A.M.: É uma proximidade até corporal, né, Cláudia? Têm personagens que tocam no Coutinho, batem no ombro dele. É incrível isso.

C.M.: Isso, é o caso da própria Mariquinha. Convoca, inclusive, com gesto, né? Toca no corpo dele convocando um pouco a cumplicidade dele atrás da câmera. O modo como a questão da morte, da pergunta sobre a morte retorna em várias das entrevistas. Parece que de algum modo, o Coutinho está elaborando questões que são caras para ele também naquele momento. Ele tinha mais de 70 anos, acredito que sim, como a maioria delas e deles, dos entrevistados. Era um outro aspecto que eu queria destacar. E também, talvez, chamar atenção para o fato que muito embora haja talvez essa radicalização, como eu disse na aposta e no desejo de filmar... Como é que o Carlinhos falou? Formas linguísticas e performáticas, algo que estava na sinopse do projeto *As palavras*, antes dele se tornar *O fim e o princípio*. Enfim, essa aposta nesses atos de fala, nessas performances verbais de personagens narradores, tem alguma coisa e talvez uma pouca preocupação em dar conta das linhas de força da experiência histórica daquela localidade, daquela situação especificamente. Um interesse muito maior nos filmados, nos seus usos, nos seus falares. Nos seus usos da língua, nas suas performances verbais como eu já disse, tem alguma coisa em comum que vai aparecendo nessas narrativas que têm a ver, por um lado, talvez com a coisa fabulatória mesmo, relacionada à região, ao catolicismo, ao trabalho na roxa, a maneira como eles se lembram desse trabalho e são até nostálgicos, alguns deles, nessa fase da vida. E também com um... como é que eu diria? Uma coisa que me faz pensar até naquela ideia do narrador benjaminiano. Os narradores ao contar alguma coisa transmitem conselhos. Contam histórias que têm uma dimensão utilitária, no sentido de que aquilo pode servir para alguém. Aparecem muitos ditos nas falas, inclusive, ditos que formulados, diferentemente, recorrem nas falas de mais de um narrador ou narradora. Vai aparecendo isso, um narrar que é também um aconselhar, que é também dizer que pode servir, que podem ser levadas, conselhos morais sobre a vida, enfim, tem essa dimensão da narrativa aí que me parece forte e que conecta também esses narradores e narradoras.

K.M.: Cláudia, você tocou num ponto que, inclusive, aparece em um outro debate no qual a Jordana Berg, montadora da maioria dos filmes do Coutinho, ela comenta isso. Como se os filmes do Coutinho fossem um manual de como viver, com esses conselhos. A cada filme você vai pegando essas experiências dessas pessoas.

C.A.M.: A Jordana tem essa teoria de que o Coutinho nasceu sem manual de instrução e que ele colhia das pessoas que ele conversava as formas de lidar com a vida, de lidar com o casamento, de lidar com a morte, lidar com o mundo em geral. Essa é a teoria da Jordana. É muito interessante porque realmente o Coutinho era uma pessoa, assim, despreparada para a vida. Ele era tão preparado para esse tipo de cinema que fazia, quanto ele era despreparado pra vida.

K.M.: Sobre essa questão que a Cláudia trouxe dessas aproximações corporais, que o Carlinhos também trouxe, tem uma cena específica do filme que me marca muito. São duas, a da Mariquinha quando eles estão lá conversando sobre a morte e de repente ela quebra totalmente a expectativa e olha pro lado e diz “Aquele cara é tão sério, né?”. E todo mundo começa a rir e dali vai se deslocar para uma outra coisa. Mas a cena que eu quero trazer, pedir para o Jacques falar é mais pro final do filme quando o Leocádio, ele já fora daquele “castelo”, daquela janela obscura dele, ele já de chapeuzinho conversando com o Coutinho. Tá falando sobre poesia, sobre vento e não sei o quê, a vida, o espírito, a fé... E de repente, eles estão próximos, e ele tá tão embebido assim dessa essência que ele bate na câmera, né, Jacques? Você, melhor do que ninguém, pra falar pra gente a história dessa cena. Porque aquilo ali também quebra um fluxo de uma conversa e vai para um outro lugar. Tá tão próximo que a imagem dá um solavanco. Como foi para você estar naquele momento? Como você sentiu aquilo? E queria que você comentasse essa questão que a Cláudia pediu, essa questão dessa proximidade. Por favor.

J.C.: A Cláudia falou coisas interessantíssimas. A gente poderia ficar conversando aqui muitas horas sobre cada posição dessa, do Carlinhos também. Aquele encontro com o Leocádio a gente tava na frente de uma outra casa de uma outra pessoa, acho que da Dona Vermelha, não sei. Quando apareceu o Leocádio – *plum* – a câmera vai em cima dele. Porque, enfim, tinham coisas que já aconteciam no cinema do Coutinho que era óbvio. Se aparecesse o Leocádio, é claro que eu ia em cima do Leocádio. Vou filmar o quê, né? Vou esperar o quê? E o Coutinho adorava essa coisa da atitude da gente resolver o quê que ia filmar sem que ele dissesse “Ah, olha o Leocádio, vamos ali!”. Sabe? Tinha umas coisas que eram automáticas, fazia parte já da nossa... Meio como um time. Às vezes, era muito parecido com isso. O que aconteceu foi que o Leocádio se empolga com aquela história da palavra falada, da palavra e aí eu estava com a lente bem próxima a ele, mas eu acho que no momento em que ele dá a pancada no parasol, ele se assusta e quebra um pouco o assunto. O assunto estava fluindo, ele leva um susto e percebe que não estavam só ele e Coutinho ali. Foi uma quebra, não foi bom, mesmo que eu me afastasse e tal. Ele ali já se sentiu constrangido.

C.A.M.: Pediu desculpas, né?

J.C.: É, talvez ele, inconscientemente, soubesse que não deveria bater na câmera, né? E não foi ele quem bateu, eu que fui chegando perto, na verdade. Ele era um senhor muito educado, ele tinha essa cultura não compreendida na região porque lá ele era tido como meio “fora da casinha”. Ele não era uma pessoa que as pessoas levassem em consideração, ele era meio escondido ali naquela casa escura. E como a gente deu atenção e ele encontrou no Coutinho ouvidos para aquelas coisas que ele gostava de falar, o almanaque, etc e tal. Ficou super feliz, sabe? Ele se sentiu bem mesmo, como os outros personagens. O que acontece é que o Coutinho também estava numa zona de conforto. Quando ele descobriu Araçás, uma das primeiras cenas que a gente filmou quando chegamos de volta foi aquele papel em cima da mesa em que a Rosa traça todo o caminho, a região com as casas. “Essa é fulana de tal, etc”. E aí fecha. Quando fecha era o que o Coutinho gostava. Ele precisava dessa...

C.A.M.: Prisão.

J.C.: É, no meio do mundo. Mesmo que ela não fosse visível, mas ela existia. Então, quando ele fez isso ficou fácil. Do ponto de vista de que tem muita coisa ali que a gente filmou como se fosse o *Edifício Master*, sabe? Entrar na casa das pessoas sem saber o quê que vai acontecer. Claro que no *Edifício* ele sabia quem era, mas o jeito de filmar era muito parecido.



Figura 1: Captura de tela da live realizada em 17 de novembro de 2020 sobre o filme *O fim e o princípio* (2005), dirigido por Eduardo Coutinho. Na imagem, do lado esquerdo, temos de cima para baixo: Jacques Cheuiche, Kamilla Medeiros, Cláudia Mesquita e Carlos Alberto Mattos e ao centro uma foto still das gravações em Araçás. Já a Rosa, é ela quem aparece de costas na foto, do lado direito junto à porta. (Acervo pessoal)

J.C.: Isso. Ali ó! Essa foto é linda. É na porta da casa de alguém, eu não me lembro mais quem. As casas eram muito escuras, então eu tinha uma diferença de luz muito grande, fora e dentro da casa. Eu, por sorte, sempre a sorte, né? Eu adoro a sorte. Levei uma lente que era maravilhosa que eu conseguia expor pra fora, para o sol nordestino pancada e ela conseguia enxergar dentro de casa com detalhes, então, foi incrível ter escolhido essa lente sem ter pensado nisso previamente, sabe? Nem ter testado. Mas, enfim, ela resolveu. E aí quando a gente entra na primeira casa que eu acho que é aquele senhor. Só três irmãos, né? Um irmão e duas senhoras. Aquele cara é muito engraçado porque ele declama uma poesia e fala do plano do cinema. Quando ele fala do plano aí o Coutinho se encantou, né? Quando ele fala “O plano...”. Aí, [o Coutinho], “Opa, tem história aqui!”. É um personagem, assim, incrível. E aí, uma escuridão dentro daquela casa e só tinha uma luz pela porta. De repente, eu vejo uma janela abrir o lado direito. “Pô, quem tá abrindo essa janela?”. Era o assistente, Ivanildo, maravilhoso, que fez a maioria dos filmes com a gente,

com o isopor do lado de fora da janela. Então, da cabeça dele. Eu não pedi, não tinha como, não tinha tempo para pedir pra ele fazer isso. Era uma coisa que podia até atrapalhar, mas como ele sabia do nosso ritmo, ele aos pouquinhos ficava cercado as casas com esse isopor do lado de fora quando a gente fazia esse tipo de entrada. Na Dona Mariquinha ele fez.

C.A.M.: O poeta era o Zeca Amador.

J.C.: Zeca Amador, exatamente.

C.A.M.: E a Mariquinha?

J.C.: A irmã dele é madrinha da Rosa. Aquela senhora que tá deitada.

C.A.M.: Você estava começando a falar da Mariquinha.

J.C.: Ah sim! A Mariquinha foi um encanto pro Coutinho. Eu acho que de todos os personagens da vida dele, das pessoas que ele entrevistou, que ele chegou perto, ninguém teve o encantamento que a Mariquinha teve para o Coutinho. E vice-versa. Eles realmente tiveram uma troca ali de... uma troca sensorial, uma troca de vida. Eles se entenderam e a gente brincava muito que Coutinho tinha adorado ela. E a gente volta para se despedir da Dona Mariquinha e é aí que ela fala dessa parte da morte que eu acho que é esse dia aqui que ela tá sentadinha. Ela ficou realmente triste ao saber que a gente estava indo embora. E eu quis chegar perto também dessas pessoas velhas, idosas, porque eu acho que a ruga conta muita história e no Nordeste as pessoas são muito enrugadas, o sol é muito forte. Os velhos vão ficando carcomidos porque não tem tratamento de beleza e vai ficando aquelas “ruas”, aquelas marcas que são incríveis. Porque, assim, o que acontece é que se a gente pensar, os filmes do Coutinho, eles são áridos, de certa forma, em função da fotografia. Não tem grandiosidade, grandiloquência, são filmes muito crus. A crueza é aquilo ali e eu tentei sempre desde o *Babilônia* (2000), que o Carlinhos estava, tirar alguma coisa desses momentos que é só aquilo ali. Eu me lembro no *Babilônia*, desculpa voltar, a gente encontrou um cara na praia... Você estava, né, Carlinhos?

C.A.M.: Estava na noite das filmagens.

J.C.: E na virada do ano, ele é um cara que tava na beira no mar, no Leme, e ele viu que a câmera tava chegando e ele começa, pega uma garrafa e começa a gritar. Foi totalmente cinematográfico. Ele entendeu que a cena era ele, era essa, não era mais os fogos. Então, eu sempre tentei tirar proveito um pouco dessas coisas. E no *fim e o princípio* o meu proveito era exatamente as marcas das pessoas, das casas. Aquela senhora Vermelha que tá numa rede fumando cachimbo numa casa escura, escura, escura. Para ter um pouco mais de interesse ali, para não ficar aquela coisa... Claro, as personagens são esse interesse, mas eu tentei sempre compor com um pouco mais, sabe? Até para eu me divertir mais também. Também tem isso, não era só porque eu achava legal. Eu queria curtir um pouco mais. E o Coutinho, cada vez mais, foi me deixando fazer o que eu queria. A cada filme eu tinha mais espaço para iluminar, para fazer coisas que eu achasse legal, porque por mais que os planos fossem fixos, eles não são parados. A câmera está sempre se mexendo. Alguém um dia falou “Os filmes do Coutinho a câmera é travada”. Não existe câmera travada nos filmes do Coutinho, nenhum. Nunca fiz câmera travada e não faria. A não ser que ele pedisse, “Olha, esse filme vai ser todo câmera travada”. Mas mesmo os planos, por exemplo,

que só têm um fundo monótono, *Canções* (2011), aquele fundo preto ali. A câmera não para um minuto nas pessoas. Ela passeia pelo rosto, pelo cabelo, para onde for. Ainda mais com as pessoas cantando, vira meio clipe. Então, eu sempre busquei ter um pouco mais de informação ali e como o Coutinho ia gostando, cada vez mais,... Aquele senhor da água, por exemplo. Aquele senhor da água em *O fim e o princípio*.

C.M.: Nato, né?

J.C.: Nato! O senhor da água é maravilhoso porque ele é uma performance. Não precisava fazer nada. Era só ir atrás dele. Aqueles braços incríveis. Então, assim, essa forma tem a ver com a liberdade que Coutinho começou a dar para todos nós de compor mesmo o quadro. E no final, eu acho que ele gostava. Eu via, às vezes, o olho dele brilhar com o que a gente estava filmando. Eu acho que *O fim e o princípio* é o filme que mais chegou perto da identidade dele. Da identidade interior. Ele tem uma vida no Nordeste. Todos os trabalhos, o casamento, o filme melhor... Cabra [Marcado para Morrer]... Ele usou o Nordeste como locação na maioria dos trabalhos. Então, quando a gente voltou para Araçás, a gente entrou numa zona de conforto. E ele [Coutinho] deixou eu fazer um plano que não tem em lugar nenhum no filme dele. Nenhum filme dele dessa fase tem este tipo de plano. São dois: o pai da Rosa quando vai buscar o gado que é um plano sequência que eu vou atrás com a câmera meio... ali tinha muito buraco. Aí ele deixou o plano inteiro. «Pô, Coutinho, era pra pegar só depois que eu chegasse perto dele». Não, ele achou legal aquela chegada do Seu [Geraldo]. E depois teve um plano... Eu falei «Coutinho, a Rosa anda muito de motocicleta». Ela tinha uma lambretinha, uma motinha assim. Eu falei «Coutinho, eu vou filmar ela chegando de moto». Ele «Não, não filma que eu não vou usar». Eu falei «Mas, Coutinho, por que você não vai usar?». «Tá bom, filma, mas eu não vou usar.» Eu acho que é um plano lindo, ela vem lá de trás da estrada, é quase um 360°. E ela entra na frente da casa dos pais... É um plano lindo. Ele acabou usando. Então ele tinha muito essa coisa de só filmar, só usar o que tivesse texto, palavra e tal. Então em *O fim e o princípio* tem também esses planos da cidade, vendo a cidade. Ele se permitiu também esse tipo de coisa. Olha... Eu não vou dizer que... Não, eu vou dizer sim. Para mim é o melhor filme que eu fiz com ele, com certeza. Hoje eu sei.

C.A.M.: É o mais querido mesmo. Em termos de afeto porque tem filmes melhores, digamos assim, em critérios mais gerais, mas em termos de afeto, realmente *O fim e o princípio*... E essa coisa da oralidade, eu acho muito engraçado porque a Rosa... Que acaso fez com que Rosa fosse o nome de um dos filmes mais *roseanos*⁸ do cinema brasileiro. Eu acho *O fim e o princípio*, assim como *Terra deu, terra come* (2010, de Rodrigo Siqueira), talvez os dois filmes mais *roseanos*, onde essa palavra inesperada, essa palavra, às vezes, inventada, ela surge, ela irrompe da boca das pessoas. Esse palavreado meio arcaico misturado com uma coisa que é inventada também. Eu acho essa dimensão *roseana* do filme incrível e ela propicia a fabulação. Ela encaminha as pessoas para a fabulação. Na época em que *O fim e o princípio* foi

8. Referência à obra de Guimarães Rosa (1908-1967).

lançado eu fui contratado para fazer o material de imprensa do filme, release, essas coisas. A gente fez um pequeno livretinho e eu pincei frases incríveis do filme. Se você transcrever esse filme é um livro, um volume de literatura inestimável. A mera transcrição daquelas frases. Eu acho que essa forma de narrar, essa forma de falar, ela já induz a uma certa fabulação, ela já induz esses vôos de imaginação, como Chico Moisés falando do sonho dele com o inferno. O quê é aquilo, né? Até que ponto é sonho, é invenção, ele tentando enredar o Coutinho, que era típico dele enredar o Coutinho nessa fabulação particular dele. O Leocádio com a história de Babel. A Cláudia e a Consuelo⁹ trouxeram para a questão do Walter Benjamin, da língua adâmica. Seria interessante até a Cláudia falar um pouco disso. Enfim, eu acho que tem uma identidade entre palavra e fabulação ali que é uma das marcas desse filme.

K.M.: Antes de passar para a Cláudia, eu queria somar mais uma coisa, um aspecto que pelo menos me afeta muito, que é isso que o Jacques falou. Dessa liberdade, dessa criação com a câmera e imagino, com o som, em alguma medida também, né? Mas vamos aqui focar na imagem. A escuridão dessas casas, dessas janelas, dessas portas, pelo menos, me remete a uma certa fabulação também desse espaço. As pessoas que saem daquela escuridão, surgem nas portas e nas janelas de suas casas como se fosse uma outra dimensão, de um outro espaço, para contar aquelas histórias. Esse contraste do claro e do escuro, essa sombra, dá uma atmosfera pro filme. (...) Eu queria só adicionar isso para além do que a Cláudia possa dizer agora, de como a imagem tá lá compondo também uma fabulação. Eu acho que isso é importante em *O fim e o princípio*. E como a Rosa, uma rosa dos ventos, praticamente, fazendo aquele mapa com o Coutinho, ela é um arauto. Ela chega, ela não é só uma mediadora, ela canta isso de alguma forma para as pessoas receberem a equipe. Não só o Coutinho, mas a equipe.

C.A.M.: As portas e janelas são tão incríveis nesse filme, né? Porque no *Edifício Master* tinha as portas de entrada dos apartamentos, mas eram só porta de passagem. No *fim e o princípio* as portas são o lugar onde as coisas acontecem.

J.C.: Isso que você falou, realmente, é incrível, porque tinha hora que eu me sentia meio em Macondo¹⁰, sabe? Pra mim Macondo é meio como aquelas casas. A Remedios¹¹ morava ali, com certeza. Aquela coisa escura, aquele solzão lá fora e aquelas pessoas... (...) E que bem lembrado essa história da Rosa. Agora, que sorte a gente teve. Que pessoa mais generosa. A família da Rosa também. Ela é uma mulher inteligente, impressionante, inteligente. Que entendeu perfeitamente. Ela tinha um carinho pelo Coutinho que parecia que conhecia há tantos anos. Tinha essa coisa do carinho porque a gente não deixava ninguém chegar perto se não gostasse do Coutinho. Se não gostasse, rapidamente, alguém tirava de cena. É sorte... Filme tem essa quantidade de sorte, né?

9. Referência ao artigo *O fim e o princípio: entre o mundo e a cena*, publicado em 2014 por Cláudia Mesquita e Consuelo Lins. Ver bibliografia.

10. Macondo é uma cidade fictícia onde se passa toda a história da família Buendía, narrada no livro *Cem anos de solidão*, publicado em 1967 por Gabriel García Márquez (1927-2014).

11. Referência à Remedios, a bela, personagem de *Cem anos de solidão*.

C.A.M.: Documentário, então...

C.M.: Adorando ouvi-los. Gostei muito do que Kamilla disse. É muito bonito. Pensando alto, não tinha elaborado nada antes sobre coisa das portas e das passagens. A começar pela casa da Mariquinha que é a primeira a ser realmente adentrada pela equipe e acho que na casa da Rosa quando eles conhecem a família, tem toda aquela apresentação inicial, a conversa com a avó. Eles não chegam a entrar na casa não. Ficam ali na entrada, na varanda.

J.C.: Ali foi na primeira fase.

C.M.: Sim, no primeiro momento, né?

J.C.: A casa da Rosa foi antes da volta. A avó rezando, fazendo uma reza. Foi na primeira fase, a gente ainda não sabia das portas.

C.M.: E é lindo porque é o primeiro encontro filmado com a Rosa e a inteligência dela já aparece tão fortemente. Coutinho diz algo assim: “A gente quer ouvir histórias. A gente tá aqui para ouvir histórias”. E a Rosa já indica a avó, sugere que a avó seja ouvida e já se coloca ao lado, fazendo aquilo que ela fará com os outros entrevistados depois. Numa construção da entrevista que singulariza esse filme porque Rosa está ao lado da filmada, da própria avó que atua sobre ela, que age sobre ela com a benzeção. Tem uma relação ali mais horizontal que se coloca na cena que ela mesma propõe. Ela que propõe pro filme parece, propõe, talvez, a própria ênfase na velhice ao sugerir que a avó seja ouvida quando o Coutinho diz que quer ouvir histórias. E já na segunda fase, quando se filma na casa da Mariquinha, só complementando o que Kamilla trouxe, tem a equipe que entra, a casa branca ou parede clara, caiada, parece. A equipe adentra e a Mariquinha vem lá do fundo da casa. Ela vem realmente do escuro, com os olhos assim fechados e incomodados pela luz que vem de fora. Fortíssima aquela chegada, no sentido mesmo que vocês estão dizendo. Bem, eu queria também reforçar a força da oralidade que Carlinhos chamou a atenção, chamando o filme de *roseano*, né? Que tem a ver, me parece, claro, com a relação com o trabalho, com a relação com a terra, com a experiência de uma espiritualidade, de uma religiosidade compartilhada, com essa dimensão moral das narrativas típicas de uma cultura oral e também com esse atravessamento metafísico que o próprio Coutinho parece desejar. Coutinho também estava afim disso, no sentido como ele pergunta sobre a morte. Como ele, de algum modo, provoca essa dimensão que faz com que as fabulações girem muitas vezes em torno do fim e do princípio mesmo. Tem esse lado aí metafísico forte que não se faz presente nos outros filmes, pelo menos não na maioria das conversas. Inclusive, eu me lembro de algo que aparece nos livros sobre Coutinho, sobre o método dele, dessa indicação que ele costumava dar para a equipe de pesquisadores que se ativessem mais sobre as trajetórias de vida dos filmados, não ficassem fazendo grandes perguntas abstratas ou que suscitassem opiniões ou coisa parecida, mas que ativessem sobre cotidiano, trabalho, casamento, enfim. Aqui é ele, Coutinho, que parece desejar esse atravessamento metafísico que ele intui fortíssimo naquela cultura, naquela oralidade, naquela experiência de mundo. Coletei aqui dois ditos populares que recorrem, reaparecem, às vezes, de diferentes formulações nas falas dos entrevistados e entrevistadas. O Zé de Sousa diz: “O cabra que diz tudo o que sabe fica besta”. O Chico Moisés diz: “Tudo o que se sabe não se pode dizer”.

Inclusive, no final ele faz aquele jogo com o Coutinho. Coutinho diz que ele é sabido e Chico Moisés diz que o Coutinho que é sabido, e Coutinho diz “Não sabido é o senhor”. E ele [Chico] diz: “Ah, que pena! Mal comecei. Só fiz começar. Não disse nada do que sei, disse muito pouco, só fiz começar”. É lindo, né? O diálogo entre Coutinho e Chico Moisés é realmente uma coisa ontológica.

K.M.: Voltando só o que você comentou da Rosa, lá quando ela vai falar com a avó dela, parece que naquele momento ela já matou a charada. Ela fala assim no pé do ouvido: “Vó, conta um pouquinho pra gente, resume a sua vida, o começo da sua vida até agora”. Como resume uma vida inteira, né? Mas o interessante é isso. “Conta pra ele”. E aí o filme vai se diluindo nessa potência da fala da Rosa. (...) A gente tá quase no fim, tem alguns comentários e perguntas do chat. Olha, o Fernando Leão, pergunta: “Aquela cumplicidade com Dona Mariquinha, tão sensível, quando ele diz que tem que ir embora”. Aquela despedida, ela sente, né? Não foi nem um dia que eles se encontraram e tem uma saudade ali já gerada. E aí ele continua: “Coutinho comentou algo a mais sobre Dona Mariquinha depois? Acho tão lindo aquele momento”. O Jacques meio que já começou a falar sobre isso. Porque ele [Coutinho] volta, né? Uma das poucas vezes que ele volta, durante a gravação, à personagem, né? Ele chegou a comentar mais sobre a Mariquinha?

C.A.M.: Isso era uma coisa que eu queria até perguntar pro Jacques também porque... Bom, ele [Coutinho] ficou apaixonado pela Mariquinha. Ele se dizia apaixonado pela Mariquinha, assim, abertamente. E acho que vice-versa também. Isso era uma coisa que eu queria que o Jacques contasse, essa relação de afeto que ele estabelece com esses personagens até pela condição um tanto vulnerável dele naquele momento saúde e tal, possibilidade da morte, etc. Ele desenvolve uma relação de afeto muito especial com aqueles personagens, mais do que, talvez, em qualquer outro filme anterior e no filme [*O fim e o princípio*] tem o retorno dele para se despedir das pessoas. Uma única vez que aparece isso num filme dele é no *Cabra marcado para morrer*, quando ele se despede da Dona Elizabeth, naquela famosa cena final, quase, penúltima cena. Aqui é quando ele volta a aparecer para se despedir das pessoas pela primeira vez. Ele costumava se despedir das pessoas, Jacques? E isso não entrava na montagem? Ou só aqui ele voltou para se despedir?

J.C.: Ele não voltava não. No *fim e o princípio* ele voltou, ele queria voltar para se despedir de alguns e a Dona Mariquinha com certeza. Ele nunca falou nada sobre a Dona Mariquinha. A equipe que percebeu e botou pilha também. Ele, imagina, ele não ia dar esse mole. A equipe que percebeu que havia uma coisa além, que era só encantamento, era platônica a parada, mas eu não me lembro dele ter falado algo, a gente que percebeu que era de verdade mesmo. O entrosamento, sabe? Entre eles. E a gente curtia muito quando acontecia isso também porque a vida no set pro Coutinho era praticamente a vida dele. Esse é o lance. Ele curtia muito filmar. Então, todas aquelas coisas que ele tinha de mau humor... De manhã acordava de mau humor e aí não queria tomar café. Nesse hotel, por exemplo, tinha um café especial do Coutinho. As moças da cozinha botavam o café na frente dele e aí ele ficava ali. Ele gostava desse tratamento, sabe? Ele tinha essa coisa de reclamar porque fazia parte

do ser, uma proteção até contra os chatos, eu acho. Mas era cômico também, a gente ria muito dessa coisa mau humorada dele de xingar... “Putaquepariu!” e aí jogava a bolsa. Tem uma hora que ele esquece a bolsa na casa do Seu...

C.M.: Assis, né? Eu acho.

J.C.: E ele vem entregar a bolsa pro Coutinho e pede pra prometer que a gente vai voltar. Umass pessoas que ele nunca tinha visto uma hora antes e virava um afeto só, sabe? Essa afetuosidade é impressionante.

C.A.M.: Mas eu via ele comentar sobre a Mariquinha de uma maneira extremamente carinhosa, de uma forma, assim, incomum para ele. Depois ele ainda voltou lá para mostrar o filme.

K.M.: Ele voltou também pro pessoal do *Cabra*.

C.M.: *A família de Elizabeth Teixeira* (2013).

C.A.M.: Que é um extra do DVD.

K.M.: Ainda tem os *Sobreviventes de Galileia* (2013). Ele volta também.

C.A.M.: À família e aos camponeses que tinha ajudado na filmagem.

K.M.: Interessante isso.

C.A.M.: Retornos de fim de vida, né? Porque ele [Coutinho] dizia que não se volta ao local do crime. Ele não fazia mais contato depois, a não ser que fosse casual, em estreia de filme ou encontrar por acaso. Mas, à medida que ele foi ficando mais velho, foi amolecendo o coração, digamos assim.

J.C.: O Coutinho não revia os filmes dele depois de lançados. Nunca mais ele revia. Se tivesse que apresentar, mostrava o início e aí ele ia lá pra fora fumar.

K.M.: Quero finalizar o nosso encontro com um aspecto que também me afeta muito, que é o acaso. O acaso apareceu para mim em 2018 quando a Beth Formaggini, ela veio aqui em Fortaleza passar uma semana aqui dando uma oficina sobre documentário brasileiro e ela comenta duas coisas. Foi ali que ela plantou uma sementinha que está até hoje aqui em mim e por isso estou fazendo essa mostra. A primeira, ela falou que pro Coutinho quando o acaso surgia na imagem ele virava destino. E a segunda, que quando você trabalha bem o acaso, o acaso te retorna, ele trabalha a seu favor. E aqui quero pinçar uma citação do Coutinho, também do livro da Consuelo [Lins] onde ele fala sobre o acaso.

Não é que a pesquisa não seja necessária. É que, em um lugar que é longe, primeiro, você diminui o custo; e segundo, parte para a surpresa total. É o acaso mesmo. Mas o negócio é que você já está no campo, tem um prazo de filmagem, e nesse prazo tem que descobrir as pessoas, criar o filme e filmar. Pode dar certo ou não. Você chega em uma cidade, conversa, pede, liga a câmera no tripé ou na mão. (Coutinho *apud* Lins, 2004: 190).

E aí ele diz assim: “O acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque senão não existe filme. O acaso acontece, mas você o controla, separando o bom acaso do mau, do inútil.” (Coutinho *apud* Lins, 2004: 190). O Jacques já comentou sobre essa camada do acaso no filme, porque, enfim, se você está em busca, você tem um desejo, uma vontade, mais ou menos um norte do que você vai encontrar nesse lugar, mas você se põe a mercê, o barco tá ali um pouco à deriva. E como o Coutinho diz nessa citação, você tem que controlar de alguma forma porque senão não existe o filme. Eu queria ouvir de vocês três, para finalizar, como vocês se sentem, assistindo ou rememorando falas do próprio Coutinho, sobre essa dimensão do acaso. E se quiserem relacionar esse acaso com a fabulação. Por exemplo, pra mim, o Leocádio é puro acaso e uma fabulação. E eu queria saber especificamente do Jacques, como você sentia isso na hora, em *O fim e o princípio*.

J.C.: Eu acho que falei um pouco, mas acho que é exatamente o que você leu agora. Coutinho sabia delimitar as coisas, ele não era deslumbrado. Nunca. Pelo contrário, ele não tinha um deslumbre “Ai que cena maravilhosa!”. O acaso em *O fim e o princípio* é fundamental. E todas as histórias, as fabulações, vamos dizer assim, as pessoas que não teriam mais do que, sei lá, 10, 20 anos de vida pela frente, sendo bem otimista, o próprio Coutinho, né? Enfim, eram pessoas que sabiam que já estavam indo para o outro lado de certa forma, mas que estavam ali ainda vivendo e pensando, tendo sua rotina. Não tinha ninguém jogado fora ali, todo mundo com sua personalidade, sabe? Isso que é muito bonito no filme. Não importava a quantidade de pobreza ou não, o Coutinho sabia entender isso, ele tinha essa coisa na cabeça dele de saber delimitar. Isso é a grande obra dele, a grande maestria de não deixar que essas situações se transformassem em um filme só de acasos. Hoje a gente vê os acasos, mas na época ninguém falava de acaso. Hoje a gente percebe que tem um acaso muito grande que conduziu o filme. Mas ele não deixou que isso tomasse conta do filme. Se você for no *Jogo de cena*, não tem acaso nenhum, ali é tudo fabricado mesmo e de uma maneira totalmente diferente. Então, a mágica do Coutinho que as pessoas perguntam, como é que as pessoas se abriam, de todas as classes sociais, de todas as idades, como é que essas pessoas se abriam pra ele e falavam coisas íntimas? Por quê? Da onde? Eu tenho uma explicação só: porque o Coutinho tinha paciência de ouvir. E perguntava coisas que mexiam dentro delas. E o momento certo de perguntar aquilo ali. Era isso e o afeto que ele dava, né? Isso tudo tinha uma verdade, então, a verdade acabava aparecendo. É mais ou menos isso. Foi o que eu acompanhei nesse tempo.

K.M.: “Mais ou menos isso” é maravilhoso.

C.A.M.: Sou eu agora? Eu acho que a gente não deve mitificar muito o acaso nos filmes do Coutinho porque eu sempre achei que os filmes dele são um misto de acaso e controle. Uma permanente negociação entre acaso e controle. Por exemplo, quando ele sai para buscar personagens como para *Jogo de cena* ou *As canções* (2011) que um é anunciado em jornal, o outro procurando pela cidade pessoas que tivessem música para cantar, etc. Aí isso é uma rede que é jogada e não se sabe o quê que vem. Tem uma parcela de acaso nisso aí, mas depois há todo um processo de seleção dos personagens para que ali então entrem os critérios de escolha de persona-

gens que não tem nada mais a ver com o acaso. O acaso houve na primeira jogada da rede, depois vem a seleção dos peixes, e depois você volta para uma segunda camada de acaso que é a conversa. Embora existisse uma pauta preparada pelos pesquisadores, alguns temas, algumas coisas que ele sabia que as pessoas tinham vivido, que pensavam, o que achavam da vida. E aí ele partia com essa pauta e depois novamente o acaso se apresentava porque aquela conversa podia ir pra rumos inesperados. E na montagem já vinha outra camada de critério para selecionar o que entra, quando entra e como entra. O tempo todo nas três fases: pesquisa, filmagem e montagem tem os dois aspectos, acaso e critério. E no *fim e o princípio* eu acho que existia uma coisa de acaso, a partida pra Paraíba para procurar um lugar, depois há um critério que é o encontro da Rosa e o que ela vai apontar. Aquele mapa que a Rosa desenha é um dispositivo que já reduz a parcela de acaso muito para aquele pequeno universo. Depois volta o acaso nas conversas, você não sabe pra onde a conversa vai evoluir, e nesse caso, não tinha nem pauta. Então ali, realmente, o acaso ocorre, incide fortemente. E na montagem, novamente critério. Então eu acho que essa alternância entre acaso e critério atravessa esse cinema de conversa do Coutinho. Não sei o quê que a Cláudia acha disso.

C.M.: Concordando total, nem precisaria acrescentar. É interessante que realmente *O fim e o princípio* que é aquele, talvez, mais nostálgico, de filmes mais abertos ao acaso e ao risco do real¹² tal qual ele havia feito com o *Boca de lixo* (1992). Num momento anterior ele se abre pra essa nova proposta, mas ele vai logo contendo o acaso à medida que vai desenhando junto com a Rosa um dispositivo, no processo, no percurso. Concordo inteiramente com o que o Carlinhos disse. A própria criação desse dispositivo, a “prisão” como ele dizia, a demarcação espacial de uma localidade, era ao mesmo tempo uma forma de lidar com o disforme, com aquilo que é abrangente demais, dispersivo, etc. De conter um pouco, mas também de se abrir pro desconhecido, pro não sabido, pras invenções, pras elaborações de si verbais que nem um roteirista poderia imaginar encontrar. Abrir mão de critérios de tipicidade, de representatividade para se abrir, em alguma medida, pros atos de fala desconhecidos. Por outro lado, a partir dessa pesquisa prévia, o quê que se faz? Conter o acaso, evitar o risco do disforme. Quase como que para criar uma espécie de dramaturgia prévia a partir da seleção e daquilo que se sabe previamente de cada pessoa, abrindo-se de novo no momento da interação, da conversa, para aquilo que pode aparecer, que vai surpreender.

K.M.: É uma dança, né? Uma tentativa de um equilíbrio desse acaso porque ele é bom, traz isso, a surpresa, o inesperado, traz esse frescor. Coutinho falava: “O acaso é esse frescor da realidade, do real”.

C.A.M.: Kamilla, deixa eu só acrescentar uma coisinha. Você falou pra relacionar o acaso com a fabulação... Eu acho que é na hora da conversa, na própria seleção de personagem, ele já tava de olho nisso, ele já tava de olho na capacidade de fabulação daquela pessoa. Pelas entrevistas de seleção, ele já se interessava por alguém

12. Referência a um texto do livro *Ver e poder, A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, escrito por Jean-Louis Comolli e publicado no Brasil pela UFMG, em 2008.

que podia ter ali uma fagulha de teatro, uma fagulha de invenção, de reinvenção da própria vida. Isso era um critério dele. Então, acaso e fabulação estão juntos por aí, com certeza.

Referências bibliográficas

- Lins, C.; Mesquita, C. (2014). *O fim e o princípio: entre o mundo e a cena*. Novos estudos – CEBRAP (99), Julho. Disponível em:
<<https://www.scielo.br/j/nec/a/jZW7CjJYGtVjS98cXVYntRK/?lang=pt>>. Acesso em 20 jun. 2022.
- Lins, C. (2004). O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- Mattos, C. A. (2019). *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo: Itaú Cultural: Instituto Moreira Salles.

Filmografia

- O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho. Produção de Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 1 DVD (109 min).