

Verônica Ferreira Dias

**O ESPAÇO DO REAL: A METALINGUAGEM NOS
DOCUMENTÁRIOS DE EDUARDO COUTINHO**

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo

2003

Verônica Ferreira Dias

O ESPAÇO DO REAL: A METALINGUAGEM NOS
DOCUMENTÁRIOS DE EDUARDO COUTINHO

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a
orientação da Prof^a Dr^a Lúcia Nagib.

Biblioteca
Nadir Gouvêa Kfour
PUC/SP

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Biblioteca MA – PUC/SP



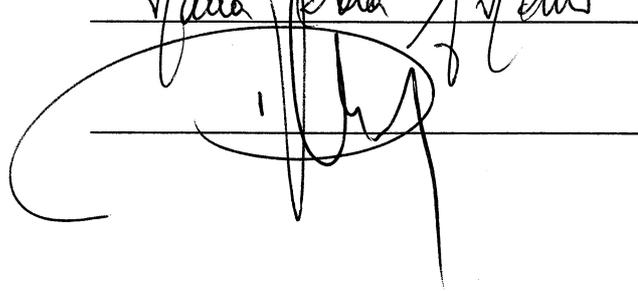
100131203

São Paulo

2003

Lycia Mayhew

Laura Para I Kew



À minha mãe, Ana Rosa, em quem procuro me espelhar como mulher e profissional.

Ao meu pai, Ubaldo, cuja perseverança que possuí foi um incentivo para a conclusão deste estudo.

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Lúcia Nagib, pelo apoio e confiança de amiga e por suas indicações seguras e constantes como orientadora.

Ao CECIP, à Cristiana Grumbach e, especialmente, ao Eduardo Coutinho, pela concessão dos filmes, fichas de personagens e transcrição dos diálogos – material que tornou possível o melhor desenvolvimento da dissertação. Agradeço ao Coutinho também pelas muitas horas de conversas que tivemos e que tanto me fizeram pensar sobre a vida e o cinema fazendo parte dela.

À minha família, em especial, ao Edu, Angélica, Daniel, tia Adini, tia Glória, Vó, Tio Bi e Márcia, todos cúmplices de meus projetos.

Aos professores e colegas da PUC, que acompanharam minha trajetória no Pós e muito contribuíram em meus estudos.

À FAPESP, pela bolsa concedida.

RESUMO

O presente estudo tem como premissa a idéia de que a metalinguagem constitui o espaço do real nos documentários de Eduardo Coutinho. Como objeto de análise foram escolhidos os filmes *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002), nos quais são investigados os processos de pré-produção, produção e montagem para se identificar a técnica específica e o traço autoral do diretor. Como referenciais teóricos básicos foram utilizados conceitos desenvolvidos por Nichols (categoria reflexiva) e Bernardet (voz da experiência) a propósito do cinema documentário.

As análises realizadas permitiram que se delineassem procedimentos que caracterizam o método de Coutinho, qual seja, a realização de entrevistas, a legitimação da voz dos personagens, a utilização de locutores sem domínio total da verdade, e a presença em cena do realizador, da equipe e do aparato técnico. Esse método se pauta por uma ética e numa atitude política que proíbem a manipulação do real, especialmente quando se trata de veicular a voz e a imagem das classes desfavorecidas.

ABSTRACT

This dissertation aims at showing that metalanguage constitutes the space of the real in Eduardo Coutinho's documentary films. The films chosen for analysis are: *Twenty Years After* (1984), *Strong Saint* (1999), *Babilonia 2000* (2000) and *Master Building* (2002), in which I look at the processes of pre-production, production and editing in order to identify the director's specific techniques and authorial features. My main theoretical resources were concepts on the documentary genre developed by Bill Nichols (the reflexivity) and Jean-Claude Bernardet (the voice of experience).

The analyses carried out made it possible to determine procedures which are typical of Coutinho's method, namely the use of interviews, the legitimisation of the characters' voices, the use of off-commentaries which do not aim at conveying the absolute truth, and the on-screen presence of the director, the crew and the technical apparatus. This method is based on an ethos and a political attitude which forbids the manipulation of the real, especially when it is a matter of broadcasting the voice and the image of the oppressed.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I – PRÉ-PRODUÇÃO.....	11
1.1 <i>Cabra marcado para morrer</i>	13
1.2 <i>Santo forte</i>	19
1.3 <i>Babilônia 2000</i>	25
1.4 <i>Edifício Master</i>	28
CAPÍTULO II – PRODUÇÃO.....	36
2.1 Personagem.....	39
2.2 Locação.....	48
2.3 Câmera.....	51
2.4 Som.....	54
CAPÍTULO III – MONTAGEM.....	60
3.1 Montagem linear.....	64
3.2 Montagem não-linear.....	68
3.3 Montagem por personagens.....	78
CONCLUSÃO.....	96
ANEXOS.....	99
BIBLIOGRAFIA.....	104

INTRODUÇÃO

No contexto da produção de documentários brasileiros, o valor da obra de Eduardo Coutinho é uma unanimidade. Seus trabalhos são, hoje, uma referência para os cineastas que participam da atual tendência dos documentários nacionais, qual seja, a de focalizar pessoas comuns.

Contrário à estereotipias, Coutinho tem revelado pela escolha de temas, personagens, locações e método de filmagem, que visa à realização de um cinema crítico e político. Seu método se pauta por uma ética e uma atitude política que proíbem a manipulação do real, especialmente quando se trata de veicular a voz e a imagem das classes desfavorecidas.

A obra de Coutinho é um marco na cinematografia brasileira e uma referência obrigatória para os estudiosos do gênero documentário. Contudo, há ainda um vasto campo de sua produção carente de ser explorado pela crítica.

A presente dissertação, “O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho”, analisa alguns de seus mais representativos filmes de longa metragem. São eles: *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002).

Toma-se aqui a metalinguagem como traço característico de sua obra e investiga-se o modo pelo qual essa técnica cria o espaço do real. A hipótese é de que os procedimentos metalinguísticos em Coutinho permitem ao espectador adentrar os mecanismos de produção do filme, quebrando, assim, a ilusão de que o filme seria uma cópia ou “espelho do real”, ao mesmo tempo apontando a realidade do processo. A

metalinguagem revela o dispositivo cinematográfico, voltando-se para a sua própria estrutura, e essa auto-referencialidade gera a auto-reflexividade.

A dissertação está dividida em três capítulos: “Pré-produção”, “Produção” e “Montagem”, ou seja, as etapas pelas quais passam os filmes. O primeiro capítulo se refere ao momento que antecede as filmagens, correspondendo ao período de elaboração e desenvolvimento da pesquisa de locações e personagens, além da organização do roteiro. O material utilizado nas análises se constitui, além dos filmes em si, de depoimentos de Eduardo Coutinho, declarações da pesquisadora Cristiana Grumbach, da equipe de Coutinho, e das fichas produzidas por essa equipe.

O segundo capítulo gira em torno da produção dos filmes, ou seja, as filmagens. O capítulo está subdividido em quatro partes: “Personagem”, em que se verifica a relação interativa entre personagens, ou seja, as pessoas selecionadas como objeto do filme, e a equipe, incluindo o próprio diretor, partes estas que por vezes intercambiam seus papéis; “Locação”, ou seja, o espaço em que são realizadas as filmagens; “Câmera”, em que se verificam os tipos de imagens produzidos; e “Som”, em que se verificam os sons que acompanham as imagens.

O capítulo “Montagem” trata do momento da pós-produção. Este capítulo está dividido em “Montagem linear”, “Montagem não-linear” e “Montagem por personagem”. O estudo tem o propósito de mostrar como a seleção e ordenação das imagens feitas por Coutinho visa a um efeito antiilusionista.

I - PRÉ-PRODUÇÃO

"O acaso no documentário é Deus". Eduardo Coutinho

Dentre as fases de realização de um filme, a primeira é conhecida como pré-produção. Conforme definiu Godoy, "é caracterizada por ser uma fase de planejamento do trabalho. Nessa fase são desenvolvidas as pesquisas necessárias à conformação da estrutura do filme; desenvolvimento do roteiro e planejamento técnico da produção" (2001:266). Ainda segundo Godoy, na "pesquisa de pré-produção se inclui o levantamento de todas as informações disponíveis sobre o assunto enfocado: dados bibliográficos, informações obtidas em entrevistas pessoais, imagens de arquivo, visitas a campo etc." (p. 268).

A idéia de roteiro como estrutura que comporta informações sobre os personagens, cenários, diálogos e seqüências normalmente se refere ao filme de ficção, em que os elementos não mantêm necessariamente uma conexão com o real. No cinema documentário, mesmo naquele que se vale de reconstituições, a narrativa necessariamente parte de acontecimentos reais, o que determina a própria estrutura do filme. Normalmente, segundo Comparato,

O documentário se utiliza de pesquisas e de algum trabalho de campo. Somente depois de todas as informações recolhidas é que se dá início ao roteiro. Esse roteiro, no entanto, é somente um guia, um apoio para o trabalho de filmagem, posto que a realidade muitas vezes interfere, introduzindo fatos não previstos no roteiro (1983: 224).

Também o documentarista João Moreira Salles afirma que "no filme documentário você incorpora o acaso de uma maneira orgânica, faz parte de processo

criativo não saber direito onde você vai chegar. No filme de ficção você se cerca de medidas para que isso não aconteça. Num filme documentário é evidente que você planeja voltar para casa com um filme que você não concebeu, você não sabe direito o que vai ter ao cabo do processo”¹.

Assim, o gênero documentário não se coaduna com o roteiro tradicional, com diálogos e planos decupados. Frequentemente, na origem, existe apenas uma idéia a ser investigada. No filme documentário, para Farkas, “raramente se tem um roteiro prévio detalhado e bem marcado; ele é substituído por uma idéia ou linha geral, um plano de trabalho apenas delineado” (1972: 35).

No caso de Eduardo Coutinho, o método de preparação de um filme é flexível. Um documentário pode surgir no “calor da hora”, diante de um acontecimento inesperado, como no caso de *Cabra marcado para morrer*. Já nos documentários posteriores, Coutinho vem desenvolvendo o método de, a partir de uma idéia, formar equipes de pesquisa, que não contam com sua presença e partem em busca dos futuros personagens² do filme. A etapa de pesquisa varia de acordo com cada filme e sua proposta, como vemos nas análises a seguir.

¹ José Carlos AVELLAR, Como voltar para casa com um filme que você não concebeu. *Cinemais* 25:12.

² Neste estudo, os participantes dos filmes serão tratados como personagens porque, mesmo sendo pessoas reais, estão inseridos numa narrativa, o que os leva a fazer parte de um discurso criado e não mais da realidade. Segundo Ivete WALTY, *O que é ficção*, p.61 “mesmo nas autobiografias; que se querem textos ligados ao real, pois tratam de pessoas que viveram efetivamente e têm seus nomes registrados em cartórios, podemos afirmar que se tratam de personagens. Quando eu falo de mim na infância, na verdade, falo de como, hoje, me vejo naquela época; logo, também sou personagem”. E, também, segundo Coutinho, in José Carlos AVELLAR, A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho, *Cinemais*, 22:67: “Eu filmo uma pessoa, ela é uma pessoa. Eu vou editar, ela é uma personagem do filme; eu esqueço que ela é uma pessoa, ela é um personagem. Eu acredito e acho essencial que a pessoa construa seu auto-retrato, com tudo o que tem de imaginário”. Jean-Claude BERNARDET, *Cineastas e imagens do povo*, pp. 17-19, citando a “dramaturgia natural”, colocação de Sérgio Santeiro, diz que após a primeira etapa que diz respeito ao primeiro encontro que o documentarista tem com a pessoa, que, “dependendo do que essa pessoa tem a dizer, da sua expressividade, da sua possibilidade, se resolverá filmá-la ou não”. A pessoa relacionada se tornará “ator natural” e agirá “em função da filmagem” e deverá atender às necessidades das filmagens, como repetir diálogos etc.. Quando o filme é montado, a pessoa se torna um “personagem dramático” que está inserido num discurso criado pelo autor/diretor.

1.1 *Cabra marcado para morrer*

Cabra marcado para morrer é singular em sua estrutura mista. O filme é composto por registros de estilo jornalístico de acontecimentos, por encenações e por entrevistas.

O filme teve início em 1962, quando Coutinho integrava, como diretor de filmagens, a UNE Volante, uma caravana da União Nacional dos Estudantes que, acompanhada de integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC), viajava pelo Brasil discutindo a reforma universitária e propondo uma comunicação direta com as classes populares por meio da arte, da troca entre culturas diferentes, visando a transformação da sociedade.

Quando a caravana chegou ao interior da Paraíba, estava ocorrendo uma passeata em protesto contra a morte do líder camponês João Pedro Teixeira. Coutinho registrou o acontecimento e teve a idéia de realizar um filme de ficção sobre o líder assassinado. O filme iria se chamar *Cabra marcado para morrer*. O roteiro foi feito por Coutinho em “duas noites”, segundo ele, e continha “personagens muito tipificados: o cara exaltado, o covarde, o cara de bom senso”. Além disso, “o diálogo era banal e o roteiro era quase todo baseado nas informações de Elizabeth sobre a vida de João Pedro Teixeira”³. Nesse filme, os próprios camponeses interpretariam seus papéis, e seriam filmados nas locações originais dos acontecimentos. No entanto, Coutinho reescreveu uma série de diálogos contidos no roteiro após o encontro com os personagens, possivelmente porque o texto não correspondia à realidade lingüística dos camponeses. Conforme Coutinho disse: “a única cena do filme original que eu dublei era a única cena que talvez indicasse o melhor caminho de se fazer um filme. Nela, os diálogos

³ In O real sem aspas – uma conversa do cineasta com Ana Maria Galano, Aspásia Camargo (sociólogas), Zuenir Ventura (editor de Isto É) e Cláudio Bujunga, *Filme Cultura* 44: 37-48.

foram feitos pelos próprios camponeses. Não digo a estrutura, mas os diálogos. E eles disseram coisas que um roteirista jamais poderia escrever”.

Em 1964, com o apoio do Movimento de Cultura Popular (MCP) e do Governo de Pernambuco, Coutinho e sua equipe foram a Sapé, na Paraíba, para iniciar as filmagens. Porém, a locação teve de ser transferida para Galiléia, em Pernambuco, após a equipe enfrentar problemas com a polícia de Sapé. Para esse novo local, apenas Elizabeth (a esposa do líder camponês João Pedro Teixeira) seguiu com a equipe. No filme é dito: “Do projeto original de filmar com os personagens reais da história, só restou a participação de Elizabeth Teixeira fazendo seu próprio papel. Ela veio conosco da Paraíba para Pernambuco”. Observa-se, assim, que Coutinho inicialmente procurou aqueles camponeses que de alguma forma tivessem ligação com a história do filme e, não obtendo êxito devido aos obstáculos encontrados em Sapé, procurou fornecer aos espectadores dados que lhes permitissem distinguir entre realidade e ficção. Na nova locação, após terem sido rodados 40 % das cenas planejadas no roteiro, as filmagens foram interrompidas pelo golpe militar. A equipe precisou fugir e o material filmado foi apreendido pela polícia.

Em 1981, Coutinho decidiu retomar o contato com seus antigos personagens camponeses e retornou ao nordeste. Com o diretor seguiu uma nova equipe com câmeras 16mm, filme em cores, equipamento de gravação de som direto e projetor.

Neste retorno ao nordeste, o diretor já não levava nenhum roteiro. A intenção era encontrar Elizabeth, seus filhos e os camponeses que participaram das filmagens. O ponto de contato com o passado foi o filho mais velho de Elizabeth, Abraão. Segundo Coutinho, “... em uma semana estive em Galiléia e encontrei todas as pessoas. Fui numa região próxima e encontrei mais três que tinham mudado de cidade. Só encontrei dona

Elizabeth, mas tinha acertado um negócio com o filho, muito penosamente, mas enfim, preparei tudo para filmar” (Viary 1999: 413).

Sem um roteiro convencional e por meio de entrevistas, as filmagens girariam em torno do encontro do cineasta com os atores que faziam os personagens da antiga ficção. Em sua bagagem, Coutinho levou um trecho do filme e algumas fotografias de cena feitas em 1964 e salvos do confisco por estarem no laboratório de revelação no Rio de Janeiro quando da invasão da polícia no *set* de filmagem. Os camponeses que haviam atuado no filme foram localizados e projetou-se para eles o filme inacabado. Assim, estabeleceu-se uma ponte com o passado, o que facilitou a realização das entrevistas.

As circunstâncias não possibilitavam a etapa de pesquisa e preparação das filmagens. No filme, Coutinho diz: “Elizabeth não esperava minha chegada. Comecei nossa conversa mostrando as oito fotografias que sobraram da filmagem” e Elizabeth, já no final do filme, revela a surpresa do encontro: “Fiquei 16 anos, o Carlos nunca tinha, o Abraão nunca tinha vindo aqui, nunca houve oportunidade dele vir... E vocês, eu fiquei muito emocionada com a chegada, né. Eu não esperava uma coisa assim. Ele telefonou e disse que viajaria para cá. A menina ouviu o telefone, falou pra mim que vinha ele, outro irmão e o Carlos. Vinha os três irmãos. Aí, quando chegou aqui, disse: não, vem, já Carlos chegou! Não, mamãe, quem vem é o Coutinho aí com os meninos do repórter. Ih! Eu digo: Nossa Senhora, o que está acontecendo ? Fiquei assim... emocionada...”.

Também se percebe o esforço de Coutinho no sentido de preservar o ineditismo do que irá ocorrer diante da câmera. Um exemplo eloqüente me foi dado por Coutinho em entrevista . Um camponês, ao reencontrar o diretor, começara a lhe contar que havia guardado os livros deixados pela equipe em 1964. Coutinho, porém, pediu-lhe que interrompesse momentaneamente o que contava e esperasse o resto da equipe chegar

com a câmera, para que tudo fosse filmado, preservando-se, assim, o valor de revelação do relato. Ou seja, o relato é tão novo para Coutinho como o será para o espectador. Em ocasiões como essa, percebe-se Coutinho apostando na força do que ele julga ser um momento único.

Se no Nordeste não houve pesquisa, o mesmo não pode ser dito com relação às entrevistas feitas no Rio de Janeiro com os filhos de Elizabeth. No filme, parece ficar evidente pela fala dos personagens o conhecimento prévio do encontro, e Coutinho também revela possuir algumas informações sobre os personagens. Um exemplo: quando chega ao local de trabalho do personagem José Eudis, pergunta para um homem que os recebe: “Ele é vigia aqui?”, referindo-se a Eudis e revelando um certo conhecimento. Com relação ao conhecimento prévio que os personagens tinham sobre as filmagens, pode-se citar dois momentos do filme: 1. quando Coutinho e sua equipe chegam, José Eudis pergunta: “Quem é o senhor Coutinho, por favor?”. 2. Coutinho, ao entrar num bar, pergunta a uma mulher: “Dona Marta está?”. Ela responde: “Sou eu”. Então Coutinho diz: “Eu sou muito amigo...” e é interrompido por Marta que diz: “De minha mãe”. Coutinho então pergunta: “A senhora já sabe?” e ela responde: “mais ou menos”. Por esses exemplos pode-se concluir que, como ocorrerá em seus filmes feitos posteriormente, foi realizada uma pesquisa para as cenas filmadas no Rio de Janeiro com os filhos de Elizabeth, e, ao que parece, sem a participação de Coutinho, que, como em seus outros filmes, só toma conhecimento das informações da pesquisa por meio da equipe; é esta que informa os personagens sobre o que será o filme.

Um atar de pontas

Em *Cabra marcado para morrer*, a certa altura, ouvimos a voz *over* de Coutinho, que diz:

Fevereiro de 1981 – 17 anos depois, voltei a Galiléia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a idéia de reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em Cabra marcado para morrer. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado. Incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia e, também, a trajetória de cada um dos participantes do filme, daquela época até hoje.

Informa-se, portanto, a intenção de “completar o filme”. Cabe perguntar: qual filme? A ficção sobre João Pedro, interrompida há 17 anos? O roteiro daquele filme de 17 anos atrás, inacabado, é agora parte e *leitmotiv* para um outro filme – este, sem roteiro –sobre a história daquele primeiro filme e de seus participantes, entre eles, o próprio Coutinho.

Tal como na proposta inicial de *Cabra*, em que os participantes representavam a si próprios, Coutinho interpreta a si mesmo, num “roteiro” traçado por sua memória e movido por sua curiosidade. Atam-se pontas. Onde estaria todo mundo, depois da apreensão do material de filmagem, da fuga da equipe, da fuga de Elizabeth? Que história de vida cada um teria para contar? Para Xavier (2001: 123): “Atando as duas pontas de um processo de vinte anos, a intervenção do cinema na vida do oprimido é aqui radical, e a história do filme se mescla à história das pessoas com quem o cineasta dialoga”.

Fica, assim, evidente a presença de duas intenções diversas: acabar um filme e encerrar uma história. Coutinho retorna a Galiléia e, inscrito na história, refaz a trajetória como um “cabra” tido com subversivo, instrutor de guerrilha e pró-Cuba, que também fora “marcado para morrer” na época da primeira filmagem.

Como já disse, não há agora um roteiro tradicional, previamente elaborado, mas uma proposta que é revelada no próprio filme: reencontrar os camponeses e, por meio de depoimentos sobre o passado, registrar a experiência da filmagem, a história da vida de João Pedro, a luta de Sapé e Galiléia e o destino de cada um dos participantes. É pela montagem que Coutinho reorganiza, posteriormente, os fatos disponíveis, dando-lhes um sentido, como veremos no capítulo Montagem.

Re-significando o roteiro.

O filme *Cabra marcado para morrer* mostra Coutinho coletando informações por meio de entrevistas e estabelecendo com seus interlocutores uma situação de conversação em que estes dominam a cena. Sendo a interação assimétrica, cabe a Coutinho algumas intervenções episódicas no sentido de conduzir o assunto.

Embora não exista um roteiro tradicional, evidentemente existe uma pauta, um planejamento em forma de tópicos a serem abordados, dependendo da interação efetivamente estabelecida. Coutinho costuma dizer: “Não faço roteiro. Tenho hipótese, roteiro de pessoas, de filmagem. Tenho algumas perguntas, mas tudo depende do clima”.⁴

Vejamos o diálogo abaixo:

Elizabeth: *Ei, Coutinho, ontem à noite eu me deitei... fiquei imaginando... na entrevista eu falei muito mal. Ontem eu fiquei muito emocionada... Porque eu devia ter começado direitinho a vida como você queria, de início, né? Quando nós começamos o namoro, depois casamos, fomos morar em Jabotão, né? Eu tinha me expressado melhor se você tinha deixado para hoje... eu tinha me expressado melhor.*

Coutinho: *A gente continua hoje. Tem quintal aí?*

⁴ Em entrevista à autora em agosto de 2002.

Ao preservar esta cena, o diretor explicita sua atuação no sentido de conduzir o depoimento de Elizabeth segundo suas intenções. Elizabeth, por sua vez, revela a preocupação em manter sua imagem pública. Ela se declara insatisfeita com seu relato que fora dominado pela emoção. Na cena seguinte, no quintal da casa, temos Elizabeth refazendo o relato.

A cena analisada permite falar de um grau mínimo de planejamento prévio do tópico da conversação. Além disso, a permanência da conversa na montagem final do filme é exemplar do caráter auto-reflexivo do método de Coutinho.

1.2 *Santo forte*

Santo forte é o primeiro longa-metragem produzido por uma ONG (CECIP)⁵ no Brasil. A idéia do filme nasceu de um projeto de Coutinho para a TVE (Televisão Educativa) do Rio de Janeiro, relativo a uma série de dez programas sobre identidade brasileira, que não chegou a ser produzida. Um dos temas que seriam abordados na série era religião. Interessado no assunto, Coutinho reuniu sua equipe de pesquisadores, incluindo a antropóloga Patrícia Guimarães (que havia realizado uma tese sobre religião com pesquisa de campo na favela Vila Parque da Cidade) e decidiu fazer um filme, segundo ele, “sobre o cotidiano, onde o eixo é a religião. Um filme sobre uma equipe de cinema que vai à favela movida pela curiosidade”.

A antropóloga possuía 80 relatórios de pessoas da favela, e a equipe de Coutinho, que também contava com uma moradora, Vera, entrevistou 50 habitantes do local. Destas 50 pessoas, Coutinho selecionou 15 e, na montagem final, 11 delas permaneceram no filme.

⁵ Centro de Criação de Imagem Popular, produtora de vídeos educativos à qual Coutinho é ligado.

Pela existência da pesquisa, Coutinho já conhece um pouco sobre os moradores. As fichas produzidas por sua equipe na fase de pré-produção são compostas pelas seguintes informações: nome, idade, endereço e telefone, ocupação, religião, atividades religiosas, trajetória religiosa, lazer, estado civil, filhos, origem, tempo de moradia na favela, rede de afinidades (na favela), características pessoais e história de vida.

Segundo a pesquisadora Cristiana Grumbach, os itens que integram a pesquisa variam de acordo com cada filme. No caso específico de *Santo forte*, interessava encontrar moradores do morro que contassem suas experiências religiosas pessoais. Já era do conhecimento da equipe a predominância local do sincretismo religioso, o que justificava a expectativa quanto ao futuro relato dos entrevistados. Grumbach explica que na reunião da equipe de pesquisa com Coutinho, antes da ida a campo, “são criadas algumas subjetividades, é lançada uma suposição”, mas ao final, “é o filme que se define”. Ou seja, para exemplificar, são os entrevistados, no relacionamento com o entrevistador (Coutinho) e com o cinema, que definirão se há sincretismo ou não. Coutinho não busca personagens com o objetivo de comprovar suas hipóteses. Sua intenção é determinar “temas”, como a religião, que servirão de “porta” para as narrativas que acabam por ultrapassar a intenção original. Por isso, não é possível o desenvolvimento de um roteiro tradicional, já que a estrutura do filme dependerá da interação estabelecida nas filmagens entre a equipe e os personagens, e não de personagens e situações pré-estabelecidas num roteiro fechado. Nesse sentido, podemos utilizar a citação de Rosenthal, por ocasião de reflexões em torno do *cinéma-vérité*, para identificar o método de Coutinho, pois, segundo o autor: “Alguns cineastas lançam-se em seus filmes sem ter a menor idéia sobre o que eles serão. Eles apenas seguem um pressentimento” (1996: 225).

As informações obtidas durante a pesquisa, além de determinantes para a seleção dos futuros personagens (não de todos, pois muitos surgem durante as filmagens), contribuem para que haja uma fluência inicial na conversação. Por outro lado, como Coutinho não participa diretamente da fase de pré-produção, o personagem é estimulado a contar suas histórias, ficando garantido o entusiasmo de uma narrativa para um ouvinte de primeira-mão.

O contato prévio da equipe com os futuros entrevistados mapeia o grau de receptividade que Coutinho terá e lhe permite planejar estratégias que levem o personagem a cooperar na conversação.

Do conjunto de fichas de personagens de *Santo forte* que constitui a pré-produção, selecionei a de Thereza, personagem de maior frequência no filme, para tecer algumas reflexões.

Ficha de Personagem

NOME: D. Thereza

IDADE:

END/TEL: Av. Vila Parque da Cidade



Personagem Thereza, *Santo forte*

OCUPAÇÃO: cozinheira em casa de família (trabalha todas as terças e quintas de 8:00 às 18:00; já trabalhou na casa do Vicente Celestino e do Nelson Mota)

RELIGIÃO: católica e espírita (freqüenta tanto centro de espiritismo de mesa como terreiro de umbanda).

ATIVIDADES RELIGIOSAS: Freqüenta um centro de mesa misturado com umbanda no Jardim Botânico.

TRAJETÓRIA RELIGIOSA: Católica, umbandista e depois através dos padrões ingressou no espiritismo de Alain Kardec.

LAZER:-----

ESTADO CIVIL: viúva

FILHOS: 6

ORIGEM: Minas Gerais

TEMPO DE MORADIA (PC): Mais de 30 anos

REDE DE AFINIDADES: Eduardo (Nicolau; foi casado com uma de suas netas e tem um filho com ela)

CARACTERÍSTICAS PESSOAIS: Bonita, carismática, fala com propriedade sobre si, sua vida e suas experiências. Muito emotiva. Canta bem.

HISTÓRIA DE VIDA: D. Thereza trabalha em casa de família desde sete anos de idade. Segundo ela, tudo que conseguiu foi trabalhando em casa de família. No atual emprego, casa da família Paes Leme, que está há 16 anos, Teresa descobriu o espiritismo kardecista. Com essa descoberta, D. Thereza desvendou alguns mistérios de sua forma de ser: "eu nunca

entendia porque eu pobre, vivendo aqui na lama, sempre tive educação e gosto de gente de berço. Eu, quando paro numa vitrine, não paro em qualquer uma, não. Eu aprecio só coisa de rico, de qualidade. E olha que eu sou analfabeta, mas sempre tive um gosto e uma inteligência fora do meu normal. Aí nessa casa que eu tô já tem dezesseis anos eu descobri através da religião dos meus patrões que em outra encarnação eu tinha sido uma rainha do Egito e, por isso, é que eu tenho esses gostos estranhos de rainha. Sabe, eu devo ter feito muito mal às pessoas naquela época porque pra tá como eu tô hoje em dia. E todo mundo diz que essas rainhas eram metidas, egoístas, só queriam saber de riqueza. Agora eu tô aqui pagando por tudo isso". D. Thereza diz gostar muito de umbanda e tem em seu quarto um gongar de suas entidades preferidas. Alguns de seus filhos e vários de seus netos moram com ela, o que a deixa muito desgostosa já que ninguém a ajuda e todo cuidado da casa fica sobre suas costas.

PROGRAMAÇÃO FIM DE ANO: Trabalha no dia 24 durante o dia, não sabe se fará ceia em casa.

Comparando-se as informações que constam nas fichas com os diálogos do filme, percebe-se que nem todos os dados são recuperados e nem todos são previstos. Em nenhum momento do filme, Coutinho se valeu da informação de Thereza ter trabalhado com Vicente Celestino e Nelson Motta, por exemplo. Por outro lado, Coutinho revela saber que ela possui 6 filhos e que é viúva, quando no filme junta duas

informações (filhos e estado civil) numa única indagação: “A senhora criou 6 filhos sozinha?”

Também se pode dizer que, no filme, pela fala de Thereza, fica explícita a existência de uma pesquisa antes das filmagens, durante a qual são selecionados os personagens, e que não é qualquer pessoa que serve para o filme. Thereza diz, por exemplo, voltada para a assistente de Coutinho: “Essa história eu não contei”. Essas palavras relevam ainda que é também da interação, da relação que se estabelece no momento da filmagem, que o filme se faz. “Posso falar da minha cirurgia?”, pergunta Thereza e, ao ouvir que sim, prossegue: “Escuta bem!...” A partir daí, conta que conseguiu fazer a casa dela de tijolo, que o marido era uma “praga”, que a pomba-gira matou sua irmã. Nesse clima de intimidade, enquanto o personagem prepara café para a equipe, Coutinho encontra outro interlocutor, desta vez Elizabeth, a filha do personagem anterior, que a eles se associa e se diz “atéia”, mas que, ao longo da conversa, revela respeitar e acreditar nos espíritos que a mãe incorpora.

No caso de Elizabeth, o personagem surgiu durante a filmagem, pois não havia pesquisa sobre ele. Segundo Coutinho: “o acaso pode ser bom ou ruim; tem acasos que acabam com uma filmagem, mas... de repente, porque tínhamos meia hora livre... se não aceita o cafezinho não tinha essa imagem...”.⁶ Essa declaração reafirma, de certa forma, a impossibilidade de existência de um roteiro tradicional neste tipo de cinema. Em vez disso, existe um roteiro “guia” onde são elaborados alguns tópicos ou questões a serem discutidos nas entrevistas. Há também um roteiro de produção, que visa a organizar as seqüências de filmagens, com data e horário em que os participantes serão entrevistados. Segundo Coutinho, “se você tem uma equipe de produção e vai filmar,

⁶ José Carlos AVELLAR, A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho, *Cinemais*, 22: 35

“você tem que ter um plano de trabalho, ter horário. Meio-dia, as pessoas têm que estar lá, se não estão, você perdeu o dia, e custa caro”⁷.

Como veremos no capítulo “Montagem”, no filme *Santo forte* são exibidas cenas em que os personagens recebem cachê e assinam o termo de cessão do uso da imagem. Para Coutinho, “um horário só não basta, a pessoa pode esquecer, não estar em casa, ou estar trabalhando. Então, no *Santo forte*, se pagava o cachê tomando como base um dia de faxina. Nós decidimos que ia ser todo mundo igual e nós combinamos com todos que iriam ter horário e um pagamento. No *Babilônia 2000*, nem soube quem foi pago, parece que não havia um critério geral, só duas pessoas foram pagas, a Fátima e a Djanira. No *Edifício Master* a gente fez algo simbólico, tinha gente de classe média...Mas resolvemos fazer porque nós marcamos horário e, assim, as pessoas estariam em casa. No *Master* eu filmei 30 cachês e não usei no filme porque não tinha nada de interessante, como no *Santo forte*, que tem a personagem que não quer receber, por exemplo. No *Master* o importante foi a abordagem, a chegada; a personagem que diz que pode filmar e fica claro que a pessoa esperava a gente, e mostrar isso é dar as condições de produção”⁸. Nesse sentido, revelar as “condições de produção”, é manter no filme as etapas e negociações que o antecedem.

1.3 *Babilônia 2000*

“O que você espera do próximo século?”. Eis a pergunta principal feita aos personagens do filme *Babilônia 2000*, que visa a tratar das expectativas e dos sonhos dos moradores do Morro da Babilônia, na passagem de 1999 para o ano 2000. Embora a idéia inicial fosse entrevistar os personagens no dia 31 de dezembro de 1999 e também no dia 22 de abril de 2000, em que se comemora o Descobrimento do Brasil

⁷ Em entrevista à autora.

⁸ Em entrevista à autora.

(originalmente, o filme se chamaria *500 Brasís*), acabou-se decidindo pela filmagem num único dia, o da véspera da virada do milênio.

Devido a dificuldades orçamentárias, a equipe só se formou vinte dias antes da filmagem, e durante esse breve período precisaria concluir a pesquisa de personagens e locações. A equipe era composta de profissionais e voluntários com pouca ou nenhuma experiência. Por falta de tempo, não foram produzidas fichas de personagens. A equipe de pesquisadores foi dividida em duas duplas que, com mini-câmeras digitais, gravavam os moradores dispostos a “conversar, participar de um filme sobre a expectativa da passagem do ano”, segundo informação de Cristiana Grumbach.

Como as gravações deveriam ser realizadas num único dia, foram formadas cinco equipes com câmeras digitais que se espalharam pelo morro, para garantir maior mobilidade.

A idéia inicial era a de que dez pessoas fossem entrevistadas, porém, no dia da filmagem, esse número subiu para 80 e metade delas está no filme. Isso significa que a maioria dos personagens presentes na versão montada do documentário foi filmada sem ter participado da pesquisa. Segundo Grumbach, o método de abordagem foi o mesmo utilizado durante a pesquisa, ou seja, questionar quem gostaria de participar do filme.

Uma proposta que foi abandonada por Coutinho era a filmagem de alguns dos personagens indo ao trabalho no primeiro dia útil do novo ano. Como muitos não foram encontrados, Coutinho achou que essa seqüência seria desnecessária. Uma única cena foi filmada nesse dia e inserida com as demais, sem que o fato seja destacado no filme. Como veremos no capítulo “Montagem”, a estrutura do filme procura manter a seqüência das filmagens, uma vez que se tenta acompanhar a “contagem regressiva” para a chegada do novo ano. Em *Babilônia 2000*, assim como nos outros filmes de Coutinho, também é possível identificar a existência de uma pesquisa feita

previamente. Algumas falas revelam certa intimidade entre a equipe e os personagens, por exemplo, quando a equipe chega na casa de Djanira, ela os recepciona da seguinte forma: “Alô, meus benzinheiros, lindos, maravilhosos, podem entrar, por favor”.

A revelação de que a equipe possui informações sobre os personagens é aparente também na cena que começa com Consuelo Lins, pesquisadora e diretora de filmagem, que diz: “Oi, Jorge, tudo bem?” e, mais adiante, afirma: “Jorge, você trabalhou há uns 40 anos no filme francês *Orfeu negro*. Como é que chama teu personagem, mesmo?”

Também é possível observar a existência de acordos prévios. Por exemplo, Fátima, após Coutinho agradecê-la pelo depoimento dado, pergunta: “Não vou cantar, não?”, e ele responde: “Vamos cantar na pedra”. Isso revela que além do combinado de o personagem cantar, Coutinho também faz opções, interferências. Ele queria que a cena fosse filmada em outro local. Todas essas negociações são expostas nos filmes, mostrando aos espectadores as condições de sua realização.

Num outro momento, é revelado que os encontros não foram acidentais mas programados com hora marcada, conforme se observa no diálogo entre Coutinho e o personagem Vanda:

Vanda: *Meu Deus, que tanto de gente bonita na minha porta!*

Coutinho: *Dona Vanda! O que houve, dona Vanda? Tanto tempo esperando, a senhora sumiu!*

Por outro lado, se há encontros programados, outros ocorreram no momento das filmagens. Isto, aliás, já era esperado, pois uma das equipes ficou encarregada de registrar depoimentos de quem fosse ao encontro dela, como se percebe na declaração do personagem Cida, que na rádio comunitária diz: “Tem uma equipe aqui na comunidade que está hoje para filmar a passagem do ano. (...) Tem uma câmera

exclusiva aqui na creche para que os moradores possam vir aqui deixar as suas mensagens. tá ok?”

Num outro momento, o encontro parece ocorrer por acaso. Um personagem está na janela de sua casa. Depois de uma breve conversa sobre o que representa a passagem do ano, Daniel Coutinho, pesquisador e diretor de filmagem, pergunta: “A gente podia visitar a senhora aí?” Da cena que se segue, chama a atenção o fato de Daniel dizer que “a senhora cozinha bem”. Como ele poderia saber? Neste caso, segundo relatou Grumbach, não houve pesquisa prévia. Daniel sabia que ela cozinhava bem porque a moradora havia sido indicada para ser a cozinheira da equipe. Mas a dúvida com relação à casualidade ou não do encontro não é esclarecida no filme.

No que se refere ao processo de pré-produção, a experiência de *Babilônia 2000* se aproxima da de *Cabra marcado para morrer*, quanto ao retorno de Coutinho ao Nordeste, em 1981, momento em que os personagens são filmados sem um contato prévio com a equipe, como vimos no início deste capítulo. Em *Babilônia*, se alguns participantes foram selecionados por Coutinho por meio de pesquisa, muitos foram descobertos durante as filmagens e outros ainda só foram conhecidos pelo diretor após as filmagens, no caso dos registrados pelas outras quatro equipes.

1.4 *Edifício Master*

Um filme sobre “nada”, que “não possui tema”, apenas a “disposição para ouvir o que as pessoas teriam a dizer num prédio em Copacabana”. Assim Coutinho definiu o que seria *Edifício Master*. A idéia do filme surgiu de uma conversa com Consuelo Lins, que havia participado de *Santo forte* e *Babilônia 2000* como pesquisadora e, neste último, também como diretora de filmagem.

Inspirado na proposta de Lins, Coutinho e sua equipe iniciaram uma pesquisa para encontrar o prédio que se tornaria locação. O prédio deveria ser comum, familiar, situado numa rua tranqüila (para evitar interferência do ruído externo), cujos condôminos aprovassem a idéia de ter pessoas estranhas, com microfones, câmeras e todo o aparato técnico necessário para a realização das filmagens, andando pelos corredores e entrando nos apartamentos para entrevistar os moradores. Com tantas condições para a viabilização do filme, a busca pelo prédio foi longa até o momento em que uma pessoa ligada à equipe disse conhecer um síndico de um prédio que estava no perfil do procurado e que ele autorizaria a filmagem. O síndico trabalhava no Edifício Master, que se tornou locação e título do filme.

O passo seguinte foi alugar um apartamento no mesmo edifício por um mês, para que, ali instalada, a equipe pudesse realizar a pesquisa e também a filmagem. Durante três semanas os pesquisadores deveriam conquistar a confiança dos moradores. Na pesquisa, foram entrevistados setenta moradores. Coutinho ia duas vezes por semana ao apartamento encontrar os pesquisadores. Ele recebia as fichas dos personagens e também fitas de vídeo, pois as entrevistas eram gravadas para que ele pudesse selecionar, não só pelas palavras, mas também pelos olhares e gestos, seus futuros personagens. Coutinho chama esse material de “pré-texto” e, segundo o cineasta, “a parte visual revela um dado essencial, que é a cara, a força do olho, a postura. E o personagem é complementado com as fichas, uma vez que a riqueza evocativa das palavras é muito forte. Só que no cinema você tem, além das palavras, o rosto, as sobrancelhas, a boca, não são só palavras”⁹. As fichas contêm os itens: nome, idade, apartamento, telefone de casa, do trabalho, celular ou bip, horário em que a pessoa acorda e está em casa, moradores do apartamento, família, tempo de moradia, profissão,

⁹ Em entrevista à autora.

cenografia, características pessoais, história de vida, gravou (sim ou não), avaliação (dos pesquisadores) e o nome de quem pesquisou.

Do material recebido da pesquisa, Coutinho selecionou aproximadamente quarenta fichas. Um dos critérios para a escolha do personagem por Coutinho era o de que o indivíduo fosse um "bom contador de histórias".

Eis um exemplo de ficha:

COPACABANA 2001

NOME: Esther Pinheiro Viana

IDADE: não gosta de dizer, aparência de 70 anos

APTO.: 701 (próprio)

TEL. CASA.: 2236 6060

TEL. TRABALHO:

CELULAR:

HORÁRIO QUE ESTÁ EM CASA, DIA, HORÁRIO QUE ACORDA:

variado...

MORADORES DO APTO.: mora só

FAMÍLIA: filho de 48 anos mora em Minas, "o resto morreu..."

TEMPO DE MORADIA. ORIGEM E TRAJETÓRIA DE MORADIA: 17 anos de moradia no Master, veio de Jardim América, e atualmente vai com frequência nos fins de semana à Vila da Penha...tem saudades do subúrbio. "Não tenho vergonha de dizer que sou suburbana!...em Copacabana é cada um



Personagem Esther, *Edifício Master*

para si..." Foi assaltada cinco vezes. Veio para Copa porque aqui o trabalho é mais bem pago, mas não gosta daqui.

PROFISSÃO: Costureira, trabalhou para a alta sociedade carioca. Fez roupas para D. Estela Marinho, esposa do sr. Roberto Marinho, e para a família do Othon Palace Hotel. "Sou muito de correr atrás". Hoje só faz conserto e reforma porque tem problema de coluna.

CENOGRAFIA: Casa de avó caprichada. Tem um retrato e um nu pintados por Netinha Rodrigues, parente do pintor Augusto Rodrigues (Largo do Boticário). Em seu quarto tem um gaveteiro, que ganhou de presente de uma amiga, exatamente para ocupar o lugar onde ficou o assaltante que entrou no seu apartamento. É uma casa muito cheia de quadros e coisas. Diz que gosta muito de coisas importadas.

CARACTERÍSTICAS PESSOAIS: Bem articulada, elegante, fala bem e tem mil histórias...

HISTÓRIA DE VIDA: Seu primeiro casamento durou onze anos e foi muito infeliz. Dessa "união" tem o filho que mora em MG e tem 48 anos. Conta que teve muitos namorados. Conheceu o segundo marido no ônibus. "Ele era motorista de coletivo...o amor não se explica, entrei e ele piscou para mim...". Com Amadeu viveu muito feliz durante 26 anos (chorou quando falou de sua falta), mas hoje está apaixonada por um sr. que conheceu há sete meses, mas não quis dizer onde. Essa devota de N. Sra. da Penha quase

se jogou pela janela durante um assalto que sofreu em 1997 em seu apartamento. Foi roubada em oito mil reais por um homem que continuou fazendo ameaças por telefone após o assalto...não pulou da janela porque se viu impedida de morrer por causa de um carnê de pagamento da C&A. Diz que adora a C&A, que lhe homenageou por isso. As duas coisas que mais detesta na vida são mentira e fofoca. Diz que está muito feliz porque não está sozinha e que a vida não tem valor sem o amor...

GRAVOU: Sim

AVALIAÇÃO: Muito boa

PESQUISADOR: Consuelo e Geraldo.

Quanto às informações registradas nas fichas, é importante ressaltar que revelam a preocupação da equipe com pormenores singulares, com o registro de impressões que possibilitam a Coutinho analisar a diversidade e o potencial da cena a ser filmada. Nessas fichas, vemos o registro do dito, do implícito e do visto.

O exemplo da ficha de Esther evidencia a importância desse procedimento na fase de pré-produção: as aspas adicionadas a “união” na observação de que “dessa “união” teve um filho...” apontam a cumplicidade da equipe com a informação do personagem sobre o casamento infeliz que tivera; ou o qualificativo subjetivo “casa de vó caprichada”; ou, ainda, a revelação de que “essa devota de N. Sra. da Penha quase se jogou da janela durante um assalto...” mostram o esforço da equipe de registrar detalhes relevantes.

Na composição das fichas como um todo, temos fragmentos descritivos construídos por meio de impressões e juízos de valor, o que permite uma visão de conjunto, representativa da natureza da pessoa observada, conferindo-lhe certa unidade. No caso da ficha de Esther, a observação “fala bem e tem mil histórias...” atesta um personagem com potencial a ser explorado e de quem se pode obter uma boa dose de ineditismo e espontaneidade.

Tal como em *Santo forte*, se se comparar as informações contidas nas fichas da pesquisa e as cenas do filme, é possível identificar alguns procedimentos que nos informam sobre a conduta adotada por Coutinho com relação à direção de “atores” e à forma do filme.

- Procedimentos adotados com relação à direção de atores:

1. Preservar informações consideradas sigilosas pelos personagens no momento da entrevista da pesquisa. Por exemplo: na ficha de um personagem consta a informação de que “está namorando, há 2 anos, um segurança do prédio, que é casado - assunto sigiloso”. No filme nada é revelado ou indiciado sobre o fato. Procedimento semelhante se observa na ficha do personagem Daniela, onde consta a informação de que “o padrasto era cônsul e, segundo ela, medíocre”- fato não explorado por Coutinho no filme.

Percebe-se que Coutinho revela cuidado com questões constantes nas fichas, como de tornar público o que é sigiloso. No filme, quando entrevista Alessandra, prostituta, chega a elogiar o depoimento dado considerando-o “corajoso”, embora na ficha da pesquisa já houvesse a seguinte informação: “Quer fazer o filme, acha importante falar, já pensou até em escrever um livro falando dessas coisas...”. Coutinho diz: “Eu quero saber como você teve coragem. É um depoimento corajoso, entende? Por

que você tomou a decisão de falar, porque é um filme que vai passar no cinema depois. Explique isso.”

2. Omitir, em alguns momentos, o domínio prévio de informações, com vistas à fluência da interação. Por exemplo, quando pergunta a Jasson: “Essa música foi gravada?” – e na ficha consta a informação: “o samba “Favela” foi gravado por Marisa Gata Mansa, no LP Suave Marisa, da Copacabana Discos.”

- Com relação à forma do filme:

1. Explicitar, na filmagem e na montagem, a existência de uma equipe que faz o contato prévio com os personagens. Isso é revelado de diferentes formas: pelo personagem, por Coutinho e pela equipe. Exemplificando:

Pelo personagem: a) Alessandra, respondendo à pergunta de Coutinho, diz: “É, não é coragem. Pra mim isso é uma coisa normal. Eu falei isso para ela” [referindo-se à pesquisadora]. b) o personagem Alessandra também declara: “Ontem eu menti para eles” [referindo-se ao contato prévio com a equipe]. c) o personagem Fabiana, ao receber a equipe, pergunta a Coutinho: “O senhor é quem?”. d) o personagem José Carlos ao receber a equipe mostra o lanche que preparou para recebê-la [revelando que o encontro estava previsto, com hora marcada].

Por Coutinho: a) ao interrogar os personagens faz referências a informações prévias, que obteve da leitura das fichas. Por exemplo, pergunta a Henrique: “Como você conheceu Frank Sinatra?”; pergunta a Luiz: “E o bebê que você achou no corredor?”; pergunta a Lucélia: “Eu queria que você falasse de um quadro...” b) quando comenta na entrevista com Daniela: “na pesquisa, você também olhava meio de lado”. c) quando, na montagem, preserva a cena em que pergunta à equipe: “Quem conhece? Quem conhece?” em frente à porta do personagem, antes do encontro com o entrevistado.

Pela equipe: a) Consuelo Lins, pesquisadora, ao entrar na casa do entrevistado diz: “Esse é Jacques, Coutinho...” [apresentando o personagem à equipe]. b) Marina, pesquisadora, diz ao personagem Daniela: “Você não lembrava que era hoje?” [referindo-se ao encontro marcado para a filmagem com Coutinho]. c) é preservada a cena com a interferência de Consuelo, perguntando ao personagem Esther: “Como é que foi mesmo essa história do assalto?”

Como verificado, a fase de pesquisa realizada pela equipe é tão importante para a produção do filme, que o seu processo integra-se à sua forma final. Funcionalmente, na perspectiva do entrevistado, faz as vezes de uma prévia da filmagem com Coutinho. Na perspectiva do entrevistador, como uma bússola, fornece subsídios ao diretor para que ele se oriente na interação e na interlocução. Por outro lado, como os documentários de Coutinho são frutos dos encontros entre uma equipe de cinema e personagens leigos, cujo registro é produzido uma única vez, numa tomada via de regra sem repetições, seu método de buscar um ineditismo e seu objetivo de revelar o mecanismo de reprodução do real são alcançados.

II - PRODUÇÃO

Nesta pesquisa, a fase de produção corresponde ao momento da filmagem e aqui serão realizadas reflexões em torno dos personagens, locações, câmera e som.

Segundo Bernardet,

o filme não capta o que é, mas gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração no real, e o que se filma, não é o real como seria independentemente da filmagem, mas justamente a alteração provocada (...) A ação do documentarista sobre o real leva a uma situação nova, que é criada em função da filmagem e sem a qual ela não existiria. (...) A filmagem provoca uma alteração, pois, que essa alteração seja plenamente assumida. O real não deve ser respeitado na sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como um agente de transformação. O que ele filma é essa transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento dessa transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real. Ao filmar a situação que gera, o documentário filma um momento único (1985b:64).

O autor está se referindo ao filme *Liberdade de imprensa* (de João Batista de Andrade, produzido em 1967) e, no trecho citado, especificamente a uma cena em que o diretor pede a um participante que comente uma declaração dada por um outro ao filme e que, portanto, ainda não era conhecida. Bernardet também aponta que no filme: “o entrevistador e o som (a câmera fica fora de campo por motivos óbvios) são vistos

claramente no campo, porque, tendencialmente, tornam-se agentes da situação, são eles também atores do filme. O cineasta não tem mais porque ficar oculto diante de um real intocável e fetichizado”(p. 65).

Dessa mesma forma, Coutinho provoca a cena filmada quando, por exemplo, apresenta aos personagens de *Cabra marcado para morrer* filme e fotografias do passado e registra as reações subsequentes. Além, também, de sempre, em seus filmes, não ocultar do campo equipe e equipamentos. Para Coutinho, que igualmente provoca as cenas que filma, gerando “intencionalmente uma situação específica”, no seu caso, as entrevistas, e nunca oculta equipe e equipamentos do campo: “o momento da filmagem é sempre o momento da relação, isso é essencial. O transe do cinema ocorre nesse momento, nem antes, nem depois”¹⁰.

Para Coutinho, o momento da filmagem e a forma como ela se realiza determinam a forma do filme, que registra momentos únicos, que são consequência direta do encontro da realidade com o cinema.

É sabido que essa idéia de cinema que interfere no real passou a ser melhor viabilizada a partir de 1960, com o surgimento de câmeras leves e silenciosas associadas aos também recentes gravadores portáteis de som direto. Esses equipamentos possibilitaram a Jean Rouch – que desde os anos 40 realizava filmes etnográficos na África - e a Edgar Morin realizar o filme *Chronique d'un été*. O filme, no qual pessoas comuns são entrevistadas, como se sabe, inaugurou na França o *cinéma-vérité*. A expressão é tradução para o francês do termo *Kino-Pravda* criado por Dziga Vertov, na década de 20, que significava a verdade alcançada pelo cinema por meio da montagem dos registros direto de acontecimentos, ou seja, a verdade possibilitada pelo discurso.

¹⁰ Valéria MACEDO, Campo e contracampo – Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte, *Sexta-feira – antropologia, artes e humanidades*, 2:18.

Em seu cinema, Rouch procurou explicitar a sua presença e a da câmera para provocar o que registrava, possibilitando ao cinema criar uma nova realidade que é resultado da transformação que ocorre em quem filma e em quem é filmado no momento em que se encontram. Rouch chamou este processo de “cinetransse”¹¹. A situação viabilizada pelo registro cinematográfico deveria ser única. Mesmo que algo de errado ocorresse no momento da captação, cada plano deveria ser registrado numa única tomada e posteriormente inserido na montagem, pois as falhas dos equipamentos, os problemas e dificuldades dos técnicos e personagens possibilitariam aos espectadores tomar conhecimento da realidade do processo cinematográfico.

Sobre o cinema de Rouch e de Perrault, Deleuze escreveu: “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 da verdade, mas a verdade do cinema”(1990:183). Para Jamenson, este cinema estaria “em oposição aos cenários compostos e representacionais do cinema de ficção, o cinema-verdade era visto como uma brecha para o frescor e a imediatez da experiência cotidiana” (1995:67).

O método de Coutinho me parece similar ao do “cinema-verdade” tanto na procura do espontâneo quanto na explicitação do dispositivo cinematográfico. Nesse sentido, Coutinho diz:

Antes de começar o trabalho, fixamos algumas regras básicas no fato de que um filme é um filme, e não tentaríamos disfarçar isso. O técnico de som deveria estar tão próximo do entrevistado quanto necessário, sem jamais se preocupar em estar dentro ou fora do quadro. Ao contrário, às vezes seria indispensável que ele

¹¹ Segundo Hartmut Bitomsky, no artigo “O mundo documentário”, publicado no catálogo *Forumdoc.bh.2001*, pp. 154-164, “o termo *cinetransse* descreve o fato de que quando se junta um pedaço de realidade e uma câmera surge algo novo que não existiria sem a presença da câmera”.

aparecesse. Para o diretor, que não deveria continuar sendo um fantasma como em geral acontece nesse tipo de filme, essa tendência seria exacerbada, ainda mais porque precisava conversar com os personagens como se conversa na vida real, ou seja, muito próximo deles. Eventualmente, uma segunda câmera duplicaria alguns planos, incluindo no quadro, sempre que possível, o *cameraman* e a pessoa filmada ¹².

Aumont e Marie apontam com relação aos cineastas do cinema-verdade que “eles não procuram esconder a câmera, nem o microfone; intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens” (2003:50). Procurarei identificar nos itens “Personagem”, “Locação”, “Câmera” e “Som”, como a obra de Coutinho pode ser entendida como similar do “cinema verdade” pela óptica da reflexividade.

2.1 Personagem

“Quando uma pessoa fala para a câmera, ela se torna personagem”

Eduardo Coutinho

É sabido que Coutinho não trabalha com grandes personalidades da história política e social brasileira. Então, para uma pessoa se tornar personagem dos filmes de Coutinho, o cineasta diz que “ela tem que saber contar a vida que ela teve, porque as vidas são banais, como a sua e a minha, mas tem pessoas que contam bem. Tem lembranças. Ela conta. Essa coisa banal de todos, de repente, ela lembra, por exemplo,

¹² Edgar MOURA, *Câmera na mão - som direto e informação*, p. 76.

da morte da mãe, conta e chora. Isso é extraordinário”¹³. E, para Coutinho, seus “grandes personagens são mulheres. A mulher fala, o homem fica envergonhado”.

Nessa perspectiva, poderíamos listar inúmeros nomes de mulheres que se tornaram personagens importantes dos filmes de Coutinho. Sem dúvida, a primeira seria Elizabeth Teixeira, de *Cabra marcado para morrer*, porém, como observa Bernardet: “não é provavelmente correto dizer que Elizabeth seja o personagem principal de *Cabra*. Os personagens principais dispõem-se em duas linhas de força: os camponeses que participaram de *Cabra/64* e a família Teixeira, com Elizabeth liderando esta linha, sendo a outra constituída pelo próprio Coutinho e o filme que vai se fazendo” (1985:05).

Assim, poderíamos dizer que Coutinho também é personagem de seus filmes, num grande papel, como no caso de *Cabra marcado para morrer*, ou como coadjuvante, como em seus outros trabalhos quando compõe a cena para ficar mais próximo de seus interlocutores e, desta forma, estabelecer um contato mais natural, pois, como ele costuma dizer “ninguém conversa a 10 metros de distância.” Além disso, Coutinho não hesita em solicitar que o participante se explique melhor, fazendo perguntas mais diretas e pontuais a fim de que o entendimento do espectador não fique prejudicado pelo desconhecimento ou não compreensão de alguns fatos ou falas. Segundo Souza:

outro procedimento eficiente para estimular o relato dos personagens é o fato de Coutinho assumir-se explicitamente como participante do filme. Durante as entrevistas, o diretor está constantemente presente em primeiro plano de som e eventualmente na imagem explicitando a realização de um diálogo. Isto possibilita

¹³ Em entrevista à autora

sua participação ativa, constituindo uma conversa aberta com os personagens, possibilitando ajudar o entrevistado a encontrar uma palavra mais adequada para a resposta; interromper a fala do personagem e solicitar que este explique mais detalhadamente o assunto que está sendo dito; repetir a resposta do personagem, surpreso com o que foi dito, estimulando a continuidade do assunto. Estas são algumas das estratégias objetivas de Coutinho, passíveis de serem apreendidas da dinâmica da realização da entrevista. (2001:93)

Para exemplificar, em *Santo forte* o personagem Quinha diz: “...tenho muita fé com as almas.” e Coutinho em seguida pede: “Explica o que é ter fé nas almas”. Com o personagem Carla, ela diz: “...eu ganhei uma calça *jeans*, três *bodies*...” e Coutinho indaga: “*Bodies?*”, e ela explica: “É *collant!*”.

Se Coutinho também é personagem, podemos observar que em alguns momentos dos filmes os papéis se invertem: são os participantes-personagens que questionam o diretor-personagem. Para exemplificar, em *Edifício Master* o personagem Roberto pergunta se Coutinho daria um emprego para ele, questionamento que faz com que o cineasta, pego de surpresa, diga, numa fala um tanto difícil de se entender que “precisaria procurar...”

Para um outro exemplo, observe-se o diálogo da última cena do filme *Babilônia 2000*:

Tomás (personagem): *Vocês me dão licença de eu falar uma palavrinha?*

Geraldo (diretor de filmagem): *Toda.*

Tomás: *Eu convido a sociedade lá de baixo pra curtir um Ano Novo tão maravilhoso como a gente tá passando aqui. Aqui, o morro tá aberto pra eles fazerem*

uma ceia de Natal junto com a gente. Eles fazem mau juízo da gente, não é nada disso que eles pensam lá em baixo.

Geraldo: Quê que eles pensam de vocês?

Tomás: Eles pensam mau juízo, que o morro só cria bandido. Não é isso. Isso aqui é uma casa de amigos. Aqui é uma família. Eles se quiserem vir aqui, a gente faz uma ceia especial pra eles.

Marcos (personagem): Não é que a sociedade só pense que criam bandidos...

Geraldo: E você, pretende sair daqui?

Tomás: Não, jamais. Eu, vender minha casa? Não tem preço minha casa.

Marcos: Sabe qual é o pensamento do pessoal aqui no morro? Se ganhasse dinheiro, comprava um apartamento lá na Vieira Souto, alugava e vivia de renda com a casa dele aqui no morro. Aqui a gente paga 2 reais de água, luz é 5 reais. Vivia de renda. Nunca ia lá pra baixo. Pra ser assaltado?

Tomás: Você trocava tua casa lá embaixo por aqui em cima?

Geraldo: Depende...

Tomás: Primeiro ano que tu passa aqui em cima. O que que tu achou? Não é muito bom?

Geraldo: Muito bom.

Tomás: Não é muito bom?

Marcos: E parou a reportagem. Estão convidados para comer um churrasco lá na nossa casa. Vamos lá. Vamos comer um churrasco agora. Desliga! Corta, corta! Acabou! Tchau!

*Desliga! Corta, corta!
Acabou! Tchau!,
personagem Marcos,
Babilônia 2000.*



Nesse diálogo, fica clara a presença de um EU, Tomás, que fala por um NÓS, habitantes do morro, para um VOCÊ, a equipe de Coutinho, sobre ELES, os habitantes do asfalto. E, ao final, a equipe de Coutinho é incitada a falar. Invertem-se os lugares. Agora, quem quer ouvir é Tomás.

O diálogo é cortês, pontual e incisivo. Tomás pediu licença para “falar uma palavrinha”. Licença concedida, Tomás convida a “sociedade lá de baixo para curtir um Ano Novo tão maravilhoso como a gente tá passando aqui”, e acrescenta que “Eles fazem mal juízo da gente, não é nada disso que eles pensam lá embaixo”. Mais adiante, dirigindo-se a Geraldo (diretor de filmagem) pergunta (confere? desafia?): “Você não trocava sua casa lá embaixo por aqui em cima?”

Geraldo, chamado a posicionar-se, é identificado com ELES, “a sociedade lá de baixo”. A dicotomia morro/asfalto é explicitada.

A resposta de Geraldo é: “Depende...”. Na montagem, Coutinho não camufla, antes, explicita a ambigüidade, aquele que documenta é do asfalto, ele “está” no morro mas não “é” do morro.

Por outro lado, quem era personagem (Marcos) está diretor e ordena: “Desliga! Corta, corta! Acabou! Tchau!”.

Nessa inversão de papéis, ao Coutinho só restou cortar, atendendo a seu personagem que deu seu recado para o “asfalto”. É no encontro entre morro e asfalto, que surgiu a verdade do cinema, ou cinema da verdade produzida, onde os personagens narram como são vistos pelo asfalto, e como gostariam de ser vistos. E, Coutinho também tem o filme que desejou, uma vez que é uma produção sua, com seu nome e sua escolha de tema, locações e como eles seriam articulados e selecionados durante todo o processo da realização do filme, da pesquisa à montagem. Como Bernardet apontou sobre o filme *Tarumã* (realizado em 1975 por Aloysio Raulino, Guilherme Lisboa, Mario Kuperman e Romeu Quinto) em que, “o cineasta tenta fazer com que a mulher se apodere do filme e o torne seu próprio veículo de expressão, é isto que o filme significaria: o cineasta se apaga em favor de um outro de classe, que se torna sujeito do filme. Mas o olhar continua sendo o do cineasta” (1985b:110).

Observe-se este outro diálogo de *Babilônia 2000*:

Roseli (personagem): *Estou tentando descascar batata pra fazer maionese. Ah, eu não vou aparecer na televisão, não.*

José Rafael (câmera): *Não é televisão, é cinema. A gente está fazendo um filme.*

Roseli: *Ah, é mesmo, então pode ser ator, atriz?*

José Rafael: *Claro, mas já são.*

Roseli: *Podem subir se quiserem tomar uma cervejinha. Não...vai aparecer aonde? Espera aí! Isso é nos Estados Unidos, vai ter um concurso...tenho que me arrumar. Mudar o visual. Você quer pobreza, mesmo?*

Daniel (diretor de filmagem): *Mas isso não é pobreza não.*

Roseli: *Você quer é comunidade, né?*

(.....)

Daniel: E a gente pode ir aí, comer um pouquinho?

Roseli: *Ué, pode, é só vocês vir. Comida é o que não falta. A pobreza é essa aqui mesmo. Se quiser entrar e ver. Nós nascemos aqui.*

Rosana (personagem): *É ótimo.*

Daniel: *Por que é ótimo?*

Roseli: *Ué, porque nós fomos criadas aqui, nós nascemos aqui. Nós não somos mais produto do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio. A gente não vive mais no meio, eu e ela, a gente não vive mais. Ela mora em Vitória, eu moro em outro lugar. Só que meus pais não saem daqui. Eles moram sozinhos aqui nessa casa. Eu moro sozinha num apartamento que dá pra eles morarem comigo, mas eles não querem. Eles querem ficar aqui. Isso aí é para quê? Me diz pra que é isso aí?*

José Rafael: *Isso é um documentário que a gente está fazendo sobre a passagem do milênio. E a gente queria saber a opinião de vocês sobre o que vocês acham que vai mudar, o que não vai mudar?*

A conversa continua, a equipe entra na casa da personagem para conhecer os santos de devoção da moradora e, lá, surge mais um personagem, o pai de Roseli.

Roseli: *...esse é meu pai.*

Pai: *Eu sou o chefe da casa.*

Roseli: *Mas esse filme, me explica esse filme?*

Pai: *É um filme que vai ter aí... eu sei...né?*

José Rafael: *É um documentário sobre a passagem do milênio, pra saber o que que muda, o que que não muda. O que o senhor acha?*

Com mais esse interlocutor, a conversa se estende. Conhecemos mais sobre eles e eles também se descobrem. Talvez resida neste fato a insistência de Roseli em querer

saber o que estava sendo registrado, pois não era um filme como aqueles em que costumavam atuar.

A constante utilização do morro como locação para filmagens acabou por desenvolver em seus moradores um senso de oportunidade, o que os fez ver o filme como um meio de divulgar a própria comunidade. Por que não fazer um filme *sobre* o morro? Dessa forma, o morro deixa de ser cenário para gravações e passa a ser objeto da filmagem. Diz uma personagem em *Babilônia 2000*: “Quase todo mês, se eu não me engano, são o quê...umas 3 ou 4 vezes no mês, temos gravação de equipes estrangeiras. Tivemos uma gravação de um ‘Você Decide’ gravado aqui na casa do Neném, que é da seleção de *beach soccer* também, que deve passar agora, quarta-feira. Eu acho que fazendo um filme seria uma maneira até melhor de mostrar essa comunidade aqui que eu acho que é a melhor do Rio de Janeiro, tenho certeza disso”.

O filme foi feito. O personagem Duacir da Silva, o People, declara ao jornal Folha de S. Paulo, após assistir ao *Babilônia* na pré-estréia realizada no morro, um ano após sua filmagem: “O filme ficou muito bom. Estou orgulhoso de ver tanta gente que eu conheço aparecendo. O filme mostra o que é a favela realmente. Mostra como nós somos de verdade”. Mostrar o “como nós somos de verdade” implicou no fato de o morro deixar de ser somente cenário e passar a ser argumento. Embora, conforme escreveu Lima Júnior: “alguém diante de uma câmera é muito mais do que um simples alguém, mas a consciência de sua própria imagem. Na certa, a verdadeira personalidade se ocultará para dar lugar a uma ‘hipótese’ mais aceitável de si mesmo” (1984:35). No entanto, Coutinho observa:

fala-se para uma pessoa situada ao lado da câmera, tudo é feito para a câmera, que, no entanto, pode ser esquecida no fluxo da filmagem. A câmera não deve ser escondida, ao contrário, ela catalisa o imaginário do personagem,

que constrói sua narração a partir do que gostaria de ser e do que ela sentir que o diretor (e o público) gostaria que ela fosse. Pode-se intuir retalhos subjacentes do que ela possivelmente é.¹⁴

Se nos filmes de Coutinho o diretor se torna personagem e personagens, diretores, há também o personagem que se transforma em locutora e produtora. No filme *Santo forte* uma personagem teve a função de ser intermediária entre a equipe de Coutinho e os moradores da favela, como podemos observar pelo diálogo:

Vera: *A Gávea é um bairro rico. Tem casas maravilhosas, prédios maravilhosos. É um contraste, uma favelinha no meio disso tudo. Ela fica de frente para o Cristo Redentor, a gente pode ver o mar, a gente vê a pontinha do Pão de Açúcar.*

Coutinho: *Onde nós estamos, Vera?*

Vera: *Na Vila Parque da Cidade, uma pequena comunidade que fica na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro. Com cerca de mais ou menos mil e quinhentos moradores, não sei quantas famílias mais ou menos. É difícil porque cresce todo ano.*

Coutinho: *Você conhece bem aqui por quê?*

Vera: *Porque eu moro aqui há 34, quase 35 anos. Porque eu trabalhei na comunidade, fui agente de saúde aqui. Eu fui a porta de entrada para esse documentário acontecer na comunidade. Porque eu trouxe vocês, equipe, para dentro da comunidade e mostrei pra vocês quem era essa comunidade.*

Nesse diálogo podemos observar duas características dos filmes de Coutinho. 1) Não há um locutor ou “voz do saber”, conceito desenvolvido por Jean-Claude Bernardet para designar as informações “técnicas”, “oficiais”, dadas por especialistas ou locutores,

¹⁴ José Carlos AVELLAR, *A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho*, *Cinemas*, 22:37.

que se opõem à “voz da experiência”, cujas informações são relativas à vivência, à experiência do documentado.¹⁵ De fato, Vera é encarregada de introduzir e explicar o documentário, uma vez que ela mora lá e portanto conhece bem o local. Saber que “a gente pode ver o mar” e que esse “a gente” não se pode contar “porque cresce todo ano” se torna muito mais interessante e informativo do que as estatísticas oficiais.

2) A presença da equipe nas cenas e os diálogos metalingüísticos revelam os truques do cinema, fato que automaticamente impossibilita qualquer pretensão pela verdade ou autenticidade da cena. Além disso, a negociação entre as diferentes partes é explícita, mostrando que há intenção muito mais que espontaneidade por parte dos moradores da favela.

Na forma como Coutinho se relaciona com seus personagens (ambos têm consciência de que é um encontro mediado pela câmera, não sendo, portanto, natural. A escuta interessada de Coutinho não é passiva. Graças a essa metalinguagem fica claro que, segundo as palavras de Bernardet: “As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas como a sua expressão, e sim, como a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Esta relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem” (1985b:06).

2.2 Locação

“Filmar é escavar. Quanto mais concentrada é a locação, mais fundo se chega”. Eduardo Coutinho

Quanto às locações dos filmes de Coutinho, dois fatos devem ser levados em consideração:

¹⁵ Esse assunto será retomado no item Som dessa pesquisa.

- 1) A opção de se fixar um limite territorial restrito.
- 2) O local da filmagem é determinado pelo elenco.

Grosso modo, pode-se dizer que os dois fatos citados são fundamentais para a proposta de Coutinho, que não visa às generalizações e que depende da interação estabelecida entre cineasta e equipe de um lado e personagens de outro, de modo que um elemento facilitador desse diálogo é permitir que o personagem escolha o melhor local, onde mais se sinta à vontade, para ser entrevistado. Nesse sentido, segundo Souza: “busca-se, sem grandes alterações na configuração original do espaço, adequar a posição de câmera, som e iluminação (quando necessária), aos hábitos do próprio morador” (2001:92).

Dessa forma, cenas são filmadas dentro de pequenos barracos, em salas, quartos, nos degraus de escadas, em quintais, na porta de entrada da casa, dependendo em boa parte da vontade do personagem, mas também das circunstâncias dos encontros – se ocorrem ao acaso, por exemplo na travessa de um morro, é ali mesmo que se dará a entrevista, pois como para Coutinho também importa a espontaneidade, o momento único do encontro, o “aqui agora”, não há sentido na transferência de local para filmagem. E, se tal mudança ocorre ou alguma sugestão de locação é dada por Coutinho, elas são demonstradas no filme, como em *Babilônia 2000*, quando uma personagem já no final de sua entrevista pergunta se não vai cantar e Coutinho diz: “Vamos cantar na pedra”, ou em *Cabra marcado para morrer* quando Coutinho, depois de ouvir Elizabeth dizer que ela não havia dado uma entrevista muito boa, perguntou se havia quintal na casa, conforme veremos mais adiante.

O isolamento da área em que será feita a filmagem, como ocorre nos filmes de ficção e em muitos documentários, não é condição para Coutinho trabalhar. Conforme relato do diretor, o personagem fica livre para atender o telefone ou circular livremente

pela locação. Evidentemente, essa atitude não significa que a equipe se integra ao local e passa despercebida, ao contrário, ela quer se mostrar presente e registrar esse encontro que, de muitas formas, altera a normalidade.

Exibir as locações no início do filme é uma técnica utilizada com conseqüências importantes. Em *Santo forte*, *Babilônia 2000* e *Edifício Master*, os primeiros minutos são dedicados a mostrar as locações. Isso ocorre de diferentes formas: pelas tomadas aéreas do morro que será locação do filme e fala de personagem sobre o local, em *Santo forte*; com imagens da equipe caminhando pelo morro, local das filmagens, enquanto uma locução de Coutinho diz onde a equipe está, no caso de *Babilônia 2000*; também por locução de Coutinho explicativa sobre a locação e método de filmagem e imagem da equipe chegando ao edifício, passando pelo portão, entrando no elevador e depois com tomada de um dos corredores do prédio, em *Edifício Master*; e, ainda, com as diversas citações de contextualização espacial (como a locução: "...São Rafael, um bom refúgio, situada a uns 300 quilômetros e Sapé, a mais de 500 quilômetros de Galiléia", sobre uma panorâmica do local onde Elizabeth está vivendo e que, conforme ainda é dito "nem mesmo a televisão chega"), em *Cabra marcado para morrer*. Sobre este último filme, é interessante citar uma outra fala *off* de Coutinho: "...Elizabeth contou sua vida e a de João Pedro nessas duas circunstâncias: com a presença e sem a presença de Abraão. Na sala e no quintal." Isto mostra ao espectador que a entrevista ocorrendo num ambiente ou em outro e com e sem a presença de outra pessoa gera atitudes diferentes, sugerindo que o personagem está mais a vontade sem a presença de Abraão e no quintal. Evidencia também o quanto é circunstancial o que é visto no filme.

Outro aspecto a ser observado diz respeito às locações internas e externas. Novamente, o tema e as circunstâncias das filmagens vão determinar os locais das entrevistas. Em *Santo forte*, a maioria das cenas acontecem em internas e, mais

especificamente, em alguns casos, no mesmo local em que ocorreram as situações narradas pelos personagens¹⁶. De certa forma, isto aumenta o peso dramático da cena.

De outro modo, no filme *Babilônia 2000*, há a predominância de externas, que são coerentes com a proposta do filme (registrar as expectativas com a chegada do novo ano em 31 de dezembro) e a metodologia do filme (cinco equipes divididas pelo morro). Assim, entrevistas em internas são intercaladas com outras em externas pelo morro e, ainda, as realizadas na praia. Neste filme, o tempo determina o espaço, de algum modo, conforme o horário e as atividades dos personagens ao longo do dia e da noite.

Para finalizar, quanto à opção de Coutinho pelo estreito limite territorial (por exemplo um prédio ou um morro) ele diz: “eu não faço a totalidade: a totalidade é o Brasil, eu escolho o Rio; a totalidade é o Rio, eu escolho uma favela; não é uma favela grande, é uma favela pequena. Quer dizer, eu estou reduzindo ao máximo, estou abolindo a idéia de totalidade como resposta”¹⁷. Logo, há a intenção de não criar generalizações quanto as possibilidades de leituras sobre o filme, ou seja, não são filmes sobre o Brasil e, conforme os próprios filmes revelam, são sobre locais específicos e foram registrados dependendo de inúmeras circunstâncias.

2.3 Câmera

“Câmera escondida, sabe? Isso é a morte. Isso é monstruoso”.

Eduardo Coutinho

¹⁶ Conforme veremos no capítulo seguinte, apenas duas cenas foram registradas fora do morro: o personagem Thereza caminhando numa calçada e o personagem Carla dançando numa casa de *strip-tease*.

¹⁷ José Carlos AVELLAR, A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho, *Cinemas*, 22:60-61.

Conforme dito no item anterior, os locais onde os personagens são entrevistados não são pré-determinadas antes das filmagens. Isso implica, segundo Coutinho, que, “na maioria dos casos, o *cameraman* teve de se adaptar às condições do lugar em que entabulava a conversa com o personagem, e não o contrário, para servir às necessidades da luz. Nas chegadas em alguns locais, ele caminhava filmando em direção a um ambiente que simplesmente não podia imaginar como seria”(1958:77). Esta fala do cineasta a propósito do filme *Cabra marcado para morrer* é perfeitamente cabível para outros filmes do cineasta.

Porém, “as definições relativas ao posicionamento de câmera e aos enquadramentos são feitas previamente, antes de iniciar a entrevista”, segundo Souza (2001:92). Pode-se dizer que essas definições variam de acordo com o conteúdo do filme e com sua forma de produção. Por exemplo, nos filmes *Santo forte* e em *Edifício Master* em que o assunto gira frequentemente em torno de questões íntimas (experiência mística, no primeiro, e sobre a própria vida, no segundo), a câmera busca permanecer fixa e variar apenas na *zoom*. Já no filme *Babilônia 2000*, a câmera é tão ágil quanto a equipe que precisava produzir imagens para um filme todo em apenas um dia.

De todo modo, a maioria dos planos nos filmes de Coutinho são *closes* e planos médios, uma vez que se compõem de entrevistas, o que faz também com que o diretor dispense monitores para acompanhar as imagens que estão sendo produzidas. Segundo ele, a “relação de diálogo não pode ser quebrada ou enfraquecida, e quem a segura é o olhar mútuo”¹⁸. Logo, a equipe deve estar atenta a esse diálogo para melhor determinar enquadramentos e ângulos, ou seja, como o que está sendo dito deverá ser visto, além de decidir quais imagens devem ser duplicadas por uma segunda câmera, a do assistente.

¹⁸ Edgar MOURA, *Câmera na mão - som direto e informação*, de Edgar Moura, p. 76.

Para exemplificar essa idéia de imagem duplicada, em *Babilônia 2000*, enquanto Coutinho conversa com a personagem Fátima e a equipe monta tripé, posiciona rebatedores e a câmera, uma segunda câmera registra essa situação fazendo com que o espectador tenha clara noção de um *set* de filmagem; esta imagem é produzida por uma câmera na mão, que se movimenta livremente pelo espaço, dando a sensação de que é a “mosquinha” que invadiu o ambiente para desvendá-lo, para conhecer os truques e os mecanismos do cinema.

Imagem registrada pela segunda câmera, revelando equipe e personagem, *Babilônia 2000*



Quanto aos movimentos de câmera, pelo método de Coutinho e as condições de produção dos filmes, não são utilizados trilhos ou gruas. São, portanto, panorâmicas no tripé ou movimentos livres de câmera na mão dando a impressão de que a equipe é uma “investigadora” dos acontecimentos. A câmera busca a imagem, não é onisciente.

No filme *Babilônia 2000* há uma cena ilustrativa: um personagem está sendo entrevistado da janela de sua casa até que Daniel Coutinho (diretor de filmagem) pergunta: “a gente podia visitar a senhora aí?” Em seguida, percebemos, por meio de uma câmera subjetiva, em que a imagem está tremida e desfocada, o percurso feito pelo fotógrafo que sobe uma pequena escada até encontrar o personagem na sala da casa. Na verdade, segundo Coutinho relatou-me, a filmagem deste plano não foi intencional, simplesmente, o câmera se esqueceu de desligar o equipamento. Evidentemente, esse

tipo de esquecimento pode ocorrer na hora da filmagem, porém é significativo que Coutinho o tenha mantido no filme. Fica a impressão de que se quer reafirmar o caráter de “improviso”, da “câmera realista” que Coutinho tanto busca em seus trabalhos.

2.4 Som

“Todo som do filme é o som ambiente captado durante a filmagem. Acho obsceno utilizar qualquer música que conote sentimento nos meus filmes”

Eduardo Coutinho

Sobre o som nos filmes de Coutinho, deve-se observar que, dos quatro filmes analisados aqui, apenas em *Cabra marcado para morrer* existe o uso de trilha musical composta para o filme. Nos outros filmes, Coutinho utilizou apenas o som captado durante as filmagens. Se há música, ela é cantada pelos personagens ou está sendo tocada no rádio, por exemplo. No mais, usa-se locução *off*. Em *Babilônia 2000* e *Edifício Master*, logo no início, Coutinho, por meio do *off*, explicita as locações e os métodos de filmagem¹⁹. Em *Santo forte*, é o personagem que assume tal função, primeiro com sua fala em *off* e, depois, já com Coutinho em cena entrevistando, que retoma as informações ditas anteriormente²⁰.

Podemos dizer que esta opção de evitar a utilização de som produzido em estúdio e apenas trabalhar com o som direto esteja relacionada ao fato de que, historicamente, na produção de documentários a locução foi vinculada à fala do especialista, que se utiliza do documentado para confirmar sua tese, ou do diretor, que explicitamente diz como o filme deve ser interpretado.

¹⁹ Este assunto será retomado no capítulo seguinte.

²⁰ Conforme visto no item Personagem.

Retomando a questão do “cinema-verdade”, que utilizava equipamento de som direto, segundo Bordwell e Thompson:

Alguns cineastas alegam que o *cinéma-vérité* era mais objetivo que o documentário tradicional. Tradicionalmente, usavam-se a montagem, a música e o comentário para introduzir novos sentidos, mas o *cinéma-vérité* minimizou o comentário em voz *over*, colocando o cineasta em cena, junto ao desenrolar dos acontecimentos. Os defensores do *cinéma-vérité* afirmavam que se tratava de registrar os fatos, deixando o público tirar suas próprias conclusões (1993:406).

A utilização de som direto, porém, não garante o “realismo” da imagem. Conforme Coutinho: “...o fato de dizer que é um filme dá uma cota de verdade maior” e, por outro lado, segundo o cineasta: “captar o “real” justapondo entrevistas e sem fazer um texto, sob alegação de que não se quer ser autoritário, de “não interferir”, é muitas vezes preguiça, ou medo de se definir. Você cria a ilusão de que a matéria bruta produz a verdade.²¹”

Logo, o mais correto é dizer que o realismo está relacionado à exposição do processo de representação, uma vez que, conforme Leite:

...entre a imagem e a realidade que representa, existe uma série de mediações que fazem com que, ao contrário do que se pensa habitualmente, a imagem não seja restituição, mas reconstrução - sempre uma alteração voluntária ou involuntária da realidade (1998:40).

Nesse sentido, quanto ao som, Coutinho diz:

²¹ In “O real sem aspas.” *In Filme Cultura*, 44: 37-48

No documentário, quando comecei a fazer, e até hoje muita gente toma esse partido, as pessoas filmavam em geral com um só microfone, o do interlocutor. Isso mostra que essas pessoas que filmavam documentários pretendiam, no filme, dar a aparência de que só havia uma fala do interlocutor, sem ser provocado, por isso não precisava de um microfone para o diretor, que é o questionador. Acho isso absurdo porque o único interesse do filme documentário que trabalha com som direto, com pessoas vivas, não com natureza morta, é um diálogo, e esse diálogo tem que estar presente no filme. Não que ele tenha que ter a todo momento as perguntas. As perguntas são essenciais como demonstrativos de uma voz que vem de fora, é algo que provoca e que gera um confronto. Tal confronto é uma coisa complicada porque vai gerar um diálogo produtivo, em que há, de alguma forma, uma troca. É claro que é preciso rejeitar a ilusão de que essa troca seja absolutamente simétrica. Esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder. (...) isso só pode ser compensado, na minha opinião, de uma forma correta, incluindo essa assimetria relativa no produto que você faz. Por isso falo que esse microfone pertence aos dois lados, o diálogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos (1997: 165-167).

Se Coutinho expõe nos filmes, além de sua imagem, a sua voz, ela se faz presente não só quando ele está dentro ou fora do campo da imagem, mas também quando surge nas locuções. O filme *Cabra marcado para morrer* exemplifica esse método, mesmo tendo o uso de trilha musical e várias locuções que não aparecem nos demais filmes. Mas a música não é utilizada para provocar emoção. O cineasta contou-me que por *Cabra* ser um filme de duas horas, movimentadíssimo, e que “liga o passado ao presente”, era preciso usar uma trilha especial. Quanto à locução, ela apenas dá informações fatuais (sobre as locações, personagens e metodologia de filmagem, como nos outros filmes de Coutinho). Assim, segundo Lima Júnior:

O texto que narra o filme traz em si um ângulo adequado de visão para acompanhar o que se passa na tela. Não é um texto que submeta a ação filmada a uma idéia política ou estética previamente traçada, mas sim uma exposição dos fatos fundamentais a serem analisados. Às vezes reiterativo, este texto cria também um novo personagem na trama do filme que iria ser uma coisa e acabou sendo muito mais: o próprio Eduardo Coutinho. É ele que, empunhando o microfone, adianta-se à frente de uma câmera na mão sempre ágil para indagar ou simplesmente *estar* entre os protagonistas desta saga em som direto da família rural brasileira (1984:36).

Coutinho foi um dos três locutores do filme, dando informações pessoais, como “voltei a Galiléia para completar o filme do modo que fosse possível”, ou declarando-se “integrante do CPC e responsável por essas filmagens...”, se apresentando como realizador, se responsabilizando pelas imagens que produz, ou seja, fazendo de tudo para não se ocultar. Outro locutor é Ferreira Goulart, responsável pelas informações

mais “objetivas”, por exemplo: “Abril de 1962. Essas imagens foram filmadas durante a UNE-Volante”. E, Tite de Lemos, que lê o artigo publicado no jornal *Diário de Pernambuco* que citava Galiléia como sendo o “maior foco de subversão comunista no interior de Pernambuco” e que o filme que era realizado pretendia dizer “como os camponeses deveriam agir de sangue frio, sem remorso ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação os ‘reacionários’ presos em campanha ou levados a Galiléia, no interior do Estado”. É interessante observar que durante a locução de Tite por momentos a imagem é a do texto impresso no jornal (a imagem confirmando a locução) e planos do *Cabra/64* em que crianças dormem, uma mulher se debruça à sua janela e homens descascam mandioca (a imagem de cenas de um cotidiano normal contrariando a locução que julgava o filme como um “treinamento de guerra”). Assim, para Coutinho, não há problema com o uso de locução em si, e sim com “o narrador que fala como especialista, que diz o sentido das coisas, aquela velha coisa de ser a voz de Deus.”²²

Observe-se a seguinte cena em *Cabra*: o personagem Brás tenta vender um terreno a Coutinho. O locutor nos conta sobre a vida desse personagem e, entre outras informações, diz: “dando duro desde os oito anos na lavoura, Brás se confessa cansado e quer vender o sítio”. No momento seguinte, com o personagem Coutinho procura confirmar e autorizar a informação do locutor, fazendo o sentido inverso do documentário tradicional, que usa o personagem para afirmar a informação dada pelo locutor:

Coutinho: *Tá querendo vender mesmo?*

Brás: *Tô querendo vender mesmo. Quer comprar?*

²² José Carlos AVELLAR, A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho, *Cinemais*, 22:62.

Coutinho: *Quem sou eu! Tá vendendo por quanto?*

De um outro modo, quando Coutinho não obtêm a confirmação do que narra pela fala do personagem, referenda-a por meio da imagem, em que ilustra o dito. Isso ocorre, por exemplo, na cena em que mostra Brás, de costas, (indo embora), enquanto a voz em *off*, de Goulart, narra: “Brás, conhecido pelos vizinhos como João, fugiu de Galiléia, em 64...”.

Para finalizar, é possível então dizer que também com relação ao som dos filmes Coutinho visa a reflexividade e a crença na força do encontro entre todos os participantes (equipe e personagens) nos momentos das filmagens e da produção dos textos das locuções, que excluem tudo o que não fez parte do momento do registro nas locações.

III - MONTAGEM

“Na montagem, o único segredo é que você precisa aprender a ouvir e ver o que o material te ensina. Quando você tem uma coisa forte e rica, a sua luta insana é a seguinte: perder o mínimo possível dessa riqueza, porque sempre você perde. Como um amigo meu disse sobre cinema em geral: ‘você tem um filme, você tem um monte de areia na mão. Já pensou você passar três dias tentando perder o mínimo de areia? Quanto mais você conservar disso, você será um bom diretor.’ Esse é o segredo. E pode filmar e ter pouca areia, mas alguma areia você tem. Já pensou a mão cheia então?”

Eduardo Coutinho

Pinturas, fotografias, imagens cinematográficas, são representações visuais. Suas técnicas produzem, em maior ou menor grau, uma “impressão de realidade”. Uma imagem fotográfica, por ser efeito de um processo de representação mecânico, possui índices de realidade mais convincentes que uma pintura, mas é menos “real” que o cinema por faltar o tempo, faltar o movimento – índice vital do real e, também, do cinema.

Segundo Christian Metz, o cinema

não é apenas uma reprodução qualquer, plausível, do movimento, que vimos aparecer, mas o próprio movimento com toda a sua realidade. Enfim, suprema inversão, são imagens, aquelas mesmas da fotografia que foram animadas por um movimento tão real, que lhes conferiu um poder de convicção inédito, mas do qual só o imaginário se beneficiou, já que, apesar de tudo, tratava-se de imagens (1977:28).

Fotografias animadas. Assim, *grosso modo*, podemos definir um filme. O filme é composto por fotogramas separados um a um na película, que, quando projetada, gera seu movimento físico e a impressão de movimento das imagens dos fotogramas. O sentido do filme será dado a partir da escolha da sucessão dos planos.

Desta forma, sempre haverá uma manipulação da suposta imagem do real. Num momento defini-se o enquadramento e, no outro, a montagem, a seqüência de imagens. Ou seja, o “o quê” e o “como” exhibir. A esse processo cinematográfico dá-se o nome de discurso, que é engendrado segundo posturas estético-ideológicas. Esse discurso, para ser apresentado para um público acostumado ao romance realista e ao teatro naturalista, procurou elementos correspondentes para produzir um efeito também naturalista no cinema, ou seja, destinado a produzir a identificação. Esse sistema resultou na decupagem cinematográfica clássica, ou seja, aquela que busca ocultar os mecanismos de produção e representação, para criar a “ilusão de que a platéia estava em contato direto com o mundo representado”, segundo Xavier (1984:32). No cinema ilusionista, utiliza-se a “montagem invisível”, baseada na continuidade espaço-temporal. Nessa montagem os cortes entre os planos obedecem regras específicas para minimizar a impressão de descontinuidade. A fusão, o *fade out/in* e a correspondência do eixo do olhar são usados para simular a continuidade temporal mesmo com saltos no tempo, e também a continuidade espacial, mesmo com o corte. A montagem não pode ser percebida, pois caso contrário revelaria os fragmentos das imagens e, conseqüentemente, ocorreria a quebra da verossimilhança. Os equipamentos são ocultados, ou seja, não vemos câmeras, microfones, refletores ou as tapadeiras dos cenários. Robert Stam diz que “o ilusionismo finge não ser arte. Representa seus personagens como pessoas reais, suas seqüências e imagens como tempo real e suas

representações como fatos substanciados” (1981:29). Dizemos que na perspectiva ilusionista, tudo que for feito deve ter em vista o efeito de realidade e verdade.

Em oposição ao ilusionismo, temos a arte auto-reflexiva, caracterizada pelo antiilusionismo, que tem por objetivo desmistificar a arte, fazendo com que o espectador deixe de ser passivo e tenha uma atitude reflexiva perante as imagens. Aqui se situa a obra de Eduardo Coutinho, cujas imagens deixam de ser tratadas como realidade. A única realidade/verdade se torna o meio em que foi produzida a imagem e o discurso que a compõe. Nesta arte, vários são os mecanismos para a ruptura da ilusão. As regras do cinema clássico são quebradas, a continuidade dá lugar à descontinuidade, os cortes podem ser bruscos, som e imagem não são necessariamente sincrônicos, a impressão de profundidade pode ser anulada, equipamento e equipe passam a integrar a cena. Revela-se, assim, a presença de um autor, que direciona o olhar do espectador a partir de sua opção de posição de câmera, de organização dos fragmentos de modo que o que nós assistimos é consequência da intervenção e da visão do artista perante o real.

Nesse sentido, Xavier diz que:

o cinema, como discurso composto de imagens e sons, é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora (1984:10).

Da mesma forma, Aumont escreve:

o cinema tem de fato este poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o “ausenta” no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever (...).

No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção (1995: 100).

O documentário é, porém, historicamente contrário à ficção, em que as histórias são inventadas, imaginadas. Situa-se no campo da não-ficção. Costuma-se pensar que o documentário é o “espelho do real” e não o real transformado pela intervenção de seu realizador.

Para o cinema proposto por Coutinho, que não possui roteiro formal, a montagem é parte do processo criativo iniciado durante as filmagens, nos casos em questão, as entrevistas. A interação entre a equipe e o material documentado ditará a estrutura da montagem. Nesse ponto, podemos aproximar a obra de Coutinho do *Cinéma-vérité*, no qual a entrevista expõe o espectador ao acontecimento fílmico. Alan Rosenthal classificou este tipo de cinema como “experimentos radicais”, pois visam o distanciamento do cinema de ficção valendo-se de histórias que não são pré-estruturadas, seguindo seu curso natural, sem intervenção do diretor, que constrói o filme na montagem (1996:223). Bordwell e Thompson consideraram que, “embora o diretor no *Cinéma-vérité* tenha aberto mão do controle sobre o que acontece diante da câmera, mantém o controle da estrutura do filme, escolhendo a ordem dos segmentos” (1993:407).

Em seus filmes, Coutinho busca ser fiel ao seu método reflexivo também por meio da montagem que, seguindo os princípios antiilusionistas, não esconde do espectador que o filme se trata de um discurso. Em sua concepção de documentários, a realidade só é alcançada por meio da revelação das negociações que necessariamente ocorrem durante as filmagens. Segundo o cineasta: “se eu mostro as circunstâncias de uma filmagem, estou mostrando que as verdades são contingentes. A interferência do acaso e da circunstância para mim é fundamental. Aquilo que não entra nos outros

filmes, a sobra, é o que me interessa”²³. Nos filmes são mantidos planos com falhas técnicas, cenas de negociações entre equipe e personagens e a montagem pode ser tanto linear quanto não-linear, ou, ainda, usada para separar o filme por personagens.

3.1 Montagem linear

A opção pela montagem linear foi feita em *Babilônia 2000*, que procurou manter a seqüência de gravação²⁴ dos depoimentos. O filme começa com cenas gravadas pela manhã e termina com as gravadas à noite, o que permite ao espectador acompanhar os acontecimentos e a “contagem regressiva” do final da manhã até os primeiros momentos do novo ano. Isso pode parecer ter uma intenção ilusionista, mas na verdade trata-se de uma técnica auto-reflexiva e metalingüística.

A primeira menção ao tempo no filme nada mais é que um autocomentário. Quando termina a primeira entrevista, Coutinho diz: “Vamos. Bom, são 11:25, 31 de dezembro. Você foi a primeira pessoa com quem a gente falou”. Na cena seguinte, Consuelo Lins, diretora de filmagem, diz: “Jéssica, são 11:25 da manhã e hoje é o último dia do século...”

Em outra cena, quando o horário não foi dito, o avanço do tempo foi mostrado por meio de legenda. Ou ainda, num outro processo metalingüístico, temos a cena da personagem Cida na rádio, cujo diálogo é:

Cida: *A partir das 16:30, realmente eu não sei que horas tem, eu tô sem relógio. Alguém pode me informar as horas, por favor?*

Cris (diretora de filmagem): *16:25.*

²³ Valéria MACEDO, Campo e contracampo – Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte, *Revista Sexta-feira – antropologia, artes e humanidades*, 2:20.

²⁴ Estamos usando o termo gravação porque este trabalho foi registrado com câmeras digitais e posteriormente kinescopado, assim como os filmes *Santo forte* e *Edifício Master*.

Cida: *Olha, realmente, bati na mosca. São 16 horas e 25 minutos, quer dizer, já está em campo. Tem uma câmera exclusiva aqui que estará na creche para que os moradores possam vir aqui deixar as suas mensagens, tá ok?*

Há, também, uma cena em que a primeira personagem entrevistada encontra a equipe de filmagem numa das ruas do morro, iniciando uma nova conversação, agora sobre o que ela havia acabado de comprar na farmácia, depois de ter desistido de comprar um tênis numa loja lotada. Ainda pergunta se agradou o “coroa”, Eduardo Coutinho, com a música que ele pediu para ela cantar. Também canta outra, dizendo que era a que ela sabia melhor. Percebemos que, agora, é quebrada toda a espontaneidade sugerida na primeira apresentação da personagem. Coutinho, ao preservar na montagem as cenas do segundo encontro, nos revela que “o que foi não era” e, didata, mostra que é possível ceder à tentação da onipotência sobre os fatos e imagens, construindo-os, na medida em que ocultou, da primeira cena, a sugestão feita, a condução, o encaminhamento. O duplo, metalingüístico, parecer-ser, desnudado na montagem.

Vejamos a locução que apresenta o filme e que, antes de informar sobre os personagens ou a história, se refere a própria feitura do filme:

“Morro da Babilônia, praia de Copacabana, Rio de Janeiro. Na manhã de 31 de dezembro de 1999, cinco equipes de cinema com câmeras digitais subiram o morro para filmar o último dia do ano. As equipes se espalharam pelas favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia”

Coutinho inicia o filme com sua voz over em sincronia com a imagem de sua equipe, que foi dividida em cinco diretores de filmagem e câmeras, saindo de uma sala carregando equipamentos em direção à subida do morro.

Nessa locução, as informações são precisas e seguem os princípios de uma clássica notícia jornalística, em que são dados os famosos *quem, quando, onde, como e por quê*. Mas o filme não revelará fatos objetivos, pois seu realizador não busca a utópica objetividade jornalística e, sim, a subjetividade de sua interpretação dos acontecimentos.

Nos segundos que duram essa cena, é revelado ao espectador o que será visto nos oitenta minutos que se seguem: o resultado do encontro entre essa equipe com câmeras digitais e os moradores do morro, no último dia do ano.

Segundo Piault,

na passagem da realidade para a imagem há uma ordenação particular; o olhar que observa não é apenas uma máquina que registra, ela também escolhe e interpreta. Para legitimar este registro do real e torná-lo, não apenas compreensível mas aceitável, isto é, sujeito a todo tipo de questionamento, convém explicitar as modalidades, entender as condições, identificar as orientações (1995:23).

A ilusória idéia de que o cinema, principalmente por sua técnica de representação e por seu efeito de movimento, possui a capacidade de imprimir a verdade e a presentificação é destruída quando na cena inicial a imagem, além de ser metalingüística, é acompanhada da locução no tempo passado. “Subiram o morro” está contra a imagem inaugural do filme. Assim, o espectador logo de início é colocado para longe do tempo do registro. O espectador passa a ter uma reação reflexiva sobre o que é assistido, percebendo que os momentos da gravação, da montagem e da exibição são diferentes. É importante observar que na diegese não havia o áudio explicativo, o que

deixa clara a intenção de revelar que houve interferências e manipulações, também num segundo momento, sobre aquelas imagens registradas.

A manipulação também é demonstrada durante os créditos finais do filme, quando temos o uso de trechos de depoimentos diferentes dos que estão no filme, deixando, mais uma vez, evidente que houve produção e seleção das imagens e das falas dos personagens por uma equipe.

Imagem fixa tomada do morro, *Babilônia 2000*.



Entre os planos realizados com “câmera na mão” – que compõem todo o filme – por momentos surgem outros planos, mas gerais e fixos, com a imagem de prédios localizados na região da orla do Rio de Janeiro e que é uma das paisagens vistas do morro. Os planos também contêm letreiros que informam horários. Essa imagem se repete durante o filme e, seguindo a lógica da montagem linear²⁵, a primeira foi gravada pela manhã e a última à noite. É importante dizer que esse plano é o primeiro do filme e, nesse momento, não há nenhuma legenda, e é só depois que se inicia a locução de apresentação com a imagem da equipe caminhando pelo morro – cena já analisada neste capítulo. Talvez seja possível a interpretação de que a paisagem que é vista pelo morro,

²⁵ A montagem linear não quer dizer que o plano que foi rodado primeiro é mostrado primeiro, mas sim que se respeita a cronologia dos fatos.

quando a equipe chega, tornar-se-á parte do discurso cinematográfico e, portanto, aparecerá com letreiros, deixando mais uma vez clara a impossibilidade de o filme se passar por espelho do real. Podemos observar também que esses planos acabam por destoar dos outros tanto pela opção de câmera (fixa em oposição ao movimento) quanto pela imagem (do asfalto e não do morro). Lembro que também há cenas na praia, porém elas são decorrentes de outras imagens em que os moradores estão descendo as escadas e indo em direção à praia). Apesar de estarem inseridas na dinâmica da montagem, tais imagens causam momentos de ruptura no ritmo do filme estranhamento ao espectador, que acaba por perceber o trabalho de montagem também por meio das imagens fixas entre a cadência do movimento e imagens que não são do local de onde as pessoas estão e sim, local de onde veio a equipe de filmagem e que também pertence a maioria dos espectadores.

3.2 Montagem não-linear

Ao longo desta pesquisa já pude tratar da história de *Cabra marcado para morrer* e verificar que a própria trajetória de produção do filme já implica em fragmentações e que durante todo o filme verificamos a preocupação de Coutinho em não esconder que se tratava de um filme. Essa atitude também se dá por meio da montagem não-linear presente na obra que, segundo Bernardet, “não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado” (1985a:6).

Vale rapidamente retomar o percurso do filme. Coutinho o iniciou em 1962, filmando uma passeata em protesto contra a morte do líder camponês João Pedro Teixeira. Esse acontecimento originou a idéia de um filme ficcional que seria realizado

com os camponeses representando suas próprias histórias, em 1964, mas que teve suas filmagens interrompidas pelo golpe militar e retomadas em 1981, com a intenção de realizar um documentário sobre a vida dos personagens após 64. O filme foi lançado em 1984.

Uma das estratégias de ruptura do antiilusionismo por meio da montagem do filme é pela união de cenas gravadas em preto e branco com outras coloridas. Temos em preto e branco as imagens produzidas em 1962 e 64, e em cores as de 1981. O filme começa colorido, portanto com um registro de 81. A primeira cena é a preparação para a projeção das imagens realizadas na década de 60. Essa cena é muito bem descrita e interpretada por Jean-Claude Bernardet, assim como sua aguda atribuição de sentido:

...uma paisagem num fim de tarde, morros ao fundo, a parte inferior da imagem escura contrastando com a luz natural acima dos morros; acendem-se as luzes – artificiais – e esta paisagem transforma-se inesperadamente numa imensa sala de cinema do tamanho da natureza: o espetáculo vai começar, e será ele que, até o final, guiará todo o trabalho de resgate de história. A história revive, adquire coerência e significação graças ao espetáculo” (1985a:5).

Preparação para projeção, *Cabra marcado para morrer*.



E essa cena pode ser tratada como o prólogo do filme que também pode ser dividido em cinco blocos e um epílogo.

O primeiro bloco refere-se as cenas registradas em 1962 e 1964 e inicia-se com o corte da cena acima descrita para uma outra, em preto e branco, onde as imagens de casebres rodeados por água, porco e pessoas, ocupando o mesmo espaço, são acompanhadas pela música, hino da UNE, que diz: “é um país subdesenvolvido”, e que logo é substituída por uma outra sobre a colonização, cantada com sotaque português, revelando que se tratava de um filme político. Nesse sentido, é importante observar que Eduardo Coutinho iniciou sua carreira no cinema em 1962 e integrou a primeira geração cinemanovista, que propunha a transformação política e social por meio do encontro de cineastas e espectadores com a realidade brasileira. Essa geração, apresentando temas, locações e personagens das mazelas nacionais, visará à promoção de um cinema político, crítico e realista, mas acabou por obter, de acordo com Ismail Xavier, no artigo “Cinema e Descolonização”, uma produção de “inclinação populista”, que apresentava um discurso preconcebido em obras fechadas. Segundo Coutinho, em entrevista à Alex Vianny: “Na década de 1960, a gente fazia um cinema muito político, com uma visão assim... uma visão um pouco autoritária, mais autoritária do que se pode aceitar hoje, entende ? Não é bem autoritária, é onipotente, entende ? A gente, no fundo, julgava o povo, sabe? A gente julgava o povo e, ao mesmo tempo, onipotente, achava que entendia o povo. Acho que isso acabou, isso aí mudou”(1999:423). No entanto, a intenção de substituir o conteúdo das comédias, dramas e romances, feitos à moda de Hollywood, pelos dramas brasileiros acabou por mudar o rumo da história do cinema brasileiro.

De todo modo, as cenas filmadas em 62 são exemplos do que podemos chamar de documentário tradicional, registrando a passeata em protesto pela morte de João

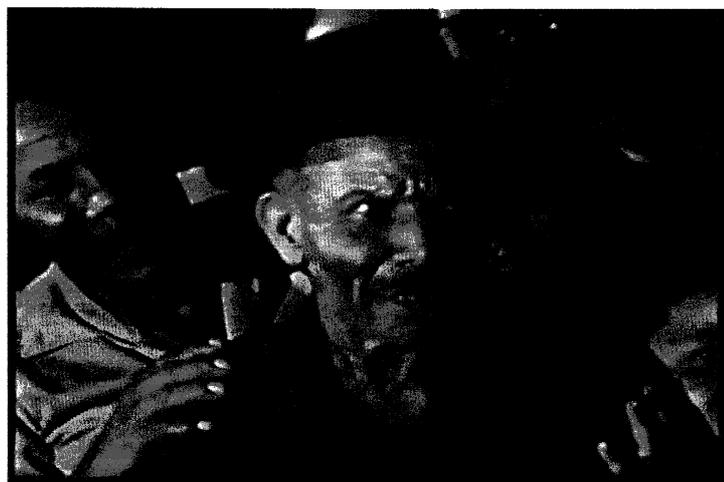
Teixeira e, de maneira didática, via locução *off*, faz o histórico das Ligas Camponesas. No momento seguinte, com cenas de 64, Coutinho realiza um “docudrama”, onde os personagens representam-se a si próprios, ocorrendo uma ficcionalização da história de João Teixeira.

No primeiro bloco são exibidas imagens de arquivos de diversas procedências, como material de imprensa escrita e reportagem cinematográfica, cenas registradas em 1962 por Coutinho mixadas com narração em *off*. Este bloco apresenta a idéia do filme, narrando todo o processo desde a primeira filmagem em 1962, que provocou a realização de um roteiro de ficção cujas filmagens se iniciaram em 1964 e foram interrompidas bruscamente. Neste bloco, além de ser contado o processo de realização do filme, também nos é informada a história da Liga camponesa a partir da narrativa do personagem João Virgílio.

O segundo bloco começa com a projeção das cenas filmadas em 1962 e 1964 para os camponeses que participaram das filmagens e outros moradores de Galiléia. Esta cena nos remete à primeira imagem do filme. Esclarece-se, então, onde estava aquele projetor e que sua função será motivar as entrevistas que se seguirão, como a dos personagens Zé Daniel e Brás que, enquanto dão seus depoimentos à Coutinho, têm intercaladas suas cenas filmadas em 1964.

Seqüência metalingüística de *Cabra marcado para morrer*, em que o filme registrado em 64 é projetado para os camponeses em 84. Imagens projetadas e reação dos personagens se reconhecendo nelas.





No terceiro bloco, Coutinho exhibe as fotografias de cena do filme de 1964 para Elizabeth, Abraão e outros participantes numa sala. Na cena seguinte, mais uma vez vemos a projeção das imagens de 1964 e as pessoas que estão assistindo às cenas. O mecanismo de montagem adotado neste bloco é o mesmo do anterior: são alternadas imagens do presente com as filmadas no passado. Neste momento, Elizabeth e Manuel Justino, outro personagem, contam sobre suas vidas e a experiência da filmagem. João Mariano, que viveu o papel de João Pedro, é mostrado assistindo a sua atuação e em seguida sendo entrevistado por Coutinho. Seguem-se um novo depoimento de Elizabeth e demais personagens falando sobre o Golpe Militar e as suas conseqüências. São mostradas cenas de 1964 e notícias de jornal sobre o assunto.

O quarto bloco é dedicado aos filhos de Elizabeth. Primeiro com a mãe falando sobre eles e depois com Coutinho entrevistando todos eles. Para os filhos de Elizabeth não é projetado o filme de 1964, mas são exibidas fotografias feitas num momento recente.

No quinto e último bloco, os conhecidos de Elizabeth da cidade de São Rafael contam como ela, ao mudar-se para essa cidade, assumiu outra identidade, sendo a verdadeira apenas revelada com a chegada de Coutinho e sua equipe. Este bloco termina com a despedida e um breve e inesperado depoimento de Elizabeth para Coutinho, que já está no carro para partir.

Como epílogo, temos a informação de que o personagem João Virgílio havia morrido.

Nesse processo metalingüístico do filme, vemos o reencontro pessoal de Coutinho com seus personagens e dos personagens com eles mesmos: Elizabeth deixa de ser Marta para voltar a ser Elizabeth em 1981.

O filme, lançado em 1984, tem, portanto, três fases: de 62, 64 e 81. *Cabra marcado para morrer*, agora, é o filme-dentro-do-filme, o filme sobre o filme, o realizador-personagem, o documentário gerando a ficção e retornando para o documentário. Assim, é um trabalho que se estrutura numa “construção em abismo”, uma vez que é uma narrativa incrustada numa outra narrativa e que “supõe um efeito de espelho atuando sobre a própria estrutura do filme”, conforme Aumont e Marie definiram o termo (2003:49).

Numa outra perspectiva, valendo-nos da teoria de Bill Nichols²⁶, podemos dizer que o *Cabra* de 62 poderia se enquadrar na categoria *Observação*, pois era apenas o registro de um acontecimento e, muito provavelmente, teria características da categoria *Expositiva*, com a narração em *off* do realizador do filme sobre aquelas imagens. Já o *Cabra* na versão final de 84 revela as categorias *Interativa*²⁷, pelas entrevistas e a relação estabelecida entre entrevistador e entrevistado que notamos no filme e, também, *Reflexiva*²⁸, uma vez que é mostrado todo processo de realização do filme (por meio de locuções, letreiros, recortes de jornal, recibo de laboratório, a mistura dos vários estilos, como gravação da passeata, dramatização, entrevistas, dos registros nos três momentos, 62, 64 e 81) para que fique clara a criação discursiva, a representação.

Segundo Bernardet:

²⁶ Sobre o cinema documentário, Bill NICHOLS (1991) o classificou em quatro categorias: *Expositiva* – em que as informações são reveladas por meio de comentários do tipo “voz de Deus”, que tudo sabe; *Observação* – cuja presença do realizador é muito pequena e limita-se ao presente, gravando ocultamente a ação das pessoas; *Interativa* – em que a perspectiva do diretor é evidente, com entrevistas e intervenções do realizador; *Reflexiva* – em que a atenção do espectador é voltada para a forma do próprio filme.

²⁷ Baseado nos conceitos de Nichols, João Baptista SOUZA, *Métodos de trabalho na tradição documentária*, p.57, diz que a modalidade “interativa” “tem como principal objetivo realizar um encontro mediado pela câmera. O documentário deverá narrar ao espectador esse encontro”. E diz ainda que: “é claro que numa proposta interativa, a imagem deverá propiciar a revelação do encontro através, por exemplo, da presença do realizador em campo, ou ainda, através da interação entre equipe e atores sociais; no áudio deveremos perceber a voz do realizador dialogando com os atores sociais ou refletindo sobre a realização do próprio trabalho. A estrutura formal deve apresentar características que possibilitem a construção narrativa que expresse o objetivo deste documentário.” (p.58).

²⁸ Para Nichols (apud SOUZA, 2001) “documentários reflexivos misturam trechos observacionais, entrevistas, comentário em voz *over* do realizador e intertítulos, tornando claro aquilo que tem sempre estado implícito: documentários sempre foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a “realidade”; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico mais que um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas”.

O autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto seu personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e das mensagens. O autor torna-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isto indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público que contradiz a postura ideológica e estética do *Cabra/64* (1985a:6).

Também sobre a relação da linguagem cinematográfica e ideologia política, Xavier escreveu:

O primeiro encontro cineasta-viúva se desdobra no filme de ficção cujos fragmentos indicam um estilo de cinema didático, mescla de neo-realismo do tipo *Sal da terra* (1954) (filme norte-americano ligado à militância sindical) e idealização da imagem do oprimido no estilo CPC. O segundo encontro é já resgate de uma experiência comum e, dada a nova conjuntura do cinema na era da TV e a experiência acumulada no documentário brasileiro, a linguagem é outra e o filme se organiza não apenas como *discurso sobre* estados de consciência e evolução de destinos. Ele internaliza na sua montagem o próprio processo de reencontro, de recuperação de identidades; é ágil na articulação do documentário político mais tradicional – a voz *off* do locutor explicando as imagens -, com as técnicas mais modernas do cinema

direto²⁹ – nas quais é óbvia a incidência do profissional de TV, Eduardo Coutinho, da série *Globo Repórter*³⁰, sua equipe se movimenta e se mostra na tela de modo a tornar mais contundente o nosso contato com a atualidade do filme se fazendo sob nosso olhar. É reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade (2001:124).

Em *Cabra marcado para morrer*, conforme já foi dito, por momentos as imagens de 64 projetadas na tela diegética invadem todo campo, fazendo com que no plano seguinte o espaço transforme o tempo, de modo que de 81 voltamos para 64; quanto ao som, Elizabete canta, a pedido de Coutinho, durante uma entrevista, e a canção continua sobre as imagens filmadas no passado, funcionando como um fio condutor na narrativa. Num outro momento, Coutinho pergunta para um personagem se ele se lembrava da fala que deveria ser dita por ele no filme de 64. Ele diz "o charque está muito caro. Como é que nos vamos poder viver?" No plano seguinte, ouvimos essa mesma frase mixada na imagem de 64, que na época havia sido filmada muda, como foi

²⁹ Ismail Xavier nesta citação sobre o cinema direto refere-se ao uso de câmeras leves e gravadores de som direto para a realização de *Cabra/81*. É apenas pela perspectiva técnica, dos equipamentos, que se pode relacionar a obra de Coutinho com o cinema direto, especialmente porque os filmes produzidos no estilo cinema direto não realizam entrevistas.

³⁰ Coutinho integrou a equipe do programa de tv *Globo Repórter* de 1975 a 1984 e, segundo o que o cineasta me relatou, o documentário produzido para o programa "Seis dias em Ouricuri" foi sua primeira experiência no gênero da não-ficção. Pode-se dizer que, em certa medida respeitando as regras da televisão, como a presença de apresentadores, a divisão em blocos por intervalos com anúncios comerciais, locução e tempo determinado para a duração do programa, Coutinho já se valia de alguns procedimentos metodológicos que seriam desenvolvidos em seus trabalhos autorais posteriores (ver filmografia, anexo p.103). Para exemplificar, em *Teodorico, imperador do sertão*, o "filme é narrado pelo próprio protagonista", conforme Coutinho apontou. O filme começa e termina com a fala do personagem fazendo por um lado referências metalingüísticas sobre a realização do filme e, por outro, legitimando o que está sendo mostrado. Assim tem-se no início a fala: "Me falaram lá em Natal, me perguntando se eu aceitava ser televisionado. Eu estranhei porque, realmente, eu não era um homem da altura, da vaidade, que nunca escrevi livro, mas aceitei. Fiquei satisfeito. E vieram me televisionar. Tô gostando porque eles tão televisionando dentro da simplicidade, televisionando gado, agricultura, conversando com os moradores e também me fazendo certas perguntas. Mas tudo dentro de uma simplicidade e que todos nós gostamos da atenção, não há quem não goste do agrado, e eu gosto." No final do filme tem-se a continuidade da fala do personagem: "Eu falei dentro da maior simplicidade. Porque eu disse o que quis, eu disse o que sentia, eu disse o que eu achei que estava certo, a verdade, a realidade do que é a minha vida e a maneira como eu vivo". Um outro exemplo bastante relevante encontrado no *Globo Repórter* e depois em seus outros filmes, está em *O menino de Brodósqui*, sobre Cândido Portinari. Neste filme são entrevistados os amigos e irmãos do pintor, ou seja, pessoas comuns, anônimas. E nele, Coutinho pergunta, por exemplo, "Quem jogou futebol com o Candinho?" Mostrando estar interessado em "Candinho", no menino e nas pessoas que conviveram com ele, e não nas reflexões de críticos especialistas sobre o Portinari artista conceituado.

mostrada para os camponeses. Esse recurso estético – narrativo da montagem visa a um tempo dramático e, portanto, diferente do “real”.

Seqüência de cenas do personagem Cícero, em 1984/1964/1984, *Cabra marcado para morrer*.



Mas Coutinho não procura fazer do filme um acontecimento ilusoriamente presente. Ele deixa clara a existência da manipulação, e da seleção das imagens após as filmagens. Desta forma, revela, por meio da montagem e na locução, que era “o segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira”. Mas que, “no total, foram três dias”. Observe-se a situação: No segundo encontro entre Coutinho e Elizabeth (ele é quem revela ser o segundo) ele e sua equipe caminham em direção à casa de Elizabeth. Ouvimos de Coutinho: *Essa é a nossa chegada para o segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira. No total foram 3 dias. No primeiro a presença de Abraão influiu no clima da entrevista, principalmente no início. Nos outros dias ele não apareceu. Elizabeth contou sua vida e a de João Pedro nessas duas circunstâncias: com a presença e sem a presença de Abraão. Na sala e no quintal.*

A intenção, pontual e constante, de desmistificar a produção do documentário leva Coutinho a registrar os elementos circunstanciais da filmagem, fazendo constar na cena do filme uma reclamação dele sobre o vento que atrapalhava o registro do áudio e, também, a consequência desta interrupção: o personagem (que era o único que não havia se envolvido de fato com as Ligas Camponesas) pára de falar, causando um olhar atônito de Coutinho em direção à sua equipe. Num filme ilusionista não veríamos esta cena, que revela as condições de produção da representação. Numa montagem tradicional, este plano seria eliminado.

3.3 Montagem por personagens

Uma outra forma de Coutinho montar seus filmes é por meio da separação por personagens. Veremos a seguir que nos filmes *Santo forte* e *Edifício Master* a montagem, além da realizada dentro de cada depoimento, quando há cortes entre os

planos, se dá quando o personagem termina seu depoimento e ele é cortado para iniciar-se o próximo e assim por diante. Conforme apontou Souza:

O tempo de duração de cada depoimento é determinado pela lógica interna do discurso do próprio personagem. Em termos estruturais o tempo de permanência varia de personagem para personagem em uma média de quatro a oito minutos. As vezes são planos ininterruptos que possibilitam extensas falas contínuas (...) Outras vezes, temos a sucessão de vários planos de um mesmo personagem, ligeiramente mais curtos, descontínuos no plano filmico porém “com um discurso que tem que parecer um só” (2001:95).

Santo forte é um filme sobre religião, principalmente sobre o sincretismo religioso dos habitantes de uma favela. Porém, não há imagens de cultos ou de pessoas sendo incorporadas por santos, embora tais fatos sejam abundantemente comentados nas entrevistas. Só assistimos aos rituais que fazem parte da diegese³¹ por meio da televisão dos personagens que ora assistem à missa ora à gravação do batizado da filha. Segundo Coutinho, quando o personagem comenta o ritual que está sendo exibido, “aquilo que foi passado vira presente”³². Do mesmo modo, não é adicionada música extradiegética. Só há música quando os personagens cantam ou o rádio está ligado no local das filmagens.

No filme também surgem algumas perturbadoras imagens que são rápidas e silenciosas: planos congelados das imagens que representam as entidades e dos espaços

³¹ Tomamos emprestado o termo “diegese” de G. Genette, que “designa o universo espaço-temporal no qual se desenrola a história”, conforme REIS e LOPES, *Dicionário de narratologia*, p.107

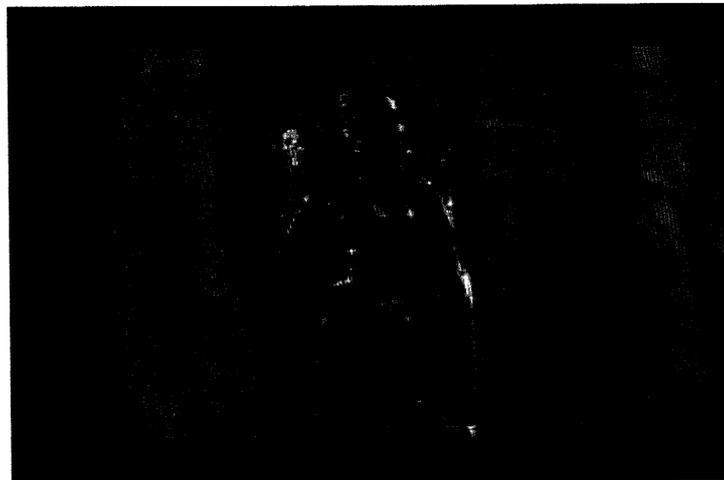
³² Em entrevista à autora.

vazios. As imagens dos santos são inseridas entre os depoimentos dos personagens e acabam por sugerir uma equiparação entre homens e santos. Para Coutinho essas imagens têm “dois propósitos: facilitam a edição dos depoimentos porque contêm o *off* dos personagens e, também, são o mínimo de imagens referentes ao assunto que eu poderia dar”³³. Vemos também quartos, salas e quintais vazios, locais onde as personagens tiveram suas experiências com os santos e que podem sugerir ser invisível a presença espiritual. Contudo, como não há explicações verbais ou visuais sobre essas imagens, tais interpretações não são facilmente verificáveis. O fato é que, como as experiências religiosas narradas aconteceram no passado, Coutinho recusa a representação delas no presente, pois as tornariam ações mentirosas e estariam somente criando o espetáculo. O que restou são espaços vazios e as imagens dos santos. Segundo Coutinho: “reconstruir aquele momento (...) é impossível porque já passou. Assim, o espaço vazio é mais forte do que qualquer pessoa fingindo que fez alguma coisa. O extraordinário é que o espaço vazio é aberto. Ele é vazio e só pode ser preenchido pelo espectador. E cada um vai preenchê-lo de um jeito.”³⁴ Assim, são os espectadores quem criam as imagens, a partir dos relatos dos personagens, como na ocasião em que Teresa diz ter uma “legião” de espíritos e vemos seu quintal vazio.

³³ Em entrevista à autora.

³⁴ Em entrevista à autora.

Seqüência com personagem Thereza, imagem de entidade e quintal “vazio”, *Santo forte*.



Bernardet fez a seguinte análise sobre o filme *Mito e metamorfoses das mães nagô* (1979), de Juana Elbein dos Santos, que citarei por julgá-la pertinente também à compreensão do filme *Santo forte*:

... vemos sobre fundo preto, objetos de culto e paramentos litúrgicos (...) esses objetos e gestos que só ganham sentido no seio de cerimônias religiosas, estão aqui extraídos do seu contexto e exibidos como numa exposição científica ou num museu (...) essa exterioridade é a forma que traduz a inatingibilidade do sagrado. Este torna-se uma interioridade distante que podemos vislumbrar ou imaginar, mas à qual não temos acesso. Os objetos do ritual podem ser mostrados e filmados, o sagrado não pode. Ele não pode ser mostrado, não pode ser olhado, só pode ser vivido. Senão transforma-se em espetáculo ou em objeto de estudo, e deixa de ser sagrado (1985b:154).

É nesse sentido que também devemos pensar sobre as imagens das entidades em *Santo forte*, revelando que as estátuas podem ser exibidas, mas não as situações vivenciadas entre as entidades que representam e os entrevistados.³⁵

É importante dizer que além das já citadas imagens que compõem o filme, existem outras duas que diferem das demais. A primeira é a do personagem Carla em seu local de trabalho, um palco em que faz *strip-tease*, e a segunda, é de Thereza caminhando por uma calçada e parando num portão onde toca o interfone – também seu local de trabalho. Poderíamos, talvez, interpretar no caso de Carla, que diz que o local em que trabalha é “carregado” e que “a noite é das pombas-giras”, como uma associação explícita entre o objetivo (seu trabalho) e o subjetivo (seu discurso). No caso de Thereza, a separação entre sua vida no morro e seu trabalho no asfalto. Ela é da

³⁵ Coutinho revelou-me que as imagens das estátuas foram gravadas numa fábrica.

umbanda e sua patroa de mesa branca. Ela prepara a ceia da Natal para a família que a emprega e volta para o morro juntar-se aos seus familiares e suas entidades.

A busca do antiilusionismo é mais uma vez alcançada quando a câmera não foi desligada nos momentos em que são pagos os cachês a cada participante e são lidos os termos de permissão de uso da imagem. O personagem Braulino lê “por cima” o termo: “Pelo presente instrumento, declaro ter recebido... a quantia de... referente à minha participação... a cessão de direitos da imagem...depoimento verbal...muito bem. Declaro ter conhecimento de que as imagens e depoimentos pertencem...”. Após dar seu depoimento, Lídia, outro personagem, estabelece o seguinte diálogo ao receber seu cachê:

Lídia: Não precisa pagar, não

Assistente: Mas a gente faz isso com todos. Se a gente não pagar a senhora acho que não é justo. É sim.

Lídia: Se você acha assim...

Assistente: Eu acho mais justo.

Lídia: Eu para dar o testemunho da palavra de Deus, não preciso de dinheiro. Eu tenho prazer em dar.

Assistente: Tá certo. Mas como a gente é um filme, a gente entrou aqui na casa da senhora....

Lídia: Esse filme vai sair quando?

Assistente: Acho que no fim desse ano, em dezembro.

Lídia: Eu quero ver.

Num outro momento, quando o personagem Taninha vai receber seu cachê e assinar o termo, o diálogo é entre Coutinho e sua assistente:

Assistente: Trinta reais em notinhas de um. Já veio trocadinho...

Coutinho: *Por que em notinha de um?*

Assistente: *Porque era o único troco que eu tinha. Não posso fazer nada. Mas é dinheiro, não é?*

Em *Santo forte*, mais uma vez, não é visada a continuidade de movimento entre os planos ou qualquer outro artifício que possa fazê-la passar despercebida pelos espectadores. Conforme já foi dito, para Coutinho não há intenção de fazer montagens segundo os parâmetros clássicos (ilusionistas). Em *Santo forte* os planos são descontínuos e os cortes são secos. Os personagens são mostrados num ângulo fixo, do *close* no rosto ao plano médio, variações possíveis por uma *zoom*, conforme tratamos no capítulo Produção. Também há planos frontais congelados, as imagens que são feitas por questões técnicas no início das gravações e são excluídas dos filmes ilusionistas por revelarem os mecanismos de sua produção. Em *Santo forte*, esses planos também assumem a função de apresentação dos personagens.

Também podemos dizer que a narrativa desse filme tem sua estrutura dividida em três blocos, conforme classificou Souza: “No bloco 1, temos a apresentação do local e a explicitação do assunto a ser abordado pelo documentário” (2001:68). Esse bloco inicia-se com o depoimento do personagem André, em sua casa, sobre a experiência mística que teve com sua mulher, que incorporou uma Pomba-gira (que queria matá-lo) e que foi “limpa” pela “vovó dela”. Durante o relato, são inseridos planos breves com as imagens das entidades e do quarto do personagem vazio, de pessoas ou ações.

A imagem seguinte informa, por meio de letreiro, “Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1997” e temos imagens da missa realizada pelo papa João Paulo II no Aterro do Flamengo. O som da missa invade a cena seguinte composta por planos aéreos de uma favela localizada num morro e anuncia o *leitmotiv* do filme: a penetração e dominação do discurso católico na favela, como se afirmando o catolicismo como a religião

“oficial” do Brasil. Os planos seguintes mostrarão Coutinho e o personagem Vera apresentando o local e depois com a equipe decidindo sobre os próximos entrevistados; também é incluída a seqüência dos depoimentos dos personagens Braulino, Heloísa, Adilson e Vanilda sobre a missa que está sendo exibida pela televisão. Este bloco termina com o plano fixo do Rio de Janeiro visto do morro.

No “bloco 2, conhecemos detalhes da vida dos personagens a partir do relato de suas experiências religiosas e espirituais”, como apontou Souza (2001:68). Neste bloco, há novos letreiros: “Vila Parque da Cidade” e “dezembro de 1997”. Este último indica que dois meses se passaram entre a missa do Papa e a presente cena, numa técnica auto-reflexiva visando a expor o truque da montagem.

As entrevistas que se seguem irão cumprir a intenção da montagem, que é descrever como a religião popular tem sobrevivido a despeito da religião “oficial” imposta. Observe-se o diálogo:

Coutinho: *Agora, se alguém te perguntar na rua qual a tua religião, você diz que é espírita, umbandista, diz o quê?*

Taninha: *Eu digo que sou católico apostólico romano.*

Coutinho: *Mas é umbandista também?*

Taninha: *Então, católico apostólico romano e da Umbanda também. Eu gosto de acompanhar...*

Ou ainda as declarações: “Isso vai ser difícil eu poder te explicar. Não é porque a gente é umbandista, mas eu digo que sou católico”; “...eu sou espírita, católica e espírita...”. Pode-se observar que no filme quase todos os personagens “nasceram católicos” mas ao longo da vida foram “experimentando” outras crenças, demonstrando um verdadeiro sincretismo. Esse segundo bloco se encerra como o depoimento do personagem Braulino.

Segundo Souza, “no bloco 3, na noite de Natal de 1997, o reencontro com alguns dos personagens anteriores apresentados, encaminha a narrativa para a conclusão” (2001:68). Essa parte final começa com um plano de luzes de Natal, que é cortado por outros com a imagem de casas com decorações natalinas. Em seguida, são exibidos os depoimentos de Carla, André com Marlene e, por último, de Thereza. Neste final, os personagens conversam sobre o Natal e, com exceção de Thereza, ganham de Coutinho seus retratos feitos pela equipe do filme. A seqüência termina com a cena dos bisnetos do personagem Thereza dormindo no quarto onde também vemos um gongá com Vovó Cambina, uma garrafa de vinho Moscatel e uma imagem de Nossa Senhora Aparecida. No rádio toca música cujo refrão é “*save me now*”. Este final mais uma vez reitera o sincretismo religioso (Vovó Cambina e Nossa Senhora Aparecida) e sua manutenção pelas novas gerações, sem se comentar a coincidência da música.

Segundo Souza:

O trabalho de montagem realizado por Coutinho é fundamentado por um conjunto de parâmetros precisos e coerentes que o diretor denomina de ‘montagem documentarizante’. Para o diretor o objetivo fundamental do trabalho de montagem é ‘resguardar aquilo de maravilhoso que aconteceu na filmagem, (...) é tentar guardar o frescor do copião, do material bruto’ preservando aquelas sensações especiais e únicas que afloram durante a realização dos encontros na filmagem. Nesse sentido, a sucessão dos eventos fílmicos que constituem a narrativa devem preservar correlação cronológica com a captação (2001: 95).

Passemos à análise da montagem do filme *Edifício Master*, que será feita por blocos de personagens. Coutinho relatou-me que a montagem procurou ser fiel à ordem de filmagem (“mantive a ordem da filmagem, que é puramente aleatória, e só”). Mas houve exceções feitas com depoimentos que tinham elementos fortes, quais sejam: dois depoimentos sobre tentativas de suicídio e a seqüência de três personagens que cantam. Outro depoimento deslocado foi o do personagem que canta *My Way*, que foi o penúltimo gravado e, na montagem final, ficou no meio do filme por demonstrar tal força dramática, que poderia desvalorizar o depoimento do outro personagem que fechasse o filme, ou então terminaria num clímax, condição que Coutinho abomina. Segundo o diretor:³⁶

Eu mantive a ordem, e a moça que termina o filme foi a última pessoa a ser entrevistada e ponto final. Exatamente para não ficar ‘esse negócio vem depois deste’ e ‘o que quer dizer isto?’ Quando aparece esse ou aquele não é para dizer que ‘esse é triste, esse é alegre’. *Master* é um filme que tem 27 situações e eu coloquei uma após a outra praticamente na ordem da filmagem. Realmente não ficou aquela coisa ‘não, esse cara é alegre, esse é triste’ para fazer aquela coisa dramática, sabe?

Ainda nesse sentido, Coutinho em entrevista à Avellar diz:

Eu não tento fazer uma ‘montagem’; eu tento respeitar a cronologia da filmagem, eu tento respeitar o caráter documental, manter o caráter singular do acontecimento na montagem. ‘Essa fala mais forte vai para o final’, não, não é assim (...) o que eu chamo de montagem

³⁶Em entrevista à autora.

ficcionalizante é a que pega todas as falas e diz 'essa é a fala genial do filme? Vai para o final' (2000:58).

Essas declarações de Coutinho revelam sua preocupação em não criar efeitos de sentido, pois, diferente de *Babilônia 2000*, em que a estrutura do filme está diretamente relacionada com seu tema, a montagem linear não é fundamental para *Edifício Master* e, no filme, não há nenhuma evidência explícita sobre essa linearidade. Assim, o que vemos são seqüências de depoimentos que eventualmente são entrecortados por cenas de corredores e imagens registradas pelas câmeras de segurança do prédio e de janelas.

Os cortes do filme são bruscos e o único momento em que existe continuidade acaba por causar estranhamento: um personagem diz que gosta de cozinhar e o corte é para um outro personagem que está cozinhando.

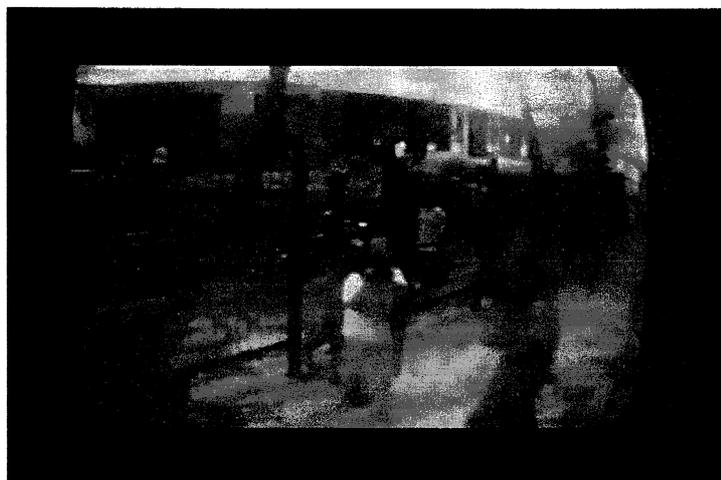
Durante os depoimentos, os planos variam também bruscamente entre o *close* e o plano médio, não demonstrando, assim, a intenção de parecer que não houve cortes nas falas dos personagens.

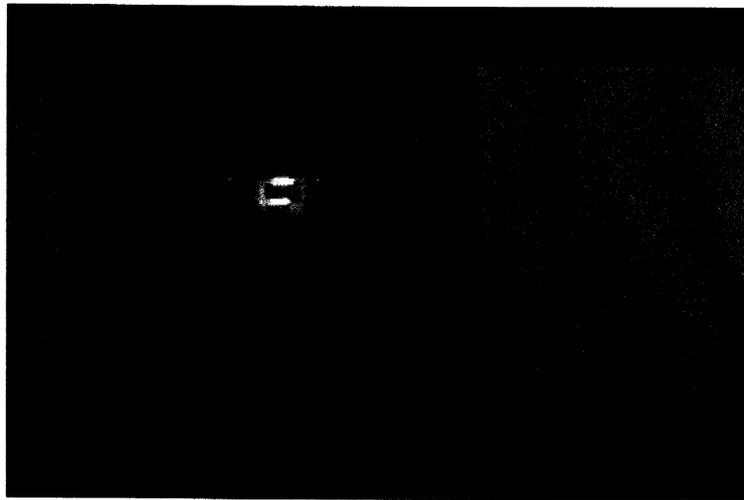
Segundo Xavier:

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em 'xeque' a semelhança da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da 'objetividade' contida na indexalidade da imagem. Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência de um processo físico 'objetivo', mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação(...) a montagem será o lugar por excelência da perda de inocência (1984:17).

Assim, Coutinho expõe sua manipulação tanto no “interior” das cenas quanto nas substituições de um personagem por outro. O filme já começa de forma metalingüística: vemos Coutinho, sua equipe, câmera e microfone entrando no prédio por meio do monitor que exibe imagens gravadas pelas câmeras de segurança do prédio. Nesta cena ocorre a revelação de um “campo” e de um “extracampo”, ou seja, as imagens exibidas são um recorte do todo – a câmera está voltada para um ponto e só ele será mostrado. Percebemos também que a equipe está sendo observada e que sua entrada foi autorizada previamente. A imagem seguinte mostra a equipe entrando no elevador e a dificuldade que enfrenta para ajeitar-se com os equipamentos em local tão pequeno. O corte é para o corredor de um dos andares do prédio, mostrado com câmera na mão. Nesta cena, assim como em *Babilônia 2000*, Coutinho apresenta, por meio de locução, a metodologia de seu trabalho. A voz *over* de Coutinho diz: “*Um edifício em Copacabana. A uma esquina da praia. 276 apartamentos conjugados. Uns quinhentos moradores. Doze andares. 23 apartamentos por andar. Alugamos um apartamento no prédio por um mês. Com três equipes, filmamos a vida do prédio durante uma semana.*”

Seqüência inicial do filme *Edifício Master*.



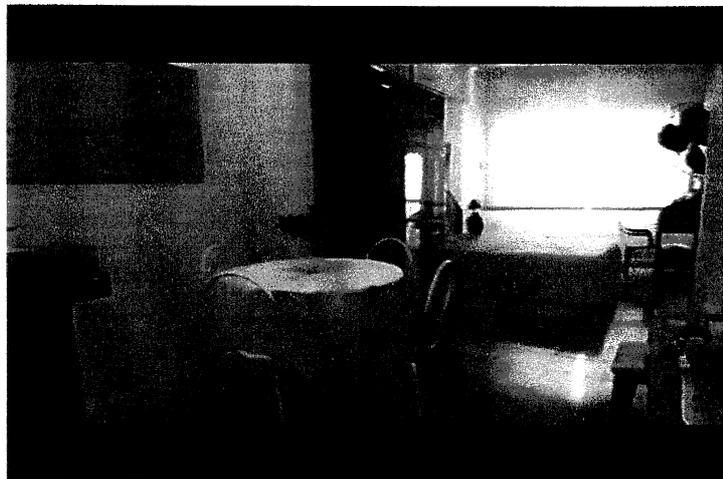


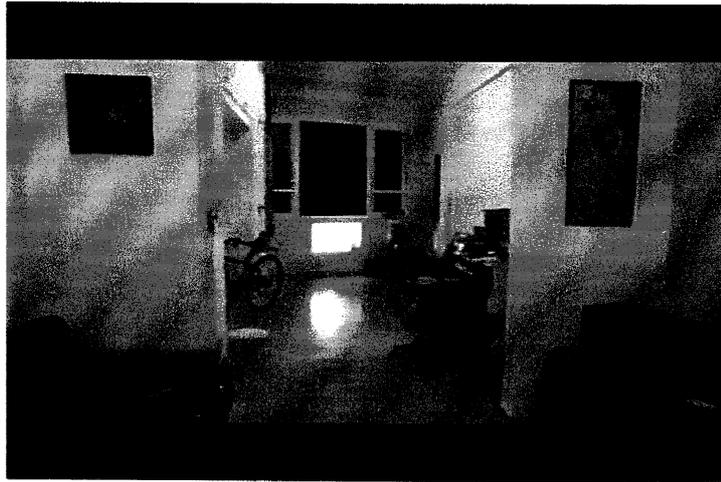
Podemos dizer que num primeiro momento, as imagens revelam a equipe, num segundo momento, é apresentado *grosso modo* o local e, finalmente, assistimos ao que aconteceu entre equipe e local durante uma semana, após uma convivência de outras três.

Os três primeiros depoimentos, de uma série de 37 que compõem o filme, são, conforme Coutinho tem dito nas entrevistas, “uma pista falsa” porque falam sobre o prédio e o filme é, na verdade, sobre os moradores. De todo modo, servem para contextualizar, por meio dos condôminos – e por isso bem ao gosto de Coutinho – o local em que vivem aquelas pessoas e que foi escolhido como locação para o filme.

Sendo um filme sobre pessoas e não apartamentos, a câmera limita-se a enquadrar os moradores e não suas residências, como já foi dito no capítulo “Produção”. No entanto, durante o filme são mostrados, numa seqüência de aproximadamente 30 segundos, alguns apartamentos vazios que revelam, pela variedade de decoração, a multiplicidade de personalidades dos habitantes.

Seqüência de apartamentos, *Edifício Master*.





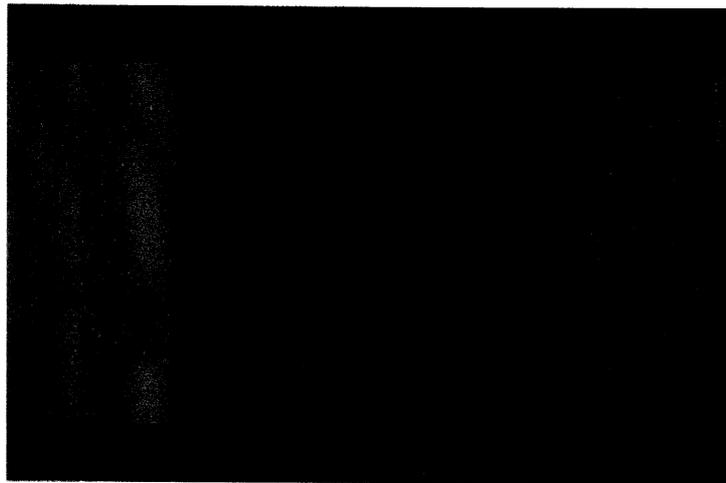
Flagrando o cotidiano do prédio, os corredores também aparecem algumas vezes. Ora vazios ora com o segurança ou o faxineiro passando, ou com as amigas que levam bolo e refrigerantes e param numa das portas para cantar parabéns para uma outra que faz aniversário, ou, ainda, revelando uma criança que devolve um gato perdido no local. Essa imagem do corredor permanece por mais um segundo depois da saída da criança, quando fica vazio. Segundo Burch,

é principalmente o *quadro vazio* que atrai a atenção para o que se passa fora da tela, uma vez que mais nada, em princípio, prende o olhar ao quadro propriamente dito. Evidentemente, uma saída, que deixa o quadro vazio, atrai nossa atenção para determinada faixa do espaço-fora-da-tela (1992:39).

Essa atenção sobre o extracampo também é produzida pelos sons *off* que ouvimos. São ruídos, músicas e vozes perdidos no espaço vazio que nos levam a imaginar o quê ou quem os estão produzindo. Como a narrativa de Coutinho não visa à continuidade, não sabemos nem para onde o menino foi, nem descobrimos a origem dos sons ouvidos. E o filme continua com sua seqüência de depoimentos.

Poderíamos dizer que tanto na seqüência dos apartamentos vazios quanto nos planos dos corredores e também na imagem da janela que, por vezes, foi mostrada durante o filme, encontramos situações que independem dele, uma vez que elas ocorreriam da mesma forma se a equipe não estivesse lá, o que não podemos dizer sobre os depoimentos, já que a presença da câmera cria uma nova realidade. Nesse sentido, é curiosa a seqüência em que vemos a equipe chegando em alguns dos apartamentos, lembrando que o filme é o resultado desses encontros.

Seqüência de encontros entre moradores e equipe de cinema, *Edificio Master*.





As negociações também estão no filme. Para exemplificar, numa das situações vemos uma das produtoras tocar a campainha de um apartamentos e pedir para o pedreiro parar de trabalhar por um momento porque o barulho estava impedindo a gravação no apartamento vizinho e ainda pede para que ele olhe no corredor toda a equipe e equipamentos que estavam aguardando o silêncio. Pedido atendido, Coutinho lembra que precisará de mais tempo do que o pedido pela assistente e já vai a “empurrando” para a porta ao lado quando fica sabendo que ela é quem conhece o personagem a ser entrevistado.

Outros dois planos merecem comentário. 1) a imagem do *display* do elevador em que vemos, em detalhe, os números correrem até parar no número 7. 2) A imagem

fixa do *close* de um personagem, o mesmo tipo de imagem encontrado no filme *Santo forte* e que normalmente é utilizado para medir a luz e o foco antes da gravação e depois desprezado na montagem. Atribuo a essa imagem o mesmo sentido que foi dado a imagens semelhantes em *Santo forte*, a apresentação do personagem. De todo modo, como este plano não se repete com o outros, também somos levados a um estranhamento, que acaba também por nos lembrar que estamos assistindo a um filme e tudo o mais que isso significa.

Edifício Master termina de forma tão metalingüística quanto começou. Se no início vemos a imagem da equipe por meio de monitor, no final, vemos várias janelas através de uma outra janela. Vemos vultos de pessoas em suas casas até que uma delas fecha a persiana de sua casa deixando a tela escura. No final, uma persiana fechou duas janelas: a de um prédio, em Copacabana, e a do filme. Nem personagens nem espectadores têm acesso ao “outro lado”.



Vista através da janela, *Edifício Master*

CONCLUSÃO

As análises realizadas até aqui procuraram comprovar a hipótese central da dissertação, qual seja, a metalinguagem como o espaço do real nos documentários de Eduardo Coutinho. Tentei delinear o método utilizado pelo cineasta ao longo de sua obra: fazer da entrevista o ponto central da narrativa; legitimar a voz dos personagens, prioritariamente pessoas comuns, com a não utilização de especialistas ou locutores oniscientes; e incluir a presença, explícita, do realizador, da equipe e do aparato técnico, revelando os mecanismos de produção do filme que se apresenta, assim, como discurso e não cópia ou “espelho” do real.

A peculiaridade de Coutinho é a sistemática recusa pela transparência e a preocupação de fugir à tentação de construir efeitos de sentido extrínsecos à cena filmada. Os filmes de Coutinho podem ser chamados de “filmes de conversação”, uma vez que a oralidade prevalece sobre o espetáculo.

É possível apontar as seguintes conclusões pelo estudo desenvolvido. 1) Quanto à Pré-produção, o desejo de registro único do encontro entre diretor e personagem não impede que seja realizada uma pesquisa antes das filmagens. Essa pesquisa tem por função tanto viabilizar economicamente a produção do filme quanto nortear a interatividade entre os interlocutores. Percebemos, também, que de diversas formas esta fase não é ocultada nos filmes, contribuindo, assim, para a revelação de que existe uma negociação e de que o filme é fruto de uma realidade construída. 2) No capítulo “Produção”, com relação ao personagem, foi visto que além de Coutinho possuir uma escuta sensível, ele intercambia com seus personagens suas funções. Sobre as locações, apontamos que além de serem restritas territorialmente, pois o cineasta não pretende

fazer filmes sobre “totalidades”, elas são circunstanciais e determinadas, na maioria das vezes, pelos personagens. Com relação à câmera, as imagens produzidas são frutos de uma câmera realista. Nos filmes, quando não são utilizados *closes* e planos médios, que são típicos de registros de entrevistas, há imagens com câmera na mão. Sobre o som, a principal característica é a não utilização de som produzido em estúdio, constando nos filmes, assim, apenas o captado diretamente no momento das filmagens. 3) No capítulo referente à montagem, foi observado que Coutinho procura preservar nos filmes a ordem das filmagens e, no caso específico de *Cabra marcado para morrer*, cuja montagem é não-linear, a manipulação e seleção das cenas é evidente.

Em certa medida, nos moldes dos novos cinemas (*Nouvelle Vague*, Cinema Novo e Neo-realismo) a obra de Eduardo Coutinho compõem-se de auto-reflexividade, pelo registro documental, pelo improvisado, pelo que não foi ensaiado mas que pode ser encenado, tudo que possibilite alcançar o realismo pela destruição do efeito de realidade. E, ainda, conforme também visto ao longo da dissertação, o cinema-verdade, em que a entrevista expõe o espectador ao acontecimento fílmico valendo-se de equipamentos leves, com som direto e filmando pessoas e situações reais, porém provocadas, também pode-se dizer ser uma referência para os documentários de Eduardo Coutinho.

Em sua obra, se a realidade objetiva é constantemente negada por meio de algumas técnicas narrativas, o realismo mostra ser a meta final a ser alcançada por meio de um esforço de imanência. Desse modo, o uso da metalinguagem não é apenas para reafirmar a impossibilidade do discurso ser o real, mas, principalmente, para revelar escolhas, opções que o cineasta faz. E, são essas escolhas, reveladas na forma de filmar e no que está sendo filmado, que vemos o traço autoral de Coutinho, sua ideologia, sua ética.

A opção por trabalhar com os desfavorecidos, deixando a suficiência do dizer por conta do filmado, longe de revelar posturas paternalistas, aponta um engajamento ético, uma lealdade para com as pessoas que entrevista, na medida em que prioriza a integridade de valores do indivíduo. Daí, o zelo de Coutinho e de sua equipe em resguardar o personagem das informações que foram reveladas por ele e que possam lhe trazer algum prejuízo, se tornadas públicas.

Coutinho faz filmes com pessoas com as quais gosta de falar e de ouvir, e cuja .. recíproca seja verdadeira. Conforme vimos, nessa situação interacional, as estratégias são claras: Coutinho revela seu projeto aos personagens e cria um espaço para a interlocução onde diretor e personagem possuem a liberdade da palavra. Quanto ao espectador, a esse lhe é possibilitado a consciência do fazer cinematográfico.

A apreensão do método de Coutinho, necessariamente, passa pela compreensão de existência do único, seja ele o personagem, o tempo, a circunstância. Em sua proposta, o outro é singular, ainda que representante de um grupo; a escuta não é passiva; e aquilo que aconteceu no encontro nunca é possível de ser repetido.

Por que é importante a filmagem? Para dar a condição de presente da imagem, para mostrar que aquilo aconteceu. É uma contingência. Não que a vida seja assim, mas a vida está assim. Aconteceu. Você tem que ter o sentimento que a produção do fato dramático é produto de um ato de interação, e que há um certo momento que podia não haver. Tem que cruzar os desejos, meu e dos personagens. Se coincidirem os dois desejos, maravilhoso! Eduardo Coutinho.

ANEXOS

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANALISADOS

Cabra marcado para morrer

Direção
Eduardo Coutinho

Equipe Técnica

Direção de fotografia: Fernando Duarte (1964), Edgar Moura (1981)

Montagem: Eduardo Scorel

Música: Rogério Rossini

Produtor: Vladmir Carvalho, Zelito Viana

Produtora: Mapa, Eduardo Coutinho

Ano de produção: 1984

Duração: 119 minutos

Distribuição em vídeo: Globo

Prêmios: Melhor filme, Cinema du Réel 85; prêmios nos festivais do Rio de Janeiro, Havana, Berlim, Salso/Itália e Tróia/Portugal.

Santo forte

Direção
Eduardo Coutinho

Equipe Técnica

Fotografia: Luis Felipe Sá e Fabian Silbert
Som direto: Valéria Ferro e Paulo Ricardo Nunes
Montagem: Jordana Berg
Produção executiva: Claudius Ceccon, Dinah Frotté e Elcimar de Oliveira
Direção de produção: Cláudia Braga
Pesquisa e consultoria: Patricia Guimarães
Pesquisa de personagem: Patricia Guimarães, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho e Vera Dutra dos Santos
Produção de finalização: Cristiana Grumbach e Ricardo Mehedff
Assistente de direção e segunda câmera: Cristiana Grumbach
Segundo assistente: Patricia Guimarães
Assistente de edição: Elcy de Oliveira
Edição de som: Virginia Flores e Fernando Ariani
Still: Claudia Linhares Sanz
Fotografia adicional: André Horta
Assistente de fotografia: Jaime Costa, Marcio Bredariol e Pedro Gomes
Som adicional: Bruno Fernandes e Elcy de Oliveira
Edição on line: Estúdios Mega
Mixagem: Rob Filmes
Kinescopia: Four Media Company
Produção: CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular
Apoio: Itaú Cultural-Rumos Cinema e Vídeo-Minc/Lei Rouanet- Prêmio OCIC para finalização de produção
Ano de produção: 1997
Duração: 80 minutos
Distribuição em cinema: Riofilme
Distribuição em vídeo: Riofilme e Funarte
Prêmios: Prêmio Especial do Júri, Gramado 99; Melhor Filme, Montagem, Roteiro e Prêmio da Crítica, Brasília 99; “Margarida de Prata”, prêmio da CNBB; Melhor filme brasileiro de 1999/ Associação Paulista de Críticos de Arte; Prêmio ABD/SP

Babilônia 2000

Direção

Eduardo Coutinho

Ficha técnica

Produção: VideoFilmes, CECIP, Donald K. Ranvaud e Eduardo Coutinho

Diretores de filmagem: Consuelo Lins, Daniel Coutinho, Eduardo Coutinho e Geraldo Pereira

Assistente de direção: Cristiana Grumbach

Câmeras: Jacques Cheuiche, Sergio Sbragia, Ricardo Mehedff, José Rafael Mamigonian e Cristiana Grumbach

Som direto: Paulo Ricardo Nunes e Ivanildo da Silva

Montagem: Jordana Berg

Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos

Direção de produção: Beth Formaggini

Produtores associados: Cristiana Grumbach e Sergio Sbragia

Apoio: TV Zero

Ano de produção: 2000

Duração: 80 minutos

Distribuição em cinema: Riofilme

Distribuição em vídeo: Riofilme e Consórcio Europa

Prêmios: Prêmio ABD-SP; Melhor Documentário, Grande Prêmio BR de Cinema;

Troféu Passista de Melhor Fotografia no Festival de Recife.

Edifício master

Direção
Eduardo Coutinho

Equipe Técnica

Pesquisa: Consuelo Lins, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho, Eliska Altman e Geraldo Pereira

Direção de fotografia e câmera: Jacques Cheuiche

Direção de produção: Beth Formagini

Som direto: Valéria Ferro

Montagem: Jordana Berg

Câmeras adicionais: Cristiana Grumbach, Geraldo Pereira, Marcio Bredariol e Eliska Altman

Assistente de direção: Cristiana Grumbach

Assistente de produção: Mariana Seivalos

Assistentes de câmera: Ivanildo Jorge da Silva e Marcelo Oliveira

Still: Cristiana Grumbach e Marcio Bredariol

Assistentes de montagem: Fernanda Rondon e Moema Pombo

Segunda assistente: Valéria Kempel

Decupagem: Alexandre Muniz, Daniela Quitete, Gerardo Fontanelle, João Gustavo, Marcio dos Santos Silva, Moema Pombo de Barros, Pedro Urano, Rita Almeida e Rodrigo Savastano

Finalização de imagem: Flávio Nunes e Cláudio Freire

Mixagem: Denilson Campos, Ricardo Cruz e Solo Audio

Produção de finalização: Bel Noronha

Letreiro: Cristina Grumbach

Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos e João Moreira Salles

Produção: Videofilmes

Ano de produção: 2002

Duração: 110 minutos

Distribuição em cinema: Riofilme

Prêmios: Melhor filme de longa metragem em 35mm – documentário, no Festival de Gramado; Prêmio Melhor Documentário (Crítica), na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

FILMOGRAFIA DE EDUARDO COUTINHO

- 1965 – Roteirista de *A falecida*, de Leon Hirszman
- 1966 – Roteirista e diretor de *O pacto*, segundo episódio de *ABC do amor*
- 1967 – Roteirista de *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman
- 1968 – Roteirista e diretor de *O homem que comprou o mundo*
- 1970 – Roteirista e diretor de *Faustão*
- 1973 – Roteirista de *Os condenados*, de Zelito Viana, baseado em novela de Osvald de Andrade
- 1975 – Roteirista de *Lição de amor*, de Eduardo Escorel, baseado no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mario de Andrade
- 1975 – 1984 – Realizou para o programa de televisão *Globo Repórter* os documentários: *Seis dias de Ouricuri* (1976), *O pistoleiro da Serra Talhada* (1977), *Teodorico – o imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979), *O menino de Brodósqui* (1980), *Lamento para um cacique* (s/d), *Romeiros do Padre Cícero* (s/d), *Superstição* (s/d)
- 1976 – Roteirista de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, baseado no romance de Jorge Amado
- 1964 - 1984 – Diretor do documentário *Cabra marcado para morrer*
- 1987 – Diretor do documentário, em vídeo, *Santa Marta – duas semanas no morro*
- 1988 - 1991 – Diretor do documentário *O fio da memória*
- 1992 – Diretor do documentário, em vídeo, *Boca de lixo*
- 1999 – Diretor do documentário *Santo forte*
- 2000 – Diretor do documentário *Babilônia 2000*
- 2002 – Diretor do documentário *Edifício Master*
- 2003 – Diretor do documentário *Peões do ABC* (título provisório do filme que está em fase de montagem)

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme – a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: UFMG. 1999
- AUMONT, Jaques e outros. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus. 1995
- AUMONT, Jaques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus. 2003
- AVELLAR, José Carlos. A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho. In *Revista Cinemais*, nº 22. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais. Março/abril 2000. pp. 31-71
- , Como voltar para casa com um filme que você não concebeu – conversa com João Moreira Salles. In *Revista Cinemais*, nº 25. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais. Setembro/outubro 2000. P.07-44
- BARNOUW, Eric. *Documentary: a history of the non-fiction film*. London: Oxford University Press. 1993.
- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense. 1991
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo: Nacional/Edusp. 1976
- BERNARDET, Jean-Claude. “Vitória sobre a lata de lixo da História”. *Folha de S. Paulo*, 24/03/1985a, Folhetim, p.4-7
- , *Cineatas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense. 1985b
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristen (orgs.) *Film art: an introduction*. Nova York: McGraw-Hill. 1993
- BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. Rio de Janeiro: Vozes. 1997

- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1973
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva. 1992
- CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas Latino-Americanos*. São Paulo: Estação Liberdade. 1997
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática. 1998
- COMPARATO, Doc. *Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica. 1983
- COUTINHO, Eduardo. A astúcia. In: *Rede imaginária – televisão e democracia* (org. Aduino Novaes). São Paulo: Cia das Letras. 1991
- . O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade. In: *Ética e História Oral – Projeto História. Revista da Pós-PUC/SP* n 15; São Paulo: Educ. 1997
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. 1990
- FARKAS, Thomaz. *Cinema documentário: um método de trabalho*. Tese de Doutorado defendida na ECA-USP. 1972
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes. 1966
- GERVAISEAU, Henri Arraes. *O abrigo do tempo*. Tese do Doutorado defendida na ECO/UFRJ. 2000
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes. 1989
- GODOY, Hélio. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume:Fapesp. 2001
- JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal. 1995
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film – the redemption of physical reality*. London: Oxford University Press. 1960

- LEONE, Eduardo, MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática. 1993
- LIMA JÚNIOR, Walter. *Cabra Marcado para morrer – O cinema “cúmplice da vida”, de Eduardo Coutinho*. In: *Filme Cultura* nº 44, Abril/agosto 1984, pp.33-36
- MACEDO, Valéria. *Campo e contracampo – Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte*. In: *Revista Sexta-feira – antropologia, artes e humanidades*, nº 2. São Paulo: Pletora. 1998, pp. 10-25
- MENEZES, Paulo de. “A questão do herói-sujeito em *Cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho”. In: *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, vol 6 (1-2). 1995
- MESQUITA, Cláudia. *Fé na lucidez*. In: *Sinopse – revista de cinema*, nº 3. São Paulo: Hedra. 1999, pp. 20-29.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva. 1977
- MORIN, Edgar. *Cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio d’água. 1997
- NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press. 1991
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. São Paulo: Papirus. 2000
- PIAULT, M. *Antropologia e a sua “passagem” à imagem*. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, número 1. UERJ. 1995
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record. 2000
- ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Illinois: Southern Illinois University Press. 1996

SCHWARZ, Roberto. O fio da meada. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras. 1989

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido – literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1981

SOUZA, João Baptista Godoy de. *Métodos de trabalho na tradição documentária: análise dos procedimentos metodológicos na realização dos filmes "Santo forte" de Eduardo Coutinho e "Notícias de uma guerra particular" de João Salles e Kátia Lund*. Dissertação de Mestrado defendida na ECA-USP. 2001

VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. (org. José Carlos Avellar). Rio de Janeiro: Aeroplano. 1999

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984

----- Cinema e Descolonização. In: *Filme Cultura* nº 40, Agosto/setembro 1982, pp. 23-27

----- *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra. 2001

WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção*. São Paulo: Brasiliense