



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

RENATA CABRERA BORGES

NÃO CORTA!
A CONSTRUÇÃO DE REALIDADE E O PROCESSO
CRIATIVO NA OBRA DE EDUARDO COUTINHO

Londrina
2018

RENATA CABRERA BORGES

NÃO CORTA!
A CONSTRUÇÃO DE REALIDADE E O PROCESSO
CRIATIVO NA OBRA DE EDUARDO COUTINHO

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani.

Londrina
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

B732n Borges, Renata Cabrera.

Não corta! a construção de realidade e o processo criativo na obra de Eduardo Coutinho / Renata Cabrera Borges. - Londrina, 2018.
89 f.: il.

Orientador: Rozinaldo Antonio Miani.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018.

Inclui bibliografia.

1. Coutinho, Eduardo, 1933-2014 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Documentário (Cinema) - História e crítica - Teses. 3. Cineastas - Teses. 4. Comunicação audiovisual - Teses. I. Miani, Rozinaldo Antonio. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77



CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Renata Cabrera Borges

Título: "NÃO CORTA! A CONSTRUÇÃO DE REALIDADE E O PROCESSO CRIATIVO NA OBRA DE EDUARDO COUTINHO"

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani (Orientador)
UEL/CECA-NIC

Profª Drª Dirce Vasconcellos Lopes
UEL/CECA-NIC

Prof. Dr. Fernando Frochtengarten
CONVIDADO

Londrina, 06 de março de 2018.

A Eduardo Coutinho, que me tirou da
mais brutal incoerência de que a
realidade é, ou pode vir a ser, um
verdadeiro tédio. Basta contá-la.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, professor Rozinaldo, não só pela cumplicidade com o tema, mas, sobretudo, pela sua compreensão no meu desafio pessoal de escrever este trabalho. Era muito importante criar uma relação honesta com o projeto e, principalmente, afetiva. Obrigada pelos critérios com os prazos, encaminhamentos e distintas correções. Conseguimos!

À CAPES pela concessão da bolsa e ao coordenador do programa, Beto Klein, que me apoiou nos projetos de cinema externos à comunidade acadêmica. Para mim, a prática e a teoria devem caminhar juntas, e só foi possível unir as duas coisas porque sempre soube de sua cooperação e entedimento.

Às docentes do Mestrado que contribuíram de maneira especial, como a professora Ana Paula, que me mostrou um caminho de possibilidades; a professora Márcia, que levantou debates pertinentes aos diversos momentos políticos que vivemos nos últimos dois anos; e a professora Dirce, que dividia, sem economia, conhecimentos e informações preciosas adquiridos em sua trajetória acadêmica.

À minha família, Raquel Cabrera Borges e Marília Cabrera Borges, com quem divido as crises mais íntimas e compartilho cada pequena conquista. À minha mãe, pela dedicação, confiança e força sem tamanho; e à minha irmã, que fez as honras da proenitute e me abriu diversos caminhos. Admiração e inspiração eternas!

À amiga e mestra, professora Karen Debértolis, por quem, desde a graduação, nutro profundo respeito e carinho.

Aos amigos Vivian e Bonesi, que tanto me ajudaram no início do processo e que me incentivaram a ingressar no programa. E também a Guilherme, Thiago e Rafaela, que, desde os tempos como aluna especial, sempre estiveram ao lado nos momentos de impasse, dúvidas e, principalmente, na troca de ideias que tanto compartilhamos. Obrigada também ao Edmur, amigo querido e fã de Coutinho.

A todos aqueles com quem tive o prazer de filmar - os colegas e demais operários da Kinopus, pelas diversas produções rodadas em 2017, através das quais pude vivenciar a experiência prática do cinema que tanto move meus estudos. Obrigada especial ao Ceriba.

Por fim à Deus, que mesmo nos momentos de pouca convicção, ainda me preenche as incertezas.

Não há nada que se possa fazer. É a vida! Também vamos nos esquecer um dia. E tudo o que é importante hoje amanhã acaba tornando-se uma banalidade. E como é curioso que não há nada que se possa fazer para descobrir o que amanhã vai ser ridículo.

(Eduardo Coutinho)

BORGES, Renata Cabrera. **Não corta! A construção de realidade e o processo criativo na obra de Eduardo Coutinho**. 2018. 89 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

Este trabalho propõe uma investigação sobre o processo de criação do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, a partir de sua obra mais emblemática, *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), até o período em que produz três importantes longas-metragens, e que, neste trabalho, denominaremos de “Trilogia do Povo”: *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). O diferencial desta pesquisa consiste no fato de que o cinema documentário, enquanto produto midiático, reflete determinadas construções que geram impacto nas narrativas contemporâneas e, por conseguinte, na formação de representações sociais. A partir de uma revisão filmográfica do autor, traçamos determinados fatores que contribuíram para o recorte em questão e, desta forma, realizamos uma leitura ampla a respeito do que já havia sido publicado acerca do objeto. No que consiste às questões do gênero, a pesquisa também apresenta uma perspectiva sobre cinema documentário, principalmente, no cenário brasileiro - teorias, análises e referências históricas -, mas sem deixar de considerar as influências externas e suas contribuições. Com análise fundamentada nas teorias de Sennet, Deleuze e Riesman, foram estabelecidos tópicos que perpassam o cinema de Eduardo Coutinho, como a questão da verdade no cinema documentário e a exposição da intimidade. Para além da necessidade inquestionável de diálogo sobre autor e obra, é essencial pensar no tempo presente em que o objeto de análise está inserido. Assim, é possível uma leitura breve da transformação do documentário no Brasil e também nas formas híbridas das narrativas cinematográficas. Ao final, pode-se concluir que o cinema tem papel fundamental na construção de imagens e representações.

Palavras-chave: Comunicação visual. Cinema Documentário. Eduardo Coutinho. Representação. Construção de realidade.

BORGES, Renata Cabrera. **Don't Cut! The construction of reality and the creative process in the work of Eduardo Coutinho**. 2018. 89 p. Dissertation (Master's degree in Communication). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

ABSTRACT

This work proposes an investigation about the process of creation of the Brazilian filmmaker Eduardo Coutinho, from his most emblematic work, *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), until the period in which it produces three important feature films, and that, in this work we will call "Trilogy of the People": *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). The differential of this research consists in the fact that documentary cinema, as a media product, reflects certain constructions that have an impact on contemporary narratives and, therefore, in the formation of social representations. From a film review of the author, we have outlined certain factors that contributed to the cut in question and, in this way, we carried out a broad reading about what had already been published about the object. Regarding gender issues, the research also presents a perspective on documentary cinema, mainly in a Brazilian scenario - theories, analyzes and historical references -, but without taking into account external influences and their contributions. With analysis based on theories of Sennet, Deleuze and Riesman, were established topics that permeate the cinema of Eduardo Coutinho, as the question of truth in documentary film and the exposure of intimacy. In addition to the unquestionable need for dialogue on author and work, it is essential to think of the present time in which the object of analysis is inserted. Like this, is possible do a brief reading of the transformation of the documentary in Brazil and also in the hybrid forms of the cinematographic narratives. At the end, it can be concluded that cinema plays a fundamental role in the construction of images and representations.

Keywords: Visual communication. Documentary Cinema. Eduardo Coutinho. Representation. Reality building.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Glauber Rocha	18
Figura 2	- <i>São Paulo S/A</i> (Person, 1965)	21
Figura 3	- Cenas de <i>Santo Forte</i> (Eduardo Coutinho, 1999).....	26
Figura 4	- Do original em inglês, <i>Nanook of the North</i> , de Robert Flaherty (1922)	29
Figura 5	- Bastidores do longa <i>Nostalgia da Luz</i> , filmado no deserto do Atacama, Chile	32
Figura 6	- O documentarista Eduardo Coutinho	34
Figura 7	- Uma das cenas de <i>Cabra Marcado Para Morrer</i> em que a viúva de João Pedro Teixeira, dona Elizabeth Teixeira, aparece ao lado dos filhos	38
Figura 8	- Recorte do anúncio de jornal na época de pré-produção do longa <i>Jogo de Cena</i>	48
Figura 9	- Compilado de imagens retiradas dos filmes de Coutinho	51
Figura 10	- Cena do filme <i>Santo Forte</i> . Única imagem de culto que aparece no filme	53
Figura 11	- Cena do filme <i>Babilônia 2000</i>	54
Figura 12	- Cena do filme <i>Edifício Master</i>	55
Figura 13	- Na ordem (da esquerda para a direita) Andre, Quirina e Thereza, personagens de <i>Santo Forte</i>	57
Figura 14	- Na ordem (em cima da esquerda para a direita) Fátima e Djanira, (embaixo) Roseli e Marcos, personagens de <i>Babilônia 2000</i>	61
Figura 15	- Na ordem (da esquerda para a direita) João, Fábio e Bacon, personagens “peões” em <i>Edifício Master</i>	65
Figura 16	- Seu Roberto - personagem bispo em <i>Edifício Master</i>	67
Figura 17	- Alessandra - personagem rainha em <i>Edifício Master</i>	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O GÊNERO DO REAL	17
1.1 CONVEÇÕES E CONTRADIÇÕES	17
1.2 CINEMA COMO ARTE NARRATIVA	22
1.3 CINEMA VERDADE	26
2 O AUTOR: EDUARDO COUTINHO	34
2.1 DE CHAPLIN À REDE GLOBO	34
2.2 CABRA MARCADO PARA MORRER: O CINEASTA DE UM FILME SÓ?	38
2.3 PERFORMANCE E CINEMA DE PERSONAGEM	43
3 TRILOGIA DO POVO	52
3.1 SIMILARIDADES E PARTICULARIDADES	52
3.2 RETRATOS.....	57
3.2.1 <i>SANTO FORTE: RELIGIÃO E FÉ</i>	57
3.2.2 <i>BABILÔNIA 2000: NOVO MILÊNIO E O ESTIGMA DA FAVELA</i>	61
3.2.3 <i>EDIFÍCIO MASTER: SOLIDÃO E ANTICOMUNIDADE</i>	65
3.3 ALEGORIA, ORALIDADE E INTIMIDADE.....	70
3.4 AUTENTICIDADE, ALTERIDADE E VERDADE	76
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS.....	85
FILMOGRAFIA	88

INTRODUÇÃO

Nem o pioneiro e desbravador do cinema brasileiro Humberto Mauro - uma versão tropicália dos irmãos Lumière em Paris - ou o idealista intelectual progressista Glauber Rocha - símbolo do nacionalismo avesso à xenofilia das chanchadas - realizaram a façanha que Eduardo Coutinho conseguiu na história do cinema nacional. Há neste trio de diretores aqui emparelhado algumas similaridades no que diz respeito à antropologia visual e à cinematografia brasileira, mas também características díspares no tocante à linguagem, técnica e método de abordagem.

Pode-se dizer que tais diretores ansiavam por uma hipotética mídia contra-hegemônica e viam na cinegrafia a possibilidade de exaltar ou transfigurar as representações sociais tradicionais. No entanto, foi Eduardo Coutinho quem construiu e elevou ao patamar de Cinema Documentário as produções nacionalistas. Foi também Coutinho quem sofreu as penas do golpe militar, quando levaram seus equipamentos e materiais de gravação durante manifestações da Liga Camponesa em 1964.

Todos esses cineastas sofreram algum tipo de represália ou censura por observarem o país sob uma ótica contestadora e posicionada, mas a experiência audiovisual do Cinema Documentário - com letra maiúscula - se deve, principalmente, às provocações realizadas nos filmes de Coutinho. Paulistano, o diretor nasceu em 11 de maio de 1933 e morreu no dia 2 de fevereiro de 2014, no Rio de Janeiro. Cineasta e jornalista, também trabalhou como roteirista, revisor, repórter, redator, tradutor, editor, crítico, entre outros, e, durante nove anos, foi funcionário da Rede Globo.

Eduardo Coutinho dirigiu aproximadamente 28 documentários, entre eles, algumas das grandes reportagens para o Globo Repórter, consideradas produções de curta e média-metragem. De acordo com Cláudio Bezerra (2014), sua filmografia pode ser observada em três fases: 1) Experimentação; 2) Geração de um Estilo; 3) Documentário de Personagem. Vale ressaltar que, segundo o referido autor, essa divisão não busca categorizar o trabalho do cineasta, mas indicar um percurso gradativo e de maturação a respeito de questões individuais do próprio diretor.

Uma das evidências sobre Coutinho reside no fato de que ele acreditava num documentário com pessoas vivas e com histórias que, a partir de um diálogo,

poderiam e deveriam ser narradas sem maiores justificativas. Além disso, o cineasta defendia a ideia dessa interlocução entre diretor e personagem em que as perguntas são essenciais e geram uma espécie de troca durante o filme. "Por isso falo que esse microfone pertence aos dois lados; o diálogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos" (COUTINHO, 1997, p.166).

Outra marca bastante evidente na filmografia do diretor é a copresença na filmagem - onde duas pessoas aparecem juntas, em justa distância. Essa aproximação é que gerava ainda mais empatia entre diretor e personagem: "não filmo nunca a cinco, dez metros; prefiro aparecer no quadro [...] estou sempre próximo do personagem" (COUTINHO, 1997, p.168). O cineasta também afirmava que manter a câmera constantemente ligada funcionava diretamente como um dispositivo na performance do entrevistado. Devido a isso, o diretor nunca mudava a câmera de posição durante o diálogo.

Coutinho trafega e deixa escapar sua profunda inquietação com relação ao povo, à massa, às manobras midiáticas e suas tipificações - em especial a comunidade carioca-, pois em uma de suas inúmeras fases criativas o cineasta dedicou tempo suficiente ao se debruçar em filmes como *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). Tudo isso, sem se importar em levantar bandeiras específicas a respeito de seus temas, mas com o compromisso sempre ético de manter-se leal à história de cada um de seus entrevistados.

Quase como uma trilogia, os filmes supracitados aparecem num determinado tempo em que Coutinho retorna às salas de cinema mais convencionais e volta a participar de festivais recebendo indicações. Vale constar que, desde a produção de *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-1984), o diretor havia assumido outras formas, embora nunca tenha se afastado do cinema, principalmente, do gênero documentário, que praticou por muito tempo na condição de repórter e jornalista.

Mesmo o diretor evitando classificações a respeito de seu trabalho, algumas produções parecem ter influências da Antropologia ¹. Durante a experiência de *Edifício Master*, por exemplo, o material captado colaborou para um retrato nacional de uma população desenquadrada e fora de foco. Isso porque o filme revelava

¹ Lembrando que a Antropologia é uma ciência e, portanto, diferente do que Coutinho fazia como cineasta; mas é possível criar um paralelo, pois, em se tratando de cinema documentário, podemos dizer que o diretor alimentava-se de conceitos e métodos antropológicos.

fissuras e histórias com certa parcimônia, num álbum de fotografias dúbias em plena ebulição do aumento no poder econômico e do surgimento de uma “nova classe média”. Seu impasse era insistir em um contra cinema, na representação de uma realidade que não fosse aquela, mas outra. Que, com isso, não surtisse de modo absoluto uma ideia lógica, superficial ou comum.

De modo geral, o documentário foi, por muito tempo, associado a uma visão pragmática e engessada; ou seja, uma possível forma de transmitir qualquer que fosse a mensagem, porém, carregada de sentido ideológico e sem muitas possibilidades de diálogo ou questionamento. Entretanto, pensando nas questões em torno da produção de Coutinho, e tomando como base o princípio comunicacional de que todo produto midiático é uma construção de realidade e não a realidade em si, este trabalho busca esquadriñar a imagem do documentário como uma forma de representação.

E é quando a voz de locução surge para narrar as imagens e a câmera aparece no canto do quadro, marcando a presença do entrevistador frente ao entrevistado, que ocorre a experiência marcante do real para o qual nos remete o cinema de Coutinho. Do contrário, é tudo representação. E de que forma essa construção de realidade influencia a sociedade? De que maneira os muitos personagens da filmografia de Eduardo Coutinho permitem que características tão subjetivas e, ao mesmo tempo tão espontâneas, nos levem a essa experiência perene mesmo diante de períodos demarcados politicamente?

Para que seja possível organizar respostas de maneira concreta a essas e outras questões, iremos analisar o Cinema Documentário de Eduardo Coutinho no período em que o estilo do cineasta parece estar profundamente sinalizado pela presença desses personagens, como uma proposta de representação - numa espécie de trilogia que inclui *Santo Forte*, *Babilônia 2000* e *Edifício Master* -, estabelecendo, em um contexto mais amplo, a influência do gênero na condição de um produto midiático, visto até mesmo da perspectiva didática ou experimental.

Além disso, a pesquisa tem como objetivos específicos - que incluem os processos de análise e constatação - identificar e explorar o discurso do diretor no período de sua obra mais emblemática, de 1984 - quando estreia a versão concluída de *Cabra Marcado Para Morrer* -, até o início dos anos 2000, período de maior alcance e popularidade. O recorte pretende descrever os filmes analisados e

também levantar as características expressas no gênero, apontando produções inseridas na mesma época como forma de contextualizar e atribuir a contribuição das representações criadas com o objetivo de expor e conferir o diferencial na filmografia de Coutinho.

Em geral, essa filmografia irá pressupor traços de verdade, porém, admitindo-se que possa existir o real, ainda assim, a veracidade da filmagem é que nos colocará frente a determinadas situações no momento em que ela ocorreu. Vale ressaltar que já é notório na oralidade do cinema de Coutinho, ao contrário da história oral como ciência, mais liberdade no campo do imaginário e do subjetivo. Neste sentido, propõe-se, sob a ótica do analista, investigar o olhar do cineasta sobre a sociedade.

A partir da ideia de que a análise de um filme é um “processo de compreensão e reconstituição” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 15) iremos usufruir de um exame mais técnico com o intuito de mexer e mover com os significados dos filmes estudados. Assim, o que importa não é tão somente o produto fílmico em si, mas o lugar de fala do autor e também as percepções e impressões que poderemos reconsiderar na posição de espectador e analista.

Dois apontamentos são importantes neste sentido: 1º) a desconstrução de uma determinada cena equivale à descrição; 2º) a reconstrução corresponde à interpretação. Entretanto, é evidente que “Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.15), não pretendendo criar ou estabelecer uma verdade concreta sobre a produção, mas assumindo uma espécie de ficção sem exceder o real.

Um dos objetivos dessa dissertação (além de estabelecer uma relação de análise com o objeto proposto) é também dissecar algumas características antropológicas e etnográficas que são apresentadas nos filmes a partir da relação de Coutinho com os personagens - na forma de entrevistador e entrevistados - considerando que *Santo Forte*, *Babilônia 2000* e *Edifício Master* possuem um caráter evidentemente social, porém, sem usar dos recursos pré-programados no que diz respeito a personagens estereotipados de uma longa reportagem.

Esta é, sem dúvida, uma das preocupações de Coutinho enquanto cineasta e documentarista. Por exemplo, no longa *Boca de Lixo*, o preconceito criado antes de

assistir ao filme é aquele de que as histórias das pessoas que vivem neste tipo de ambiente (o lixão) estão alicerçadas na tristeza e na angústia - cujo discurso é de uma vida miserável - de carências, amarguras e desgostos. Contudo, Coutinho aciona o “dispositivo da alteridade” (COUTINHO, 1997) e da escuta colocando-se de maneira mais próxima e humana em relação aos seus personagens. O resultado é um panorama visto sob um olhar diferente. São histórias. E na cinematografia de Coutinho, isso é o que realmente importa.

A obra de Coutinho também permite que partículas do real sejam expostas, como a própria equipe de filmagem e seus aparatos, intervenções externas, ruídos e músicas - consideradas como “expressão sonora no cinema” (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 2012, p.46) e, por isso, também será importante analisar as técnicas de intervenção e linguagem que potencializam este cinema documentário. Por ser capaz de trazer à tona todas essas questões, o procedimento partirá primeiro de uma revisão e observação a respeito das obras do cineasta, da verificação e exploração das representações nos filmes, da construção dos personagens e da relação dessas representações, além de apontamentos necessários estabelecidos conforme diálogo com o objeto. Tudo isso, levando em conta aspectos configurados como inerentes à própria performance do autor e sua obra.

No tocante a essa interpretação, vale ratificar que assim como o analista diz coisas sobre um filme, o filme também diz coisas por si só. Por exemplo, uma rápida contextualização da época em que o longa *Edifício Master* foi filmado nos leva diretamente ao início dos anos 2000. O vislumbre de “aparecer” em uma produção cinematográfica, no mesmo momento em que a estética do *reality-show*² era predominante na programação televisiva, haveria de produzir efeitos de legitimação e existência. Tudo combinava com o fenômeno social daquela primeira década do século XXI, quando surgia a “nova classe média”, num movimento de ascensão social e do aumento no potencial de consumo das famílias brasileiras. A dimensão política da vida pessoal ganhava *status*, conferindo autoestima e protagonismo social.

Logo, além de romper com os estereótipos que a televisão proporcionava na época, *Edifício Master* também criava um embate com escolhas feitas anteriormente por Coutinho, como a ausência de um tema central - diferente de *Santo Forte*, por

² Casa dos Artistas, em 2001 (SBT) e Big Brother Brasil, no início de 2002 (Globo).

exemplo, que aborda a religião -, e também o recorte espacial e ideológico - distinto do que aparece em *Babilônia 2000*, filmado nas favelas Chapéu Mangueira e Babilônia. Master era um prédio, localizado em Copacabana, pertíssimo da praia e com aproximadamente 500 habitantes.

Por tamanha relevância e legado, é inquestionável a natureza da pesquisa sobre o processo de criação do cineasta e também a necessidade de buscar, por meio dos elementos visuais, uma maior compreensão acerca dessa produção tão enfatizada no cinema nacional, latino-americano e ainda fora deste contexto – , pois o autor recebeu inúmeras homenagens pelo conjunto da obra e sua contribuição intelectual em países como Espanha, Alemanha e Estados Unidos, onde foi homenageado pelo The Museum Of Modern Art, o Moma, com a primeira retrospectiva de sua filmografia durante a *Première Brazil*, que exibiu oito filmes em julho de 2009.

Em 2014, no ano de seu falecimento, o cineasta foi um dos homenageados no Oscar durante a exibição de um vídeo clipe com imagens de atores, produtores e diretores falecidos nos últimos meses. E mais recentemente, em 2017, Coutinho também foi lembrado e homenageado na 57ª edição do Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI) com exibição de nove longas, entre eles, *Cabra Marcado Para Morrer*, *Edifício Master*, *Peões* e *Jogo de Cena*.

Estas são algumas questões que o trabalho propõe. Além disso, é essencial pensar no tempo presente em que o objeto de análise está inserido. Assim, é possível uma leitura breve da transformação do documentário no Brasil e também nas formas híbridas das quais a televisão e o cinema tomaram contato. No que tange ao discurso social – que, por vezes, vacilante reflete uma visão rasa sobre a produção do documentário - vamos lembrar o impacto dos filmes de Eduardo Coutinho na relação que o audiovisual possui com as narrativas históricas do país.

Para cumprir os objetivos propostos, no primeiro capítulo iremos reconstituir períodos importantes da história do documentário no Brasil e a relação de movimentos vanguardistas do cinema nacional com o nascimento do Cinema Documentário, desde a necessidade da criação de uma narrativa com traços de realidade até a intencionalidade de criar uma ficção que viesse de encontro com o momento histórico do país. Além disso, pretendemos estabelecer um panorama

geral sobre o gênero no país, suas perspectivas variadas e as influências de outras escolas, como a norte-americana, a europeia e também a escola latino-americana.

No capítulo seguinte, abordaremos a trajetória do cineasta Eduardo Coutinho desde a sua gênese, perpassando pelos episódios de maior ascensão e trabalhos de fôlego, os momentos de crises criativas e as redescobertas como pesquisador de um cinema tido como cinema de questão, até as suas inquietações com relação à própria técnica e dispositivos - que o levaram, de certa forma, a permanecer na função de documentarista e lhe renderam força e motivação para realizar filmes que se mantiveram em constante mutação, tanto no tocante à linguagem como também à abordagem.

Por fim, no último capítulo, faremos a descrição e análise dos filmes que compõem o que denominamos de “Trilogia do Povo” (*Santo Forte*, *Babilônia 2000* e *Edifício Master*), expondo as similaridades e particularidades de cada produção a partir de uma seleção de personagens emblemáticos dentro da filmografia escolhida. Além de observações aprofundadas sobre os reflexos desses personagens dentro da construção fílmica e de algumas considerações sobre temas desenvolvidos por Coutinho.

1. O GÊNERO DO REAL

1.2 CONVENÇÕES E CONTRADIÇÕES

O documentário sempre se reinventa. Ele está sempre em movimento e em constante metamorfose, pois aquele que realiza, o *ser* documentarista, admite sua subjetividade artística diante da vida. E não se trata apenas do modo como o sujeito que filma, encara ou recorta essa realidade, mas da maneira que ele vê o real, o habitual e problematiza. Assim, é, justamente, por pertencer à cultura visual, mesmo sob o “império da imagem” - cuja perda da realidade é cada vez maior -, que o documentário, como produto midiático, ainda possui impacto expressivo em termos comunicacionais.

Contudo, sabemos que identificar o gênero como busca do real, ou como filme da realidade, é uma afirmação no mínimo arriscada e pretenciosa, porque antes de investigar um determinado assunto ou cultura é preciso pensar, principalmente, no ponto de vista e formação ideológica do autor. Lúcia Nagib (1991) analisa a visão do documentarista Werner Herzog, por exemplo, e afirma que, para além do que é real, tudo é também de certa maneira metafísico. Isso porque, a partir do momento em que essa intervenção artística perpassa os olhos daquele que narra, a matéria concreta e física das coisas acaba por transmitir múltiplos significados.

Documentarista atual e dedicado a contar histórias do tempo presente, Herzog é um dos cineastas que ainda está em atividade e mais se reinventa e realiza produções do gênero. Com mais de sessenta filmes no currículo e utilizando-se das novas tecnologias para observação e registro de seus temas, sua postura inicial também foi de “recusa de uma imagem pré-moldada da realidade e de busca de uma nova imagem, de uma identidade” (NAGIB, 1991, p.133.). Digo também, pois esse encontro com um outro tipo de representação remete muito ao objeto de estudo desta pesquisa, o cinema documentário de Eduardo Coutinho.

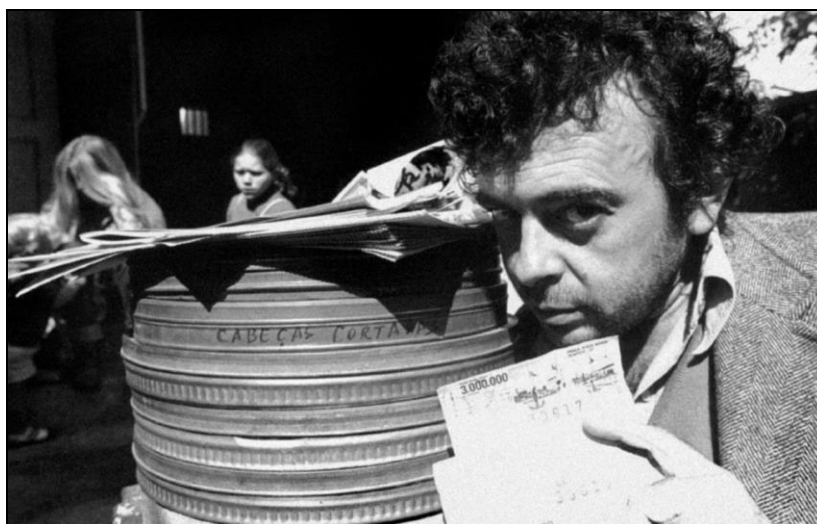
Muito embora Herzog nunca tenha desenvolvido em seu trabalho qualquer abordagem diretamente ligada à política, o que já não podemos afirmar com relação aos filmes de Coutinho, ambos os cineastas buscam a valorização das personagens na construção da narrativa documental, e também, guardadas as devidas

proporções, um encontro com a cultura do ideal nacionalista, e, porque não dizer, com o papel do cinema na função de estabelecer tal identidade social. Além disso, os dois cineastas saíram de seus respectivos países para um mergulho de afastamento (ainda que breve, no caso de Coutinho) com o objetivo de construir uma visão mais profunda sobre o lugar de origem.

No Brasil, muito mais associado ao cinema antropológico, está a época das produções audiovisuais do Cinema Novo, incluindo nomes como Cacá Diegues (*Bye Bye Brasil*, 1979), Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964), Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma*, 1969), Leon Hirszman (*A Falecida*, 1965 - em coautoria de Eduardo Coutinho), Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968), entre outros. Glauber Rocha foi um dos cineastas que influenciaram, inclusive, a obra de Herzog na concepção do Novo Cinema Alemão ³. A relação desses dois movimentos, segundo Nagib, está baseada no fato de que ambos os países passavam por um momento semelhante.

FIGURA 1

Glauber Rocha



Fonte: Cinéfilos Jornalismo Junior

Afora alguns pioneiros, como Humberto Mauro (*Na Primavera da Vida*, 1926 - primeiro longa brasileiro) ou Mário Peixoto (*Limite*, 1931 - clássico do cinema

³ Uma das referências do Cinema Novo no Brasil, que aparece em Herzog, é o próprio título original de *Kaspar Hauser, cada um por si e Deus contra todos* - frase que o diretor ouviu em *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.

nacional), estes cineastas mostraram imagens nunca vistas pelo espectador brasileiro, e tão pouco pelo espectador internacional. Torna-se, portanto, impossível falar de cinema documentário no Brasil sem falar dos movimentos que contribuíram para a formação do gênero no país, que buscaram igualmente uma aproximação da nossa identidade e um rompimento com a influência do cinema americano. No dizer de Glauber: “Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira”.

Desta maneira, como os recursos destinados à cultura do nosso país ainda hoje são relativamente baixos, na época de realização dos filmes supracitados, a situação era mais, por assim dizer, caótica. Logo, a trajetória dos primeiros cineastas brasileiros dependia, exclusivamente, de alternativas criadas pelo governo a fim de fazer uso do cinema como um braço do Estado. Sheila Schvarzman (*apud* TEIXEIRA, 2004) explica que, na década de 1920, já existia uma ânsia dos produtores cinematográficos locais em definir os caminhos do cinema nacional e o reconhecimento da atividade.

O cinema documentário era chamado de 'cavação', e dialogava pouco com produtores importantes como Adhemar Gonzaga ⁴, por exemplo, que na contramão do que o gênero vinha praticando, insistia numa imagem do Brasil moderno em contraponto de um Brasil primitivo ou “de índios”. Neste contexto, surge o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão criado pelo Ministério da Educação e Saúde em março de 1936, durante o período histórico que ficou conhecido como Era Vargas.

O surgimento do cinema educativo no Brasil vem da necessidade de tentar controlar as imagens que se produziam sobre o país e sua realidade, instrumentalizando essas imagens para as mudanças sociais e econômicas que viriam, dirigidas por aqueles que detinham o poder e o saber, e definiriam a sua direção. Esse não é um processo inédito no cinema, e está inscrito em suas potencialidades, seja no filme de enredo, seja na feitura consciente de filmes educativos ou de propaganda. Isso já é visível nos filmes soviéticos dos anos de 1920, e nos anos de 1930 com o fim do liberalismo em grande parte dos países ocidentais, o formato se consolida na Itália e na Alemanha, e também em países como Brasil (SCHVARZMAN *apud* TEIXEIRA, 2004, p.271).

⁴ Cineasta e jornalista brasileiro, fundador do primeiro clube de cinema no país, o Chaplin Club, criou a revista *Cinearte* (1926-1942) que defendia para o cinema brasileiro padrões estéticos semelhantes aos dos filmes norte-americanos. Estagiou em Hollywood e instituiu, em 1930, os estúdios da Cinédia, primeira tentativa de industrializar a produção cinematográfica no país (Fonte: <http://www.cinedia.com.br>).

A partir disso, havia um incentivo da produção de filmes educativos submetida à ideologia governamental, e a produção de imagens por meio do cinema nacional deste período acabou servindo de braço e controle como veículo de massa. Resistentes, os realizadores do cinema documentário - e de certa forma de um cinema político - acabaram buscando medidas para permanecerem no trabalho e, mais tarde, o gênero ganhou força com a realização do curta-metragem *Aruanda* ⁵.

O filme estimulou, na época, a discussão sobre o que, afinal de contas, deveria dizer o cinema brasileiro. *Aruanda* foi exibido durante a primeira Convenção da Crítica Cinematográfica, promovida, em São Paulo, pela Cinemateca Brasileira. Menos de um ano depois, estava sendo reapresentado na Homenagem ao Cinema Brasileiro que inaugurou as manifestações cinematográficas da Bienal de São Paulo, em 1961. Por provocar opiniões polarizadas com relação à qualidade técnica, abordagem, tema e construção narrativa, *Aruanda* tornou-se emblemático na história do cinema nacional.

Sobre o período em questão, Jean-Claude Bernardet (1977) acredita que não apenas o cinema estava associado e disponibilizado a uma pequena e burguesa parcela da população brasileira, mas toda uma cultura - fosse de acesso ou da própria afirmação de identidade. Talvez, até hoje, esta seja uma característica da classe média, que, na década de 1960, além de *Aruanda* (mal recebido e tão pouco compreendido pelos espectadores mais tradicionais do cinema no circuito alternativo), também resistiu a *Cinco Vezes Favela* (1962), cuja abordagem seria uma tentativa de mobilizar este cinema social e, de certo modo, denunciativo.

De acordo com o autor, à medida em que o cinema começou a representar a cidade como solução dos problemas (*Barravento*, de 1962, e *Vidas Secas*, de 1963, por exemplo), falar de cinema urbano, apesar de vago, passou a ser atual e, portanto, interessante. Na época, havia um afastamento do presente e, ao mesmo tempo, um recuo no passado que permeava os temas do cinema nacional, fosse pelo contexto político em que o país estava inserido, ou pelo fato do tempo passado

⁵ Filme de 1960, com direção de Linduarte Noronha, que documenta a fuga dos escravos e a instalação de um quilombo na serra do Talhado. Ingenuamente denunciativo, como afirma Jean-Claude Bernardet em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, edição de 18 de fev. 2007, Caderno 2 (Fonte: 100 Melhores Filmes Brasileiros, 2016, p. 407).

apresentar problemas que já não podiam “contagiar o presente”, como afirma Jean-Claude Bernardet (1977).

Neste sentido, *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965) é um dos primeiros filmes destacados pela crítica da época e que apresenta, com perspicácia, problemas relacionados à classe média, além de sua abordagem e narrativa serem assimiladas pelo público. É possível ainda identificar nos personagens de *São Paulo S/A* uma “entrega” a tal contexto social, porém, sem alienar-se por completo, ou seja, personagens suficientemente capazes de enfrentar e reagir. Abaixo, um breve contexto:

O filme ambienta-se em São Paulo, entre 1957 e 1960, no momento da euforia desenvolvimentista provocada pela instalação no Estado de S. Paulo de indústrias automobilísticas estrangeiras. Person, de modo muito significativo, não escolheu como personagens os empresários dessa indústria, mas sim pessoas que aproveitaram o boom, montando pequenas fábricas que vivem na dependência da grande indústria. Os donos dessas pequenas fábricas, que surgem da noite para o dia, desenvolvem-se e enriquecem-se às custas da inflação (o dinheiro é substituído pelo crédito) e de manobras mais ou menos desonestas. Uma primeira característica dessa classe média que euforicamente enche os bolsos está em que o desenvolvimento industrial não resulta dela, mas que ela aproveita o desenvolvimento com o fim exclusivo de enriquecer: está na total dependência da grande indústria, pela qual é condicionada, obrigando-se a obedecer-lhe cegamente ponto por ponto (BERNARDET, 1977, p.106).

FIGURA 2

São Paulo S/A (Person, 1965)



Fonte: Frame captado do filme

1.2 CINEMA COMO ARTE NARRATIVA

Este percurso introdutório, necessário para a contextualização, deve-se ao fato de que, de maneira geral, assim como descreve Bernardet, o “cinema brasileiro não é um cinema popular”, mas de uma camada social em busca de seu caminho. Por seu teor, personagens, estilo, especialmente, a tradição cinematográfica brasileira é marcada por uma linguagem tipicamente de classe. Assim, é possível afirmar que, de fato, produzir cinema exigia, e continua exigindo, uma certa dose de acesso reservada a camadas mais privilegiadas da sociedade.

Para os intelectuais e cineastas considerados de esquerda, aqueles que tinham como preocupação temática e ideológica o *outro* (uma representação contrária à da mídia tradicional), muito embora sempre tenha existido uma marca expressiva da força no brasileiro, as referências e inspirações para a realização do gênero documentário vinham de fora. Ao mesmo tempo que era preciso manter a necessidade de diálogo sobre a temática das classes menos favorecidas, existia a demanda de enfrentar e resolver o problema do público e da falta de recursos financeiros.

Neste período, concentrado entre as décadas de 1960 e 1970, o produtor e fotógrafo húngaro Thomaz Farkas, radicado no Brasil desde a década de 1930 (quando ainda criança se mudou para São Paulo com a família), organizou uma “caravana” e enviou uma equipe de gravação para o Rio de Janeiro, ajudando a formar toda uma nova geração de documentaristas. Este grupo realizou uma série de 19 curtas-metragens intitulados *A Condição Brasileira*.

Este primeiro núcleo de documentários deveria ser seguido por outros conjuntos que abordariam o Norte, o Sul e etc., o que acaba não ocorrendo. O objetivo dos documentários é claro: divulgar e registrar autênticas tradições da cultura nordestina em vias de desaparecimento. O tom dos curtas gira em torno da importância da preservação das tradições e costumes. O documentário e sua forma narrativa aparecem como veículo próprio a este objetivo. A narração é bem mais tradicional do que nos métodos de Brasil Verdade ⁶, mantendo-se, em geral, uma voz over objetiva e assertiva que

⁶ Lançado em 1968, é a reunião de quatro médias-metragens realizados entre setembro de 1964 e março de 1965: *Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Nossa Escola de Samba*, de Horácio Gimenez; *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla; e *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares. (RAMOS *apud* TEIXEIRA, 2004, p.108).

esclarece a importância e a dimensão das tradições (RAMOS *apud* TEIXEIRA, 2004, p.93).

O cinema documentário começava a surtir efeitos e provocar debates dentro de uma crítica nacional. Um dos primeiros teóricos a dissertar especificamente a respeito foi Arthur Omar, no ensaio *O antidocumentário, provisoriamente* (1978). De acordo com Teixeira (2004), Omar tinha por definição o documentário como um “modelo ficcional, calcado na ‘função espetáculo’”, isso quer dizer que no modelo originário o documentário apresentaria determinada realidade registrada por meio ficcional e que propunha uma desarticulação da linguagem. Sob a perspectiva de Omar, o autor afirma:

Sua visão é contundentemente negativa: o documentário carece de “história própria”, de “linguagem autônoma”, de “independência estética”. Trata-se de uma forma “inteiramente tributária (da) vertente principal da história do cinema”, ou seja, do “filme narrativo de ficção”, constituindo-se, assim, como um “subproduto da ficção narrativa”. Tal como nesta, “tudo pode ser dado como espetáculo”, a “função espetáculo” os une, de tal modo que “o segredo do filme documentário” é o de “dar o seu objeto como espetáculo”. Em ambos, ficção e documentário, portanto, a mesma “mística”, qual seja, a de “um continuum fotografável que pode ser dado à visão, uma verdade que se apreende imediatamente”. [...] É disso que fala Omar quando afirma que o cinema de ficção, com seus dispositivos narrativos, virá “tornar mais real o que ele queria apresentar como realidade, e o documentário, cujo desenvolvimento foi mera absorção desses dispositivos, acaba apresentando a sua realidade documental como se fosse ficção” (TEIXEIRA, 2004, p.32).

Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo* (1985), descreve o gênero como um “modelo sociológico”, porém, suplantado da representação de um discurso. Desta forma, segundo Teixeira, o autor teria a intenção de uma dialética antidocumental, que se opõe ao modelo clássico como uma hipotética ruptura. Por fim, na mesma linha dos teóricos brasileiros, aparece Silvio Da-Rin com o ensaio *Auto-reflexividade no documentário* (1997). Influenciado por Grierson, Teixeira acredita que Da-Rin oferecia um “modelo ilusionista”, concentrado nos aspectos desconstrutivos das normas documentais. Destaca os filmes a partir de:

a) a colocação em primeiro plano da “artificialidade do discurso cinematográfico” e da “natureza convencional da representação”; b) o uso da paródia e da ironia com o “efeito de questionar a

representação e desvelar a arbitrariedade das convenções cinematográficas”; c) a proposta de uma “reflexão sobre a fabricação de visões do mundo através do cinema, e, particularmente, sobre os índices automáticos de verdade no documentário”; d) os elementos formais “desmitificados como meras convenções naturalistas”; e) enfim, o “jogo” deliberado “com a ambivalência”. E aqui Da-Rin faz a seguinte ressalva: “notar que a promoção indiscriminada da ambivalência pode facilmente levar a uma descrença na imagem como um instrumento capaz de intervir na arena social” (TEIXEIRA, 2004, p.39).

A inclinação em ver o documentário como uma representação “da vida como ela é”, o cinema do imprevisto, da espontaneidade e simplificação, é, como podemos constatar, uma ótica ingênua e incoerente do ponto de vista teórico-comunicacional. Portanto, fica como papel e responsabilidade do receptor aceitar, ou não, a mensagem de determinado material produzido em favor de algo ou de alguém. Porém, como bem reiterado por Teixeira, “a vida nua e crua jamais propiciou alguma arte de interesse duradouro, a não ser quando se deixou passar pelo crivo de um trabalho de transformação” (TEIXEIRA, 2004, p.14).

Nesta perspectiva, tomemos como importante verificar as definições gerais a respeito da linguagem cinematográfica, cuja máxima se encontra no fato de que o cinema é uma arte narrativa - e que, talvez, por isso, a maior concentração de produções esteja profundamente ligada à construção ficcional. Mas cinema também é a arte da edição. Segundo Eduardo Leone e Maria Dora Mourão (1987), editar significa “montar” e “escolher”. Logo, o filme, enquanto discurso, tem como base fundamental a natureza heterogênea. Isto é, a história *a priori* selecionada relaciona-se na montagem e abre caminhos diversos para o contar dessa história.

Consequentemente, a montagem é o principal processo na composição desta colcha de retalhos e não só do ponto de vista tecnológico, mas, também, do imaginário pessoal de cada indivíduo em que “as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis” (LEONE, MOURÃO, 1987, p.14). Sendo assim, montar um filme é selecionar, do começo ao fim.

Bill Nichols (2005) também acredita que “todo filme é um documentário”. Apesar de aparentemente descabida, Nichols enxerga por meio desta afirmação que até mesmo as produções de ficção científica, com montagem e apresentação das mais megalomânicas, revelam a “cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”. Segundo o pesquisador, é como se houvesse

apenas dois tipos de filmes no mundo: o documentário que satisfaz o espectador (em geral, os filmes de ficção: drama, suspense, ação, comédia, etc...) e o documentário de representação social. Afirmo o autor:

Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizada pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos (NICHOLS, 2005, p.27).

Comumente, no cinema documentário, os entrevistados não são tratados como atores e atrizes, mas como tipos sociais, que mantêm suas vidas em movimento mesmo depois da câmera ser desligada. Para os diretores, muitas vezes, essa relação não está baseada num contrato calcado no valor financeiro, mas no valor da fala dessas pessoas que, em geral, atendem às demandas e questões do próprio cineasta. Nichols acredita que a grande voz do documentário é expressa no argumento do filme. Para tanto, o autor elenca algumas definições do gênero: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Pensando no cinema documentário de Eduardo Coutinho, destaca-se primeiro o formato participativo, que suscita “a ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (NICHOLS, 2005, p.153). Como exemplo, faz-se referência ao longa *Boca de Lixo*, pois, por meio da interjeição e envolvimento de Coutinho, o cineasta modifica a narrativa a partir de uma ruptura tradicional entre entrevistador e entrevistado. Nesse filme, após o primeiro contato do diretor com os personagens, a equipe de filmagem capta alguns retratos que, num segundo momento de encontro, é entregue por Coutinho no formato de fotografias, deslocando o personagem e colocando-o numa outra dimensão. Por tratar-se, principalmente, de um espaço como o lixão, os entrevistados saem de um lugar de fala meramente ilustrativo e ganham valor diferenciado na narrativa.

Já o documentário performático, incumbido de “sublinhar” a complexidade do conhecimento, enfatiza as dimensões subjetivas e afetivas. “Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum” (NICHOLS, 2005, p.171). Ao evidenciar essa outra dimensão, o documentarista parte da matéria explícita e aborda o tema de maneira abstrata e carregada de significados a partir de diferentes compreensões. Esse é o caso do longa *Santo Forte*, que tem como tema concreto a religião, contudo, as entrelinhas revelam o medo, a fé, a solidão, entre outros temas.

FIGURA 3

Cenas de *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999)



Fonte: Frames captados do filme

1.3 CINEMA VERDADE

No Brasil, dentre os principais realizadores do Cinema Documentário e também do Cinema Novo a partir de 1960, o francês Jean Rouch é celebrado como importante nome e grande influenciador externo: “câmera na mão e baixo preço para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem”. Considerado pai do Cinema Verdade

(ou Cinema Direto ⁷), Rouch revolucionou o diálogo polifônico dentro do filme e desconstruiu a ideia de um cinema documentário como propriamente a ‘representação do real’. Além disso, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos.

Crônicas de um Verão (do original em francês *Chronique d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, 1961) fortaleceu o gênero e instigou a busca por uma linguagem própria. Por meio da narrativa, o cinema documentário contribuiu para a formação de escolas e interação entre cientistas sociais, pesquisadores e cineastas, que realizaram filmes voltados às suas respectivas culturas e universos, contribuindo para a pesquisa e documentação antropológica. Até hoje, o filme é considerado um marco em matéria de representação simbólica da sociedade parisiense daquela época.

Porém, antes mesmo de Rouch, existem alguns momentos significativos do cinema documentário e que indiretamente acabaram provocando mudanças na história do cinema como um todo. Neste sentido, vale ressaltar o primeiro pensamento sistematizado do cinema de não ficção que é difundido por meio das ideias críticas do russo Dziga Vertov ⁸ a respeito do cine-olho ⁹: “O drama cinematográfico é o ópio do povo... Abaixo os roteiros e viva a vida como ela é” - manifesto realizado em 1928. Além de ter desenvolvido papel importante na evolução do gênero - embora o cineasta não tenha produzido materiais pontualmente sociológicos - Vertov foi autor de “filmes que produzem filmes”, como afirmou Rouch anos mais tarde. Um dos seus principais filmes é o longa *O Homem com uma Câmera* (1929).

Sou o cine-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que vos mostra o mundo como só ela é capaz de ver. Já não me tolhe a imobilidade humana. Estou em perpétuo movimento. Ora me aproximo, ora me afasto das coisas, deslizo sob elas, penetro-as, transporto-me até o focinho do cavalo de corrida, atravesso multidões a toda velocidade, antecipo-me aos soldados no assalto, decolo junto com os aeroplanos, viro de ponta-cabeça, caio bruscamente e me retiro

⁷ Entre outros motivos, o Cinema Direto é assim chamado por conta do aparecimento do gravador Nagra, que fazia a captação do som direto, ou seja, sincrônico ao movimento.

⁸ Realizou *Um homem com uma câmera*, filme documentário soviético de 1929, considerado um dos filmes mais importantes na história mundial do cinema.

⁹ Do russo *kinocs*, grupo de trabalho do qual Vertov fora o mentor e mestre revolucionário.

enquanto os corpos caem e tornam a se levantar (VERTOV *apud* ROUCH *apud* LABAKI, 2015, p.77).

Contemporâneo de Vertov, John Grierson ¹⁰ também, na década de 1930, dá início à tradição não ficcional que irá, de certa forma, orquestrar os primeiros tempos do século XX. Para Grierson, a realidade sugere mais criatividade e vivacidade do que a ficção, e o sentimento humano tem a capacidade de moldar a imagem. Isto é, o cinema documentário se diferenciaria por dramatizar a realidade - ao contrário do que ocorria nos filmes de estúdio, onde não existia 'janelas' para o mundo real.

Acreditamos que os materiais e as histórias extraídos da realidade bruta podem ser melhores (mais reais num sentido filosófico) do que as obras encenadas. O gesto espontâneo tem valor especial na tela. O cinema tem uma capacidade sensacional de salientar o movimento que a tradição ou o tempo tornou ameno (GRIERSON *apud* LABAKI, 2015, p.23).

Sendo assim, a estética do Cinema Verdade contribuiu para o que entendemos, hoje, por documentário. Ainda que não seja de natureza 'homogênea', como mencionado no início deste capítulo, dois de nossos principais documentaristas nacionais, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, por exemplo, desenvolvem trabalhos marcadamente influenciados pelo estilo direto, ideológico e reflexivo. O longa *Cabra Marcado Para Morrer* é um dos mais fundamentais para o Cinema Verdade brasileiro.

A maior parte da literatura a respeito afirma que o documentário nasceu exatamente em 1922, com a estreia do filme *Nanook, O Esquimó*, do cineasta norte-americano Robert Flaherty. As intrigas da oposição questionavam a veracidade dos fatos no longa, pois, em determinado ponto da pós-produção, Flaherty assumiu que parte do material havia sido danificado e retornou à região do Ártico do Canadá para refilmagem dos trechos perdidos. No entanto, *Nanook* tem sua devida contribuição por representar não só uma maneira até então inédita de explorar a 'autenticidade da realidade', mas também pela aproximação singular do espectador com a narrativa.

Flaherty tinha a intenção de captar o cotidiano dos esquimós e o seu modo de vida na contramão da sociedade formada pelo homem branco americano. Para isto,

¹⁰ Britânico, foi fundador da escola inglesa de documentário, e autor do longa *Drifters* (1929), que narra a história de pescadores na região do Mar do Norte, leste europeu.

fez uso não só das especificidades da montagem, mas também de algumas intervenções durante as gravações para melhor adaptação da equipe. Um dos exemplos é o iglu que, além de ter sido construído um novo e maior, também foi cortado ao meio para que a câmera pudesse ser posicionada de frente para Nanook e sua família.

FIGURA 4

Do original em inglês, *Nanook of the North*, de Robert Flaherty (1922)



Fonte: Wikicommons

Culturalmente, historicamente e esteticamente um marco, Flaherty utilizou no documentário recursos que até então eram 'exclusivos' do cinema de ficção - como os planos extensos e justaposição das sequências para transmitir espontaneidade nos acontecimentos -, além de dar ritmo e beleza às imagens que, de maneira expressiva, colocam o espectador na condição de também explorador da vida selvagem. A partir daí, o documentário manteve-se em um caminho variado e de imprevistos, sendo marcado pela expedição a lugares remotos que foram exibidos pela primeira vez através daquela película.

O trabalho de Flaherty, Vertov, Grierson, entre outros tantos nomes que marcaram o gênero, também serviu de inspiração para o jornalismo cinematográfico, quando, a partir da década de 1960, modernas equipes de repórteres começaram a fazer trabalho semelhante na construção da notícia. Assim, se por um lado, a televisão servia de 'ameaça' aos produtores de documentário, por outro, os

caminhos do jornalismo neste segmento ofereceram possibilidades consideráveis ao gênero.

Na década de 1970, o cineasta cubano Santiago Álvarez afirmou que “para buscar a crônica de nossa história, é preciso consultar a imprensa”. Isso se deve ao fato de que as imagens produzidas pelo jornalismo diário têm alta contribuição na construção da história da metade do século XIX em diante e possuem uma tarefa árdua no registro do presente em conteúdo de memória visual. Álvarez considera que o cinema documentário não se trata apenas de estilo ou forma, mas também de questões ideológicas, e, por isso, é indissociável do jornalismo, no qual a informação tem um caráter, *a priori*, indiscutivelmente, ideológico.

A eficácia artística e política de uma obra cinematográfica reside fundamentalmente na clara posição ideológica com que foi realizada, porque, no fim das contas, a forma se torna bela quando se baseia em um conteúdo belo, e não é possível ser um artista revolucionário se houver separação entre conteúdo e forma (ÁLVAREZ *apud* LABAKI, 2015, p.148).

O documentarista estadunidense de origem judia, Frederick Wiseman, discorda do ponto de vista de que o cinema precisa necessariamente transmitir uma ideia e que, sob o efeito de construção narrativa, os realizadores de documentários revolucionários utilizam-se do cinema para confirmar suas perspectivas ideológicas e, muitas vezes, abstratas. Para Wiseman, esse tipo de cineasta crê que os documentários devem educar e promover mudanças num mundo resistente e não esclarecido. “Documentários - assim como peças, romances, poemas - são ficcionais na forma e não têm nenhuma utilidade social mensurável” (WISEMAN *apud* LABAKI, 2015, p.191).

Porém, é preciso fazer um adendo para o nosso objeto de estudo aqui em questão: é que Eduardo Coutinho, muito embora tenha tido sua participação no cinema documentário consolidadamente político, também faz referência ao estilo que tem como objetivo final e concreto a não aceitação do que existe, logo, a realidade. Neste sentido, Coutinho conferia ao seu cinema a verdade sobre a filmagem, e não a filmagem sobre aquilo que é a verdade, tanto no aspecto ideológico ou técnico. Desta forma, para ele:

Querer mudar o mundo com o cinema é uma utopia maluca, mas tudo bem, cada um pode ter a sua. Agora, querer mudar o lugar e as pessoas que você está filmando, isso é de uma arrogância e de um autoritarismo absurdos. De toda maneira, para mudar o mundo, é preciso antes conhecê-lo” (COUTINHO *apud* LINS, 2004, p.95).

De tendência sociológica, outro documentarista recente e importante no âmbito desta discussão, é o cineasta chileno Patricio Guzmán, que disse a célebre frase: “Um país que carece de documentário é como uma família que carece de álbum de fotografias”. O cinema documentário de Guzmán tornou-se essencial no registro do tempo presente, tendo como veio central de seus filmes os sintomas e consequências do regime ditatorial chileno presidido por Augusto Pinochet, entre as décadas de 1970 e 1990.

Para o cineasta, a produção do documentário é extremamente necessária - não somente do ponto de vista mercadológico -, mas como possibilidade e potencialidade de cada país dispor de profissionais que contem as histórias de seus próprios contextos, sem a necessidade de importar todo o material consumido pelo espectador nas emissoras especializadas. “Cada cultura possui uma maneira diferente de se expressar, e os documentários também fazem parte dessa voz única e diferenciada” (GUZMÁN *apud* LABAKI, 2015, p.222).

De subgênero docudrama ¹¹, um dos filmes mais conhecidos e premiado de Guzmán é o longa *Nostalgia da Luz* (2010). Filmado no deserto do Atacama, no Chile, o documentário cria uma atmosfera poética e, ao mesmo tempo, expositiva da relação desse ambiente com o tempo futuro e os fatos de outrora. Devido às condições terrestres favoráveis, o Atacama é famoso por atrair astrônomos e estudiosos, tendo nele instalado a maior base de observação do espaço no planeta.

Por conta de suas características climáticas, aquela região também é estimada por conservar resquícios do universo e de nossa Terra durante longos períodos. Neste sentido, o espaço constitui-se em memória e especificamente abordada no filme, dado ao período de genocídio durante o regime militar chileno que atingiu mais de quarenta mil vítimas. Há ali, portanto, a presença do passado contido nos restos mortais de pessoas que foram capturadas e torturadas na

¹¹ Neologismo que designa uma obra televisiva cujo gênero se situa entre a ficção e o documentário. É um estilo que apresenta de forma dramática a reconstituição de fatos podendo, inclusive, utilizar de atores na composição fílmica.

ditadura, ao mesmo passo que o deserto propicia as verificações e hipóteses do futuro a partir das pesquisas de estrelas e planetas.

Dessa espécie de simbiose, o documentário explora metaforicamente, e melancolicamente, as utopias e singularidades entre um grupo de escavadores e arqueólogos à procura de restos mortais de familiares e demais antepassados da época ditatorial. Além disso, mostra que a dificuldade destas pessoas - guardada as devidas proporções e carga emocional das mortes ocorridas na época da ditadura - é também o desafio dos grupos dos cientistas astrônomos que buscam respostas e previsões para o futuro nos corpos celestes.

FIGURA 5

Bastidores do longa *Nostalgia da Luz*, filmado no deserto do Atacama, Chile



Fonte: Blah Cultural

O formato híbrido do documentário que trata de fatos políticos tem recebido destaque nas produções atuais, tanto no âmbito nacional quanto no internacional. Só no Brasil ¹², a quantidade de filmes que narram o período militar, a partir de uma narrativa documental, é crescente e apresenta-se quase sempre na condição de denúncia e reconstrução social.

Particularmente, embora estes filmes ainda permaneçam numa esfera

¹² Ver, por exemplo, *Uma Longa Viagem* (Lúcia Murat, 2012), *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009) e *Utopia e Barbárie* (Silvio Tendler, 2009 - que levou cerca de dezenove anos para ser produzido).

restritiva quanto à distribuição e exibição, cada vez que um cineasta propõe-se a falar sobre personagens, cultura, momentos e contextos de seu país, um pouco da história é menos silenciada. De maneira resistente, o cinema documentário mantém-se como importante ferramenta na função de produzir e sintetizar as narrativas contemporâneas. Desta forma, para além da linguagem, este estudo pretende identificar os processos sociais pelos quais o documentário atravessa como fonte e registro permanentes diante das representações.

Embora, como já colocado anteriormente, o cinema documentário possua questões no que consiste sua definição, formato e abrangência de temas, essas particularidades (se assim podemos chamar) colaboram para que o gênero torne-se cada vez mais independente e autônomo. Dessa maneira, abrem-se caminhos para as possibilidades e potencialidades da construção narrativa que fogem à regra do cinema clássico ou de entretenimento. Qualquer que seja a visão do documentarista, da crítica ou do espectador, é sempre um ponto de vista a mais a ser explorado e, portanto, perspectivas para formar novos e múltiplos olhares sobre a história cultural e política do ser humano e da sociedade como um todo.

No que consiste às definições e categorizações, o problema de colocar o documentário como gênero e não como outra forma de cinema é, que para cumprir os protocolos e nomenclaturas, este, talvez, esteja adiante dessas - digamos - exigências. Nem documentário dramático, nem informativo, nem de observação: o Cinema Documentário, com letra maiúscula, é a história contada, vista, poetizada e interpretada. Suficiente e dito por si só, como estrutura narrativa livre de necessitar oferecer uma fórmula concreta ou expressa em concessões àquele que assiste. Desta forma, o documentário está para o cinema assim como o romance está para a literatura: consistente e sólido, mas, ao mesmo tempo, em constate mutação.

2. O AUTOR: EDUARDO COUTINHO

2.1 DE CHAPLIN À REDE GLOBO

Eduardo Coutinho nasceu em 11 de maio de 1933 e morreu no dia 2 de fevereiro de 2014. Cineasta e jornalista brasileiro, trabalhou como diretor e roteirista, dirigindo aproximadamente vinte e oito documentários, entre eles, algumas das grandes reportagens para o programa Globo Repórter - consideradas produções de curta e média-metragem. É evidente que por trás de todo o material produzido por ele há uma trajetória que, para além de sua relação com a linguagem documental, é também uma relação com o humano. Com a palavra desse humano.

FIGURA 6

O documentarista Eduardo Coutinho



Fonte: Revista Veja

O que se destaca na abordagem do diretor em relação ao gênero documentário, desde o início dos seus trabalhos, é a profundidade com que lida com os seus entrevistados. Uma capacidade incomum na prática do diálogo e na possibilidade do encontro entre documentarista e documentado. Captar a vida como algo maior do que se vê e de uma forma mais complexa do que ela aparentemente é. O trabalho de Eduardo Coutinho atravessa pelo imaginário popular em cima de

um tapete vermelho que é a sua linguagem cinematográfica. Mas, ao mesmo tempo, não desvia da ótica direcionada do formato documentário que, em seu caso, é, fundamentalmente, material de registro da sociedade brasileira.

No entanto, como afirma Consuelo Lins (2004), “o cinema de Coutinho é infinitamente maleável e está sob o risco constante de se desmanchar”. Isso quer dizer que nem mesmo na intenção de delimitar o trabalho do cineasta seria possível afirmar somente uma coisa a respeito dele. Foram mais de cinquenta anos na profissão, iniciada muito antes de existir o documentário nesta forma que conhecemos hoje no país. Ainda que, cada vez mais “híbrido” (TEIXEIRA, 2004), a revolução do gênero *a priori* tem sua raiz no Cinema Direto (ou Cinema Verdade, como preferirem), que mal chegou ao Brasil e já ganhou outro nome com a multiplicidade do Cinema Novo.

É importante lembrar que essa metamorfose do discurso indireto livre, associado muito mais ao cinema documentário que ao de ficção, já foi debatida no capítulo anterior. Para tanto, trataremos aqui especificamente da trajetória do adolescente cinéfilo que alguns anos depois acabaria por ser um dos homenageados nos principais festivais, entre os quais, da América Latina, como México e Cuba, e também na Europa, especificamente na Espanha. Destaca-se, ainda, que, no Brasil, Eduardo Coutinho recebeu sua primeira cadeira como cineasta ¹³ pelo longa *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-1984) ¹⁴.

Coutinho mal dá seus primeiros passos na carreira, após uma temporada em Paris como estudante no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), e envolve-se com grupos estudantis que estabeleciam projetos didáticos de militância de esquerda. Foi nessa espécie de aventura que o diretor realizou a primeira etapa do filme que viria a consagrá-lo vinte anos depois.

Vale ressaltar que, na época, Coutinho mudou-se para a França e realizou alguns trabalhos de tradução e de roteiro dramático junto a colegas brasileiros que também moravam naquele país. Essa oportunidade foi possível porque Coutinho ganhou um concurso em um programa de televisão respondendo a perguntas sobre Charlie Chaplin. Aos 14 anos, o jovem já participava de maratonas

¹³ Por pouco não a única, como temia o diretor quando ficou “afastado” das telas antes de cair de novo no “gosto do povo” com *Santo Forte* (1999) - como iremos ver mais adiante.

¹⁴ A dupla data, comumente citada quando o assunto é *Cabra*, justifica-se pelo fato de que o filme foi rodado em dois momentos.

de memória em programas de rádio. Em entrevista a Carlos Alberto Mattos (2003), Coutinho relembra que tinha uma capacidade enorme de decorar coisas. Foi assim que, no episódio em que participou do programa “O Dobro ou Nada” (TV Record, 1957), recebeu a quantia de dois mil dólares e pode viajar para a Europa.

1957-1960 [...] Participa do Festival da Juventude, em Moscou. De lá, segue para Paris, onde pretende permanecer até o dinheiro acabar. Com cartas de apresentação de Paulo Emílio Salles Gomes, Vinícius de Moraes e Alberto Cavalcanti, obtém uma bolsa de estudos no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), onde realiza o curta-metragem *Telefone*, baseado em ópera de Gian Carlo Menotti. Diploma-se, em 1960, nos cursos de direção e montagem. Ainda na França, dirige a peça de Maria Clara Machado, *Pluft, o Fantasminha*, sua primeira experiência teatral. Durante viagem de passeio, filma seu primeiro (e nunca montado) documentário, *São Bartolomeu*, sobre aldeia homônima francesa. Retorna ao Brasil em 1960 (MATTOS, 2003, p.76).

Ao voltar para o Brasil, já integrado à equipe do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), a experiência nos grupos de militância o levou a participar marginalmente do Cinema Novo em *Cinco Vezes Favela*, *UNE Volante* e a primeira etapa de *Cabra Marcado para Morrer*. Mais tarde, como diretor, rodou ficções que procuravam “aliar apelo comercial com alguma visão crítica do processo social” (MATTOS, 2003, p.4), como *O Pacto* (1966), *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1971), além de atuar como corroteirista com Leon Hirzman em *A Falecida* (1965).

Nessa época, Coutinho ainda não havia desempenhado sua “passagem transformadora” (MATTOS *apud* SILVA, 2016 p. 25.) pelo programa *Globo Repórter*, que acabaria servindo-lhe de base no processo de apuração e aproximação das pessoas, e também compreensão da perspectiva documental. O que culmina nessa entrada para a televisão é exatamente a oportunidade de rodar projetos pessoais com o dinheiro que viria por meio do emprego formalmente remunerado.

Ao unir o útil ao agradável, o diretor mantém-se próximo - ainda que periféricamente - do cinema e produz reportagens na emissora Rede Globo, incluindo duas grandes contribuições para o jornalismo (de certa forma, também para o documentário brasileiro), como *Seis Dias de Ouricuri* (1976) e *Theodorico, O Imperador do Sertão* (1978). Em ambas, ele assina a direção e estabelece um

produto permeado de questionamentos a respeito da construção de discurso nas mídias tradicionais, inclusive, por meio da própria voz dos interlocutores - cuja diferença do ponto de vista sobre temas como a fome, por exemplo, era explicitada no personagem e ganhava réplica na voz em *off* do repórter.

As falas dos entrevistados entrecortadas com o direito de resposta e justificativa faziam com que suas produções se tornassem viáveis na grade de programação. Ao mesmo tempo em que a televisão já servia de porta-voz do governo, o *Globo Repórter* foi tornando-se território para o Cinema Novo dentro da Rede Globo. Havia eixos de produção nas principais capitais e nomes como Sérgio Person, Jorge Bodanzky e Paulo Gil Soares ¹⁵ estavam presentes na lista da folha de pagamento.

Diante do seu potencial de audiência e da capacidade econômica, a televisão no Brasil serviu de escola para os diretores de cinema que, na grande maioria, eram os reponsáveis pela construção da reportagem. Microfone na mão, som direto e contato próximo com os entrevistados em documentários, e temáticas que abordavam desde a seca e misérias do Nordeste, a desterritorialização de povos indígenas, os problemas nas metrópoles como a poluição e violência, até questões de comportamento.

Mattos (2003) afirma que essa multiplicidade de abordagens e o acesso ao conteúdo mais crítico junto às camadas populares tornaram o *Globo Repórter* um programa referencial para a emissora, inclusive, nas dramaturgias das novelas que viriam a se popularizar ao longo dos anos. Paralelo a isto, uma geração de cineastas descobria-se e aprimorava-se na arte de produzir documentário. Aprendendo a “dialética” entre autonomia do pensamento crítico e a fala oficial, Coutinho deu sua contribuição:

Flagrou cenas de desnutrição explícita, gente andrajosa, gado magérrimo, lavouras ressequidas. Encontrou homens mais preocupados com o sustento da família do que com o seu próprio. Conversou também com comerciantes, o vigário local, o delegado, contratadores a serviço das frentes de trabalho criadas pelo governo para atenuar a miséria na região. Do delegado ouviu que a seca não gera criminalidade, mas produz doentes mentais que acabam à margem da sociedade. De um médico colheu este raciocínio pseudo-

¹⁵ Person dirigiu *São Paulo, S/A* (1965); Bodanzky dirigiu *Iracema - uma transa amazônica* (1975), e Soares foi assistente de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).

reconfortante: 'O sertanejo sofre muito, mas tem boa resistência orgânica, talvez por viver longe das neuroses das cidades grandes' (MATTOS, 2003, p.26).

O diretor entendeu que sua fórmula para o documentário seria então a construção de um diálogo em que participam igualmente entrevistado e entrevistador. Assim, sob as asas da escuta e da alteridade, Coutinho fez um voo arrebatador com a segunda fase de *Cabra Marcado Para Morrer*¹⁶, conquistando prêmios importantes em festivais nacionais, como o Festival de Cinema do Rio de Janeiro, e internacionais em Cuba, Alemanha e Portugal.

FIGURA 7

Uma das cenas de *Cabra Marcado Para Morrer* em que a viúva de João Pedro Teixeira, dona Elizabeth Teixeira, aparece ao lado dos filhos



Fonte: Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine)

2.2 CABRA MARCADO PARA MORRER: O CINEASTA DE UM FILME SÓ?

Já se passaram mais de trinta anos desde a estreia desse documentário e, nem mesmo o tempo, conseguiu talhar a obra de arte que é considerada o longa mais emblemático na filmografia de Eduardo Coutinho. No topo das listas elencadas pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), *Cabra* foi eleito, em 2017, como o Melhor Documentário do Cinema Nacional, além de ocupar o quarto

¹⁶ [Brasil, 1964-1984, cor / P&B, 16-35mm, 119min). Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho.

lugar na lista dos 100 Melhores Filmes Brasileiros. Embora o momento de produção da década de 1980 fosse de oscilação constante, a abertura política favoreceu a liberdade de filmagem e Coutinho soube aproveitar o novo fôlego que surgiria no cinema nacional ¹⁷.

A título de descrição, as imagens que iniciam o longa mostram cenas captadas no primeiro período de gravação. A voz do escritor Ferreira Gullar aparece na função de apresentador e esclarecedor dessa recomposição. Em seguida, a figura de Eduardo Coutinho surge na tela, vinte anos mais novo, acompanhada de uma locução do próprio diretor, porém, de um ponto de vista mais pessoal e presente na história.

Em uma espécie de jogo, ambas as falas aparecem inseridas anos depois das imagens feitas, e Gullar descreve o tempo passado, incluindo datas e movimentos importantes - como o CPC e a UNE Volante (caravana da União Nacional dos Estudantes que percorreu o país para promover a discussão da reforma universitária). Além disso, também pontua dados a respeito das ligas camponesas no nordeste, sua falta de autonomia e direitos destinados ao trabalhador do campo.

O filme é explicado neste momento. Como se fosse a leitura do argumento de *Cabra*, as falas de Gullar são costuradas por Coutinho de modo que nos primeiros dez minutos entendemos a intenção do diretor em retornar para a história. Um encontro no qual documentarista e documentário parecem estar sintetizados na justificativa do trabalho não concluído em 1964. Era preciso continuar ¹⁸:

[Ferreira Gullar:] Produzido pelo CPC da UNE e pelo Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, o MCP, o filme seria realizado nos próprios locais e com os participantes reais da história. Elizabeth e seus filhos viveriam seus próprios papéis. Dois anos depois, tudo estava pronto para começar a filmagem, mas no dia quinze de janeiro de sessenta e quatro houve um conflito perto de Sapé envolvendo de um lado policiais e empregados de uma usina, e do outro, camponeses; onze pessoas morreram no conflito. A região foi

¹⁷ Este período ficou conhecido como Cinema de Retomada. Entre alguns dos títulos mais importantes estão, por exemplo, *Eles Não Usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981), *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981), *Pra Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982 - primeiro filme sobre o conturbado período militar e as "famosas" torturas), além de *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), encerrando a década.

¹⁸ A citação longa se deve ao fato de que seria impossível transcrever de outra maneira essa introdução do filme. De antemão, peço desculpas ao leitor pela extensão do parágrafo.

então ocupada pela polícia militar da Paraíba tornando impossível a filmagem no local. [Eduardo Coutinho] Na emergência, fui obrigado a transferir as locações e encontrei o lugar ideal em Pernambuco, no Engenho Galiléia, onde tinha nascido a primeira Liga Camponesa em 1955. Quando chegamos a Galiléia, no município de Vitória de Santo Antão a uns cinquenta quilômetros de Recife, recomeçamos a preparação da filmagem. [...]. Trinta e cinco dias depois do início da filmagem, no dia primeiro de abril o trabalho foi interrompido pelo movimento militar de sessenta e quatro. Apenas quarenta por cento do roteiro tinham sido rodados. Galiléia foi invadida pelo Exército e os principais líderes camponeses locais foram presos. Também foram presos alguns membros da equipe, mas a maioria conseguiu fugir para o Recife e depois chegar ao Rio de Janeiro. Equipamento de filmagem, negativo virgem, copião, fita magnética, os exemplares do roteiro e as anotações de filmagem, tudo foi apreendido, mas a maior parte do negativo filmado foi salva porque já tinha sido enviada ao laboratório no Rio de Janeiro para ser revelada. Sobraram também oito fotografias de cena guardadas por um membro da equipe. Finalmente uns dois anos depois consegui recuperar um exemplar do roteiro; ele tinha sido resgatado por uma advogada das ligas camponesas da Paraíba, no quartel em que esteve presa em agosto de sessenta e quatro (COUTINHO, 1984).

Com a participação de Elizabeth Teixeira e sua família, além de moradores do Engenho Galiléia, o longa teve, portanto, duas fases. A primeira, em 1964, interrompida pelo Golpe Militar; e a segunda, em 1984, cuja finalização só foi possível graças aos recursos que Coutinho agora tinha por ser um jornalista contratado pela maior emissora de televisão do Brasil. Anos mais tarde, em certo episódio, Coutinho deixou escapar, por exemplo, que as edições de *Cabra* ocorreram dentro do próprio estúdio da Rede Globo, pois a redação oferecia estrutura suficiente no trabalho de pós-produção.

O resultado desta dupla temporada de gravações se deu em um documentário, cuja construção da narrativa transformou ficção em realidade, e aquilo que seria a história de João Pedro Teixeira acabou virando a trajetória de dona Elizabeth Teixeira - ainda hoje, aos 92 anos de idade, uma das figuras mais importantes no ativismo brasileiro em defesa do trabalhador rural. O filme, que não apenas lhe rendeu visibilidade à sua forma de pensamento e discurso ideológico, também proporcionou, despretensiosamente, o reencontro com os filhos. Esse fato, mais tarde, viria a se tornar, nas mãos de Eduardo Coutinho, mais um longa - intitulado de *A família de Elizabeth Teixeira* (2014).

É curiosa a maneira como *Cabra Marcado Para Morrer* marcou tão

profundamente a trajetória do diretor. Os planos, a edição, o contato com os entrevistados e, porque não, a forma dramatúrgica como Coutinho expõe a história de Dona Elizabeth, na contramão do que viria a ser chamado de “tipos sociais” do cinema brasileiro (BERNARDET, 1985), tornariam-se referenciais em sua obra. Sem preocupar-se com as “meias verdades”, os silêncios - com os quais aprendeu muito durante a época em que trabalhou como repórter -, as expressões ou sentimentos muitas vezes interpretados na forma de clichês, o diretor “saiu à procura de gente real, não de estereótipos sociais” (MATTOS, 2003, p. 32).

Cabra Marcado Para Morrer é um “divisor de águas”, segundo Jean-Claude Bernardet (1985), “entre o cinema moderno dos anos 60 e 70 e o documentário das décadas de 80 e 90”. O filme de Coutinho substitui fatos e pessoas marcantes na biografia nacional por episódios inacabados, pessoas anônimas cuja história foi recusada pela trajetória oficial. *Cabra* propõe novas formas relevantes do gênero no Brasil e, ao mesmo tempo, incorpora diversas estéticas documentais e da reportagem jornalística, alimentando-se de umas e reconstruindo outras.

Uma das respostas, já nos anos 70, aos limites da tendência “sociológica” encontra-se em curtas documentais que buscaram “promover” o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso; tentativas e propostas para que o “outro de classe” se afirmasse sujeito da produção de sentidos sobre sua própria experiência. Uma dessas vias se materializou na radicalização do ímpeto de “dar a voz”. [...] (num esforço de compartilhar não apenas a voz, mas o olhar do filme) (LINS; MESQUITA, 2008, p.23).

Destaca-se aqui também a importância de que a diferença entre as duas narrativas é exatamente o que as tornam uma única e irreplicável demonstração da influência sobre o tempo e o espaço numa construção fílmica - ainda mais em se tratando de Coutinho -, pois o diretor considera a memória não apenas um bem individual, mas a coloca numa dimensão social e de deslocamento valorizando seu potencial em um recorte histórico.

Como explica Lins (2004), a *Cabra* interessa “a vida dos homens infames” e os personagens anônimos, cuja grande mídia não coloca os olhos, mas que num segundo encontro os traz à tona. É “a luz do cinema que recupera fragmentos dessas existências que estavam destinadas a não deixar rastro, a desaparecer” (LINS, 2004). Não se trata mais de uma leitura - digamos - politicamente romântica

da realidade camponesa, que seria reconstruída a partir da narração de 1964. Em *Cabra-84* é a realidade que se alimenta do cinema para suprir o desejo de Coutinho em um mergulho das vivências populares. Resultado mágico graças às transformações no país e no cineasta.

Para Ismail Xavier (*apud* BEZERRA, 2014), *Cabra Marcado Para Morrer* é um documentário heterogêneo: “É reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade”. E, se por um lado, o trabalho árduo de Coutinho em produzir esses encontros “raros” o conduz para um cinema de questão, no qual sua própria abordagem em determinado momento o leva a algum tipo de reflexão, por outro lado, essas imagens sofrem a ameaça de serem tidas como fórmulas.

Neste caso, a escola deixada pelo diretor repercutiu sintomaticamente em um tipo de procedimento adotado por outros documentários. Porém, antes disso ecoar e saturar em maiores movimentos midiáticos, há o que Bezerra chama de fase de gestação de um estilo. É neste período, que Coutinho, embora afastado dos holofotes, rodou uma série de documentários e produziu freneticamente filmes com temas e discussões dos mais variados. De 1987 a 1996, Coutinho realizou cerca de oito documentários em busca de personagens e histórias que lhe proporcionassem aprofundar o olhar sobre as comunidades, as favelas e outros agrupamentos humanos específicos.

Três desses oito se destacam. O primeiro deles é *O Fio da Memória* (1991) em que, a partir das reminiscências do protagonista Gabriel, o longa procura criar um enredo cujos relatos captados e os depoimentos escritos servem como registro histórico, geográfico e cultural do país a respeito da identidade e trajetória dos negros. O filme teve coprodução da Televisión Española S.A., com narração do escritor e poeta Ferreira Gullar e do ator Milton Gonçalves. Na época, recebeu o prêmio de Melhor Documentário Ibero-Americano no XX Festival Cinematográfico Internacional de Montevideu (Uruguai).

O segundo filme aqui elencado, nesta perspectiva de um período no qual o diretor experimentava o cinema nacional, é *Boca de Lixo* (1992), no qual aborda diversas reflexões, como o fato de que, na necessidade, o homem age por instinto. As relações, as construções familiares, os diálogos, o trabalho, a rotina, tudo isso se torna um reflexo, uma extensão que provoca a ação menos racional e, portanto, instintiva. Trata-se da sobrevivência à existência.

Boca de Lixo tem como tema concreto os depoimentos de pessoas que trabalham e vivem do lixo recolhido no vazadouro de Itaoca (São Gonçalo/RJ). Do que há de abstrato, a manutenção da vida: o sustento visceral do homem que luta não só para fazer da sua presença uma coisa real, mas de sua essência e organismo - que age, ainda que por impulso, em favor dos seus desejos mais imanescentes, entre eles, o de viver.

O pré-conceito criado antes de assistir ao filme é aquele de que as histórias das pessoas que vivem neste tipo de ambiente estão baseadas na tristeza e na angústia - cujo discurso é de uma vida miserável, de carências, amarguras e desgostos. Entretanto, Eduardo Coutinho aciona o “dispositivo da alteridade” (COUTINHO, 1997) e da escuta, colocando-se de maneira mais próxima e humana em relação aos seus personagens. O resultado é um panorama visto sob um olhar diferente. São histórias. E, na cinematografia de Coutinho, isso é o que realmente importa.

O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí. É um engajamento ético porque eu tenho que ser leal com as pessoas que filmo. Eu não tenho que ser leal com os camponeses, nem com os favelados em geral, mas com aquelas pessoas com quem eu conversei, que podem ser camponeses ou favelados. [...] Ninguém vai nu para uma entrevista. Eu vou ao lixo pensando em encontrar pessoas que digam que o lixo não é um inferno, mas um modo de sobrevivência como outro qualquer (COUTINHO *apud* OHATA, 2014, p. 227).

Por último, *Mulheres no Front* (1996), Coutinho assina a direção numa produção do Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip) e outras entidades como Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher (Unifem) e Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef). O filme aborda três histórias da atuação feminina em movimentos sociais com lutas semelhantes, porém, em diferentes regiões do Brasil: Recife, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

2.3 PERFORMANCE E CINEMA DE PERSONAGEM

Três anos depois, *Santo Forte* (1999) inaugura uma nova fase do cineasta numa espécie de trilogia - marcada pelo seu retorno às salas de cinema e também à

sua participação em festivais. Os três filmes que aparecem neste período são *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). O cenário: o Rio de Janeiro; os personagens: o popular e anônimo brasileiro. Vale ressaltar que todos os seus filmes produzidos a partir desta fase contavam com uma pesquisa prévia dos entrevistados, os quais passaram a receber cachê pela participação.

Depois de dez anos do sucesso de *Cabra Marcado Para Morrer*, Eduardo Coutinho é novamente ovacionado pela crítica e retoma sua atuação nos debates relacionados à produção e pesquisa documental brasileira. Talvez, pela experiência obtida nos anos anteriores, a “geladeira” do cineasta acaba por lhe render absoluta receptividade de público e também um recomeço em sua produtividade. Nos anos seguintes de sua vida, o diretor lançaria praticamente um filme por ano.

Concentrado principalmente na fala dos entrevistados, o diretor, a partir deste momento, consideraria fundamental “o encontro e a transformação dos personagens” (LINS, 2004, p.99). Destaca-se a fala presencial, sem a predominância de locuções, e não mais a busca, mas a maturação das entrevistas que tanto praticou; a “forma pela forma” agora já não seria o suficiente para suprir a demanda que o diretor tinha como questão. Muito embora se falasse sobre o método coutiniano, o cineasta sabia o risco de cair no esquecimento se não fizesse de sua obra também uma forma de resposta às intensas produções realizadas anteriormente.

Coutinho permenece utilizando como matéria-prima efetiva e concreta a vida e o cotidiano do brasileiro. No entanto, em uma espécie de movimento condicionado a nunca ter um fim - tratando-se especificamente da matéria humana -, sua obra busca a desconstrução permanente da linguagem e de estruturação do gênero. Desta maneira, para um cinema como o de Eduardo Coutinho, fica impossível resolver um trabalho por meio de um mesmo dispositivo, pois, de acordo com Lins, mesmo os procedimentos que se repetem, “repetem-se na diferença e são rearticulados a novas determinações” (LINS, 2004, p.101).

Assim, o que mais nos chama a atenção - para além do conteúdo - é exatamente o modo como o diretor conduz as variações de relacionamento com seus entrevistados. Chamados oficialmente de personagens ¹⁹, *Santo Forte* revela

¹⁹ Em *Santo Forte*, é a primeira vez que a edição do filme mostra o pagamento do entrevistado junto à equipe de pesquisa e produção. Uma das personagens, por exemplo, se nega a receber porque diz

que a partir de agora as conversas adquirem um apuro excepcional para evidenciar o caráter universal de histórias particulares, a natureza performática da fala e, porque não, do diálogo entre as partes. O objetivo é fazer com que as pessoas narrem experiências improvisadamente, porém, Coutinho percebe que nesta troca é ele também responsável e causador:

É como se o diretor se desse conta, e nesse filme de uma vez por todas, que não há como “dar voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto pelo seu destinatário. Falar e ouvir não são atividades independentes e integrais, fazemos as duas coisas ao mesmo tempo, e isso não acontece apenas no cinema documental. Integra a vida, o mundo, as relações entre as pessoas, segundo a bela visão da linguagem de Mikhail Bakhtin - e que Coutinho, por conta própria e a seu modo, nos faz ver. Isso não quer dizer que o cineasta não possa captar o ponto de vista das pessoas com quem conversa, mas esse ponto de vista emerge necessariamente na integração com ele (LINS, 2004, p.108).

Deste modo, a presença do diretor passa a se dar apenas com perguntas no extra-quadro, diferente de sua proximidade visual demarcada especialmente em *Cabra*. Dali em diante, pode-se dizer que essa tenha sido uma atitude simbólica na montagem de seus filmes e que, de certa forma, aqui começa a cristalização da personalidade do cineasta como entrevistador. Intervenções breves como singelas formas de impulsionar os relatos vão substituindo paulatinamente a curiosidade do jornalista por uma “impressão de interesse legítimo pela pessoa; e, conseqüentemente, a invasão suave e franca da intimidade da personagem” (MATTOS, 2003, p.28).

Cada vez mais consciente de sua intensa negociação ²⁰ narrativa, Coutinho vai expondo a vulnerabilidade e o imprevisto dos acasos presentes na sua forma de documentar. O poder de fala como autor também acaba rendendo-lhe certa impotência em resolver as imagens que ele mesmo empenhou e, diante da realidade

que está ali por livre e espontânea vontade e que faria sua fala gratuitamente. A produtora insiste então para efetuar o pagamento e a personagem recebe.

²⁰ “Documentário é negociação com os personagens, na pesquisa e na filmagem. Negociação de desejos, mas também de coisas concretas - horários, disponibilidade, condições de produção -, das quais o pagamento em dinheiro é apenas o aspecto mais cru” (LINS, 2004 p.119).

na qual o cineasta buscava entender incessantemente a perenidade do humano, a verdade do documentário passa a não mais importar. “O mundo decididamente não cabe nos procedimentos de filmagem que inventamos. Ele felizmente “esperneia”, diz J.L. Comolli” (LINS, 2004, p.115).

Desviando-se dos caminhos incisivos do documentário, Lins e Mesquita traduzem bem este período quando explicam que “trata-se agora de um indivíduo em busca de outros indivíduos” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 25). Com grande ênfase no diálogo, *Santo Forte* leva ao extremo a postura inócua que, de algum modo, já vinha permeando o trabalho do cineasta em *Boca de Lixo* por meio do privilégio de estar em contato com o outro - e a oportunidade de fazê-lo de maneira não imperativa, sem esperar respostas óbvias ou tipificadas.

Coutinho evita ao máximo o sensacionalismo e comercialização estimados pela mídia tradicional e elaborados como nicho mercadológico pela televisão, semelhante a um espetáculo. Por isso, sua obra está sempre movediça, em uma espécie de “duelo” constante com o “clichê”. Ele escava o senso comum e dali faz emergir o potencial de uma imagem regenerada - também representada - mas de maneira confrontadora. “O diretor quer mostrar que uma outra imagem é possível” (LINS, 2004, p.88).

Nesse momento, é a *performance* de pessoas comuns que chamam a atenção do diretor. Coutinho perpassa pela alternativa do documentário como denúncia social e vai se deslocando até o mais profundo nível da individualidade que possa ser filmada e, em seguida, esculpida como cinema. Constituem-se as narrativas a partir do desempenho frente ao aparato cinematográfico e se explora as expressões humanas transformando-as em filme. De acordo com Bezerra (2014), este período pode ser denominado de “documentário de personagem”, fundamentado na palavra e na imagem do corpo em todo o seu potencial:

Certamente o conceito de performance é um conceito pertinente, denso e de ampla tradição na história da arte, que pode ser trazido a este campo, a fim de dialogar com a realidade bruta, com a força bruta do mundo na narrativa documentária. O deslocamento, estabelecido originalmente por Bill Nichols em *Blurred bondaries*, bem exposto e situado por Bezerra em seu livro, revela, então, todo o seu potencial. Revela igualmente o peso que teve a noção de performance na teoria do documentário, quando foi inicialmente introduzida em meados dos anos 1990. Ao ampliar sua conhecida

tipologia dos modos documentários para introduzir o modo performático, Nichols sintonizou o norte de seu arcabouço teórico para a forte tendência subjetiva do documentário contemporâneo, abrindo espaço para um diálogo produtivo com o documentário em primeira pessoa e uma ética da voz expositiva que, no início do século XXI, tem dificuldades ao querer centrar-se num saber objetivo e impessoal do mundo. [...] O interessante do conceito de performance, conforme proposto, é possuir uma interface ativa com a imperiosa necessidade de representação do ego, virando-se simultaneamente para a figuração das determinações sociais conflitivas que atravessam o Eu (BEZERRA, 2014, p.11).

Portanto, a presença do personagem adaptado ao seu estilo (performático ou não) é, principalmente, decorrente da prática e experiência de vida que o cineasta adquiriu ao longo de sua carreira. O “ser” Coutinho e a forma como lida com a memória e mergulha na coisa narrada é o que lhe confere habilidade de diálogo e permissão para a atuação das pessoas. A maneira como ele se desarma frente aos entrevistados, e ao mesmo tempo se mantém leal às suas falas, tudo isso nos leva a um cineasta que tem sua obra indissociável de suas próprias questões. Assim é o cinema.

Valéria Macedo (1998) também traz provocações sobre o cinema de Eduardo Coutinho e acredita que seus filmes “configuram narrativas de narrações, contam histórias sobre o contar histórias”. Em meio à variedade de contextos no qual esteve inserido e também à diversidade temática em que circulou, sua obra torna-se poética de maneira a contrapor-se à proposta tradicional no documentário. Nele, encontramos uma perspectiva cujo real e imaginário estão intimamente ligados e não existe a preocupação no que diz respeito à veracidade da fala de determinado entrevistado. O personagem “conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu” (COUTINHO *apud* MACEDO, 1998).

É possível verificar tais elementos desse real composto também pelo imaginário presente, sobretudo, em três longas-metragens dirigidos por Coutinho na sua última fase de produção: *Jogo de Cena* (104 min, 2007), *Moscou* (78 min, 2008) e *Um Dia na Vida* (96 min, 2010). O primeiro, em especial, merece destaque pela repercussão em massa na história do cinema nacional. Construção e espontaneidade apresentam-se no filme e há interferências intencionais na montagem.

Sempre cheio de inquietações, mais uma vez a possibilidade de fracasso frente à sua forma serve-lhe de combustível para novas produções, e, desta vez, não seria diferente. Coutinho se reinventa e estreia *Jogo de Cena* (2007) em absoluta e polvorosa recepção do público, ainda mais evidente que na época de *Edifício Master*. O diretor, que já era consagrado como documentarista brasileiro, recebeu homenagens e críticas extremamente positivas dos maiores pesquisadores da área no país.

No episódio, Jean-Claude Bernardet diz em seu *blog* que o filme é “um movimento sísmico de sete graus na escala Richter no cinema documental em escala mundial”. Coutinho recebe o prêmio Kikito de cristal concedido na história do Festival de Gramado pelo conjunto da obra e reconhecimento à sua contribuição ao cinema nacional. *Jogo de Cena* é premiado na categoria de melhor filme durante o Festival de Granada (Espanha).

Na décima sétima posição da lista dos 100 Melhores Filmes Brasileiros, segundo a Abraccine, o longa apresenta alguns dos maiores personagens da história do cinema nacional contemporâneo, além de proporcionar um dos encontros mais emblemáticos entre documentarista e documentado. De acordo com Feix (*apud* SILVA, p.87), *Jogo de Cena* é uma “investigação estética” que culmina na primeira obra-prima mais fecunda do diretor, considerado mestre na arte do encontro.

FIGURA 8

Recorte do anúncio de jornal na época de pré-produção do longa *Jogo de Cena*



Fonte: <http://obviousmag.org/>

Por meio de um anúncio feito em jornal, Eduardo Coutinho dá o pontapé inicial na produção do documentário e já com uma equipe de pesquisa estruturada passa a coletar entrevistas realizadas em um único ambiente, o Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Os personagens selecionados para a primeira fase deslocam-se até o lugar de filmagem e, com uma pesquisa prévia em mãos, o diretor dispara perguntas diversas sobre as histórias particulares dos entrevistados.

Na montagem estipulada, Coutinho constrói a narrativa alternando os relatos dessas pessoas anônimas com falas de pessoas públicas, no caso, atrizes consagradas da dramaturgia brasileira, como Marília Gabriela, Fernanda Torres e Andréa Beltrão. Em determinado momento do filme, conforme os depoimentos vão acontecendo, as falas das personagens passam a sinalizar repetição idêntica, só que na voz das atrizes - além de bastidores que revelam e, ao mesmo tempo, nos fazem questionar a veracidade. “Mesmo quando surgem em cena novos rostos conhecidos do público, Coutinho dá um jeito de ‘passar a perna’ na audiência, tirando-a da posição passiva” (FEIX *apud* SILVA, p.89).

Agora, é a dúvida que o cineasta persegue e não a resposta. Talvez nem antes, mas, neste ponto, Eduardo Coutinho passa a questionar de maneira explícita o real, sem impor limites para que as “potências do falso” (DELEUZE, 2007) e a crise de realidade, no âmbito da memória, surjam frente ao espectador. Embora seja provocativo, *Jogo de Cena* traz com fluidez a exaustão de questões estimuladas pelo diretor, que, pouco a pouco, excita quem assiste, pois, no fim das contas, “o relato pode ser mais sedutor do que a verdade propriamente dita”.

Por meio da imagem, a herança e mutação da linguagem cinematográfica de Coutinho permitiu novas elaborações de representações sobre a construção dos personagens no cinema documentário - fosse nos clássicos como *Edifício Master* e *Babilônia 2000*, ou até mesmo em formatos mais complexos, como em *Moscú* (2009) ²¹ ou *Um Dia na vida* (2010) ²². Sempre fiel à sua busca e permanente ruptura com o gênero, Coutinho renasceu até suas últimas produções em vida.

²¹ Filme que conta com a participação da companhia de teatro mineira, Grupo Galpão, sob a direção artística de Enrique Díaz, Coutinho propõe documentar, durante três semanas, o ensaio da peça *As três irmãs*, um clássico russo de Anton Tchekhov. O longa mostra a relação entre o real e o imaginário de modo a investigar a criação artística de Coutinho.

²² Lançado durante a Mostra de Cinema de São Paulo, em 2010, este documentário jamais estreou comercialmente, pois o conteúdo incluía imagens cuja liberação não foi autorizada. Trata-se de uma compilação de comerciais e programas televisivos gravados pelo cineasta num único dia.

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. Essa é uma forma de limitar um pouco o caos, porque o caos é insuportável, o caos do mundo vira reportagem. 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, p.190).

Aos 81 anos de idade, o diretor ainda rodou o longa *As Canções* (2011), premiado como Melhor Documentário no Festival do Rio de Janeiro. Embora não tenham sido encontradas informações a respeito do período de gravação do último longa de Coutinho, intitulado *Últimas Conversas* (2015), é provável que as entrevistas tenham ocorrido em 2013. A edição e montagem, uma espécie de memória póstuma e testemunho do trabalho do cineasta após sua morte ²³, foi realizada por Jordana Berg ²⁴ e João Moreira Salles ²⁵, que, além de amigos, também compartilhavam de diversos trabalhos juntos.

No capítulo seguinte iremos nos debruçar especificamente na análise de três documentários realizados a partir de um dos períodos descritos. Não porque a produção anterior do cineasta não tenha valor de pesquisa, ou tampouco nos interessa na compreensão da construção de realidade dentro desse cinema, mas é necessário um recorte de abordagem específico para que seja, sobretudo, aprofundada a reflexão sobre uma partícula do legado de Eduardo Coutinho para o cinema brasileiro.

²³ De morte trágica, o cineasta foi assassinado a facadas pelo filho que supostamente sofre de problemas mentais. Sob observação e submetido à medida de segurança de internação durante os três anos seguintes, Daniel de Oliveira Coutinho foi absolvido em abril de 2015.

²⁴ Montadora oficial de Coutinho desde o início da década de 1990.

²⁵ Fundador da produtora e distribuidora VideoFilmes, responsável por vários longas do cineasta.

FIGURA 9

Compilado de imagens retiradas dos filmes de Coutinho



Fonte: diversas

3. TRILOGIA DO POVO

3.1 SIMILARIDADES E PARTICULARIDADES

Em *Santo Forte* (80min, 1999), o tema central e concreto gira em torno das experiências dos personagens e do imaginário social e cultural sobre religião e fé. “O que é dito não é ilustrado pelo que é visto” (OHATA, 2014, p. 50), pois as imagens realistas sobre os cultos e manifestações religiosas ficam por conta da narração dos entrevistados - pois o longa não mostra, por exemplo, cenas de possessão e sensacionalismo, tampouco dá margem a acontecimentos sobrenaturais, milagrosos ou místicos.

O filme se passa na Favela Vila Parque da Cidade, situada na Zona Sul do Rio de Janeiro, que na época das gravações abrigavam cerca de 1500 moradores. O início das captações é propositalmente marcado pela visita do Papa João Paulo II ao Brasil, no dia 5 de outubro de 1997, quando rezou uma missa ao ar livre no Aterro do Flamengo para 2 milhões de pessoas. O evento também contava com a participação do artista brasileiro Roberto Carlos, que cantou algumas músicas, como “Nossa Senhora” e “Jesus Cristo”.

A primeira cena do documentário é composta por imagens aéreas da cidade, como o mar, o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar, com a voz do Papa ao fundo, confundindo-se com o barulho das rezas. Simbólica e representativa, essa sequência de planos denuncia o tema central do filme. Vale ressaltar que *Santo Forte* inaugura a nossa denominada *Trilogia do Povo* - marcada, entre outras coisas, pelo seu retorno de Coutinho às salas de cinema e às participações em festivais.

No total, *Santo Forte* apresenta 18 entrevistados, sendo que alguns aparecem duas ou três vezes na edição final. Sob uma investigação profunda do imaginário popular brasileiro, as religiões citadas durante o filme vão do catolicismo à umbanda, do espiritismo às igrejas evangélicas. As histórias narradas pelos personagens contam os seus cotidianos e a relação destes com o sagrado, e também expõem as afinidades sociais, raciais, de afeto e moral que se estabelecem com as respectivas crenças.

Coutinho não pretende mostrar o quanto há de sincretismo na sociedade, mas cria um diálogo com os entrevistados de forma a estabelecer quase como um

“padrão brasileiro de comunicação direta com o sobrenatural” (COUTINHO *apud* OHATA, 2014, p. 402) - fosse pela necessidade de explicar o fim do milênio ou pelo simples interesse sociológico de entender o avanço do pentecostalismo. Por meio da fala dos entrevistados, *Santo Forte* é a tradução da imagem expressa em múltiplas interpretações.

FIGURA 10

Cena do filme *Santo Forte*. Única imagem de culto que aparece no filme



Fonte: Papo de Cinema

Babilônia 2000 (80min, 2000) se passa no Morro da Babilônia, Praia de Copacabana, Rio de Janeiro. Na manhã de 31 de dezembro de 1999, cinco equipes de cinema munidas de câmeras digitais registram o último dia do ano. As equipes espalharam-se pelas favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia com a aparente intenção em mostrar tudo (ou pelo menos, quase tudo) o que em qualquer outro filme chamaríamos de bastidores, ou ‘por detrás das câmeras’.

A saída da equipe, a caminhada no ambiente pela busca dos entrevistados, os repórteres e entrevistadores, os aparatos técnicos e seus manipuladores, cinegrafistas e fotógrafos com tripés e equipamentos para captação do som. A água, o cafezinho, a cerveja ou até mesmo a coca-cola que seria servida na ceia de jantar, tudo é oferecido às equipes como forma de boas-vindas. O clima é de festa, celebração e, acima de tudo, esperança para o novo milênio. Cerca de 40

personagens aparecem no vídeo (entre eles, os que foram até o salão de festas da Associação de Moradores do Chapéu Mangueira, onde havia uma câmera aberta para quem quisesse falar de suas expectativas sobre a virada).

A montagem demanda certa cronologia que acaba influenciando a filmagem, pois uma legenda marca a hora da entrevista como forma de contagem regressiva para o novo milênio. Coutinho parece estar seguro de seu próprio trabalho e também do trabalho envolvendo os demais integrantes. *Babilônia 2000* exhibe quase como uma fórmula mágica para atender às exigências da crítica. No entanto, este é o último longa que o diretor realiza neste espaço circunscrito e, dali em diante, outras e novas descobertas continuam a persegui-lo.

FIGURA 11

Cena do filme *Babilônia 2000*



Fonte: FestBrasília

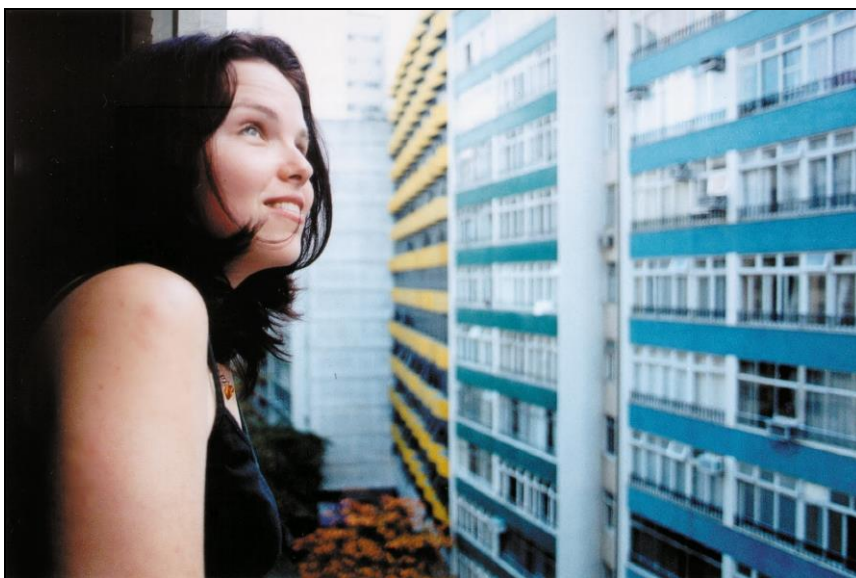
Já a experiência de *Edifício Master* (110min, 2002), na época, acaba colaborando para um retrato de uma classe média desenquadrada, fora de foco e pouco (ou quase nada) representada nas imagens produzidas pela mídia. O filme revela fissuras de histórias de vidas heterogêneas, porém reunidas num álbum de fotos que poderíamos chamar de etnografia nacional. Muito embora o termo não seja especificamente o campo de interesse, é possível identificar algumas características de noção espacial e psicológica. O filme se passa no condomínio vertical que dá nome ao longa e é captado nessa única locação situada no bairro de Copacabana,

Zona Sul do Rio de Janeiro. É a primeira vez que Coutinho traz essa classe média para protagonizar um de seus filmes e, no total, 25 personagens aparecem no vídeo.

Um fato curioso nesta produção é que, ao contrário do estilo praticado nos outros dois documentários anteriormente citados, *Edifício Master* não tem um assunto em pauta, ele tem vários. Vários e distintos. Como um caleidoscópio, há perspectivas diferentes sobre o momento contemporâneo ao que os relatos foram filmados. Além de preocupações diversas que emergem dessas histórias individuais presentes numa atmosfera de anticomunidade - fruto desta identidade de relações desarmônicas e díspares que se esbarram pouco (ou quase nada) no ambiente vertical de Master.

FIGURA 12

Cena do filme *Edifício Master*



Fonte: Desconhecida

No início do longa-metragem, após as informações de finalização e distribuição, aparece um letreiro com o título do documentário e depois da direção. A sequência inicial apresenta a equipe de gravação entrando no prédio, captados por uma câmera de vigilância que sugere um espectro de realidade e abstração dos personagens que não sabem que estão sendo filmados. A cena corta para uma imagem de elevador e sugere um diálogo espontâneo entre os membros dessa

equipe, quando a porta se fecha, surge um único plano-sequência que percorre o corredor de um andar aleatório. A cena é narrada em voz *off* pelo próprio diretor:

Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia, 276 apartamentos conjugados, uns 500 moradores, 12 andares, 23 apartamentos por andar/ alugamos um apartamento no prédio por um mês, com três equipes, filmamos a vida do prédio durante uma semana (COUTINHO, 2002).

Se até aqui pudemos investigar determinadas características gerais que contribuem para as construções de representação e interpretação da realidade, dentro da linguagem documental, na parte a seguir deste capítulo, iremos nos ater especificamente aos aspectos sociológicos e antropológicos identificados como parte essencial da criação no recorte proposto para esse trabalho: a *Trilogia do Povo* de Eduardo Coutinho. Mas, por que essa nomeação? O que faz de *Santo Forte*, *Babilônia 2000* e *Edifício Master* um conglomerado de apelo, sobretudo, popular?

Com respaldo nas indispensáveis (e anteriormente citadas) bibliografias sobre o autor, e também assistindo suas respectivas obras, podemos identificar uma produção multifacetada - gerada principalmente por questionamentos pessoais e que, de certa maneira, estabelecem uma linguagem a respeito desse cinema imerso na cultura dos ricos personagens configurados por Coutinho. Assim, os três filmes que iremos discutir pontualmente possuem similaridades que os tornam emoldurados aqui, de maneira a auxiliar e delimitar a pesquisa. Neste sentido, alguns critérios foram levantados como preponderantes para motivo de análise, são eles:

TABELA 1

Período de filmagem	1999 – 2002
Região macro	Rio de Janeiro
Documentário de personagem	Performance (Bezerra, 2014)
Produção e pesquisa de campo	A equipe vai antes do cineasta e levanta uma série de dados sobre os possíveis personagens
Abordagem e formato de entrevista	Encontro inédito do cineasta com o personagem aliados à conversa informal e ao pagamento de cachê para o entrevistado
Estética realista	(Iremos tratar a respeito disso a seguir)

Montagem	Equipe, entrevistador e entrevistado aparecem no quadro em diversos momentos; além de legenda com nome dos personagens, planos longos e câmera fixa - exceto nas imagens de cobertura onde não existe um personagem falando diretamente para o aparato fílmico
----------	--

Fonte: Produzido pela autora

3.2 RETRATOS

Com o objetivo de nos aprofundarmos em alguns dos entrevistados mais emblemáticos na filmografia selecionada, abordaremos, no total, um panorama específico de 13 entrevistados. Os critérios de escolha para três a quatro desses personagens em cada documentário variam, mas possuem ligação direta com as características mais relevantes de seus respectivos longas. Vale ressaltar que a maioria possui um tempo de fala relativamente significativo, introjeção, autenticidade e impacto com relação ao ambiente externo (lugar e momento da filmagem) - seja de assimilação ou recusa. Desta forma, seis condições gerais são basicamente importantes na escolha: “anonimato, oralidade, espontaneidade, fabulação, teatralidade e experiência de vida” (BEZERRA, 2014, p.58).

3.2.1 *SANTO FORTE: RELIGIÃO E FÉ*

FIGURA 13

Na ordem (da esquerda para a direita) André, Quirina e Thereza, personagens de *Santo Forte*



Fonte: Frames captados do filme

André é quem aparece primeiro em *Santo Forte*, mas sua entrevista continua aos 33 minutos, além disso, no final, ele surge novamente num outro momento de

gravação, quando a equipe retorna ao set para entregar uma fotografia do personagem captada durante a conversa anterior. Ele conta a história de seus encontros com o guia de sua esposa e também o diálogo que teve com a mãe (falecida) quando ela baixou numa noite dentro do corpo da companheira.

“Maria Navalha” - ele diz -, uma espécie de entidade mais conhecida como pomba gira. André menciona que a tal entidade parecia muito nervosa e dizia que iria matá-lo, mas o espírito da esposa não deixava. Mais tarde, ela acorda e ele a questiona se, por ventura, a mulher possui algum problema ou envolvimento com o espiritismo, pois esse ocorrido poderia acabar com o casamento dos dois.

A história ainda continua até que outra entidade aparece e restabelece a relação. No entanto, o mais impressionante não são os fatos ali expostos, mas a forma como a personagem narra os acontecimentos. Coutinho ainda instiga perguntando como ocorrera a situação e André, sempre movimentando as mãos e demonstrando as ações, corresponde de maneira convicta e assertiva. A cena corta para outro entrevistado.

Quando a personagem reaparece no filme, o diretor pergunta “- De qual religião você é?”, a resposta, com um sorriso que revela orgulho, surge: “- Católica apostólica romana”. Então, André inicia um outro fato e, com a mesma destreza, conta da vez em que sua mulher levantou-se na cama e, quando começaram a conversar, ele percebeu que, na verdade, era a sua mãe quem estava ali. Os movimentos, o olhar, a fala pausada, tudo parece contribuir para um clima que leva a um espectro criativo onde a cena não mostra absolutamente nada, mas, ao mesmo tempo, representa tudo.

A cena encerra com André olhando para o alto, confirmando a exata expressão que ele fez ao se despedir da mãe, pois “a porta já estava fechando” e ela precisava ir. Neste plano sequência, duas imagens estáticas e de apoio aparecem intercaladas: a primeira, uma escultura da entidade citada, e a segunda, um anjo branco feito de cerâmica. Na última aparição do personagem em *Santo Forte*, é fim de ano e Eduardo Coutinho apenas tem uma conversa despretensiosa. André e a esposa encerram a fala cantando uma das faixas do CD com o qual ele a presenteou no Natal.

Quirinha é mãe (e pai) de 7 filhos. Mora com alguns e ainda as noras. Também é católica apostólica romana, viúva do marido que “morreu matado”,

passou muita fome, nunca comungou na igreja porque não fez a primeira comunhão, mas hoje "dá tudo isso aos filhos". Uma vez pensou em se matar por conta das crises e sofrimento com o companheiro que era alcoólatra, mas teve seus pedidos a almas atendidos. "- Nós todos somos filhos de Deus", diz ao explicar que divide a comida até com o cachorro.

A fala dessa personagem revela superação. Mesmo após os traumas, as dificuldades, os momentos em que quase pensou em desistir da vida, tudo isso foi superado. "- Hoje quase todo mundo tá criado", e essa é a máxima expressão que uma personagem deste calibre pode alcançar. De presença alegre e elevada, Quirinha acaricia o cão deitado no sofá ao seu lado e encerra sua participação com a seguinte mensagem: "- diz que Deus partiu um pão e dois peixes pra cinco mil pessoas, porque é que eu não posso partir um pão pra dez pessoas?".

Nossa última entrevistada, a ser analisada, é Dona Thereza, que, de acordo com Berg (2015), integra a lista de personagens rainhas dentro da cinematografia e do estilo de Eduardo Coutinho. A essas personagens, cuja participação é real no sentido de realeza (como a peça principal do xadrez), é necessário um espaço específico para interpretá-las. E, em se tratando de *Santo Forte*, muito mais, pois a fala de Dona Thereza é mística, mas é também mágica, divertida, afetuosa, e, ao mesmo tempo, triste e solitária.

Ela é a personagem que mais aparece ao longo do documentário e, assim como a simbólica Elizabeth Teixeira, esposa do camponês revolucionário João Pedro Teixeira em *Cabra Marcado Para Morrer*, Dona Thereza não só é realeza, mas se sente, literalmente, como uma. Trabalha de cozinheira numa casa de família, criou seis filhos mais os oito netos, e tudo isso sozinha, porque diz não ter tido muita sorte na vida. Afinal de contas: "- a sorte não nasceu pra todos, né meu filho", diz a Coutinho.

Ela conta que certa vez estava conversando com uma amiga enquanto fazia os serviços e, de repente, a moça, com os olhos espantados, disse que, no lugar dela, viu outra pessoa: "- A senhora já foi rainha em outras vidas?". Para sanar a dúvida, Dona Thereza diz ter ido ao centro dos patrões, pois lá não é como a umbanda, "- é linha branca [...] não recebe guia de fumar, de beber... é tudo assim, sabe? Dão os ensinamentos, explicam o que nós estamos fazendo nesse plano", esclarece.

“Lá”, segundo Dona Thereza, a proprietária do estabelecimento explicou que na verdade ela tinha sido rainha do Egito e gostava de ouro, prata, jóias, mas que hoje estava de volta trazendo alguma coisa da vida passada. “Por isso que você é assim”, Dona Thereza relata. Ainda afirma que sempre morou em favela e casa simples, mas gosta de coisa cara, vitrine chique e adora música, principalmente, Beethoven. “E essa rainha foi ruim?”, relembra, “- olha, foi! Por isso que eu vivo assim, tô pagando minhas dívidas”.

A personagem alerta Coutinho para não se esquecer de sua guia amada, Vovó Cambina, cuja devoção é tamanha que Dona Thereza lhe comprara um vinho moscatel para compor o altar. Diz também que a vê sempre, mas que hoje ela está velhinha, só anda de branco, fuma seu cachimbinho e de vez em quando a consola - como no episódio que passou por uma cirurgia e depois de quase 12 horas de operação recebeu a visita de “todo mundo”, inclusive, Cambina. “- Nós não te abandonamos”, diz ter ouvido dos espíritos. Em seguida, fala que vai pitar e oferece café para a equipe do documentário.

Uma das filhas de Dona Thereza, que se diz ateia, engrossa o depoimento confirmando as histórias e comenta que tem, inclusive, respeito ao guia. Nesta cena, nossa rainha - com o dedo em riste - relembra mais um episódio que viveu quando perdeu sua irmã para uma entidade. A tal moça tinha uma pomba gira boa e ruim, e que prometeu levar sua vida se ela abusasse. “- Dito e feito”. A cena é intercalada por um plano com uma imagem estática em forma de escultura, e na sequência Thereza diz que ali, naquele exato momento da filmagem, existia uma legião junto próxima a eles. “- É que você não consegue ver”, fala ao diretor.

Ela sorri, chora, esboça emoção, irreverência e também pesar quando Coutinho a questiona sobre ser feliz. “- Numa parte eu sou, mas na outra eu sei que eu nunca vou ser”. Então devolve a fala, questionando se precisa mesmo responder a esta pergunta. O diretor diz que não e ela estende a mão como um pedido de finalização, pede desculpa e a cena corta para um próximo entrevistado.

Ao romper com os padrões estéticos de uma reportagem televisiva, neste documentário não existem fatos concretos, e, tampouco, podemos identificar uma narrativa que compõe apenas um tipo de representação. Os personagens constroem juntos um amálgama de falas veementes, poéticas, de uma oralidade surpreendente e, ao mesmo tempo, espontânea. Um adendo para este perfil de personagens mais

místicos, os quais, entre tantos outros destacados por Bezerra (2014), chamam-se xamanísticos.

Nesse tipo de performance que é possível identificar na cinematografia de Coutinho, o autor explica que não se trata de uma analogia estrita ao significado e etimologia do termo. E que, portanto, não se coloca necessariamente como um líder religioso ou mágico, ou realiza milagres em frente à câmera, mas trafega por este universo do desconhecido, compartilhando experiências de transformações e revelações vividas numa outra dimensão que não a física. Como um interlocutor, o “xamã” torna-se sujeito e objeto não pelo ritual, mas pelo relato.

De maneira parecida com a prática xamanística, a experiência relatada pela performer-personagem também rompe com a lógica formal do mundo da vida; são muitas vezes relatos improváveis marcados por um diálogo com tempos, histórias e personagens distintos, uma viagem intemporal em um mundo mítico-mágico. Semelhante a um xamã, seu modo de narrar é marcado também por gestos, mímicas e expressões faciais (BEZERRA, 2014, p.90).

3.2.2 BABILÔNIA 2000: NOVO MILÊNIO E O ESTIGMA DA FAVELA

FIGURA 14

Na ordem (em cima da esquerda para a direita) Fátima e Djanira, (em baixo) Roseli e Marcos, personagens de *Babilônia 2000*



Fonte: Frames captados do filme

Consuelo Lins é uma das maiores pesquisadoras sobre Eduardo Coutinho, com quem trabalhou e teve a oportunidade de conhecer, no mesmo ano em que o

diretor produziria *Babilônia 2000*. “Captar a força da superfície sem resvalar para algo superficial” (LINS, 2004, p.123) era o maior desafio do longa, considerando o curto tempo para pré-produção (prejudicado pelo atraso na captação de recursos financeiros para que o filme fosse rodado) e também o período de captação das entrevistas - que de três meses reduziu-se para um único dia: 31/12/1999 mais um período da manhã no primeiro dia útil do ano, o dia 03/01/2000.

Ao contrário de *Santo Forte*, os diálogos de *Babilônia 2000* eram breves e pouco ficcionalizados. Entretanto, havia um aumento de temas abordados e também da “força criativa no uso da língua” - uma mistura de termos advindos de origens variadas, além de um vocabulário distinto. Como aponta Lins, neste filme, o caráter social da fala coloca-nos diante de situações inesperadas para uma favela. A começar pela personagem Fátima, “sem possibilidade de síntese”: ex-hippie, fã de Janis Joplin, evangélica e viúva de traficante.

Fátima é a representação mais antagônica da favela. Tem um discurso repleto de referências que vai da Jovem Guarda, na década de 1960, à literatura alemã de Herman Hesse. Como se não bastasse, a personagem ainda expõe uma visão apocalíptica dizendo que o fim dos tempos está próximo e ele vai começar com o advento da internet. Ela é a primeira personagem a aparecer no filme, mas reencontra a equipe mais duas vezes no decorrer do dia.

Próximo das 11h30, com o sol a pino, ouve-se barulhos de tiros aos fundos - mesmo Lins (2004, p.123) tendo afirmado que em nenhuma situação eles se depararam com traficantes armados. Nesse momento, a equipe de gravação sobe até a região da Pedra do Urubu, localizada em um dos pontos mais altos do morro, registra uma imagem de helicóptero no céu e, com a câmera na mão, mostra Fátima cantando uma de suas canções preferidas de Janis Joplin, intitulada “Me And Bobby McGee”, num inglês completamente recriado, mas tão convicto que nos faz acreditar ser aquela a letra original.

Encontramos em Djanira uma presença mais marcada por raízes na própria favela. Como doméstica, veio ainda bem nova de Minas Gerais para o Rio de Janeiro e trabalhou em casas noturnas, boates e salões, além da residência de uma família que era amiga íntima do ex-presidente Juscelino Kubitschek. Ela tece alguns comentários sobre a personalidade do ex-presidente JK, classificando-o como “simpático” e “bonitão”, mas também o chama de “mulherengo”. “- Doença do

homem”, diz, ao lembrar de quando sua mãe engomava o pai para ir à farra. Afirma que hoje, em sua casa, é diferente e que “mulher não é cachorro”.

Entre suas falas, ela também expõe a relação com a favela Chapéu Mangueira e diz que quando chegou ali não havia meia dúzia de barracos e que o banheiro era no mato. “- Não tinha nada, era uma luta pra se viver”. Quando Coutinho pergunta à Dona Djanira “O que é o Brasil?”, ela responde: “- O Brasil é isso aí que você tá vendo. Essa desordem e não vai mudar nunca. Não pode melhorar. Do jeito que tá ou vai ficar pior ou para do jeito que está”. Acrescenta também que o Brasil tem muito racismo e, embora ela seja, hoje, bem tratada onde entra, essa é uma situação nova que ocorre graças aos seus “cabelos brancos” e a fisionomia de mais velha.

A última fala de Djanira, que aparece novamente no período da tarde dizendo que não fez almoço e talvez aceite o convite da equipe para comerem juntos, é uma daquelas frases que nada espantam a quem filma, mas que aos espectadores pode gerar uma relação de cumplicidade e catarse sobre o efeito do real. Quando assistimos essa troca, aparentemente, é muito genuína: “- Que alegria receber vocês na minha casa, final de ano, final de 1999, levando de mim o que eu tenho, e eu levando de vocês o que vocês têm [...] falei bonito?”. A cena corta.

Essa cumplicidade também se manifesta na personagem Roseli, mas é quem está atrás da câmera que sente a verdade da filmagem. Durante o diálogo, a entrevistada diz tantas frases que desmontam a narrativa, a ponto de praticamente deslocar-se e trocar de lugar com o entrevistador. É ela quem resolve as perguntas e também quem diz “- Cê quer pobreza mesmo?”. Quando o produtor afirma que aquilo ali não é pobreza, ela parece responder ironicamente: “- É que aqui é comunidade, né?”. Roseli convida a equipe para tomar uma cervejinha e, sentada na escada de chão batido descascando batatas para fazer maionese, continua a conversa numa performance expressiva e expansiva.

A personagem fala que vai descer para a praia à meia noite, ver os fogos, depois dançar no pagode. Em seguida, subir com a família para o jantar e quem não tiver trazido nada vai poder participar do mesmo jeito, pois “- comida é o que não falta”. Roseli, assim como os outros personagens de *Babilônia 2000*, insere outra expressão que, embora pareça não fazer sentido na fala, revela o mínimo de acesso do qual teve algum dia com determinada palavra, como, por exemplo, no trecho em

que diz: “- Nós fomos criadas aqui, nós nascemos aqui, nós não somos mais produto do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio”. O termo fica meio desajustado, segundo a linguagem acadêmica e sociológica que estamos acostumados.

No final do documentário, Coutinho parece confiar o suficiente em seus personagens, pois é um deles quem decide que o filme acabou. É de Marcos o "corta" seguido do “acabou a reportagem” fazendo sinal de tesoura com a mão, numa imagem inesquecível dentro da filmografia do diretor. Em meio à queima de fogos, o churrasco e o tiroteio, o personagem retoma uma das questões mais presentes no filme, “o estigma da favela” (LINS, 2004, p.137). Neste ponto, chama a sociedade para conhecer o morro: “- não é nada disso que eles pensam, que o morro só cria bandido. Isso aqui é uma casa de amigos”.

E quem tiver olhos, verá, e quem tiver ouvidos, ouvirá. Verá as marcas do racismo postas às claras, desvendado de vez pela voz de quem o sofre na pele. Verá a força da estrutura patriarcal, tão profunda que os depoimentos mais machistas às vezes vêm de mulheres. Verá a relação íntima entre as favelas e o Nordeste brasileiro, nas palavras de tantas pessoas, que valem por alguns livros de História e Sociologia. Verá ainda a violência, que marca a vida de absolutamente todas as pessoas. Mas não verá isso tudo pelo viés da denúncia escandalosa não, das cenas de tiroteio. Verá com a profundidade das marcas de bala nas paredes, que parecem parte da decoração. Verá pelo homem que diz que "quando tem cinco ou seis tiros o povo entra em pânico, pois o normal é um ou dois..." Verá pelo lúcido olhar de uma velha trabalhadora doméstica que trabalhava em "casa de família", e diz que trabalhava "em casa de exploração", apenas para no momento seguinte dizer que seus patrões eram muito bons para ela. Porque assim é o mundo: contraditório. E as pessoas não se explicam por teses fáceis de almanaque. Elas são exploradas, mas sabem. Vai ouvir a história do jovem que perde o irmão, pacato, quieto, fuzileiro, com um tiro no rosto na frente da família, e que declara aos pais que a partir daquele dia não tem mais amor à vida. O tom dos pais é triste, mas nem um pouco condenatório. Ao contrário do que nos ensinam os manuais eles deram sim casa, comida e educação ao garoto. Mas como explicar para ele o tiro na cara do irmão? E como explicar o outro homem que diz que "ali leva uma vida boa"? E os que não trocam o morro por lugar nenhum, que se ganhassem dinheiro compravam um apartamento no asfalto, alugavam e viviam de renda, no morro? Como explicar? (VALENTE *apud* OHATA, 2013, p.555).²⁶

²⁶ Trecho de uma das críticas posteriores ao lançamento do filme, em 2001, na revista *Contracampo* - Obs.: na época, a revista não possuía numeração. Achei por bem colocar em forma de citação, pois

3.2.3 EDIFÍCIO MASTER: SOLIDÃO E ANTICOMUNIDADE

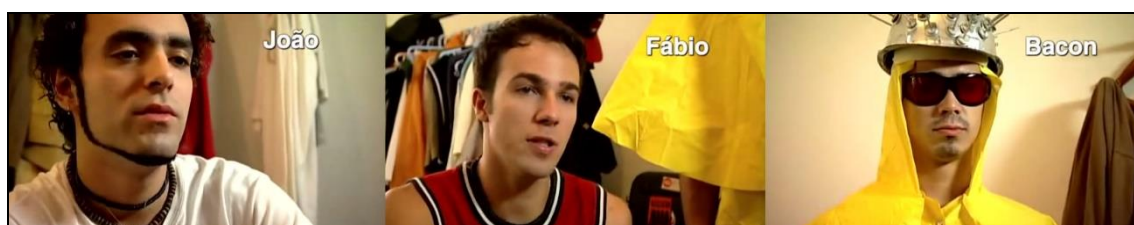
Já *Edifício Master* é um “concentrado de substância humana raramente visto no cinema brasileiro” (MATTOS, 2003, p.71). Conflitos familiares, solidão, fabulações, vaidades, convivências, material suficiente para desmontar o psicológico do espectador. Os moradores são “verdadeiros protagonistas de uma dramaturgia da vida real”: uma professora com fobia social que passa praticamente toda a entrevista sem olhar nos olhos do diretor, um senhor que diz ter conhecido Frank Sinatra e, inclusive, cantado junto, e uma garota de programa que sustenta a filha e a irmã, afirmando contar mentiras o tempo todo - exceto nesta entrevista.

Para compreendermos melhor esta configuração em *Edifício Master*, iremos, por fim, analisar três entrevistas sob um critério específico de abordagem, até aqui não utilizado, mas que, neste ponto, é essencial, considerando que o longa não possui um assunto específico e, portanto, os personagens tem uma força diferente dos outros dois documentários analisados. Tratam-se de personagens que atuem como “peões, bispos e rainhas” (BERG, 2015) na montagem do filme.

A gente costumava dividir os personagens entre peões, bispos e rainhas. Os peões são personagens bem curtos que entram para ajudar a narrativa ir para frente, os bispos são personagens mais fortes, mas que não são extremamente luminosos, em termos de tamanho são médios. E as rainhas são os grandes personagens, aqueles que duram um bom tempo, tipo a D. Tereza do Santo Forte (BERG, 2015).

FIGURA 15

Na ordem (da esquerda para a direita) João, Fábio e Bacon,
personagens “peões” em *Edifício Master*



Fonte: Frames captados do filme ²⁷

embora Valente não seja um teórico, neste caso sua postura como crítico de cinema estabelece uma leitura bastante eloquente sobre o filme. Hoje, Valente atua na revista *Cinética*.

²⁷ Peão: tempo no filme: 25'03"; duração: aproximadamente dois minutos; entrevistados: João, Fábio e Bacon.

A cena começa com os rapazes em contra-plongéeu ²⁸ tocando uma música autoral. Um na voz, outro no violão e o terceiro parado com uma capa de chuva amarela e um capacete. Um corte e escutamos a voz de Eduardo Coutinho perguntando se eles são amadores ou já ganharam dinheiro com música. João é o primeiro a aparecer e responde que “sim” e explica que a música *cover* seria mais rentável: “Mas se eu pensasse só em dinheiro eu não iria ser músico”. Então Fábio reafirma o discurso de João explicando que não gostariam de tocar em “barzinho pra alegrar ambiente”, mas querem fazer shows e viajar.

Coutinho, já possuía algumas informações em mãos, como, por exemplo, que os meninos moravam no Rio de Janeiro havia seis meses, então, pergunta se eles estavam gostando. Fábio responde que “sim” e emenda que as pessoas parecem estar sempre felizes no Rio. O diretor ainda pergunta sobre valores de aluguel, como eles “se viram” para pagar as contas, etc. E o silêncio do terceiro garoto, de apelido Bacon, é questionado pelo diretor. João esclarece que quando ele está com essa roupa não pode falar, sendo que a intenção do amigo é uma mensagem visual e não sonora. A cena acaba.

É possível interpretar a participação desses personagens como “peões”, pois o diálogo é menos fluido e sem grandes explorações de um tema ou história específica. Tratam-se de três jovens que vieram - digamos - ‘tentar a vida como músicos na cidade grande’. Um sonho? A música como forma de protesto? O cineasta parece se interessar pouco por histórias como essas, entretanto, consideramos aqui uma entrevista de continuidade. Ou, como afirmou Berg (2015), para fazer com que a narrativa ganhe ritmo.

²⁸ Quando a câmera está abaixo do nível dos olhos.

FIGURA 16

Seu Roberto - personagem bispo em *Edifício Master*



Fonte: Frame captado do filme ²⁹

Considero Seu Roberto um bispo por colocar o diretor em uma das situações mais curiosas do filme: escutamos Eduardo Coutinho gaguejar por supostamente não fazer ideia do que responder. Seu Roberto é um senhor de 65 anos que sente uma falta absurda dos pais, principalmente da mãe, a quem preferia tê-la como um “caquinho de velha” do que não a ter mais. A entrevista tem duração maior não só pela extensão do diálogo na montagem, mas porque a sequência começa na porta de entrada, quando uma das integrantes da equipe acha que errou o apartamento (é outra pessoa quem abre no lugar de Roberto).

Ele começa contando que já foi um homem bem de vida, teve muitas casas e profissões e morava em Santa Tereza. “- Trabalhei muito nesse mundo e enquanto muita gente ia tomar sua cervejinha eu ficava trabalhando”. Diz ter adoecido e sofrido um derrame cerebral, enfatiza sua idade e o fato de estar debilitado. Neste momento que coloca nosso cineasta encurralado: “- Nessas condições, quem é que vai me dar emprego? Pra dar emprego pra um garoto novo tá difícil, quanto mais pra um velho cheio de problema. Então não tem emprego pra uma pessoa igual a mim. O senhor quer me dar um emprego?”.

Um curto silêncio é quebrado por uma fala vulnerável e sem muito sentido de Coutinho, então, Seu Roberto o interrompe dizendo que o diretor é uma pessoa

²⁹ Bispo: tempo no filme: 37'56"; duração: aproximadamente quatro minutos; entrevistado: Roberto.

muito simpática, muito amável, e que lhe agradece. “- Mas a realidade é a realidade, né meu?”. Cenas como essas tornam-se altamente representativas por atuarem como quebras na narrativa. Primeiro, pelo impacto dessa troca de lugares entre entrevistado e entrevistador e, segundo, porque o cineasta se vê em um verdadeiro conflito de posições, classes, lugar e voz de fala.

No documentário *Eduardo Coutinho, 7 de Outubro* (2013), em que o cineasta aceita ser entrevistado e filmado pelo colega diretor Carlos Nader, Coutinho relembra a cena e como se sentiu no momento da entrevista. Afirma que os encontros com os personagens de *Edifício Master* eram mais densos e muito mais desgastantes que em *Santo Forte* ou *Babilônia 2000*, onde o contexto é propício para histórias mais ‘pesadas’. Isso porque, segundo ele, é mais fácil narrar algo mais distante do que próximo. Talvez, naquele momento, com Seu Roberto, um homem poucos anos mais novo que Coutinho, o caos não era a favela e nem o centro de Copacabana, o caos era ele.

FIGURA 17

Alessandra - personagem rainha em *Edifício Master*



Fonte: Frame captado do vídeo ³⁰

No xadrez, a rainha é considerada a peça mais forte do jogo. Assim, Alessandra dá cheque mate na narrativa. Começa sua história contando que não teve infância, ficou grávida aos 14 anos, faz programas para sobreviver e que na primeira vez em que recebeu pelo trabalho foi com a filha a um *fast food* e gastou

³⁰ Rainha: tempo no filme: 40'48"; duração: aproximadamente oito minutos; entrevistada: Alessandra.

todo o dinheiro em comida. Explica que hoje não tem mais coragem de fazer isso e Coutinho pergunta "- Coragem de fazer o que?", ela: "- De gastar 150 reais no McDonalds, claro".

Afirma que espera a morte, pois, apesar de amar viver, acredita que ao morrer sua vida melhoraria e não haveria mais sofrimento. E completa: "- só mordomia, acordar tarde, almoço pronto, ficar brincando com a filha e enchendo o saco uma da outra, telefonando para todo mundo... é isso o que eu queria". O diretor a questiona sobre seu depoimento corajoso e ela afirma não se tratar de coragem: "- Isso é normal". Ainda acrescenta que hoje no mundo há muitas coisas que não deveriam ser normais, como "- rico que rouba de pobre e pobre que rouba de outro pobre", então, porque ela deveria ser apedrejada pela vida que leva. "- Por isso, que eu falo mesmo... E quem quiser gostar de mim vai ter que gostar assim".

A cena continua, mas há um ponto intrigante antes de encerrar a participação de Alessandra. Ela fala que é mentirosa, que para mentir é preciso acreditar e conta tantas mentiras que, às vezes, acaba acreditando nelas. Coutinho, por fim, a interroga sobre o que ela mentiu nessa conversa, então, ela responde "nada", e a cena acaba. De fato, além de Alessandra ser uma dessas personagens "iluminadas", como explica Berg (2015), a entrevistada ainda apresenta características muito adversas e que se chocam com as de outros personagens. Isso não significa que exista um conflito, pois isso o documentário não aborda. Além disso, não parece investir nessa preocupação social quanto ao seu relacionamento com os demais moradores.

Todavia, a riqueza desta personagem, o quanto ela se contradiz em suas falas, como, por exemplo, ao comentar "- Lá no meu bairro", ora, mas ela não mora ali, em Copacabana? Que bairro seria esse? É tão expressivo pensar que Alessandra se encaixa numa ótica antagônica do que se espera nas histórias dos moradores em *Edifício Master*. É considerável a forma como ela coloca sua relação com a mentira e o quanto isto a ajuda na sua própria existência.

3.3 ALEGORIA, ORALIDADE E INTIMIDADE

Todos os personagens de Eduardo Coutinho, em especial nesse recorte, sugerem particularidades no que se refere ao caráter social - comportamento

sociopsicológico e não adequação. Tipos ideais que auxiliam no processo de construção analítica dos filmes. Com relação a estes ‘tipos’, Bernardet (1985) considera que sua função na narrativa documental é a de “chancela e autenticidade na fala do locutor”. No entanto, em se tratando do cinema documentário aqui abordado, os personagens denotam um estágio diferente e oposto ao comportamento dos indivíduos que se adequam à cultura como se fossem feitos para ela e, portanto, não se enquadram como ‘ícones’ de representação.

Neste caso, existe uma preocupação em gerar certa reação que, sob medida, afeta, mas, ao mesmo tempo, conduz a um estado de recusa com pontuada identificação por meio das falas proferidas. Assim, não necessariamente o espectador acaba ‘vendo a si mesmo’ no filme. David Riesman (1971, p. 312), quando comenta a respeito do reconhecimento individual e sua maneira de reagir aos impulsos coletivos, chama de ajustados “aqueles que refletem a sua sociedade, ou sua classe dentro da sociedade, com a menor distorção”, ou seja, os indivíduos considerados ‘normais’, que correspondem às expectativas da cultura na qual estão inseridos. Do outro lado, estão aqueles que Riesman denomina de “anômicos” ou “autônomos”.

Em cada sociedade, os que não se conformam com o padrão caracterológico dos ajustados podem ser anômicos ou autônomos. Anômico é a tradução de *anémique*, de Durkheim (adjetivo de *anomie*), ou seja, sem regras, desgovernado. O uso que eu faço do termo, entretanto, cobre um âmbito maior do que a metáfora de Durkheim: é virtualmente sinônimo de “mal ajustado”, palavra que evito empregar devido as suas conotações negativas, pois existem culturas em que eu atribuiria um valor maior aos mal-ajustados, ou anômicos, do que os ajustados. Os “autônomos” são aqueles que, no todo, são capazes de se conformarem às normas comportamentais de sua sociedade - uma capacidade que falta, em geral, aos anômicos - mas que são livres de escolher entre se conformarem ou não. [...] O indivíduo, aqui definido como autônomo, poderá ou não conformar-se externamente, mas qualquer que seja a sua escolha, ele paga um preço mais baixo e tem uma alternativa: pode atender tanto as definições culturais de adequação quanto as que (em um grau ainda culturalmente determinado) transcendem ligeiramente a norma do ajustamento (RIESMAN, 1971, p.313).

Torna-se razoável, então, afirmar que as personagens representadas na obra de Eduardo Coutinho são, de algum modo, alegóricas, vistas desta perspectiva de Riesman, constituindo-se em sua natureza performática num canal que pretende

trazer à tona o não ajustado. Ao ser exposto, ele fica vulnerável de suas intimidades compartilhadas diante da câmera, mas agora ele existe – ajusta-se e enquadra-se. Enquanto forma narrativa, é sob os limites deste cinema de legitimação que os entrevistados transcendem o *status* de anônimos, endossando aquilo que Coutinho já antevia como estética realista muito antes dela aparecer na ficção.

Digo previa-se, pois nas produções que vieram em seguida é possível encontrar uma série de narrativas permeadas por uma realidade carregada de alegorias. Sobretudo, nos filmes de violência que marcaram o cinema nacional no início do século XXI, como o longa *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2000), *O Invasor* (Beto Brant, 2002) *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e, mais tarde, *Tropa de Elite* (também de José Padilha, 2007). Todos eles criam representações de ambientes e personagens emblemáticos com uma determinada estética realista.

Neste sentido, considero que Coutinho anteviu a necessidade de trazer o real para dentro do cinema. Trouxe a favela, a fala popular e a comunidade, assim como também trouxe a vida privada no interior de um prédio com apartamentos conjugados, onde a noção do espaço individual e da intimidade é afirmada nos diálogos, mas é também afirmada nas estruturas físicas do lugar. Essa inquietação perpassa pelo seu trabalho de maneira que somos lançados a um espaço novo, que proporciona impressões das mais adversas - numa espécie de antítese do Brasil televisionado.

Evidente que essa imagem acaba sendo elevada a níveis mais extremos e, conseqüentemente, devorada pelo próprio mercado ou pela indústria cultural. Derivadas de uma linguagem, essas representações de imersão em ambientes reais acabam ganhado visibilidade numa proporção da qual o cinema documentário de Coutinho talvez nem tivesse pretensões. Porém, a partir disso, podemos verificar um paradoxo na construção dessas alegorias e que hoje, inevitavelmente, estão nos programas policiais, nas novelas, nos telejornais e mantiveram-se também no cinema.

A realidade socialmente processada por meio de representações, narrativas e imagens, busca nessa estética uma necessidade de vivência do cotidiano, ou, como expõe Beatriz Jaguaribe (2007), no “senso comum da percepção”. As novas tecnologias presentes na cultura visual promovem tais representações exploradas

pelo sensacionalismo, a fim de atender às demandas das quais a velocidade impõe uma angústia por novidades e informações, ainda que fragmentadas, mas que possam compor um retrato completo.

Estas narrativas centradas em personagens marginais, na violência urbana, pobreza, desigualdade, na cultura do medo que envolve as grandes metrópoles são parte deste tipo de estética realista. Neste sentido, o cinema documentário de Coutinho poderia ser interpretado como uma espécie de mídia que antecipa a forma, provocando o incômodo, mas também sensibilizando o espectador por meio da oralidade e da experiência de vida de cada um.

Mas de que maneira o diretor aborda essas experiências? Podemos afirmar que por meio das técnicas utilizadas da história oral o cineasta faz uso de determinados recursos a fim de construir uma colcha de retalhos de seu objeto em questão. Todavia, diferente de uma das finalidades que esta metodologia pressupõe, Coutinho não demonstra intencionalidade no que se refere ao arquivamento ou catalogação, mas inclina-se claramente às características do método para contar histórias do tempo presente; ou, como afirma José Carlos Sebe Bom Meihy (2002), “histórias vivas”.

É interessante ressaltar os estudos de Meihy a respeito de identidade e memória cultural, pois é neste autor que podemos constatar os limites e comprometimentos da história oral como método de pesquisa e análise. No caso do cinema de Coutinho, por exemplo, as entrevistas suscitam um poder quase que autônomo aos personagens - de maneira que os mesmos sentem-se interessados o suficiente para contar histórias das mais comuns até aquelas mais íntimas ou reservadas.

Além disso, por meio dessas conversas, a apreensão das falas ganha um valor que não necessariamente tem utilidade prática e imediata, mas que dentro de uma configuração macro, no caso da montagem do filme, estabelecem novas possibilidades de organização desses diálogos que narram fatos do passado. Entrevistador, entrevistado e aparelhagem para captação da fala são apenas provas materiais de que Coutinho também realiza história oral. Mesmo num cinema cuja “ciência” se mostra abstraída e independente, a linguagem permite interpretações que muito se assemelham às práticas desta metodologia. Meihy afirma:

A presença do passado no presente imediato das pessoas é a razão de ser da história oral. Nessa medida, ela não só oferece uma mudança do conceito de história, mas, mais do que isso, garante sentido social à vida de depoentes e leitores, que passam a entender a sequência histórica e se sentem parte do contexto em que vivem (MEIHY, 2002, p.15).

O mesmo autor também acrescenta que essas histórias individuais, comuns e pessoais desenvolvem-se num contexto em grupo à medida que apontam tópicos e particularidades desse ambiente social mais amplo. No entanto, o que as tornam indispensáveis não são exatamente as palavras proferidas, mas as características narrativas e a capacidade de desenrolar os fatos. Logo, segundo Meihy, essas histórias não podem ser generalizadas ou vistas como “típicas”.

As memórias que atingem o *status* coletivo são essencialmente culturais e transcendentais e materializam-se na representação verbal ou escrita: “Memória, imaginação e representação são bases que sustentam qualquer narrativa sobre o passado e o presente” (MEIHY, 2002, p.53).

Em resposta ao formato e à técnica que a linguagem de Eduardo Coutinho produz, com efeito, até mesmo os telejornais e programas de variedades não mais limitam-se às imagens estáveis e bem enquadradas. Hoje, o que se pode observar em muitas coberturas de acontecimentos factuais é o uso de planos-sequências tremidos, imagens de baixa resolução registradas por câmeras de vigilância (ou amadoras) e, principalmente, por telefones celulares. Assim, busca-se imprimir, como afirma Lins (2004) - ainda que de maneira limitada -, um “efeito de realidade”, quebrando os padrões dominantes no telejornalismo até o início da década de 1990. Tudo isso, sem falar dos *reality shows*³¹, que marcaram década nos mais importantes veículos de comunicação de massa da televisão brasileira.

O deslocamento de campo social trouxe para o cinema de Eduardo Coutinho, entre outras mudanças, uma alteração específica em relação às imagens midiáticas. Nos filmes anteriores havia um foco de tensão importante, constituído pelas imagens diárias dos pobres produzidas pelo telejornalismo. Com os moradores do Master, pertencentes aos setores médios da população, as dificuldades

³¹ Vale ressaltar que os comentários da referida autora a respeito das semelhanças da estética impressa nos *realitys* com a linguagem de Coutinho devem ser considerados por se tratar de uma das pesquisadoras mais especializadas nesse assunto; porém, não considero o cinema do Coutinho um produto que busque a satisfação do espectador “entediado” tal como os *realitys*, muito embora admito que a exposição da intimidade que aparece nesse tipo de produção nos remeta a personagens emblemáticos de documentários realizados pelo cineasta.

surgiram particularmente do embate com um outro tipo de produção televisiva: os chamados reality shows e os programas sensacionalistas e de variedades, cuja lógica dominante é a exposição da intimidade. Trata-se de produtos audiovisuais que tentam revitalizar um espectador entediado, a quem é preciso dar uma alta dose de 'realidade' para quebrar a indiferença. Assim, filmar pessoas reais em continuidade terminou se transformando no programa mínimo de qualquer reality show. Ironicamente, este é um dos procedimentos básicos do cinema de Coutinho, em especial de Edifício Master, no qual pessoas reais contam sem muitos cortes fragmentos de suas existências. A rivalidade com a televisão, antes restrita às imagens jornalísticas, se expandiu em direção a estes novos programas, em função de eles terem se apropriado daquilo que faz e faz a força e a originalidade, não apenas do cinema de Eduardo Coutinho, mas da produção documental de maior interesse (LINS, 2004, p.142).

Mas, afinal de contas, porque carecemos de tal verdade e imagens imaculadas? Reais a tal ponto que possam intervir no processo de assimilação e consciência do indivíduo no espaço social? De modo sintomático, esta necessidade, na verdade, surge no âmbito da intimidade. Richard Sennet (2016) desenvolveu uma série de argumentos sobre a vida privada, no que concerne esses e outros questionamentos, quando escreveu *O Declínio do Homem Público* (1976), que trata basicamente deste deslocamento do indivíduo. É possível interagir com esse clássico das Ciências Sociais quando pensamos nas multidões de pessoas que agora encarregam-se apenas de se preocuparem com suas próprias histórias de vida e com suas "emoções particulares". A exibição da intimidade postula novas formas de produtos na cultura do audiovisual. Os papéis mudaram e, com eles, o sentido destas emoções também.

Em Sennet (2016, p. 61), o estudo dos papéis passa por uma antiga concepção ocidental de observar a sociedade como um teatro; e William Shakespeare já havia afirmado que o mundo é um grande palco de teatro. Esta tradição, segundo o autor, deriva do termo *theatrum mundi*: "a vida humana como um espetáculo de fantoches encenado pelos deuses". É a arte de representar no cotidiano desempenhando papéis que servem de máscaras necessárias às diferentes situações.

Um papel é geralmente definido como um comportamento apropriado a algumas situações, mas não a outras. [...] Grande parte do estudo dos papéis tem consistido em um catálogo de qual o tipo e

comportamento apropriado a um determinado tipo de situações, e as teorias atualmente aceitas sobre os papéis referem-se ao modo como a sociedade cria definições de adequação. [...] Para além de qualquer catalogação de como as pessoas se comportam, existe a questão de saber qual o valor que atribuem ao comportamento “específico para a situação”. Os códigos de crença, juntamente com o comportamento, formam um papel, e é exatamente isso que torna tão difícil estudar historicamente os papéis. Algumas vezes, novos padrões de comportamento continuarão a ser interpretados a partir de velhos códigos de crença, e, outras vezes, a mesma espécie de comportamento continuará no tempo, mesmo quando se chegou já a novas definições daquilo que ela significa (SENNETT, 2016, p.58).

Em tempo, não nos interessa verificar com detalhamento a função dos papéis, mas nos parece significativo trazer essa breve contextualização a respeito do conceito - já que estamos falando sobre representação e construção social. Logo, o assunto não é inédito, afinal de contas, podemos encontrar as raízes desse gosto pelo real já no século XIX analisado por Sennet, maior período da era burguesa em que “a arte imitava a vida e a vida imitava a arte”. Quase dois séculos depois, oriundo deste movimento contínuo de ‘ficcionalização’ do real na mídia, a própria definição concreta de realidade mudou e contribuiu para novos caminhos e interpretações. A linguagem da verossimilhança ultrapassou as barreiras da literatura e foi parar nas telas do cinema e da televisão.

Entretanto, e até mesmo pensando no que anteriormente já foi abordado, essa questão da veracidade no cinema de Coutinho não obrigatoriamente nos leva a uma ótica da realidade “explícita”; ou seja, o real pelo que é aceito socialmente e, mais do que isso, esperado socialmente. Isso porque, novamente buscando na história oral como aparente ferramenta para a realização dos documentários, a verdade depende de quem fala.

Se o narrador diz, por exemplo, que viu um disco voador, que esteve em outro planeta, que é a encarnação de outra pessoa, não cabe duvidar. Afinal, esse tipo de “verdade” constitui um dos eixos de nossa realidade social e, em último caso, não estamos buscando saber se existem ou não OVNIS (objetos voadores não identificados) ou espíritos. Nossa busca implica entender a forma de organização mental dos colaboradores (MEIHY, 2002, p.132).

Como analisa Paula Sibilia (2016), este espaço entre ficção e veracidade vem estreitando cada vez mais laços nas imagens produzidas. É possível identificar

narrativas das mais variadas e que retratam a vida como ela é, inclusive, a vida como queremos que ela seja. Afinal de contas, “a vida real, então, é convidada a performar e a se realizar em cena: de preferência, nas visibilidades das telas” (SIBILIA, 2016, p.249), onde a superfície nos convoca a participar como espectador passivo e íntimo da vida privada de personagens agora públicos. Consentindo Coutinho, a realidade é relativa.

3.4 AUTENTICIDADE, ALTERIDADE E VERDADE

Em tempo, uma das características inerentes ao cinema de Eduardo Coutinho, e que pouco citamos aqui - muito embora tenhamos abordado diversas facetas do cineasta e suas técnicas e discursos com relação às representações estabelecidas em seus filmes -, seria a questão da autenticidade e da alteridade. O documentário, sem dúvida, aparece quando se descobre o potencial e singularidade que há na fala do homem quando este consegue incorporar determinada visão de mundo. De acordo com Bezerra (2014), Coutinho estimulava esta “autoencenação” que, submetida a determinados dispositivos de escuta e montagem, era o que fazia das entrevistas, um filme.

Sob esta perspectiva, a imagem no documentário de Coutinho constitui-se como verdadeiro palco para atuação e encenação das pessoas, sobretudo, as comuns. Desta forma, desenvoltura e interpretação frente à câmera são recursos primordiais na construção fílmica. Quanto menos a fala deste personagem for saturada e impregnada de clichês a respeito de sua própria condição social, ainda que sem um roteiro prévio, esta visão de si mesmo torna-se indispensável para a realização do documentário.

Trata-se, portanto, de um cinema que se fez não em função dos acontecimentos da vida em seu transcorrer, como a maioria dos filmes inspirados na narrativa clássica ou nas técnicas observacionais, mas por meio da produção de um “acontecimento fílmico”, baseados em certos procedimentos, que Coutinho chamava de dispositivo de filmagem. (BEZERRA, 2014, p.31).

Coutinho acredita que o documentário trabalha com pessoas vivas e com histórias que, a partir de um diálogo, podem e devem ser narradas sem maiores

justificativas. Além disso, o cineasta defende a ideia dessa interlocução entre diretor e personagem em que as perguntas são essenciais e geram uma troca no filme. "Por isso falo que esse microfone pertence aos dois lados, o diálogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos" (COUTINHO, 1997, p.166).

O diretor também afirma que o fato da câmera estar ligada atua diretamente como um dispositivo na performance do entrevistado, por isso, o diretor nunca mexia na câmera. Fato comprovado pelo episódio da entrevista ao jornalista Paulo Cesar Peréio³², em que Coutinho declarou "- Foda-se o ângulo! Numa dessas a pessoa se desmonta e aí é uma mistura do que ela pensa que é, do que ela quer ser e do que ela realmente é. E isso pouco importa".

Nessa perspectiva de uma fala veemente, Sennet (2016) chega a mencionar a questão da autenticidade por meio de uma citação do crítico literário Lionel Trilling³³. Segundo o autor, entende-se por autenticidade, "a exposição direta em outrem das próprias tentativas de uma pessoa ao sentir". Isso significa que a moral ou a ética de cada pessoa estaria refém de sua "autorrepressão" - tanto num ambiente público, quando num privado. Logo, sob a esfera dessa tentativa ou busca pela autenticidade, cabe o disfarce, ou um papel, como vimos anteriormente. A partir disso, podemos refletir sobre o que recentemente escreveu Sibilia:

À luz desses deslocamentos nas complexas relações entre autenticidade e performance, autor e obra, vida privada e ação pública, caberia concluir que está se generalizando o uso de novas estratégias narrativas. Essas artimanhas denotam, sobretudo, outros vínculos entre a ficção e o real (ou a não-ficção), bastante afastados dos códigos realistas herdados do século XIX. Numa época como a atual, tão arrasada pelas incertezas como fascinada pelos simulacros e pela espetacularização de tudo quanto é, noções outrora mais sólidas como realidade e verdade foram seriamente estremecidas. [...]. Em meio à saturação de imagens que povoam um imaginário tão midiático, esse real que hoje está em pleno auge já não é mais autoevidente: a sua consistência é permanentemente contestada e colocada em questão (SIBILIA, 2016, p.251).

³² Canal Brasil, Abril de 2013, programa *Sem Frescura*.

³³ Escreveu a respeito do "eu limitado" dentro da cultura moderna. Publicou *Sinceridade e Autenticidade - a vida em sociedade e a afirmação do eu*. O livro foi reeditado pela Coleção Abertura Cultural, em 2014.

Reiterando parte deste raciocínio, cuja realidade parece ter perdido potência no processo de construção e representação social, o que é fatídico do ser humano é que nos mantivemos sempre “à mercê dos julgamentos dos outros”. Vulneráveis de si mesmos e das respostas que a sociedade nos oferece como argumento, colocamos a provas constantes nos sentidos mais patéticos da busca por mérito e virtude, por meio da legitimação de uma instituição como a mídia, por exemplo, “em que basta aparecer para existir”. Como afirma Lins (2004), “somos seres ‘sem razão de ser’, contingentes, mortais, e, por isso mesmo, tomados pela necessidade de justificação, legitimação e reconhecimento”. Daí o surgimento das figuras públicas.

Edgar Morin (1997) denomina os personagens que saem da multidão e criam uma imagem representativa de “olimpianos modernos”, que “não são apenas os astros de cinema, mas também os campeões, príncipes, reis, playboys, exploradores, artistas célebres”. A informação produzida em torno destas figuras os transformam no que o filósofo chama de “vedetes da atualidade” e funcionam como um exemplo a ser seguido, ou nas palavras do autor, “modelos de conduta”.

Esses olímpianos exercem uma função de concentração da cultura de massa. Ou seja, são construídos à medida em que a sociedade demanda modelos heroicos na vida comum. E por mais banais que estas representações sejam, elas participam do nosso cotidiano, cooperando na experiência mortal para a construção de crenças e mitos globais. O que é curioso, nessa perspectiva, é que se pararmos para analisar os personagens no cinema do Coutinho pode-se afirmar que suas representações geram uma espécie de contra função ou anti-heróis.

Por este ângulo, atribui-se ainda mais autenticidade na escolha dos entrevistados que aparecem em seus documentários. Isso porque, aliado à falta de identificação do espectador e, às vezes, ao incômodo com a moral e a ética das falas, é exatamente esta a visão que o cineasta quer provocar. Ele traz à superfície os tipos não ideais da cultura de massa e, para além de um cinema cuja informação sugere múltiplas interpretações, esta seria a essência de sua linguagem: “Heróis e heroínas da vida privada” (MORIN, 1997) surgem como personagens controversos ao que estamos acostumados. Coutinho mostra o que não vemos, mais do que isso, escuta aquele que, de maneira alguma, paramos para ouvir.

Neste sentido, a evidência da entrevista associa-se intimamente ao trabalho da escuta - à memória e ao tempo de narrar dos personagens, vazios de uma

importância pragmática, que se transforma num esforço de um cinema mais subjetivo. Trata-se, portanto, de uma cinematografia da palavra baseada na necessidade de ouvir o outro; e a performance da entrevista está exatamente nesta atitude, ou seja, reconhecer as diferenças e saber questionar. O diretor sabia a importância do imaginário no personagem entrevistado: “Ser ouvido é ser legitimado. E o diálogo, a fala humana, o corpo que fala, é um traço fenomenal. A origem de todas as coisas está nisso; muito antes da escrita” (COUTINHO *apud* NADER, 2013).

Se por um lado o documentário é carregado de marcas didáticas, por outro, o documentário, que trabalha com o imaginário e a subjetividade, pode ser tão falso como a Ficção ou tão verdadeiro quanto um Documentário. A diferença consiste no fato de que ao produzir um filme de ficção, o compromisso com a ‘verdade’ é descaradamente nulo, ao contrário do filme com narrativas particulares, em que é necessário respeitar uma “certa estrutura de pensamento na comunidade” (COUTINHO *apud* NADER, 2013).

Entretanto, na opinião de Coutinho, “todo filme em si é, de certa forma, um documentário [...] um documentário de sua própria época de realização” (COUTINHO, 1997, p.184) e, ao mesmo tempo, “todo filme é montado”. Em geral, a obra do cineasta pressupõe traços de verdade, mas admitindo-se que possa existir o real ainda assim a veracidade da filmagem é que permite determinada situação no momento em que ela ocorre. A oralidade no cinema, ao contrário da história oral como ciência, permite mais liberdade no campo do imaginário e do subjetivo.

Personagens despreziosos, acasos e encontros, segundo o diretor, costumavam ser mais importantes que aqueles marcados propositalmente por conta de um acontecimento. Ainda que o documentário de Coutinho apresente uma estrutura narrativa realizada a partir de falas desconexas ou mesmo caóticas, tudo isso tem a ver, consequentemente, com a estrutura da ficção - a estrutura da montagem e da construção narrativa. A exemplo disso, em *Cabra Marcado Para Morrer*, a personagem Elizabeth Teixeira dizia que seu filho bebia. Para Coutinho, falar desta maneira sugeria a ideia de que ele bebia muito (e sempre!). Neste caso, o diretor optou por cortar o som e manter o movimento da boca: “[...] eu gerei um defeito técnico para não botar no filme uma mãe falando que seu filho bebe” (COUTINHO, 1997, p.186).

Portanto, é preciso privilegiar a verdade da filmagem na estrutura [...]. Você pode, como eu disse, tornar uma afirmação uma negação, você pode manipulá-la de modo a inverter, a destruir o núcleo do que a pessoa quer dizer [...] a preocupação começa aí: em todas as entrevistas procurar preservar o mundo cultural daquela comunidade, se é um filme sobre comunidade, ou preservar em cada personagem a verdade entre aspas do que ele quis dizer. E, na estrutura geral, a preocupação é preservar aquela relação ética, aquela relação com a comunidade que você quis mostrar (COUTINHO, 1997, p.185).

Coutinho foi adiante com sua proposta de transformar histórias de pessoas comuns em relatos artísticos. Ele desejava desconstruir o previsto e era fascinado pelo imaginário, não importando se para criar uma narrativa real o personagem utilizasse as ‘potências do falso’, de que fala Deleuze. O filósofo confere ao falso uma alta capacidade, uma capacidade afirmativa e artística que, neste caso, encontra no cinema sua verificação e reconhecimento. Em seu esforço de pensar a filosofia da diferença, Deleuze propõe que a arte enquanto criação não possui qualquer compromisso com a ideia de verdade: “Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema de verdade, mas a verdade do cinema” (DELEUZE, 2007, p. 183).

Neste sentido, para Coutinho, a vantagem do real está no fato de que ocasionalmente as histórias verídicas são tão ricas que não há ficção que supere. O falso como potência no longa *Moscou*³⁴, por exemplo, viabiliza o ritmo quase que descompassado entre realidade e ficção e permite narrativas atemporais com reminiscências pessoais a tal ponto de desnortear o espectador. O cineasta se opõe à compreensão sobre o real e defende que o interessante é pensar uma perspectiva cujo real e imaginário estão entrelaçados.

Não existe a preocupação no que diz respeito à veracidade da fala de determinado personagem. “Ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu” (COUTINHO *apud* MACEDO, 2016). Por consequência, a noção de verdade é a vontade da potência recriada, em que real e imaginário coexistem num ambiente

³⁴ *Moscou* (78min, 2009) propõe documentar o ensaio de uma peça que nunca será apresentada. O texto escolhido, ‘As três irmãs’, um clássico russo de Anton Tchekhov, conta com a participação da companhia de teatro mineira, Grupo Galpão, e a direção artística do diretor e ator teatral brasileiro, Enrique Diaz. O filme foi indicado na competição brasileira de longa e média-metragem do festival ‘É Tudo Verdade’, no ano seguinte de sua estreia.

onde não há mais esta preocupação. Segundo Deleuze, o falso tem poder para recriar e, a partir disso, já não importa mais qualquer distinção.

É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. [...] o que dizemos da personagem vele, em segundo lugar e notavelmente, para o próprio cineasta. Também ele se torna um outro, na medida em que toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles, mas inversamente, dá a essas fabulações a figura de lendas, efetua a sua “acessão a legenda” (DELEUZE, 2007, p.185).

Metaforicamente dizendo, é deste desmanche que Coutinho precisava para construir suas narrativas. Um todo que se quebra em partes e que utiliza cada fragmento para compor um novo amálgama. Ele permitia que a transformação de seus personagens também gerasse transformação de suas formas e combinações. E assim, julgando-se como um cineasta sem causas políticas ou lutas partidárias, ele usou da fala e da verdade dos outros para entender a si mesmo e ao mundo, para entender a complexidade das relações humanas e suas intempéries.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que se conclui parte das inquietações geradas durante esta pesquisa, retorno às primícias que me levaram a buscar respostas sobre o cinema documentário e, em especial, ao cinema produzido por Eduardo Coutinho. Salvo engano, a maior delas era a que girava em torno da vivacidade de seus personagens. De que modo, mesmo depois de passado anos das filmagens, essas falas ainda floresciam e sobressaíam à luz de um cinema que não parece preocupar-se com a reação do espectador.

Minha grande questão, quando recomecei a assistir aos filmes, era compreender o porquê de, muito embora estarmos tão adaptados com uma imagem de entretenimento, as cenas estáticas e com pouco (ou quase nada) de recursos visuais apelativos proporcionavam uma série de emoções que iam do riso, por conta das falas mágicas e tão espontâneas de Dona Thereza, até um choro silencioso que, vez ou outra, me acometia ao escutar as palavras doces de Dona Elizabeth Teixeira, proprietária de memórias fortes e tristes oriundas de sua trajetória de resistência política.

Chego ao final desta etapa do trabalho com o enorme desejo de usar, ao menos, meia dúzia de adjetivos capazes de descrever a experiência do mergulho num cinema tão aparentemente tedioso, mas profundamente marcado pela verdade genuína do encontro entre diretor e personagem, entrevistador e entrevistado, cineasta e atores da vida cotidiana barata e, postuladamente, sem graça. Mas o que há então de grandioso neste encontro? Porque tantos substantivos para denominar aquele que pergunta ou o que responde, se no final das contas sabemos que se resume a apenas uma coisa: cinema!

A arte de filmar pessoas com uma câmera e depois editar as imagens e transformá-las numa narrativa, ao menos coerente, é democrática. Em tempos como os de hoje, um simples celular na mão nos torna criaturas públicas e criadores da vida privada. Não há o que discutir se a crise entre real e ficção pouco importa quando a câmera está ligada. É tudo parte de uma grande simulação que se esbarra constantemente na tirania da intimidade, na qual mais cedo ou mais tarde, revelará o que de nós se trata de uma boa dose de relidade.

Nessa perspectiva, o que se caracteriza como uma das hipóteses que anteriormente já me ocorrera, é que tal facilidade para enxergar de muito perto esse real, exige que estejamos realmente presentes. E, no caso de Coutinho, estar 100% presente no diálogo era o que fazia de sua linguagem uma forma à parte do conteúdo, não importante se quem estivesse falando fosse o presidente da república, como vimos em *Peões*, ou a mulher que faz programa pra pagar as contas e criar a filha adolescente em *Edifício Master*.

Em um documentário, a construção de realidade através de imagem produzida que nos permita olhar o outro sem antes projetar pré-conceitos é a lição mais didática que poderíamos tirar do legado de Coutinho. No entanto, observando sua personalidade e assistindo às dezenas de entrevistas que hoje temos disponíveis na internet - além de levantar parte importante das pesquisas em torno de sua vida e filmografia -, sinto-me levemente incomodada de apenas dar-lhe a honra ao mérito por ser um cineasta e profissional incrível, e, além disso, um ser humano bastante gentil. Isso me parece tão claro e até meio idiota, porque no fundo sabemos que Coutinho interessava-se pelo material humano como fonte de todas as suas reflexões enquanto diretor.

Esse afastamento, antes ingênuo, de acreditar que suas inclinações para o documentário era o apreço por relacionar-se com esse outro, hoje me leva, na verdade, a uma constatação de que produzir esse cinema exige solitude e inconformação. A primeira, porque imagine só que Coutinho sonhava rodar durante um dia inteiro a vida de uma senhora dona de casa executando seus afazeres mais descartáveis. Editar um material como este demandaria um empenho e prostração da mais solitária contemplação das contemplações. É um cinema difícil de gravar, difícil de assistir e quase impossível de distribuir (no Brasil então... nem se fale!).

A segunda, porque não se dar por satisfeito é desancorar das convenções sociais e consequentemente não ter o respaldo e a segurança que só os indivíduos autônomos conseguem deliberadamente escolher. Coutinho, de acordo com as teorias de Riesman, fazia um cinema sobre os anômicos, ou seja, os não ajustados. E não o fazia porque tinha comoção, piedade, cumplicidade... ou era mais um oportunista que ganha dinheiro construindo imagens da dor dos outros. Coutinho não se ajustava, não aceitava seu cinema, seus métodos, suas formas e quando as circunstâncias pareciam estar favorecidas, lá ia ele atrás de mais uma negação.

Nos últimos anos, seus filmes eram realizados pela produtora do amigo, empresário e também cineasta João Moreira Salles. Há quem se debruce sobre incoerências e especulações dessa relação, mas eu, particularmente, acredito que para produzir cinema de questão (e neste caso, o cinema documentário) é preciso ter tão ou mais amigos que no cinema de entretenimento. Cinema é indústria e, às vezes, a gente confunde com paixão porque, assim como os personagens de Coutinho lhe serviam de matéria humana para as filmagens, eles também nos proporcionam sentimentos dos mais intensos e variados.

Ao final deste trabalho, encontro-me com o que há de mais irrefutável na pesquisa acadêmica: estudar é um ato solitário e de constante inconformação. Quando, pela primeira vez, decidi por este objeto de pesquisa, minha única certeza consistia numa versão de Coutinho ‘velhinho gente boa’ e apaixonado por escutar os outros. Ainda acho que depois de determinadas conversas ele devia mesmo pensar nisso, mas hoje, compreendo que a intencionalidade e o poder da imagem podem ofuscar ou iluminar, ludibriar ou esclarecer.

No cinema documentário - e em qualquer outra configuração, pois não entendo o documentário como um gênero, mas como cinema puro e simplesmente -, cabe ao narrador incluir ou cortar as imagens que não sejam coerentes com o seu modo de ver o mundo. Gerar incômodos ou satisfação, atribuir ao personagem a alcunha de protagonizar sua história e permitir-lhe contar, como fazia Coutinho. Oferecer ao espectador agruras ou deleite. Construir os diálogos de maneira despretensiosa é, definitivamente, uma tarefa nada amadora. Até porque e, no fim das contas, é tudo verdade. A verdade de cada um.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Inácio. **Filme apresenta mundo como ficção**. Folha de São Paulo, Ilustrada, 22/11/2002. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2211200210.htm/>> Acesso em: 15/01/2017.

BERG, Jordana. **Últimas conversas de Jordana com Coutinho - contém Spoilers**. edt. Associação de profissionais de edição audiovisual, 10/04/2015. Disponível em <<http://edt.org.br/noticias/ultimas-conversas-de-jordana-com-coutinho-contem-spoilers/>> Acesso em: 17/01/2017.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Paz Terra, 1977.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros Passos).

BEZERRA, Cláudio. **A Personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas, SP: Coleção Campo Imagético, 2014.

COUTINHO, Eduardo. **Ética e história oral**: o cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. São Paulo: Projeto História, 1997.

DA-RIN, Sílvio. Auto-reflexividade no documentário. **Cinemais**, nov/dez. 1997, pp. 71-92.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DOMÈNECH, Josep Maria Català. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. [Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar; tradução: Teresa Ottoni]. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESCOREL, Eduardo. Coutinho não sabe o que fazer. **Revista Piauí**, Questões cinematográficas. São Paulo: Edição 35, 2009. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/coutinho-nao-sabe-o-que-fazer/>>. Acesso em: 01 mar. 2016.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real - estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LABAKI, Amir (Org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1987.

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

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MACEDO, Valéria. **Campo e Contracampo**: Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte. Sexta-feira. nº 2, São Paulo, Pletora Ltda., 1998. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/campo_cont.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2016.

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho**: o homem que caiu na real. ...rastros de carmattos, 16/10/2003. Disponível em: <<https://carmattos.files.wordpress.com/2012/03/eduardo-coutinho-o-homem-que-caiu-na-real.pdf>> Acesso em: 15/01/2017.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom, **Manual de História Oral**. 4.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**: neurose. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um filme**. Lisboa: Presença, 1985.

NADER, Carlos. **Eduardo Coutinho - 7 de outubro**. Documentário. São Paulo: Já Produções, 2015.

NAGIB, Lúcia. **Werner Herzog**: o cinema como realidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Revista de Cultura Vozes**, ago. 1978, pp. 5-18.

RIESMAN, David. **A multidão solitária**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público**. 2.ed. [tradução: Lygia Araujo Watanabe]. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SETTE, Matheus. **Tensionamentos e hibridismo em Moscou (2009), de Eduardo Coutinho**. Disponível em: <<https://naosaoasimagens.wordpress.com/tag/arildo-de-barros>>. Acesso em: 01 mar. 2016.

SIBILIA, Paula. **O show do eu** - a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, Paulo Henrique (Org.). **100 melhores filmes brasileiros**. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7.ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

FILMOGRAFIA

ANDRADE, Joaquim Pedro de, BORGES, Miguel, DIEGUES, Cacá, FARIAS, Marcos e HIRZMAN, Leon. 1962 (Cinco Vezes Favela)

ANDRADE, Joaquim Pedro de. 1969 (Macunaíma)

BABENCO, Hector. 2003 (Carandiru)

BODANZKY, Laís. 2000 (Bicho de Sete Cabeças)

BRANT, Beto. 2002 (O Invasor)

COUTINHO, Eduardo. 1966 (O Pacto)

COUTINHO, Eduardo. 1968 (O Homem que Comprou o Mundo)

COUTINHO, Eduardo. 1971 (Faustão)

COUTINHO, Eduardo. 1976 (Seis Dias de Ouricuri)

COUTINHO, Eduardo. 1978 (Theodorico, O Imperador do Sertão)

COUTINHO, Eduardo. 1984 (Cabra Marcado para Morrer)

COUTINHO, Eduardo. 1991 (O Fio da Memória)

COUTINHO, Eduardo. 1996 (Mulheres no Front)

COUTINHO, Eduardo. 1999 (Santo Forte)

COUTINHO, Eduardo. 2000 (Babilônia 2000)

COUTINHO, Eduardo. 2002 (Edifício Master)

COUTINHO, Eduardo. 2007 (Jogo de Cena)

COUTINHO, Eduardo. 2008 (Moscou)

COUTINHO, Eduardo. 2010 (Um Dia na Vida)

COUTINHO, Eduardo. 2011 (As Canções)

COUTINHO, Eduardo. 2015 (Últimas Conversas)

DIEGUES, Cacá. 1979 (Bye Bye Brasil)

FLAHERTY, Robert. 1922 (Nanook, O Esquimó)

GUZMÁN, Patrício. 2015 (Nostalgia da Luz)

HERZOG, Werner. 1974 (O Enigma de Kaspar Hauser)

HIRSZMAN, Leon. 1965 (A Falecida)

MAURO, Humberto. 1926 (Na Primavera da Vida)

MEIRELLES, Fernando. 2002 (Cidade de Deus)

MORIN, Edgar e ROUCH, Jean. 1961 (Crônicas de um Verão)

NORONHA, Linduarte. 1960 (Aruanda)

PADILHA, José. 2002 (Ônibus 174)

PADILHA, José. 2007 (Tropa de Elite)

PEIXOTO, Mário. 1931 (Limite)

PERSON, Luís Sérgio. 1965 (São Paulo, Sociedade Anônima)

ROCHA, Glauber. 1962 (Barravento)

ROCHA, Glauber. 1964 (Deus e o Diabo na Terra do Sol)

SANTOS, Nelson Pereira dos. 1963 (Vidas Secas)

SGANZERLA, Rogério Sganzerla. 1968 (O Bandido da Luz Vermelha)

VERTOV, Dziga. 1929 (O Homem com uma Câmera)