

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

Helena Oliveira Teixeira de Carvalho

**Na altura do olho:
as histórias de vida nos documentários de Eduardo Coutinho**

**Juiz de Fora
2019**

Helena Oliveira Teixeira de Carvalho

**Na altura do olho:
as histórias de vida nos documentários de Eduardo Coutinho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade

Orientador: Prof.Dr. Carlos Pernisa Júnior

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Carvalho , Helena Oliveira Teixeira de Carvalho .

Na altura do olho : as histórias de vida nos documentários de Eduardo Coutinho / Helena Oliveira Teixeira de Carvalho Carvalho . -- 2019.

121 p. : il.

Orientador: Carlos Pernisa Júnior Pernisa
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2019.

1. Documentário. 2. Narrativas . 3. Histórias de Vida. 4. Eduardo Coutinho . I. Pernisa , Carlos Pernisa Júnior , orient. II. Título.

Helena Oliveira Teixeira de Carvalho

Na altura do olho: as histórias de vida nos documentários de Eduardo Coutinho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade

Aprovada em ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Pernisa Júnior - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Cláudia de Albuquerque Thomé
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a Consuelo da Luz Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico este trabalho ao grande cineasta Eduardo Coutinho, inspiração dessa pesquisa! Não apenas dedico, mas agradeço a ele por toda sua genialidade, que nos presenteou com uma obra rica, sensível e única! Cada filme é uma verdadeira aula de cinema.

O meu muito obrigada ao mestre do documentário!

AGRADECIMENTOS

Chegamos ao final desse filme. Não é apenas o Mestrado que chega ao fim, mas a minha passagem pela FACOM (pelo menos por enquanto), depois de seis anos. Só tenho a agradecer a esse lugar que se tornou mais do que uma faculdade, mas uma segunda casa. Imensa gratidão a todos os amigos que fiz, que tornaram essa caminhada mais leve; aos professores, que não me ensinaram apenas os ofícios da profissão, mas a pensar, a questionar, a ver o mundo com outros olhos; e aos funcionários, sempre dispostos a ajudar. Hoje sai outra Helena, muito melhor do que a Helena que chegou em 2012.

Agradeço a Deus por ter iluminado meu caminho até aqui!

À minha mãe, Regina, minha parceira, companheira e amiga de caminhada e maior responsável por estar onde estou e por ser quem sou. Essa conquista não é minha, é nossa!

A Tia Chan e a Bá, por serem mais que minhas tias, serem minhas mães. A toda minha família, sem vocês essa caminhada teria sido muito mais difícil.

Às minhas avós, Ziza e Aurea, pelo amor e carinho de sempre e por me darem a mão quando mais preciso. Aos meus avós Darcy e Antônio, que não ficaram para ver o final do filme, mas que sempre estiveram ao meu lado.

Ao professor Junito, por ter aceitado encarar esse desafio comigo, se tornando mais que um professor, mas um parceiro. Obrigada por nessa reta final, mesmo com tanto trabalho com a dissertação, ainda ter me dado total apoio e ajuda com o projeto de doutorado. Você é parte fundamental na minha formação como pesquisadora.

À professora Cláudia, por todo apoio desde a graduação. Obrigada por contribuir não só com essa pesquisa, mas com a minha formação.

À professora Consuelo, principal referência desse trabalho, gratidão não apenas pela contribuição na banca final, mas por todo o conhecimento através de seus livros e artigos.

“Agora mais do que nunca nós temos que conversar com os outros, ouvir uns aos outros e entender como vemos o mundo e (o) cinema é o melhor meio de fazer isso”.

(Martin Scorsese)

RESUMO

A presente pesquisa propõe estudar como as histórias de vida são construídas e trabalhadas nas obras de Eduardo Coutinho, analisando como os procedimentos e técnicas – da pesquisa na pré-produção, passando pelo momento da filmagem até a montagem na pós-produção – influenciam no resultado final. A partir de então, objetiva-se compreender como as chamadas narrativas realistas são construídas nos meios audiovisuais, principalmente no processo de produção de documentários. Parte-se da hipótese de que a construção narrativa das conversas de história de vida presente nos filmes do diretor está atrelado não apenas a sua habilidade de abordar as pessoas e convencê-las a se abrir com ele, mas a toda a construção técnica que envolve os filmes. Acredita-se que os procedimentos técnicos vão além da composição do estilo estético do filme, sendo fundamentais para que se alcance a vitalidade das narrativas. Por meio da análise fílmica e a partir das categorias colocadas por José Eustáquio Romão (1981) no livro *Introdução ao Cinema*, foram analisados os filmes *Santo Forte* (1999) e *Edifício Master* (2002), considerando-se os três aspectos que o próprio Coutinho considerava fundamentais: o encontro, a conversa e a personagem. A pesquisa retrata como os procedimentos de filmagem e as escolhas técnicas, assim como a condução da conversa pelo diretor e a forma como a personagem se coloca diante da câmera influenciam para que a construção narrativa dos filmes de Coutinho se sobressaia em relação a outros documentários e aos demais gêneros audiovisuais que exploram narrativas de histórias de vida.

Palavras-chave: Documentário. Narrativa. História de vida. Eduardo Coutinho.

ABSTRACT

The present research proposes to study how life stories are constructed and worked on the works of Eduardo Coutinho, analyzing how procedures and techniques - from pre-production research, through filming to post-production assembly - influence the result. Last. From then on, it aims to understand how the so-called realistic narratives are constructed in the audiovisual media, mainly in the process of documentary production. It is hypothesized that the successful end result of the life story conversations present in the director's films is tied not only to his ability to approach people and persuade them to open up to him, but to the whole construction technique that involves the films. It is believed that the technical procedures go beyond the composition of the aesthetic style of the film, being fundamental for reaching the vitality of the narratives. Through the analysis of film and the categories put by José Romão (1981) in the book *Introduction to Cinema*, we analyzed the films *Santo Forte* (1999) and *Edifício Master* (2002), considering the three aspects which Coutinho himself considered fundamental: the meeting, the conversation and the character. The research portrays how the filming procedures and technical choices, as well as the conduct of the conversation by the director and the way the character stands before the camera influence the successful final result, which confers a differential on Coutinho's work in relation to other documentaries and to other audiovisual genres that explore narratives of life stories.

Keywords: Documentary. Narrative. Life stories. Eduardo Coutinho

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Missa Papa João Paulo II, Aterro do Flamengo, 1997	63
Figura 2 – Cena do filme <i>Santo Forte</i> : Coutinho e equipe caminhando pela favela	64
Figura 3 – Cena do filme <i>Santo Forte</i> : personagem Vera em primeiro plano	65
Figura 4 – Cena do filme <i>Santo Forte</i> : imagem Vovó Cambinda	66
Figura 5 - Cena do filme <i>Santo Forte</i> : quarto vazio	67
Figura 6 - Cena do filme <i>Santo Forte</i> : personagem Quinha em plano italiano	68
Figura 7- Cena do filme <i>Santo Forte</i> : Alex, Coutinho e equipe assistindo ao vídeo na televisão	69
Figura 8 - Cena do filme <i>Santo Forte</i> : Taninha recebendo o pagamento pela entrevista	70
Figura 9 - Cena inicial do filme <i>Edifício Master</i> : equipe chegando ao prédio	82
Figura 10 - Cena do filme <i>Edifício Master</i> : personagem Esther em plano americano ...	84
Figura 11 - Cena do filme <i>Edifício Master</i> : personagem Renata em <i>close</i>	85
Figura 12 - Cena do filme <i>Edifício Master</i> : personagens Fábio e Bacon pelo ângulo em <i>contre-plongée</i>	86
Figura 13 - Cena do filme <i>Edifício Master</i> : personagem Daniela e Coutinho em cena .	87
Figura 14 - Cena do filme <i>Edifício Master</i> : personagem Alessandra com composição de cena minimalista	88
Figura 15 - Cena do filme <i>Edifício Master</i> : personagem Henrique e parte da segunda câmera em cena	89
Figura 16 - Cena do filme <i>Edifício Master</i> : personagem Suze em plano americano	90

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	A ARTE DO DOCUMENTÁRIO	16
2.1	HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO	18
2.1.1	Vertov e os recursos cinematográficos	23
2.1.2	Novas técnicas, novos métodos: a chegada do som direto	25
2.1.3	Cinema Direto e Cinema Verdade	28
2.2	OS TIPOS DE DOCUMENTÁRIO	30
2.3	DOCUMENTÁRIO À MODA BRASILEIRA	31
2.3.1	A voz do outro e uma nova fase documentário	32
2.3.2	Documentário contemporâneo e a ascensão do gênero	35
3	EDUARDO COUTINHO: O CINEASTA DA PALAVRA FILMADA ...	39
3.1	O ENCONTRO DE COUTINHO	42
3.1.1	Encenação e mise-en-scène	44
3.2	A CONVERSA DE COUTINHO	46
3.2.1	O diálogo com a história oral	48
3.3	COUTINHO E A PERSONAGEM	51
3.3.1	<i>Automise-en-scène no documentário</i>	55
3.4	UMA ANÁLISE DE EDUARDO COUTINHO: <i>SANTO FORTE E EDIFÍCIO</i> <i>MASTER</i>	56
3.4.1	Metodologia de Análise	57
4	SANTO FORTE E A PALAVRA FILMADA	62
4.1	O ENCONTRO	64
4.2	A CONVERSA	71
4.3	A PERSONAGEM	76
4.4	MONTAGEM E A CONSTRUÇÃO DE UM FILME	79
5	EDIFÍCIO MASTER E OS UNIVERSOS DE UM PRÉDIO	82
5.1	O ENCONTRO	83
5.2	A CONVERSA	92
5.3	A PERSONAGEM	104
5.4	MONTAGEM E A CONSTRUÇÃO DE SENSações	108
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	111

REFERÊNCIAS	114
APÊNDICES	117
APÊNCIE A	117
APÊNDICE B	119

1 INTRODUÇÃO

Na sociedade contemporânea, com a disseminação de revistas, *sites* e *blogs* dedicados a publicar a “vida real” de famosos e anônimos, com o sucesso dos *reality shows*, como *Big Brother Brasil* (Rede Globo), e com o advento das redes sociais, onde pessoas comuns compartilham diariamente seu cotidiano e sua vida pessoal com milhões de seguidores, observa-se um grande interesse pelas chamadas histórias reais e pelas narrativas pessoais, o que também tem sido bastante explorado pelo telejornalismo, através de personagens das matérias jornalísticas. O cinema documentário também explora as micronarrativas de histórias de vida, principalmente a partir da chegada do som direto na década de 1960, através da técnica da entrevista, o que se tornou a matriz de alguns documentários.

O cineasta brasileiro Eduardo Coutinho também apostava na narrativa do outro e construiu sua obra centrada em depoimentos orais sobre histórias de vida de pessoas comuns. Coutinho teve papel de destaque no cenário do documentário brasileiro contemporâneo, sendo considerado uma referência do gênero, principalmente pela forma como trabalhava a técnica da entrevista, que o próprio diretor preferia chamar de conversa, de forma que o que se tinha na edição final eram filmes com narrativas marcantes e cheias de vitalidade.

Diante disso, a presente pesquisa pretende estudar como as histórias de vida são construídas e trabalhadas nas obras de Eduardo Coutinho, analisando como os procedimentos e técnicas – da pesquisa na pré-produção, passando pelo momento da filmagem até a montagem na pós-produção – influenciam no resultado final. A partir de então, objetiva-se compreender como as chamadas narrativas realistas são construídas nos meios audiovisuais, principalmente no processo de produção dos documentários de Coutinho. Parte-se da hipótese de que a construção narrativa das conversas de história de vida presente nos filmes do diretor está atrelada não apenas a sua habilidade de abordar as pessoas e convencê-las a se abrir com ele, mas a toda a construção técnica que envolve os filmes. Acredita-se que os procedimentos técnicos vão além da composição do estilo estético do filme, sendo fundamentais para que se alcance a vitalidade das narrativas. Nesse sentido, a compreensão sobre como as histórias de vida são construídas nos documentários de Coutinho, considerado uma referência no assunto, pode contribuir para a discussão e reflexão sobre essas narrativas em um contexto em que estão sendo tão exploradas e disseminadas, além de auxiliar na produção das mesmas, de forma que alcancem resultados positivos e relevantes para a construção da sociedade em que está inserida.

Para tanto, será feita uma análise de dois filmes do diretor, *Santo Forte* (1999), considerado o filme em que Coutinho consolida a ideia de ter a conversa sobre histórias de vida como ponto central da narrativa; e *Edifício Master* (2002), um dos documentários de maior repercussão do cineasta. A análise - a fim de estudar como os procedimentos de filmagem e as escolhas técnicas, assim como a condução da conversa pelo diretor e a forma como a personagem se coloca diante da câmera influenciam no resultado final - se concentrará em três aspectos que o próprio Coutinho considerava fundamentais: o encontro, a conversa e a personagem.

Trabalha-se com a ideia de que o diretor criava as condições para que houvesse o encontro, determinando como aquele universo seria abordado, de forma que esse começa a ser articulado com a definição do tema e com a pesquisa, e se efetiva com as filmagens da conversa. Ao pensar o encontro, serão considerados pesquisa, enquadramentos, movimentos de câmera, ângulos, composições de cenas e formato. A conversa, segundo aspecto a ser considerado, será analisada a partir da postura do diretor - se ele interfere na fala, como faz isso, se respeita os silêncios, as perguntas que faz - e da interação entre Coutinho e o entrevistado, além do tempo de duração de cada uma. Sobre a personagem, a presente pesquisa considera que é um processo de construção que tem início na pesquisa da pré-produção, tem seu momento principal na conversa e se concretiza na montagem, de modo que serão considerados na análise a encenação, isto é, a forma como a pessoa se coloca diante da câmera; o tempo que cada um fica em cena; e a quantidade de vezes que aparece na edição final.

Diante dos objetivos da pesquisa, recorrer-se-á às metodologias da análise fílmica, assim como às categorias colocadas pelo autor José Eustáquio Romão (1981) no livro *Introdução ao Cinema*. Levou-se em conta que a análise fílmica é um método interpretativo e não impõe uma única maneira de se fazer a análise, permitindo uma livre escolha das categorias e do processo de trabalho. Adotou-se a divisão da análise fílmica em dois aspectos: internos, que consistem na decomposição do filme em seus elementos constitutivos - descrição dos planos, dos enquadramentos, das cenas, dos ângulos, dos sons, da profundidade de campo, dos movimentos de câmera -; e externos, que consistem em situar o filme em um contexto, numa história. Recorre-se então a uma pesquisa documental e bibliográfica, em que se recolhe textos de informações mais gerais - relativos à filmagem, a informações sobre o diretor, sua carreira, à história do cinema, ao movimento ao qual o filme faz parte, entre outros.

No capítulo dois da presente pesquisa foi feita uma retomada histórica sobre o cinema documentário, buscando suas origens, os principais movimentos e mudanças – tanto tecnológicas quanto de linguagem – e sobre o documentário brasileiro, desde seus primórdios até a contemporaneidade. O capítulo três traz uma abordagem sobre o diretor Eduardo Coutinho – seu histórico no cinema, desde quando trabalhou com ficção, passando pela experiência do Globo Repórter e chegando ao documentário –, as fases pelas quais sua obra passou e os principais aspectos que caracterizam seu cinema. Essa abordagem teórica sobre o cinema documentário e sobre o diretor permite contextualizar e melhor compreender os filmes analisados nos capítulos quatro e cinco, contribuindo para que se alcance os objetivos da pesquisa.

2 A ARTE DO DOCUMENTÁRIO

Quando se fala de cinema documentário encontra-se uma dificuldade de defini-lo, uma vez que suas fronteiras são fluidas e incertas. Silvio Da-rin (2008, p.18) defende que “o termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas” (DA-RIN, 2008, p.18). Para ele, toda conceituação terá que ser produzida pela própria análise dos filmes, não podendo se ater apenas ao plano teórico. Bill Nichols (2007) afirma que o termo documentário não pode ser reduzido como um verbete de dicionário, como “sal de cozinha” ou “temperatura”.

Nichols (2007) afirma que a definição de documentário é sempre relativa e comparativa, constituindo-se pelo contraste com filmes de ficção ou filmes experimentais e de vanguarda. O cinema documentário é associado a ideia de um cinema da realidade, que aborda “o mundo em que vivemos e não *um* mundo imaginado pelo cineasta” (NICHOLS, 2007, p.17). Contudo, é importante destacar que não é uma reprodução da realidade, mas sim uma representação do mundo em que vivemos.

Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução. (NICHOLS, 2007, p.47).

A forma de abordar essa representação é muito variada, uma vez que “os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas e estilos” (NICHOLS, 2007, p.48), ou seja, nem todos os filmes classificados como documentário exibem um único conjunto de características comuns; eles se diferem entre si. Essa imprecisão de uma definição também resulta do fato de que as definições mudam com o tempo, pois as características do cinema mudam de acordo com o contexto, tecnologias e intenção do autor, como será abordado mais à frente.

Nichols (2007) destaca ainda que podemos compreender melhor como definir o documentário a partir da abordagem de quatro ângulos diferentes: o das instituições, o dos

profissionais, o dos textos e o do público. Dessa forma, pode-se recorrer ao estudo dos gêneros, de Mikhail Bakhtin para compreender essa abordagem.

Os meios de comunicação, como a televisão, o cinema, a fotografia e a imprensa desenvolvem definições de gêneros e formatos, para facilitar a leitura dos produtos pelo público, de forma que permitem que o espectador ou telespectador reconheça determinadas regularidades, despertando seu interesse. Bakhtin (2003) analisa os gêneros em duas vertentes. A primeira corresponde às *estruturas formais*, que se refere a elementos como *conteúdo temático*, que são os temas típicos de cada gênero, aquilo que pode ser dito; *estilo*, que são os recursos de linguagem utilizados; e *construção composicional*, que são os modos de organização do texto e outras matérias, uma vez que os enunciados não se bastam em si mesmo.

A segunda vertente está relacionada aos *modos de endereçamento*, que são as formas de interação de cada gênero com os sujeitos externos, a quem ele se dirige. “Cada gênero em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero” (BAKHTIN *apud* RIBEIRO *et al.*, 2014, p.10). Portanto, pode-se dizer que o gênero, tanto televisivo quanto de outras mídias, deve ser contextualizado e analisado a partir do modo de produção e a partir da sua circulação. Ele é aquilo o que o coletivo acredita que ele é. Por isso, antes de olhar para o gênero, é preciso olhar para o que se fala sobre ele. Nesse sentido, Nichols destaca que “a sensação que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou estrutura do filme” (NICHOLS, 2007, p.64). O autor afirma que o público vai ao encontro do documentário já com a expectativa de que assistirá a um conteúdo fiel ao mundo histórico, isto é, uma representação da sociedade em que vive, e não um mundo imaginado pelo cineasta, como acontece na ficção. Além disso, há ainda a expectativa de se aprender mais sobre o mundo, de se emocionar e se descobrir novas possibilidades.

Desse modo, ao pensar se um filme é um documentário ou não, deve-se levar em consideração a instituição ou organização que o produziu e o que esta fala sobre ele. Por exemplo, o canal *History Channel* é caracterizado como um canal de televisão dedicado à exibição de material documental sobre história, portanto, o espectador já pressupõe que ao assistir a um programa do canal, vai assistir a um documentário. Dessa forma, “saber de onde vem um filme ou vídeo ou em que canal ele é exibido é um importante indício de como devemos classificá-lo” (NICHOLS, 2007, p.50). Além disso, se tal canal chama seu programa, o divulga como documentário, ele já chega rotulado ao espectador, antes de qualquer iniciativa deste.

Além das instituições produtoras e financiadoras, os cineastas que fazem documentários também colocam suas expectativas e proposições sobre os filmes. Nichols (2007) afirma que os documentaristas falam a mesma língua no que diz respeito a seu trabalho.

Como outros profissionais, têm um vocabulário ou jargão próprio, que pode estender-se da conformidade de vários tipos de película a diferentes situações até as técnicas de gravação de som direto, e da ética da observação do outro à pragmática da localização de distribuidores e da negociação de contratos de trabalho. Os documentaristas compartilham problemas diferentes, mas comuns – desde estabelecer relações eticamente válidas com seus temas até conquistar um público específico, por exemplo -, que os distinguem de outros cineastas. (NICHOLS, 2007, p.53)

Entretanto, cada documentarista tem sua maneira de construir as representações, utilizar as técnicas cinematográficas e documentais, moldando as tradições herdadas, de acordo com seu ponto de vista e intenção. Diante disso, “nossa compreensão do que é um documentário muda conforme muda a ideia dos documentaristas quanto ao que fazem” (NICHOLS, 2007, p.53).

Outra forma de se definir um documentário é pela estrutura formal que compõe o filme. Há algumas convenções e técnicas comuns aos documentários, que ajudam a distingui-los dos demais gêneros cinematográficos, como “o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos como personagens principais do filme” (NICHOLS, 2007, p.54). Além dos recursos técnicos utilizados, no cinema documentário também observa-se uma perspectiva social, no entorno da qual se sustenta um argumento, uma afirmação sobre o mundo em que vivemos, o que também lhe confere certa particularidade.

2.1. HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO

A forma como o documentário é caracterizado e coloca suas asserções varia historicamente. O gênero passou e ainda passa por fases e períodos, além de que cada país e região têm suas próprias tradições e estilos. Dessa forma, julga-se importante um estudo sobre a história do documentário, para então melhor compreender o gênero.

Paul Rotha (1936) afirma que o documentário não se manifestou de repente como uma nova concepção de filme com uma produção particular. “Em vez disso, o documentário

evoluiu ao longo de um período de tempo por razões materialistas, em parte como resultado do esforço amador, em parte servindo fins propagandistas, em parte através do esteticismo” (ROTHA, 1936, p.71, tradução nossa)¹.

Pode-se dizer que os primeiros passos em direção ao documentário foram dados por Louis Lumière, em seus primeiros filmes no início do século XIX, ao registrar pessoas comuns em situações cotidianas, com gestos simples e em ambientes naturais.

Com seu cinematógrafo, uma câmera leve e portátil movida a manivela, Lumière criou uma imagem descentrada, difícil de ser apreendida de forma imediata e total. Suas ‘vistas’ resultaram muito mais cativantes que as encenações artificiais diante do fundo preto de um estúdio, ao reproduzirem as aparências do cotidiano com surpreendente realismo e uma espécie de magia do ar livre. (DA-RIN, 2008, p.26)

Da-Rin (2008) afirma que os filmes de Lumière fizeram sucesso de imediato e ganharam notoriedade por conta da elevada qualidade formal e artística, além de revelarem uma unidade estilística: “[...] escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante de realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação” (DA-RIN, 2008, p. 27). Nesse primeiro período, o cinema foi marcado pelo predomínio das atualidades, pelo registro de elementos do mundo histórico e de eventos do cotidiano, o que se deu muito pelo desenvolvimento do cinematógrafo.

[...] o cinematógrafo era um aparelho reversível, que funcionava ao mesmo tempo como câmera, copiadeira e projetor. Leve e portátil, independente de corrente elétrica, podia ser facilmente transportado pelo mundo afora. E de fato, ao completar dois anos, já havia percorrido os cinco continentes, proporcionando ao catálogo de Lumière um vasto inventário filmado da vida sobre a terra: gôndolas em Veneza, coroação de imperadores, cenas militares, torres e edifícios famosos, nunca antes vistos por uma população urbana ainda não acostumada a viajar. (DA-RIN, 2008, p.34)

Os filmes dessa época eram caracterizados como “cinema de atrações”, uma vez que eram considerados como “exibicionistas, que não chegam a narrar, mas simplesmente mostram alguma coisa excitante” (DA-RIN, 2008, p. 31). A partir de 1903, o panorama cinematográfico muda, e o cinema de atrações perde espaço e o interesse do público, que passa a se interessar mais pelos filmes de ficção, que contém enredos definidos, encenações e uma duração maior.

¹ Rather has documentary evolved over a period of time for materialist reasons; partly as the result of amateur effort, partly through serving propagandista ends, partly through aestheticism (ROTHA, 1936, p.71).

No período pós-guerra, houve novamente um crescente interesse pelos filmes que fugissem da ficção, ou seja, pelo “cinema de atrações” – filmes de viagens, sobre lugares remotos, eventos cotidianos, história natural, ciência, medicina, entre outros. Contudo, esses filmes continuavam a se limitar apenas à reprodução do mundo histórico, “carentes de uma ‘escritura’ fílmica própria, capaz de capturar o espectador e trazê-lo para dentro do mundo imaginário do relato” (DA-RIN, 2008, p.43). Diante disso, Rotha (1936) afirma que esses primeiros filmes ainda não podem ser caracterizados como documentários:

O passo que existe entre esse tipo de quadro geral de ‘interesse’ e os objetivos mais altos do método documental é mais amplo do que normalmente se imagina. Como esses filmes de ‘interesse’, viagens e palestras muitas vezes não envolvem nenhuma história e fazem uso de material natural, acredita-se que eles caiam dentro do agrupamento de documentários. A falácia dessa crença, espero, gradualmente se tornará aparente durante nossa pesquisa mais detalhada sobre a evolução do documentário. (ROTHA, 1936, p. 75, tradução nossa)²

De acordo com Rotha (1936), nesse momento pós-guerra começa a surgir um grupo interessado em produzir filmes que se afastassem da tradição teatral, característica marcante do cinema ficcional da época, ampliando os campos para as atualidades, “onde a espontaneidade do comportamento natural foi reconhecida como uma qualidade cinematográfica, e o som é usado de forma criativa e não reprodutiva. Essa atitude é, obviamente, a base técnica do documentário” (ROTHA, 1936, p.77, tradução nossa)³.

Desse modo, abria-se então um novo campo cinematográfico, situado entre a ficção e os filmes de viagem, o que Rotha chamará de “tradição naturalista”. Da-Rin (2008) afirma que foi o filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, que marcou a abertura para esse novo campo, uma vez que “era o fruto do encontro do travelogue com o modo de representação ficcional” (DA-RIN, 2008, p. 46). O autor ainda destaca que esse filme marcava o fim do “período Lumière” e que pode ser considerado como um protótipo de um novo gênero que estava surgindo, o documentário.

Nanook of the North é o resultado de anos de contatos entre o explorador norte-americano Robert Flaherty e os *Inuit*, uma tribo de esquimós que habitavam o norte do Canadá. Em sua terceira expedição, em 1913, Flaherty levou uma câmera de filmar e passou a

² The step that exists between this type of general ‘interest’ picture and the higher aims of documentary method is wider than is usually imagined. Because these ‘interest’, travel and lecture films often embrace no story and make use of natural material, it is believed that they fall within the documentary grouping. The fallacy of this belief will, I hope, gradually become apparent during our closer survey of the evolution of documentary (ROTHA, 1936, p. 75).

³ Within these limits, departure has been away from the theatrical tradition into the wider fields of actuality, where the spontaneity of natural behaviour has been recognised as a cinematic quality and sound is used creatively rather than reproductively. This attitude is, of course, the technical basis of the documentary film (ROTHA, 1936, p. 77).

registrar os hábitos cotidianos dos esquimós. Na etapa final da edição, um acidente com um cigarro queimou todos os negativos, restando apenas um copião de trabalho, usado para levantar fundos para o filme. Em 1920, Flaherty consegue os recursos necessários para retomar o filme e muda a roupagem deste, apresentando em 1922 um filme diferenciado, que ultrapassava a simples descrição e ganhava uma perspectiva dramática: “construía um personagem – Nanook e sua família – e estabelecia um antagonista – o meio hostil dos desertos gelados do norte. [...] pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação” (DA-RIN, 1936, p. 46-47). O filme de Flaherty ganhou muito destaque pelo alcance de métodos narrativos, até então recentes na ficção e inexistentes nos filmes de viagem e de atualidades.

Desta vez ele tinha sido capaz de prever problemas de montagem, criando *closes* providenciais, contra-campos e algumas panorâmicas horizontais e verticais, para proporcionar momentos reveladores. Flaherty – ao contrário dos documentaristas anteriores – aparentemente dominava a ‘gramática’ cinematográfica como ela tinha evoluído no filme de ficção. Esta evolução não tinha apenas mudado técnicas, tinha transformado a sensibilidade do público. A capacidade de testemunhar um episódio de muitos pontos de vista e distâncias, em rápida sucessão – um privilégio totalmente surrealista, sem paralelo na experiência humana – tinha se incorporado de tal modo ao hábito de ver filmes que já era inconscientemente considerada ‘natural’. Flaherty neste momento já tinha absorvido este mecanismo do filme de ficção, mas o aplicava a um material não inventado por um escritor ou diretor, nem encenado por atores. Logo, o drama, com seu potencial de impacto emocional, casava-se com algo mais real – pessoas sendo elas mesmas. (BARNOUW *apud* DA-RIN, 2008, p.48-49)

Da-Rin (2008) destaca que a principal contribuição do norte-americano foi na constituição de um método de pesquisa, filmagem e montagem, inaugurando uma “narratividade documentária”.

O inglês John Grierson também passou a investir no documentário e é considerado o principal idealizador e organizador do gênero na Inglaterra, trazendo novas questões e um novo estilo, de forma que buscava uma síntese entre as representações sociais e individuais. Grierson passou a investir na produção de curta-metragem de propaganda e na promoção do documentário junto às autoridades e na crítica, de forma que conseguisse obter os recursos necessários. Além de conseguir esses recursos, Grierson iniciou uma parceria junto ao governo e seguiu com a produção de filmes de propaganda, com viés social e educacional. Rotha (1936) afirma que, com a produção estatal, Grierson possuía certa liberdade para experimentar com questões técnicas que seriam impossíveis sob as condições dos estúdios lucrativos.

O resultado produziu o único grupo de mentes cinematográficas fora da União Soviética que tem uma compreensão real do propósito do documentário – isto é, que pode “trazer à vida”, em termos de cinema, alguns dos fatores e problemas essenciais da experiência moderna. (ROTHA, 1936, p.104, tradução nossa)⁴

Observa-se que Robert Flaherty⁵ era uma das principais referências do inglês. Além de apostar na cena e na história viva, assim como o norte-americano, Grierson acreditava que era necessário um período de convivência do cineasta com as pessoas do lugar antes das filmagens, o que garantiria a preservação da espontaneidade do comportamento natural.

Flaherty ilustra melhor do que ninguém os princípios fundamentais do documentário. 1º: É preciso dominar o material na locação e ganhar intimidade com ele para ordená-lo. Flaherty imerge por um ano, até dois. Ele vive com a população local até que a história conte-se ‘por si mesma’. 2º: devemos concordar com sua distinção entre descrição e drama. Encontraremos outras formas de drama ou, mais precisamente, outros tipos de filme do que aquele que ele escolheu; mas é importante fazer a distinção primária entre um método que apenas descreve valores superficiais de um assunto e o método que mais explosivamente revela sua realidade. Você fotografa a vida natural, mas também, pela justaposição do detalhe, a interpreta. (GRIERSON *apud* DA-RIN, 2008, p.74)

Contudo, Grierson tinha algumas divergências em relação ao método de Flaherty. O inglês acreditava que o documentário deveria ter uma finalidade social. Por isso, ao invés de se interessar por personagens que vivem em terras distantes e lutam pela sobrevivência em um ambiente selvagem, tinha como foco a luta pela sobrevivência nas cidades. Pela primeira vez levou-se para as telas imagens dos trabalhadores ingleses, abrindo as portas para o desenvolvimento de um cinema realista inglês.

Desejávamos construir o drama a partir do cotidiano, nos colocando contra a predominância do drama extraordinário: um desejo de trazer o olhar do cidadão, dos confins da terra para a sua própria história, para aquilo que está acontecendo debaixo do seu nariz. Daí nossa insistência com o drama que ocorre na soleira da porta. (GRIERSON *apud* DA-RIN, 2008, p.80)

Com seu trabalho, Grierson fez um esboço de um método narrativo para o documentário inglês, que tinha como base a valorização da matéria natural – pessoas comuns,

⁴The result produced the only group of film minds outside the Soviet Union which has a real understanding of the purpose and making of documentary - that is to say which can "bring to life" in terms of cinema some of the essential factors and problems of modern experience (ROTHA, 1936, p.104).

⁵No início de seu trabalho na EMB Film Unit, Grierson contratou Flaherty para a realização do filme *Industrial Britain*, agregando um cineasta internacionalmente renomado à sua equipe. O processo de trabalho dos dois tinha muitas afinidades, mas também divergências.

cenário natural -, a temática ligada à sociedade moderna, tendo o documentário como um instrumento de finalidade social, além de uma montagem rítmica, caracterizando o que viria a ser chamado de *documentário clássico*. Ao lado de Flaherty, o inglês é considerado um dos fundadores do cinema documentário. Da-Rin destaca que, para Grierson, dramatização, interpretação e intervenção social são os principais atributos do documentário, sendo este não um espelho que reflete fielmente a realidade, mas um instrumento para transformá-la.

2.1.1 Vertov e os recursos cinematográficos

De acordo com Da-Rin (2008), o russo Dziga Vertov foi o cineasta que assumiu a defesa do documentário de forma mais intransigente. Vertov defendia a saída dos estúdios e a ida das câmeras para as ruas, de forma que filmassem “a vida de improviso”. “Vertov não estava propondo um cinema realista, mas a criação de uma nova visão da realidade, que só o cinema poderia proporcionar” (DA-RIN, 2008, p.109).

No cinema soviético da década de 1920, a função social⁶ era uma premissa inquestionável. Segundo Da-Rin (2008), o que estava em discussão era a definição de métodos adequados à participação do cinema na construção de uma sociedade industrial e socialista, e de um novo homem. Integrando aos seus filmes e textos os ideais de Lênin, Vertov tinha como tarefa ajudar a classe proletária a ver claramente os fenômenos vivos que a cercavam. O cineasta acreditava que para ver a vida como ela é e interpretar os fenômenos não bastavam os atributos humanos, uma vez que a percepção humana é limitada. Para isso, apostava na máquina, pois acreditava que esta tinha aptidões que o ser humano não tem. Observa-se então que a relação de caráter complementar entre homem e máquina é a ideia central do método vertoviano.

O principal e o essencial é a cine-sensação do mundo. Nós assumimos então, como ponto de partida, a utilização da câmera enquanto cine-olho muito mais aperfeiçoado que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço. O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, reúne e fixa as impressões de uma maneira diferente do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que nós percebemos em tal ou qual fenômeno visual, não condicionam a câmera que, quanto mais aperfeiçoada, mais e melhor percebe. (VERTOV *apud* DA-RIN, 2008, p.113)

⁶ O que também viria a ser, anos mais tarde, o principal objetivo da escola inglesa comandada por John Grierson, como visto no início do capítulo.

Vertov também tinha o cinema como um instrumento revelador do mundo, mas não como uma revelação especular, mas analítica, como uma nova percepção do mundo – uma percepção cinematográfica capaz, através da câmera, de organizar o espaço e o tempo de forma que com apenas o olho humano não seria possível. Diante disso, Vertov tinha como proposta o uso de todos os meios cinematográficos, todos os procedimentos, tudo o que podia levar a descobrir e mostrar a verdade.

Entre estes recursos estavam os movimentos de câmera; a escala dos planos desde o mais aproximado ao mais distante; as variações de velocidade de filmagem; a imagem fixa, as sobreposições e fusões; as animações; e, sobretudo, os ‘intervalos, passagens de um movimento a outro’, ou seja, a montagem. (DA-RIN, 2008, p.114)

O russo queria então explicitar a estrutura da sociedade através dos meios próprios do cinema, tornando visível o invisível.

Nesse contexto, surge pela primeira vez a expressão cinema-verdade (*kinopravda*), usada para nomear o princípio estratégico de Vertov. O cinema-verdade era “a verdade expressa por todo o leque das possibilidades cinematográficas” (VERTOV *apud* DA-RIN, 2008, p.114-115). Como a base do seu método era a ideia do cinema como um registro dos fatos, Vertov acreditava que não deveria ter qualquer tipo de interferência da câmera no curso dos acontecimentos filmados, sendo um registro espontâneo.

Nota-se o esforço de Vertov para evitar qualquer forma de ‘dramatização’. Nem atores profissionais, nem ‘atores nativos’; a ‘interpretação cênica’ considerada irremediável falsificação do mundo. Entre as ‘palavras de ordem elementares’ do movimento dos kinoks incluía-se: ‘abaixo a encenação da vida cotidiana; filme-nos de improviso tal qual somos’. Como regra geral, a câmera deveria ser invisível para as pessoas filmadas, de modo a cumprir sua verdadeira vocação: ‘a exploração dos fatos vivos’. (DA-RIN, 2008, p.115)

Observa-se que o método vertoviano se organiza em torno de uma contradição entre facticidade e montagem – ao mesmo tempo em que defende o registro dos fatos tais quais eles são, trabalha com a criação de uma nova estrutura visual que seja capaz de interpretar as relações visíveis e invisíveis, o que se dá com a montagem. Para Vertov, o cinema é um processo permanente de organização e interpretação dos fatos, sendo a verdade um produto de uma construção que se dá no processo de criação cinematográfica. Além os aspectos visuais, o russo também trabalhava com a questão sonora na montagem, que fazia um uso criativo do som e não o tratava apenas com seu caráter documental naturalista. Para ele, o som era uma peça valiosa de montagem. Desse modo, Da-Rin (2008, p.118) afirma que “ao transformar estes ‘cine-objetos’ em peças dotadas de um novo sentido, Vertov estava

desenvolvendo uma experiência inédita de montagem”. O russo foi considerado pioneiro no que diz respeito à teorização da montagem.

Vertov ia na contramão de Flaherty, ao se basear na descontinuidade da montagem narrativa. Observa-se que o russo tem pontos em comum com o modelo de Lumière; entretanto, ao apostar na montagem, cria uma linguagem cinematográfica, indo além dos meros registros de descrição. Pode-se dizer também que Vertov antecipou em várias décadas as condições para a filmagem em direto, tendo muitos dos seus conceitos sido incorporados ao cinema direto da década de 1960, mas de forma superficial e precipitada. Os principais pontos de contato entre o cinema direto e Vertov foram as pesquisas de equipamentos portáteis e capazes de registrar, sincronicamente, sons e imagens em locais externos.

2.1.2 Novas técnicas, novos métodos: a chegada do som direto

O desenvolvimento de tecnologias tem influência direta nos métodos utilizados pelo cinema, permitindo novas possibilidades. Assim como cinematógrafo, o som permitiu novos caminhos ao documentário, introduzindo novos métodos ao gênero. Da-Rin (2008) afirma que, em meados da década de 1930, o movimento do documentário inglês, até então liderado por John Grierson, tomou novos rumos, devido à contratação de novos colaboradores e à chegada do som, que permitiu a ampliação das fronteiras técnicas. “E o próprio amadurecimento da equipe de documentaristas tornou inevitável a diversificação de tendências e a abertura de novos horizontes estéticos, representados principalmente pelas pesquisas no campo sonoro e pela introdução de métodos ficcionais” (DA-RIN, 2008, p.87). Ainda segundo o autor, a chegada do brasileiro Alberto Cavalcanti⁷ ao grupo foi catalisadora para o fim da liderança centralizada de Grierson, provocando um redirecionamento das bases estéticas da escola inglesa.

A principal contribuição de Cavalcanti foi relacionada a adoção de um cinema falado. De acordo com Da-Rin (2008), apesar de ser considerado uma importante inovação técnica, o som não foi recebido com unanimidade no ambiente cinematográfico, uma vez que críticos, cineastas e teóricos viam uma ameaça contida na fala dos personagens.

⁷ Alberto Cavalcanti já tinha renome internacional, principalmente pela carreira iniciada entre os cineastas da vanguarda francesa e desenvolvida ao longo de vários anos na indústria cinematográfica (Da-Rin, 2008).

Ao longo dos anos o cinema tinha conquistado uma capacidade ilimitada de expressão de ideias e emoções, com base nos atributos plásticos da imagem e sua articulação através da montagem. Esta ‘linguagem visual’ poderia ser então corrompida pelo acréscimo da linguagem propriamente dita, transformando a arte cinematográfica em uma espécie de ‘teatro filmado’. (DA-RIN, 2008, p.95)

Nesse cenário, o documentário inglês - que estava tomando impulso no momento em que o cinema europeu fazia sua lenta conversão ao sonoro - “representou uma trincheira de resistência ao cinema comercial teatralizado, através de pesquisas do uso não ilustrativo de músicas, ruídos e palavras” (DA-RIN, 2008, p.96), e Cavalcanti foi uma figura fundamental no desenvolvimento desse processo. O documentarista brasileiro tinha como objetivos realizar pesquisas na área do som cinematográfico e filmar externas, encontrando no documentário inglês espaço para contemplar tais propósitos.

Cavalcanti atribuía dois estágios ao cinema sonoro: o som sincronizado, aquele captado pelas câmeras e aparelhos de gravação no momento das filmagens; e o som complementar, que tinha o som natural como matéria prima e o estilizava em estúdio. “Primeiro, reduzimos ao mínimo a música e a palavra. (...) Depois, banimos o sincronismo absoluto e as leis da encenação teatral. E tomamos os sons naturais como matéria prima, os quais cortamos, regravamos, orquestramos, e tentamos estilizar o conjunto” (CAVALCANTI *apud* DA-RIN, 2008, p.97).

Contudo, mesmo trabalhando o som de forma inovadora, os documentaristas ingleses tinham certa relutância em dar voz a todos aqueles que poderiam ter algo importante a dizer sobre o assunto abordado. O trabalho com o som se limitava à utilização de ruídos e músicas, o que era uma questão tanto técnica quanto conceitual.

Os documentaristas, que garimpavam seus temas em ambientes naturais, tentavam utilizar câmeras menores e mais leves, mas estas eram inadequadas à captação simultânea do som – produziam excessivo ruído e seus motores não mantinham sincronismo perfeito com os aparelhos de gravação sonora da época. Para captar a voz dos personagens, era preciso transpor limitações técnicas. E ainda havia outros obstáculos, de natureza conceitual, que mantinham os documentaristas presos ao princípio do assincronismo [...].(DA-RIN, 2008, p.99)

A maioria dos documentários clássicos produzidos nesse período valorizava mais a visão do diretor, sua interpretação criativa da realidade, do que as opiniões dos personagens, o que estava dentro dos princípios estilísticos do griersonismo. Para tanto, recorriam à técnica do documentário em voz *off*, recusando a entrevista em som direto. O pioneiro em recorrer à entrevista foi o documentário *Housing Problems* (1935), dirigido por Edgar Anstey, membro do grupo de Grierson. Pela primeira vez um documentário tomou depoimentos de

pessoas de uma classe social e economicamente mais baixa – nesse caso os moradores de um cortiço em um subúrbio pobre de Londres. O filme foi um dos poucos da escola inglesa que teve grande repercussão pública, por abordar questões sociais com mais profundidade, porém, foi criticado e rejeitado por outros cineastas e pelos críticos. “Os problemas não eram apenas técnicos, mas também ideológicos – a relação entre diretores e personagens precisaria ser redimensionada e os documentaristas ingleses não pareciam dispostos a descer de seu pedestal” (DA-RIN, 2008, p.101).

Da-Rin (2008) destaca que a solução para os problemas técnicos da tomada audiovisual direta viria em meados da década de 1950, com a televisão, que tinha urgência em resolvê-los e menos preconceitos ideológicos e estéticos do que o cinema.

O telejornalismo fomentou a pesquisa de outro tipo de equipamento: câmeras leves e silenciosas, capazes de serem liberadas de seus suportes tradicionais e operadas no ombro do cinegrafista, películas sensíveis e condições de luz mais baixas, gravadores magnéticos portáteis sincrônicos e acessórios que pudessem ser manipulados por equipes menos numerosas e mais ágeis. (DA-RIN, 2008, p.102)

Juntamente com a evolução das tecnologias está relacionado também o desenvolvimento de novos métodos de filmagem, que refletiriam no documentário. Características, como imagens tremidas, mal iluminadas, cortes bruscos na edição e som impuro, continham “uma marca de ‘autenticidade’ que contradizia o formalismo e a estilização característicos do documentário clássico” (DA-RIN, 2008, p.103). Com os equipamentos mais leves e que permitiam a sincronização, as filmagens ganharam uma agilidade até então inédita, o que provocou um trabalho baseado na improvisação e na espontaneidade, permitindo aos documentaristas uma abordagem mais profunda do real. Dessa forma, Da-Rin (2008) destaca que o som direto era recebido como o preenchimento de uma lacuna que teria desde sempre impedido o trabalho espontâneo dos documentaristas.

Os avanços tecnológicos do período proporcionaram o surgimento de múltiplas tendências estéticas e formais, que se apropriaram e se adaptaram aos novos equipamentos. De acordo com Da-Rin (2008), os movimentos da época foram marcados por um sentimento revolucionário, de ruptura, atingindo todos os campos do cinema, mas especialmente o documentário. A técnica do som direto trouxe uma nova formulação aos valores do gênero.

2.1.3 Cinema Direto e Cinema Verdade

A partir das limitações e contradições encontradas pelo documentário clássico, juntamente com o advento do som direto, surgiram dois movimentos que merecem destaque em nossos estudos: o cinema direto norte-americano e o cinema verdade francês.

Em torno dos anos 1960, com o desenvolvimento de aparelhos portáteis mais leves, que permitiam filmar com a câmera na mão e o som sincronizado e com a menor utilização de luzes artificiais, surgiu nos Estados Unidos uma tendência que receberia o nome de cinema direto. Essa nova tendência, considerada por André Di Tella (2005) como uma utopia, “propunha reduzir ao mínimo a intervenção do cineasta e refletir a realidade tal qual ela é. [...] Nessa fantasia, a câmera transformava-se numa ‘mosquinha na parede’, capaz de observar e registrar acontecimentos como se não estivesse ali” (DI TELLA, 2005, p.102-103).

O cinema direto, tido como uma tendência observacional, representava uma “ruptura com os aspectos interpretativos do documentário clássico e de continuidade com uma ideologia documental que remonta às origens do cinematógrafo” (DA-RIN, 2008, p.141). Os documentaristas do movimento acreditavam em uma abordagem transparente do real, em que a câmera fazia um registro objetivo desse. “Para melhor ‘captar a realidade pela imagem’, seus adeptos embarcaram na utopia da neutralização completa da equipe técnica, que resultou em um comportamento servil diante dos eventos: nenhuma intervenção, pura observação” (DA-RIN, 2008, p.144).

Contudo, Da-Rin (2008), assim como outros autores, destaca que a subjetividade está intrínseca no processo de produção de imagens cinematográficas. Portanto, essa tentativa de reprodução objetiva e neutra da realidade não anula a subjetividade do cineasta, apenas a mascara.

Mas um filme é feito de imagens sonoras e visuais, ‘enquadramentos seletivos que resultam na tela em blocos de imagens retangulares’. A própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irreduzíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e a ordenação dos planos entre si. A transparência da realidade no cinema é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo transparente do real. (DA-RIN, 2008, p.145)

Enquanto os norte-americanos seguiam a tendência do cinema direto, paralelamente surgia na França o cinema verdade. Di Tella (2005) destaca que as duas denominações se confundiram com o tempo, mas se tratam de duas ideias bem distintas. “No cinema verdade não se brinca com a invisibilidade da câmera. Ao contrário, parte-se do

princípio de que um documentário não é mais do que o encontro entre aqueles que filmam e os que são filmados” (DI TELLA, 2005, p.105-106). Portanto, no cinema verdade, o documentarista e a câmera são participantes assumidos do filme, e o cineasta ainda tem um papel de provocador. A figura-chave dessa tendência foi Jean Rouch, principalmente a partir do filme feito em parceria com Edgar Morin, *Crônica de um verão* (*Chronique d'un Été*, 1961).

Chronique d'un Été foi concebido como ‘uma experiência de interrogação cinematográfica’, sem encenações e não limitada a entrevistas. A intenção era chegar a um ‘sociodrama’, no qual cada participante fosse estimulado a desempenhar sua própria vida diante da câmera – ‘um jogo com valor de verdade psicanalítico’. O percurso do filme mostraria que, do mesmo modo como a imagem não pode captar verdades objetivas imanentes, tampouco havia verdades interiores latentes a serem verbalizadas. Não que a interação com os personagens provocasse necessariamente respostas falsas, como temia Leacock⁸. A própria vida social é que era concebida como um conjunto de rituais, uma espécie de teatro cujos papéis incorporamos ao nosso cotidiano. O conteúdo da vida subjetiva emerge através de um processo que revela ocultando e oculta revelando. Em *Chronique d'un Été*, Rouch e Morin se defrontaram com uma dialética do verdadeiro e do falso que abriu perspectivas inusitadas para o documentário em som direto. (DA-RIN, 2008, p. 153-154)

Crônica de um Verão e os demais documentários do período apresentam a ideia de que a atuação não está ligada à falsificação ou à ficcionalização. De acordo com Di Tella (2005), acontece exatamente o contrário, uma vez que a atuação deixa transparecer um grau de autenticidade, revelando uma verdade que não é menos válida do que a verdade de uma pessoa na ausência da câmera. O autor destaca ainda que, desde o filme de Rouch e Morin, os documentaristas também passaram a atuar, assim como os sujeitos filmados. “[...] sempre existe um grau de atuação do documentarista, que justamente encena para produzir nas suas personagens os efeitos que lhe permitam contar sua história. A atuação é parte essencial da montagem da cena do documentário” (DI TELLA, 2005, p.109).

O cinema verdade traz a concepção de que o documentário nada mais é do que o resultado das negociações entre quem filma e quem é filmado, de que o que se está vendo é a realidade da filmagem e não uma reprodução fiel do real. Ao trabalhar com a atuação, coloca em dúvida a ideia da “mosca na parede” e oferece uma atitude mais honesta ao espectador. Além disso, os filmes da época mostraram que a palavra falada em som direto permite que o documentário vá além do registro factual, podendo rememorar o passado e especular o futuro dos personagens, além de abrir-se à fantasia, inaugurando o *documentário moderno*.

⁸O cinegrafista Richard Leacock foi o principal nome do cinema direto, ao lado do repórter fotográfico Robert Drew.

2.2 OS TIPOS DE DOCUMENTÁRIO

Bill Nichols (2007) acredita que cada documentário tem sua voz distinta e que essa voz tem um estilo próprio, funcionando como uma assinatura ou impressão digital. “Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora” (NICHOLS, 2007, p.135). O autor ainda afirma que cineastas e filmes vão formando grupos, de acordo com os traços característicos, o que deve ser considerado ao estudar o gênero. Diante disso e com a análise de filmes de diferentes épocas e estilos, Nichols aponta seis modos de representação que funcionam como subgêneros do documentário, sendo eles: *poético*, *expositivo*, *participativo*, *observativo*, *reflexivo* e *performático*.

O modo *poético* começa alinhado ao modernismo, sendo uma forma de representação da realidade a partir de uma série de fragmentos, impressões subjetivas, associações vagas e atos incoerentes, ou seja, “ênfatisa mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (NICHOLS, 2007, p.138). Portanto, é caracterizado por sacrificar a montagem em continuidade, explorando associações que envolvem justaposições espaciais e ritmos temporais. Já o modo *expositivo* aposta numa estrutura mais argumentativa do que poética. Aqui o documentário dirige-se ao espectador diretamente, através de narração e comentários em voz *off* ou legendas, expondo um argumento ou recontando a história. As imagens desempenham uma função de ilustração, esclarecendo ou contrapondo o que está sendo dito, ficando o filme refém de uma lógica informativa transmitida verbalmente. O documentário clássico, visto anteriormente, corresponde bem a esse modo.

O modo *observativo* tem como premissa básica, segundo Nichols, que o que se vê é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar, ou seja, os cineastas que aderem a esse estilo defendem a não-intervenção do cineasta e da câmera na situação filmada, transmitindo uma impressão de invisibilidade da equipe técnica. O cinema direto norte-americano é uma expressão típica desse modo. Na contramão desse pensamento vai o modo *participativo*, que enfatiza a presença da equipe e da câmera, isto é, tem como premissa o encontro entre quem filma e quem é filmado, na presença da câmera. “Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interagem, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro” (NICHOLS, 2007, p.155). Esse estilo de filme pode ser encontrado no cinema verdade do francês Jean Rouch.

No modo *reflexivo*, o que se vê são as negociações entre o cineasta e o espectador. “Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação” (NICHOLS, 2007, p.162). Os documentários que se encaixam nesse modo estimulam o espectador a ter uma consciência mais elevada sobre sua relação com o documentário e com o que ele está representando. O sexto modo classificado por Nichols é o *performático*, que, de acordo com o autor, “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, 2007, p.169), isto é, ao invés de dar ênfase à representação realista do mundo histórico, trabalha com estruturas narrativas menos convencionais, licenças poéticas e forma de representação subjetivas.

Nichols (2007) destaca que os novos modos surgem a partir das deficiências encontradas no anterior, porém, não se pode dizer que um seja melhor do que o outro.

A identificação de um filme como um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (NICHOLS, 2007, p.136)

O que muda de um modo para outro é a forma com que a representação é construída, não a qualidade dessa representação. Um modo novo não apresenta uma melhor maneira de fazê-la, mas uma forma dominante de organizar a narrativa, um novo conjunto de questões e uma nova ideologia para explicar como nos relacionamos com a realidade.

2.3 DOCUMENTÁRIO À MODA BRASILEIRA

No Brasil, os primeiros filmes com características documentárias surgem em meados dos anos de 1920. Nesse primeiro momento – que vai até a chegada do Cinema Novo – o documentário brasileiro envolve-se em torno do Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo), e um dos principais diretores da época, Humberto Mauro. Ele dirigiu filmes de ficção que fizeram muito sucesso no período do cinema mudo, como *Sangue Mineiro* (1929) e *Ganga Bruta* (1933), mas, já na ficção, as características documentais se manifestavam.

Entretanto, se examinarmos a obra ficcional de Cataguases entre 1925 e 1929 e na Cinédia no Rio de Janeiro a partir de 1930, é nítido em Mauro um olhar documental que se detém deliberadamente na descrição das paisagens, das habitações, dos gestos humanos, do funcionamento de maquinários e formas de trabalho, tratamento muito claro em filmes como *Brasa Adormecida* (1928), *Sangue Mineiro* (1929), *Lábios sem beijos* (1930) e *Ganga Bruta* (1933). Em Mauro, desde os primeiros filmes, a câmera funciona como um instrumento de desvendamento do real. (SCHVARZMAN, 2004, p. 263)

Nessa época, o documentário, até então nomeado *filme natural*⁹, era rejeitado e censurado pelo governo. Entretanto, diante da necessidade de sobrevivência dos estúdios, como a Cinédia, a rejeição a esse tipo de filme é deixada de lado, e o governo de Getúlio Vargas, seguindo as tendências europeias, irá vincular o cinema a fins culturais de acordo com os seus próprios interesses. Em 1932, através do decreto 21.240, a exibição de filmes curtos de caráter educativo passa a ser incentivada, “tornando essa produção atraente e de exibição certa. O filme natural deve passar então pelo verniz educativo” (SCHVARZMAN, 2004, p.264). Diante disso, podemos dividir o período em que Humberto Mauro esteve no Ince – entre 1936 e 1964 – em dois momentos. O primeiro, que vai de 1936 até 1947, coincidindo com o Estado Novo, caracteriza-se pela produção de filmes educativos, cujas temáticas eram definidas pelo governo através do censor, Roquette-Pinto. Nesse período, o cinema natural tinha como propósito educar e alienar as pessoas. Em 1947, quando Roquette-Pinto se aposenta, observa-se o início de um novo momento, que vai até 1964, quando Mauro faz seu último filme no Ince. Nesse novo período, o diretor encontra maior autonomia para produzir seus filmes, e o “caráter pedagógico vai sendo definitivamente substituído pela preocupação documental” (SCHVARZMAN, 2004). A partir de então, o documentário passa a ser mais reflexivo tanto em relação ao processo de produção quanto ao subdesenvolvimento do país e das desigualdades sociais que assolam a sociedade.

2.3.1 A voz do outro e uma nova fase documentária

Fernão Pessoa Ramos (2004) afirma que na trajetória do documentário há alguns momentos importantes, marcados por reviravoltas estilísticas, que influenciaram na história de todo o cinema. Para o autor, os movimentos do cinema verdade francês e do cinema direto

⁹ Também chamado de filme de cavação, era o filme que se diferencia da ficção, em que cinegrafistas filmavam o real, identificados pela crítica como narrativas que se ocupavam das efemérides em torno da vida de políticos, artistas, religiosos e das elites locais. As ‘atualidades’, feitas inicialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, juntavam imagens em movimento e fotografias de um fato real, associando elementos de encenação para conferir maior credibilidade e curiosidade ao ‘acontecimento’. (SANTOS, 2015, p. 365)

norte-americano podem ser vistos como uma ruptura ideológica com o estilo de filme documentário caracterizado por “utilização intensa de voz *over* expositiva, encenação e um namoro sem má-consciência com a propaganda” (RAMOS, 2004, p.81), até então dominante. Esse novo estilo, que surge na década de 1960, é marcado pela crítica à encenação e à propaganda, e pela intensa utilização do som direto na construção da narrativa, como visto anteriormente.

Tais movimentos tiveram grande influência na produção cinematográfica brasileira a partir dos anos de 1960. O seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962, é classificado como o grande marco da nova fase do documentário no Brasil. “O documentarista *Arne Sucksdorff* (que veio ao Brasil portando dois gravadores *Nagra*), foi, segundo Fernão Ramos, o responsável por fazer com que a geração do Cinema Novo tivesse contato com o som direto e suas técnicas” (MUSSE, 2012, p. 40).

Mesmo que em um primeiro momento ainda houvesse dificuldades técnicas para sincronizar a imagem e o áudio, percebe-se um entusiasmo com a possibilidade de entrevista entre os documentaristas ligados ao Cinema Novo, que começam a produzir seus primeiros filmes a partir da nova captação do som direto. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) classificam como *documentário moderno* esse conjunto de obras produzidas na década de 1960. Segundo as autoras, “são filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas nos quais emerge o ‘outro de classe’ – pobres, desvalidos, excluídos e marginalizados” (LINS, MESQUITA, 2008, p.20). *Aruanda* (1960), *Garrincha, a voz do povo* (1962), *Maioria Absoluta* (1964), *Viramundo* (1965) e *Opinião Pública* (1967) são alguns exemplos dos primeiros documentários nacionais produzidos com a nova técnica do som direto e com a temática do povo. Nesse momento, ao mesmo tempo em que valorizavam a cultura popular, os documentaristas também lançavam um olhar crítico sobre a urbanização e a industrialização crescente do país. A possibilidade de dar voz a esse “outro”, de classe social diferente do cineasta e até então desconhecido, torna-se uma questão importante para os diretores do Cinema Novo. A partir dessa época, começa um processo de transição e experimentação na produção audiovisual nacional.

Em um primeiro momento o documentário nacional não se transforma efetivamente. Podemos observar que a voz do povo se faz presente, através da entrevista, mas ela ainda não é o elemento principal. A narrativa ainda é construída pela voz *over* ou voz *do saber*, e é essa voz que informa o espectador sobre o que é real, sendo a voz do povo utilizada

apenas para comprovar o que o locutor está dizendo. Jean-Claude Bernardet (2003) classifica a voz do povo como a *voz da experiência* – experiência real que ilustra o saber científico do narrador.

De modo que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma *amostragem* que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. Eu não vos falo em vão: eis a prova da veracidade do que digo. E essa veracidade vem enriquecida pelo peso do concreto: a presença física na imagem, as expressões faciais, a singularidade das vozes etc. Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor. (BERNARDET, 2003, p. 17-18)

Bernardet (2003) classifica o modelo desses filmes como *sociológico*, uma vez que usa a fala dos entrevistados para exemplificar uma tese já elaborada antes da realização do filme, tese essa que parte de teorias sociais consideradas universalmente aplicáveis, isto é, os argumentos usados pelo locutor não se aplicam apenas àquele personagem específico, mas a toda classe à qual ele pertence. O autor destaca que é uma abordagem construída na relação entre o particular e o geral e, para se construir essa relação e esse modelo, o entrevistador limitava as perguntas ao personagem a apenas aquelas que respondiam as questões levantadas pelo locutor, e “se caso as respostas extravasarem do universo em questão, elas precisarão ser limpas na montagem” (BERNARDET, 2003, p.19).

O modelo sociológico dos documentários permitiu a construção de “tipos” com a imagem e a fala de cidadãos anônimos, ou seja, criavam-se estereótipos a partir das histórias e características de cada personagem. Portanto, pode-se dizer que esse período foi marcado por uma contradição, pois ao mesmo tempo em que as classes populares estavam aparecendo e sendo conhecidas, as pessoas estavam perdendo sua individualidade e se tornando apenas um exemplo de uma ideia generalizada.

Já nos anos 70, mesmo que ainda de forma tímida, o modelo sociológico começa a ser questionado, e a voz do outro começa a ter um novo papel nos documentários. Nesse momento, encontram-se “curtas documentais que buscaram ‘promover’ o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso” (LINS, MESQUITA, 2008, p.23). O “outro de classe” passa a ter a missão de produção de sentidos com sua própria experiência. Lins e Mesquita destacam que aqui se radicalizou o ímpeto de “dar a voz”. O filme *Tarumã* (1975), de Aloysio Raulino, é um exemplo dessa ruptura com as características que dominavam o documentário até então. Nesse curta há apenas uma mulher dando seu depoimento, contando sua vida e da população de Tarumã, onde vive, com quase nenhuma intervenção do cineasta. Contudo, aqui também vemos um estilo simples, com certa pobreza estética e poucos recursos

cinematográficos – a câmera se movimenta quase que o tempo todo, quase não focalizando o rosto da mulher, o que só acontece em um determinado plano. Para Bernardet, “é no comportamento da câmera, nas hesitações e evoluções dos planos iniciais e na concentração do quinto plano, que se sente o impacto da voz do outro sobre o cineasta” (BERNARDET, 2003, p.121).

Ainda na década de 70, o programa de televisão *Globo Repórter (Rede Globo)* trouxe experiências inovadoras para os documentários. Com produções menos marginais e, até mesmo menos livres do que os filmes independentes, permitiu testar novas formas de abordar a realidade, fugindo da estética padrão da televisão, com apresentador e narrador oficial. Câmera na mão, planos-sequência, ausência de *voz over* e personagens que fugiam das tipificações são alguns elementos que davam singularidade às produções do programa, o que abriu novas possibilidades para o documentário da época.

Mas foi, segundo Bernardet, *Cabra Marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, o divisor de águas entre o documentário moderno, das décadas de 60 e 70, e o contemporâneo, dos anos 80 e 90. O filme indica e sintetiza novos caminhos para o cinema nacional.

Em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de fatos e pessoas exemplares, o filme se ocupa de episódios fragmentários, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. *Cabra marcado* efetua desvios significativos nas formas de se fazer documentário no Brasil, mas não deixa de dialogar com diferentes estéticas documentais e da reportagem televisiva, retomando algumas delas e reinventando outras. (LINS, MESQUITA, 2008, p.25)

Em *Cabra marcado*, “Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens, aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível” (LINS, MESQUITA, 2008, p. 26). Aqui já podemos observar um modelo de abordagem muito comum no documentário nacional nas décadas de 80 e 90: a entrevista como principal artifício de produção de sentido, em detrimento do uso de narração ou *voz over*, que ficou cada vez mais escasso, o que apontou para uma nova estética documentária, que se consolidaria ainda mais nos anos seguintes.

2.3.2 Documentário contemporâneo e a ascensão do gênero

Na década de 1980, os documentários se afastam ainda mais do modelo educativo e panfletário e seguem a tendência das entrevistas. Refletindo a abertura política pela qual o

país estava passando, devido ao fim da ditadura militar, os filmes dessa época voltam o olhar para o renascimento dos movimentos populares. Entretanto, o final da década foi marcado por uma intensa crise que resultou na extinção da Embrafilme – produtora e distribuidora estatal, e impactou negativamente o cenário cinematográfico do país.

No início da década de 1990, o cinema documental não conseguiu superar a crise da década anterior e “seguiu seu destino de gênero ‘menor’: realizado sobretudo em vídeo, manteve fortes ligações com os movimentos sociais que surgiram ou reconquistaram espaço na redemocratização do país” (LINS, MESQUITA, 2008, p.11). Contudo, em meados dos anos 90, o cenário se modifica com a chamada “retomada” do cinema brasileiro, em que a produção cinematográfica nacional retomou fôlego a partir do estímulo do governo através de leis de incentivo – como a *Lei do Audiovisual* e a *Lei Rouanet* – e também pela política de renúncia fiscal, que tornou atraente para empresas privadas e estatais o patrocínio a projetos audiovisuais. Além disso, a criação de editais de fomento e premiações à produção de documentários, também contribuiu para a ascensão do gênero.

O documentário nacional também ganhou outro aliado para sua ascensão: a tecnologia. A chegada das câmeras digitais e o processo de montagem em equipamentos não-lineares baratearam e facilitaram a produção dos filmes. “As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos” (LINS, MESQUITA, 2008, p.11). Nos anos 2000, os documentários continuam seu processo de consolidação, conquistando as telas de cinema, que até então eram limitadas para o gênero. Além do cinema, o documentário também vem se consolidando cada vez mais na televisão, uma vez que, atualmente, muitos canais reservam espaços para a exibição desses filmes, como os de TV por assinatura *GNT*, que possui o *GNT.DOC*; e o *Canal Brasil*, que integrou a sua grade o *É Tudo Verdade*, em que a cada semana exibe um documentário novo. Além desses, outros canais nacionais também aderiram à exibição do gênero, como o *Canal Futura* e a *GloboNews*, por exemplo. Porém, apesar do aumento significativo de filmes das últimas décadas, a produção enfrenta um problema de distribuição e comercialização, e o cinema de ficção ainda é o gênero mais assistido pelo público.

Além dos programas específicos para a exibição de documentários, o formato documental também chegou à TV incorporado em outros programas. O pioneiro nessa tendência foi o *Globo Repórter* (1973), como citado anteriormente. A partir de então, tornou-se cada vez mais comum programas televisivos se apropriarem de características

documentais, como podemos ver até os dias de hoje, como no programa *Profissão Repórter*, da TV Globo, e até mesmo em telenovelas da mesma emissora, como em *Viver a Vida* (2009). Dentre outras, as principais características incorporadas são: “o resgate de histórias de vida e a valorização do discurso do cidadão comum; um tempo maior de fala para pessoas comuns, sem cortes bruscos; a câmera tremida ou na mão, evidenciando a presença de um cinegrafista, enfim, a utilização de planos-sequência” (MUSSE, 2012, p. 37).

Outro aliado para a expansão do gênero é o número significativo de festivais de cinema que abriram espaços para a exibição de documentários, como o *Festival de Brasília* e o *Festival de Cinema do Rio*, dois dos principais eventos deste tipo no país, e até mesmo de festivais específicos de obras documentais, como o *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentário*, que acontece desde 1996 e atualmente é o mais importante evento sobre documentários da América do Sul. Além desses, também temos festivais locais, mas que também são de grande importância para o incentivo a produções nacionais, como o *Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário Experimental*, que acontece anualmente em Goiânia (GO), e o *Fórumdoc.BH – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*.

Contudo, considera-se importante destacar que esse *boom* do documentário no Brasil desde o fim da década de 1990 não está de acordo com o “enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas”, como adverte Jean-Claude Bernardet. O autor afirma que, desde a década de 1960, há uma repetição e saturação de um sistema, já banalizado pelo telejornalismo, que é o uso da entrevista. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita enumeram algumas consequências estéticas desse formato, tais como: dominância do “verbalizável”; fraca capacidade de observação de situações reais em transformação; repetição de uma mesma configuração espacial e ausência de relações entre os personagens.

Após esse momento criador de um então novo cinema falado, a entrevista se generalizou e tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo. Perderam-se as justificativas iniciais, quaisquer que fossem elas – descoberta da fala, dar voz a quem não tem, objetividade do documentarista etc. -, e a entrevista virou cacoete. (BERNARDET, 2003, p. 285)

No documentário contemporâneo, apesar de seguir um mesmo modelo estético – como abordado anteriormente –, o “outro” ganha uma nova personalidade. Nos filmes dos anos 60 e 70, o “outro popular” eram pequenos agricultores nordestinos, população do campo e também trabalhadores das indústrias das grandes cidades. Desde a segunda metade da década de 90, observa-se que o foco mudou. Agora esse outro são as pessoas que moram em

favelas, meninos de rua, a população marginalizada. Ramos classifica esse “novo outro” como o popular criminalizado. “A *criminalização* e o *miserabilismo* são, portanto, pedras angulares na representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo, calcadas na clivagem social que compõe, em essência, a sociedade brasileira” (RAMOS, 2008, p.210).

No cenário do documentário contemporâneo nacional, o cineasta e diretor Eduardo Coutinho, que será foco desse trabalho, tem papel de destaque. Além da diversidade dos temas retratados, a abordagem e a montagem dos filmes se diferenciam, constituindo um modelo “coutiniano” de fazer cinema. Bernardet destaca o uso da entrevista em seus filmes, o que ele considera um estilo.

3 EDUARDO COUTINHO: O CINEASTA DA PALAVRA FILMADA

Eduardo Coutinho, considerado um dos mais importantes nomes do documentário brasileiro, nasceu na cidade de São Paulo, em 1933, e faleceu em 2014, assassinado pelo filho Daniel Coutinho, que sofria de esquizofrenia. Filho de engenheiro e pertencente a uma família tradicional, Coutinho estudou Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, mas não concluiu o curso. Em 1954, começou a trabalhar como redator e revisor da revista *Visão*, onde ficou até 1957. Nessa mesma época, conseguiu ganhar dois mil dólares no programa *O Dobro ou Nada*, da Rede Record, respondendo a perguntas sobre Charles Chaplin. Com o dinheiro do programa, viajou para Moscou para participar de um *Festival da Juventude*. Durante essa viagem, instalou-se em Paris a fim de estudar cinema no IDHEC (*Institut de Hautes Études Cinématographiques*), conseguindo uma bolsa de estudos. Permaneceu na Europa durante três anos, período em que passa também por uma experiência teatral, dirigindo *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado. Em 1960, já de volta ao Brasil, fez assistência de direção na peça *O Quarto de Despejo* (1960) de Eddy Lima e integrou-se ao CPC (Centro Popular de Cultura), trabalhando na montagem de peças.

Coutinho teve uma trajetória singular no cinema nacional. Contemporâneo de muitos integrantes do *Cinema Novo*, amigo e colaborador de alguns deles, como Leon Hirszman e Eduardo Escorel, iniciou sua carreira cinematográfica na ficção. Ao longo da década de 1960, participou de alguns roteiros – como *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman, e *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1975), de Bruno Barreto – e dirigiu quatro filmes: *Cabra Marcado para Morrer* (1964), o qual só foi finalizado em 1984 e que iremos abordar com mais detalhes mais à frente; *O Pacto* (1966), que foi um dos três episódios de *ABC do Amor*; o longa metragem *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1970), que foi sua última experiência com ficção. Na mesma época, arrumou um emprego de copidesque no *Jornal do Brasil* e fazia algumas críticas sobre cinema no “Caderno B” – que era o caderno de cultura do mesmo jornal. Nesse período, foi convidado para o *Jornal Nacional*, da TV Globo, mas o salário era quase o mesmo, então, não achou que valia a pena trocar de emprego. Deixou o jornal apenas em 1975, quando foi convidado para trabalhar no *Globo Repórter*¹⁰, também da TV Globo, e ganhando o dobro (PUCCI, 2002).

¹⁰ Globo Repórter estreou em 1973, como uma aposta em um novo formato de programa, no qual era possível um aprofundamento nas reportagens maior do que nos telejornais. Exibia documentários com narrativas conduzidas a partir de imagens, dos depoimentos dos entrevistados e da esporádica locução em *off*. (Memória Globo - <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/globo-reporter/o-cinema-na-tv.htm>)

O diretor integrou a equipe do programa durante nove anos e, segundo o próprio, o trabalho na televisão foi uma grande escola que o fez optar pela carreira de documentarista:

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez na vida eu recebia um salário bom e pago em dia. (COUTINHO *apud* LINS, 2004, p. 20)

Apesar da censura da época, devido ao regime da ditadura militar, o *Globo Repórter* tinha controle sobre todo seu processo de produção e contava com uma relativa liberdade¹¹, conseguindo realizar uma experiência de documentário bastante singular (LINS, 2004), tornando-se um diferencial também pelos temas abordados. Eduardo Coutinho foi editor de vários filmes, redator de textos, diretor de inúmeros programas e de seis documentários de curta-metragem – *Seis Dias em Ouricuri* (1976); *Superstição* (1976); *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977); *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978); *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979); e *O Menino de Brodósqui* (1980). A maioria das produções do programa já contava com uma estética padrão – com apresentador e narrador oficial – que já começava a se consolidar e permaneceria até os dias atuais, embora ainda não tivesse a presença do repórter como condutor, como vemos atualmente.

Entretanto, dentre as produções que Coutinho dirigiu no programa, *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978) imprime uma diferença estética e de abordagem em relação aos demais, pois “o filme é centrado apenas em um personagem, com muitos planos longos e uma narração que pertence inteiramente ao próprio major Theodorico Bezerra, fato bastante raro nos documentários brasileiros do período, especialmente na televisão” (LINS, 2004, p. 22). Essa mudança na postura cinematográfica – permitir que os personagens desenvolvam suas visões de mundo, com poucas intervenções do diretor, apenas pequenas, pontuais e necessárias para o outro desenvolver seu pensamento – poderá ser observada, de forma gradual, nos filmes posteriores do diretor. Portanto, pode se dizer que é *Theodorico* que inaugura tal movimento na obra do cineasta (LINS, 2004).

Durante o tempo em que esteve no *Globo Repórter*, Coutinho teve a oportunidade de conhecer melhor o Nordeste, visto que filmou na região grande parte dos documentários do programa. Tal experiência contribuiu para que o diretor retomasse a produção do longa

¹¹ O trabalho no *Globo Repórter* foi menos controlado pela censura, uma vez que o programa era feito em película reversível (filme sem negativo, em que a montagem tinha que ser feita no original). Além disso, a equipe trabalhava fora da emissora, em uma casa próxima, o que dificultava o controle da produção.

metragem *Cabra Marcado para Morrer*, filmado na mesma região e que teve as gravações interrompidas em 1964, por causa do golpe militar. No início da década de 1960, *Cabra Marcado* era um projeto de filme de ficção sobre João Pedro Teixeira, líder camponês assassinado a mando de um latifundiário nordestino. O filme, produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), já mostrava algumas rupturas com o cinema da época, como a presença de atores não profissionais – pessoas da própria região e muitos ligados diretamente com a história. Quase um mês depois de seu início, as gravações foram interrompidas pela invasão do local pelo Exército, que prendeu alguns camponeses e membros da equipe que lá estavam. Entretanto, Coutinho conseguiu salvar boa parte do material que já havia sido gravado, pois já tinha enviado para um laboratório no Rio de Janeiro. E foi a partir dessas imagens que, dezessete anos depois, o diretor retomou a produção do filme.

Desde que decidiu essa retomada, Coutinho já sabia que faria um documentário, mas de uma maneira diferente, faria algo “em torno de um filme inacabado, sem roteiro ou ideias pré-concebidas. Havia apenas um plano de filmagem teoricamente ‘fácil’, que consistia em relatar o contato com as pessoas, saber se elas estavam vivas” (LINS, 2004, p. 34). *Cabra Marcado* foi um filme diferente do que já havia sido produzido no país até então. O filme dialoga com diferentes estéticas, retomando algumas dos documentários clássicos – como a narração em *off* para contextualizar as lutas camponesas – e reinventando outras, como as sequências de interação entre o diretor, a equipe e os personagens (LINS, 2004). Jean-Claude Bernardet (2003) o considera um divisor de águas no cinema nacional, pois marca uma ruptura entre o cinema clássico e o moderno, uma vez que mostra as condições de filmagem, deixando claro que aquilo não é uma realidade pronta, mas algo que foi produzido pelo contato da câmera com as pessoas.

Cabra Marcado para Morrer (1984) também foi um marco na carreira de Eduardo Coutinho. O filme foi exibido pela primeira vez no Festival Internacional do Rio de Janeiro, onde foi aclamado pelo público e recebeu seu primeiro prêmio, o *Tucano de Ouro* de melhor filme. Também foi exibido em outros festivais fora do país, como em Cuba, Alemanha, Itália, Portugal e França. A partir de então, o cineasta produziu diversos documentários que marcaram a história do cinema brasileiro e o consagraram como uma referência do documentário nacional, como *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987); *Boca do Lixo* (1992); *Santo Forte* (1999); *Edifício Master* (2002); *Jogo de Cena* (2007), entre tantos outros.

Cláudio Bezerra (2014) divide o documentário de Coutinho em três fases consecutivas, porém não excludentes: *experimentação*, que é a fase inicial, em que o diretor trabalhava no *Globo Repórter* e teve suas primeiras experiências com cinema documentário; *gestação de um estilo*, que se inicia com *Cabra Marcado para Morrer* (1984), sendo a fase onde Coutinho inicia a busca por um trabalho autoral e começa a buscar seu próprio estilo; e a terceira e última fase, que será o foco da nossa pesquisa, que o autor chama de *documentário de personagem* e que se inicia a partir de *Santo Forte* (1999). Na última fase, o cineasta amadurece seu estilo e formata seu jeito próprio de fazer documentário, concentrando-se naquilo que acreditava ser fundamental: o encontro, a fala e a transformação da personagem diante de uma câmera.

3.1 O ENCONTRO DE COUTINHO

No capítulo anterior, viu-se que o autor Bill Nichols chama de *documentário participativo* aquele que explora a política do encontro entre quem filma e quem é filmado, na presença do aparato cinematográfico. O cinema verdade do francês Jean Rouch seguia essa tendência e tinha o encontro como operação fundamental, enfatizando a ideia de que o filme traz a verdade desse encontro e não uma verdade absoluta. “Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro” (NICHOLS, 2007, p. 155).

Eduardo Coutinho segue essa mesma tendência de Rouch de trabalhar o filme como resultado de uma filosofia do encontro, como destaca Ismail Xavier:

O documentário de Coutinho, como forma dramática, se faz desse enfrentamento entre sujeito e cineasta, observados pelo aparato, situação em que se espera que a postura afirmativa e a empatia, o engajamento na situação superem forças reativas, travos de várias ordens. (XAVIER, 2010, p. 67)

O diretor cria condições para que haja esse encontro e que ele seja de forma vital, determinando como aquele universo será abordado no filme. Ao pensar o encontro, Coutinho considera locação, formato – película ou vídeo –, movimentos de câmera, enquadramento, fotografia e cenário. Pode-se dizer que há procedimentos que se repetem, tornando-se quase que um padrão do cineasta. Porém, não se pode afirmar que ele usa os mesmos em todos os trabalhos, de modo que mesmo aqueles que se repetem, são articulados de maneiras diferentes em cada documentário.

A concepção do documentário como uma filosofia do encontro se manifestou em um estilo minimalista, uma economia narrativa, “na recusa de uma trilha sonora [...], na exclusão de imagens ilustrativas, pitorescas ou de ‘cobertura’, no abandono de uma montagem temática em favor da construção de personagens e na sincronia quase total entre som e imagem” (LINS, 2013, p. 381), além da câmera fixa. Coutinho, em entrevista, destaca que essa escolha também faz parte de sua estratégia para se dedicar ao máximo a conversa.

No início da filmagem ainda posso observar um, dois tipos de planos que o câmera está usando, depois, nem olho mais para ele. Preciso estar inteiramente entregue a essa ligação, olhando para a pessoa, tentando sentir o que ela está sentindo e tentando passar para ela o que eu estou sentindo, se estou gostando, se não estou gostando. Além do mais, por que mudar a câmera de uma posição para outra? Eu nunca sei realmente o que vai acontecer nesse encontro. Prefiro então que em todos os filmes a câmera fique imóvel; a única mudança se dá em relação ao tamanho da imagem, variando o enquadramento de um close a um primeiro plano ou outro mais aberto. O que depende geralmente da intuição e sensibilidade do fotógrafo porque, como já disse, eu não posso acompanhar. Para mim não adianta uma câmera genial que não escuta. Ele precisa ser tão delicado com o outro como eu sou. Se toda a equipe não estiver entregue, não dá certo. (FIGUEIROA, *et al.*, 2003, p. 218)

Essa prioridade da relação entre a equipe e o personagem também reflete em outros aspectos da filmagem, como a iluminação, que deve ser simples e rápida, pois, segundo o diretor, se demorar muito deixa o personagem cansado e impaciente. Também é importante destacar a opção de Coutinho pelo uso da gravação em vídeo, ao invés de película. O cineasta considerava o digital um aliado, pois como seus filmes eram construídos por entrevistas, era preciso uma continuidade, e a película, cuja fita dura cerca de onze minutos, “quebraria” a espontaneidade do entrevistado. Para ele, teria sido impossível fazer a maioria dos seus documentários se tivesse que usar película.

Faz parte disso também uma câmera que seja colocada num lugar em que seja possível conversar com essa pessoa durante trinta minutos, uma hora se for preciso. Por isso uso vídeo e seria totalmente impossível usar filme por uma razão que não é só econômica. O filme de 16 mm tem um chassi de onze minutos de imagem. A pessoa desenvolve uma emoção, pois é mais uma emoção do que um raciocínio, e três minutos depois isso é interrompido, pois é preciso mudar o chassi do filme. É como você querer que uma pessoa retome um coito interrompido, isso jamais vai acontecer. (COUTINHO, 2006, p. 192)

Outra característica importante a ser destacada é a ausência de roteiro. Coutinho acreditava que se fizesse um roteiro escrito, já teria feito o filme, sem precisar filmá-lo.

Eu não faço roteiros escritos, inclusive, porque acho que se eu fizer um roteiro não preciso mais filmar, já está feito o filme. Tento fazer filmes em que tenho perguntas a colocar e vou tentar saber quais as respostas fazendo o filme. Geralmente o filme,

quando dá certo, não termina com uma resposta-síntese. Então, eu não faço cinema para militantes, graças a Deus, e meus filmes terminam, suponho eu, com perguntas e reflexões e não com uma resposta. Se fosse para obter uma resposta fechada, também não valia a pena fazer filmes com som direto. (COUTINHO, 2013, p. 25)

Além do encontro, o processo de montagem também é crucial para o cinema de Coutinho, pois aqui o diretor restabelece as regras que tinha determinado para o encontro. Já em *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), o diretor mostrou seu interesse pelo relato das pessoas. Desde então, seu foco se tornou o *outro*, a história que o *outro* tem para contar. Com isso, observa-se que a montagem de seus documentários é sempre direcionada para que o relato dos personagens seja o ponto central. Essa opção se dá pelo pensamento de que “a palavra é geralmente mais visceral. E a imagem quando entra, não pode ser adjetiva” (FIGUEIROA *et al.*, 2003, p. 218), isto é, quando uma imagem aparece, ela não pode ser apenas uma ilustração do que está sendo falado, como uma prova, ela também precisa contar algo. Além disso, Coutinho também considera que, quando se insere outra imagem durante o depoimento, como uma foto, por exemplo, você quebra o presente, interrompe o momento da fala para inserir algo que não fez parte daquele instante.

3.1.1 Encenação e mise-en-scène

A encenação e a *mise-en-scène* também são importantes elementos para se pensar no encontro. De acordo com Fernão Ramos (2008), a partir da chegada do som direto na década de 1960, a entrevista e o depoimento oral foram inaugurados como elementos estilísticos do documentário, trazendo um novo tipo de encenação¹², a qual o autor chama de *direta*, que se desenrola livremente no decorrer da tomada, englobando uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta, e que é composta pela *encena-ação*, que é apenas uma atitude, uma ação, e pela *encena-afecção*, que é expressão de afeto através das expressões faciais e gestuais.

Na encenação-ação/afecção a cena documentária é composta, na tomada, canalizando a *ação*, ou o *afeto*, do corpo, em seu modo de *viver*, transcorrendo o

¹² Até meados da década de 1950, no chamado documentário clássico, observa-se uma predominância da encenação-construída, que Ramos define como aquela que é “inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não profissionais. A circunstância da tomada está inteiramente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo que circunda a tomada” (RAMOS, 2008, p.40), isto é, ela trabalha com uma preparação prévia da cena, através de roteiros, envolvendo falas programadas, cenários construídos especialmente para o filme, fotografia sofisticada, preparada com antecedência, decupagem em planos prévios, movimentação ensaiada dos corpos. Pode-se citar como exemplos que recorrem a esses procedimentos os filmes do norte-americano Robert Flaherty, como *Nanook, o esquimó* (1922) e *O Homem de Aran* (1934).

presente. Dois modos de *encenação* se delineiam no documentário moderno. O dominante se constitui com o sujeito da câmera em *ação*, interativa ou em recuo, conformando o mundo pelo movimento dos corpos no espaço. Este é o modo de *ação*. O segundo modo é o *afetivo*, com o corpo em comutação com o sujeito da câmera expressando afeto até o limite do exibicionismo ou da obscenidade (no sentido que Serge Daney dá ao termo), através da expressão. (RAMOS, 2011, p. 12)

Portanto, observa-se que nos documentários de Eduardo Coutinho há principalmente a *encenação direta*, visto que “uma pessoa sentada em frente da câmera não age propriamente ao encenar sua personalidade para a câmera. Expressa seu afeto pelo rosto, pela entonação da fala” (RAMOS, 2011, p. 12). O que torna o diretor um participante assumido, visto que interage, através da entrevista, com o corpo que está sendo filmado, sendo determinante para sua encenação.

No cinema documentário, o conceito de *mise-en-scène* pode ser recortado como “especificidades do movimento e da expressão do corpo em cena, nas diversas modalidades de interação com o sujeito que sustenta a câmera” (RAMOS, 2012, p. 4). Quando um corpo encena, ele encena para alguém. No caso do audiovisual, esse corpo encena para uma câmera, conseqüentemente para o sujeito que a sustenta, e também para um espectador futuro. No documentário, a composição física da cena não é o ponto central da sua *mise-en-scène*, como acontece na ficção, mas a movimentação do corpo em cena e a sua interação com o sujeito que sustenta a câmera.

Nos filmes de Coutinho, observa-se uma preocupação do diretor em explicitar a *mise-èn-scene*, o que ele faz a partir da presença da equipe nas imagens, por exemplo. Já em *Cabra Marcado para Morrer* (1984) podemos ver imagens da equipe chegando ao local das gravações e abordando os personagens, o que se tornou quase que um padrão do diretor. O diretor acredita que, evidenciando isso ao espectador, ele está admitindo e deixando claro que o que está sendo passado não é a verdade da realidade, mas a verdade da filmagem.

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Há mil formas de mostrar isso, desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como o telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera. Então isso daí é importantíssimo porque revela a contingência da verdade que você tem. (COUTINHO, 2013, p. 23)

Coutinho considerava crucial esse pensamento sobre o encontro, pois, segundo o próprio diretor, definir essas características era um dos pontos mais importantes para o sucesso das entrevistas e do filme como um todo, sendo até mesmo mais importante do que o tema ou a elaboração do roteiro.

3.2 A CONVERSA DE COUTINHO

A autora Cremilda Medina (2002) define a entrevista, nas suas diferentes aplicações, como uma “técnica de interação social, de interpenetração informativa, quebrando assim isolamentos grupais, individuais, sociais; que pode também servir à pluralização de vozes e à distribuição democrática da informação” (MEDINA, 2002, p. 8). Entretanto, a entrevista não se limita apenas ao campo da informação, ela envolve relações humanas, podendo ter, segundo Edgar Morin (1973), um efeito psico-afetivo profundo, que ultrapassa a estrita missão de informar, carregando consigo a dificuldade de se alcançar a verdade do relacionamento humano. Podemos dizer então que a interação entrevistador-entrevistado é fundamental para o desempenho e a vitalidade da entrevista.

Medina também destaca que a maior ou menor comunicação da técnica da entrevista está relacionada com a humanização do contato interativo: “quando, em um desses raros momentos, ambos – entrevistado e entrevistador – saem ‘alterados’ do encontro, a técnica foi ultrapassada pela ‘intimidade’ entre o EU e o TU” (Medina, 2002, p. 7), ou seja, realizou-se o que a autora chama de *diálogo possível*. O que é diferente de quando a entrevista é dirigida por um questionário fixo ou motivada por um entrevistador fixado em suas ideais pré-estabelecidas, transparecendo a ausência da interação entre as partes, o que, segundo Medina, leva o receptor a frustrar-se com o resultado final, pois, “até um leigo em técnicas de comunicação social percebe a ausência do diálogo” (MEDINA, 2002, p. 6).

Como visto anteriormente, a entrevista é um dos principais artifícios do cinema documentário. Stella Senra (2010) ressalta que esta pode preencher várias funções no gênero, mas “é aquela que se refere à experiência e aciona a subjetividade que tem despertado o maior interesse” (SENRA, 2010, p. 114). Nesse sentido, a autora destaca o sucesso de Eduardo Coutinho, que constituía a forma dramática de seus filmes através da entrevista.

Pode-se pensar a entrevista de Coutinho sob a perspectiva do contato interativo entre entrevistador-entrevistado e do diálogo possível colocado por Medina. O diretor afirmava que “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” (COUTINHO, 2013, p. 21-22). Dessa forma, Coutinho preferia chamar o que fazia de conversa ao invés de entrevista. “Prefiro chamar de conversas, porque entrevista, depoimento, pressupõe uma formalização que destrói o clima de diálogo espontâneo, que é importante” (COUTINHO, 2013, p. 23).

A vitalidade das entrevistas de história de vida é resultado de um conjunto de fatores, dentre eles, a figura do próprio entrevistador. Garret (1964) afirma que é impossível discutir a técnica da entrevista sem comentar os vários pontos das atitudes do entrevistador, uma vez que esse “traz, portanto, para sua relação com o entrevistado, suas próprias atitudes predeterminadas, as quais podem afetar profundamente essa relação” (GARRET, 1964, p. 45). Portanto, o entrevistador deve se preocupar com suas atitudes e com sua postura diante do entrevistado, assim como também destaca Morin (1973):

Entre os fatores perturbadores que provêm do investigador figura, em primeiro plano, sua aparência aos olhos do entrevistado. É necessário que o entrevistado sinta um ótimo de distância e de proximidade, e, igualmente, um ótimo de projeção e de identificação com relação ao investigador. O entrevistador deve corresponder a uma imagem simpática e tranquilizadora. [...] Mas para que esta relação seja operativa, é preciso que o pesquisador tenha, primeiro, um forte controle autocrítico sobre si mesmo; já se constatou que sua opinião, suas previsões, influam inconscientemente nas respostas à entrevista; sua atitude no curso da mesma, suas reações, mesmo pouco perceptíveis, têm certa influência; é preciso também que o pesquisador tenha um interesse profundo pela comunicação, pelo outro. (MORIN, 1973, p. 122)

Eduardo Coutinho tem algumas preocupações com sua postura, indo ao encontro das ideias de Morin. Para o diretor, o entrevistador tem que estar vazio no momento da conversa, isto é, tem que deixar suas ideologias e conceitos de lado e apenas ouvir o que o outro diz, sem julgar. Além disso, passar a sensação de que você não espera nada dele, nenhuma resposta específica, o que é de extrema importância para o bom funcionamento desse encontro, porque, assim, você evita objetivar o outro, o que significa, para ele, a morte simbólica do outro, pois o que as pessoas querem é ser reconhecidas e terem uma singularidade no mundo. “Quando a pessoa diz uma coisa e você, enquanto escritor, cineasta, diz, por exemplo: ‘Isso é interessante, pois é típico da classe média’, pronto, matou o outro” (COUTINHO, 2006, p. 194).

Além disso, Coutinho não faz julgamentos ou contestações em nenhum momento da conversa, uma vez que não busca a verdade sobre algum acontecimento. “Coutinho não é um interlocutor comum porque não está ali para debater o que ela diz, nem dar sua opinião – é essa atitude o que diferencia totalmente o que ele faz do que em muitos documentários e em matérias para a televisão” (LINS, 2004, p. 109). A única coisa que importa são os relatos dos entrevistados, não há julgamentos de valor, se estão certos ou errados.

Quando se estuda a entrevista nos meios de comunicação de massa, como rádio, televisão e cinema, é essencial considerarmos a presença do microfone e da câmera. A presente pesquisa, cujo objeto é o cinema documentário, irá atentar para a presença da câmera

e de todo aparato cinematográfico. A presença dos equipamentos pode, ao mesmo tempo, inibir a ação da pessoa, impedindo-a de falar, ou contribuir para estimular a exibição do entrevistado.

Nesse sentido, Coutinho destacava que o diálogo é assimétrico, uma vez que o entrevistador tem um instrumento de poder na mão, a câmera. De acordo com o cineasta, quando você tem uma câmera, pode deformar a pessoa do ponto de vista da lente usada, mostrar um defeito, conotá-la pejorativamente. Além disso, você tem a possibilidade de dispor dessa entrevista e manipulá-la. Portanto, julgava importante para a vitalidade dessa conversa que ambas as partes – entrevistador e entrevistado – tenham microfone, de forma que se compense essa assimetria.

[...] isso só pode ser compensado, na minha opinião, de uma forma correta, incluindo a 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 momentos críticos. (COUTINHO, 2013, p. 22)

3.2.1. O diálogo com a história oral

Paul Thompson (2006) define história oral como “a interpretação da história, das sociedades e de culturas em processo de transformação, por intermédio da escuta às pessoas e do registro das histórias de suas vidas” (THOMPSON, 2006, p. 20), ou seja, ela privilegia a realização de entrevistas e depoimentos com pessoas que testemunharam acontecimentos, tanto da vida privada quanto coletiva, ou que participaram de processos históricos, para construir documentos que subsidiam pesquisas ou formam acervos. Considerada um campo interdisciplinar, “também dialoga e/ou interage com a sociologia, a antropologia e a psicanálise, como suportes para a construção de roteiros de entrevistas e para a condução do próprio depoimento” (DELGADO, 2010, p. 16).

O desenvolvimento dos meios eletrônicos contribuiu para os avanços dessa metodologia, pois alterou os antigos procedimentos de captação de depoimentos – antes resumidos em anotações e até mesmo na memorização. Com o recurso do gravador portátil e também da câmera, os depoimentos puderam ser “congelados”, possibilitando que sejam vistos ou ouvidos em qualquer época, o que deu um *status* de documento para as entrevistas. Contudo, tornou-se necessário atentar para os procedimentos técnicos de gravação. No caso das gravações com câmeras digitais, que será o foco deste trabalho, que implicam a soma de som e imagem, deve-se atentar para a “postura determinada do depoente, definição do comportamento do papel do entrevistador e a quase obrigatoriedade da presença de outro

participante” (MEIHY, 2005, p. 33). Meihy ainda destaca que, nesse caso, devem-se seguir procedimentos diferentes do que em relação à gravação feita apenas com gravador comum, uma vez que se perde a espontaneidade e a intimidade, devido à presença da câmera.

Com a presença dos equipamentos eletrônicos, o caráter da entrevista também mudou, tendo agora como objetivo documentar uma versão do passado, a forma como ele foi e é interpretado, e não como realmente os fatos aconteceram. Ou seja, a pesquisa feita com esses métodos não busca uma verdade absoluta, mas uma reflexão sobre os acontecimentos.

Assim, não é mais fator negativo o depoente poder “distorcer” a realidade, ter ‘falhas’ de memória ou “errar” em seu relato; o que importa agora é incluir tais ocorrências em uma reflexão mais ampla, perguntando-se por que razão o entrevistado concebe o passado de uma forma e não de outra e por que razão e em que medida sua concepção difere (ou não) das de outros depoentes. (ALBERTI, 2004B, p. 19)

Esse trabalho de interpretação e compreensão do outro presente na entrevista de história oral requer uma preparação criteriosa dos entrevistadores, de modo que os transforme em locutores capazes de entender as expressões de vida dos entrevistados e de acompanhar seus relatos. Por isso, para ser bem-sucedido como entrevistador, é preciso habilidade. Há algumas qualidades essenciais, tais como respeito pelo outro, interesse por aquilo que ele tem a dizer, capacidade de demonstrar compreensão pela opinião alheia, disposição para escutar atentamente e ficar calado (THOMPSON, 1992). O primeiro passo para uma entrevista produtiva é a preparação de informações básicas tanto do tema quanto sobre o entrevistado. De acordo com Delgado (2010), o domínio do assunto a ser abordado, do vocabulário e das terminologias a ele relacionados é condição indispensável ao bom andamento da entrevista, pois esse conhecimento será útil para estabelecer respeito e confiança entre ambas as partes envolvidas.

Um bom entrevistador também deve permitir que a entrevista flua, sem tentar controlá-la, deixando o outro falar sem interrupções constantes, mas, ao mesmo tempo, dar alguma orientação sobre o que discorrer. Caso o entrevistador queira fazer uma observação ou retomar algum assunto, deve esperar a narrativa terminar para fazer a intervenção.

O argumento em favor de uma entrevista completamente livre em seu fluir fica mais forte quando seu principal objetivo não é a busca de informações ou evidência que valham por si mesmas, mas sim fazer um registro “subjetivo” de como um homem, ou uma mulher, olha para trás e enxerga a própria vida, em sua totalidade, ou em uma de suas partes. Exatamente o modo como fala sobre ela, como a ordena, a que dá destaque, o que deixa de lado, as palavras que escolhe, é que são importantes para a compreensão de qualquer entrevista; mas para esse fim, essas coisas se tornam o texto fundamental a ser estudado. Assim, quanto menos seu testemunho seja moldado pelas perguntas do entrevistador, melhor. (THOMPSON, 1992, p. 258)

O depoente deve se sentir à vontade e relaxado durante a entrevista. As perguntas não devem ser complexas ou de duplo sentido, devendo sempre ser o mais simples e diretas quanto possível. Outro ponto relevante para uma boa entrevista em história oral é o posicionamento do entrevistador. Ele deve manter-se em segundo plano o máximo possível, fazendo apenas gestos de apoio, mas não colocando seus comentários ou sua própria história. Além disso, é especialmente importante não contradizer ou discutir com o entrevistado. Quanto mais compreensão e simpatia pelo ponto de vista dele, mais você poderá saber sobre ele. “Por baixo disso tudo está uma ideia de cooperação, confiança e respeito mútuos” (THOMPSON, 1992, p. 271). O trabalho de história oral tem como uma de suas habilidades conseguir ir além dos estereótipos e generalizações evasivas e chegar a lembranças detalhadas, portanto, a relação entre o entrevistador e o entrevistado e a forma de conduzir a entrevista são de grande importância para que se alcance esse objetivo.

Observa-se que é possível estabelecer um diálogo entre Eduardo Coutinho e a metodologia da história oral, como na forma em que o entrevistador se porta durante a entrevista, a liberdade do roteiro e até mesmo na escolha dos entrevistados. Contudo, ambos apresentam divergências quanto aos objetivos e ao tratamento dado aos depoimentos. Pode-se pontuar essa diferença pelos termos conversa e entrevista. Como visto anteriormente, Coutinho prefere chamar o que faz de conversa, pois, dessa forma, segundo ele, tira o caráter formal de uma entrevista e traz o caráter espontâneo de um diálogo, o que julga importante. Na história oral, por ser uma metodologia de pesquisa científica e acadêmica, há a necessidade dessa formalidade da entrevista, pois há uma preocupação em se criar um documento.

Esse caráter de documento também é outra diferença entre ambos. As entrevistas da história oral estão relacionadas a um contexto externo às histórias de vida, isto é, apesar de se atentar à memória daquela pessoa, a sua visão de dado acontecimento, a entrevista é sobre um acontecimento histórico ou sobre os aspectos de uma determinada época; por isso, o depoimento é usado posteriormente como um documento histórico. No documentário, Nichols (2007) afirma que os instrumentos de gravação conferem um caráter documental, não no sentido estrito do termo, mas “no sentido de documento como algo motivado pelos eventos que registra” (NICHOLS, 2007, p. 64). Portanto, diferentemente da história, o público espera do cinema documentário mais do que uma série de documentos, espera se emocionar, aprender e descobrir novas possibilidades do mundo histórico.

Nesse sentido, Coutinho afirma que a história oral, por fazer ciência, inibe o imaginário do entrevistado e limita um pouco a subjetividade do depoimento, visto que aquela

entrevista poderá ser usada como documento posteriormente. Ao contrário do documentário, que não tem intenção de ser um documento histórico, permitindo uma fabulação e uma subjetividade muito maior. “Esse é o problema da história oral, que pretende estatuto de ciência; o cinema, por não pretender isso, fica muito mais liberado para o campo do imaginário e do subjetivo” (COUTINHO, 2013, p. 23).

Desse modo, a questão da verdade também é vista de forma diferenciada na conversa de Coutinho e na entrevista da história oral. Por estar relacionada à pesquisa e à documentação histórica, a história oral deve ter uma preocupação com a verdade do que está sendo contado, o que também se traduz na objetividade do historiador.

O historiador deve ter a preocupação de ser o mais objetivo possível, de ser o menos parcial [...] Caso não seja possível atingir a “verdade” [...] você tem que buscá-la, tentar chegar mais perto, procurar mostrar os diversos lados da questão, dar voz a diferentes atores, mostrar as diferenças perspectivas. Isso deve ser garantido na análise da entrevista ou de outra fonte coletada. (FERREIRA *apud* COUTINHO, 2013, p. 46)

Coutinho vai na contra mão desse pensamento em relação à verdade, uma vez que seu objetivo não é buscar uma verdade sobre algum acontecimento, provar ou comprovar algo. Sua intenção é apenas ouvir o que o outro tem a dizer e a forma como ele conta diante da câmera, sem fazer juízo de valor. O que também interfere no tratamento dado ao depoimento posteriormente. Os pesquisadores em história oral têm grande preocupação com a preservação daquele material, fazendo transcrições e tendo regras específicas para a conservação do material gravado. “A entrevista deverá ser preservada, visto que alguém poderá querer checar essas informações, querer saber onde se encontra esta ou aquela entrevista, se ela existe mesmo, se as declarações foram aquelas mesmas” (FERREIRA *apud* COUTINHO, 2013, p. 35). Coutinho, por não dar valor de documento a suas conversas, não tem essa preocupação. Depois de realizado o documentário e exibido, o diretor não se preocupa com a preservação daquele material gravado.

3.3 COUTINHO E A PERSONAGEM

Desde seus primórdios, o cinema documentário recorre à atuação de pessoas do mundo histórico diante das câmeras. Ramos destaca que “o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 26). No documentário contemporâneo há uma variedade de caminhos na construção dessa personagem, como afirma Xavier:

Esta é entendida dentro de um largo espectro, pois pode ser um sujeito presente ao longo de um filme que nele se concentra – como é o caso de Sandro em *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, ou de Nelson Freire no filme *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles [...] ou pode ser uma pessoa entrevistada (ou que conversa com o cineasta), antes desconhecida, cuja presença na tela é mais efêmera, às vezes reduzida a uma única cena. (XAVIER, 2010, p. 65)

No documentário de Eduardo Coutinho, principalmente a partir de *Santo Forte* (1997), que inaugura a terceira fase, observa-se um cinema ancorado exclusivamente em personagens, isto é, o diretor investe na atuação das pessoas, não sendo necessária ou importante nenhuma outra imagem ou informação. Aqui a participação das personagens não está ligada a um antes e um depois, e esta não interage com figuras de seu entorno, ou seja, a forma dramática vem exclusivamente da conversa com o diretor. “Aí se define uma identidade radical entre construção de personagem e conversa [...]. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico” (XAVIER, 2010, p. 67).

Bezerra (2014) afirma que a evolução do estilo de Coutinho implicou em mudanças na natureza da personagem. Na primeira fase, do *Globo Repórter*, “os personagens apresentam características semelhantes às do herói e da vítima da tradição documentária, respectivamente de Flaherty e Grierson” (BEZERRA, 2013, p. 405). A personagem principal do filme *Seis dias em Ouricuri* (1976), que traz os efeitos de uma longa seca no sertão de Pernambuco, é o flagelado, vítima do descaso do governo e da estiagem. Já no documentário *O menino de Brodósqui* (1980), o pintor Cândido Portinari é retratado como a figura do herói, de alguém que venceu as limitações e adversidades da vida.

Cabra marcado para morrer (1964/84) marca não apenas uma virada estilística no documentário nacional, mas também traz uma nova personagem para a obra de Coutinho: a contraditória e fabuladora – características que estarão presentes em quase todas as personagens daí por diante.

No *Cabra*, as pessoas não se colocam como vítimas nem heróis ao comentarem as lutas camponesas, as filmagens da ficção sobre o assassinato de João Pedro Teixeira, ou o que aconteceu em suas vidas após o golpe militar de 1964. O camponês não aparece, portanto, tipificado como indivíduo revolucionário ou sofredor, mas como diz Regina Novaes, diversificado quanto a geração, participação política, religião e trajetória de vida. Esse movimento em direção ao contraditório humaniza os personagens e oferece uma abertura para a atuação fabuladora. (BEZERRA, 2014, p. 406)

Na terceira fase do cinema de Coutinho, intitulada por Bezerra (2014) como *documentário de personagem*, o diretor formata um jeito próprio de documentário, baseado na

promoção do acontecimento fílmico e na palavra do outro, “capaz de estimular um processo de transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual” (BEZERRA, 2014, p. 14). O autor ainda destaca que a personagem desse tipo de documentário é peculiar, que sabe narrar fragmentos de sua história de vida de uma maneira pessoal, e a classifica como personagem performática, visto que se assemelha ao *performer* da arte performática¹³.

A personagem performática [...] nasce quando o diretor formata um estilo de fazer documentário estruturado pela palavra. O bom desempenho das pessoas diante das câmeras torna-se, então, o elemento essencial para a existência do próprio filme. O que se espera é que elas não se prendam aos clichês de sua condição social, não sigam um roteiro prévio, mas inventem um para si, mesmo errático, inverossímil, incoerente. (BEZERRA, 2014, p. 15)

Nesse contexto, pode-se dizer que, a partir de então, Coutinho busca algumas qualidades em comum nas pessoas em que selecionava para serem personagens, como boa oralidade e espontaneidade. Para o diretor, o que importava era a forma como a pessoa contava sua história – a emoção, o vocabulário, a entonação –, o que julgava mais importante do que o próprio conteúdo, pois para ele o importante mesmo era o ato verbal. “Um cara pode ter uma história banal, mas ser um grande narrador e, por isso, se tornar um grande personagem. Um cara pode ter uma vida extraordinária, e isso já faz dele um personagem, mas precisa também sabe narrar bem a sua história, senão sai do filme” (FIGUEIROA; *et al.*, 2003, p. 217).

Em alguns filmes, como *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), Coutinho buscava seus personagens através de anúncios no jornal sobre as filmagens, e então os possíveis personagens iam se candidatando. O diretor passou a integrar a pesquisa de campo ao seu dispositivo, isto é, ir ao local das filmagens e procurar pessoas que poderiam vir a ser personagens a partir de *Santo Forte* (1999). Contudo, apenas coordenando seus pesquisadores, sem participar diretamente desta fase, uma vez que acreditava que o frescor do primeiro encontro e a crença do entrevistado de que era a primeira vez que ele estava ouvindo aquela história são condições ideais para uma boa entrevista. Com isso, a seleção era feita a partir de relatórios escritos, conversas com os pesquisadores e análise de imagens que eram

¹³ Cláudio Bezerra trata o conceito de performance como um termo polissêmico e diz que a falta de um recorte conceitual amplia as possibilidades de interpretação, além de dificultar o entendimento de sua utilização. Portanto, se atenta ao conceito como algo do campo artístico e sua abordagem no cinema documental, tomando a definição que “a expressão *performance* diz respeito à realização de determinados atos em situações definidas, envolvendo certo nível de eficiência em sua execução” (Bezerra, 2014, p. 50).

feitas pela equipe (LINS, 2004). O principal critério para ser selecionado era saber narrar bem.

Coutinho também valorizava a experiência de vida, o que aproxima seu personagem do narrador clássico de Walter Benjamin, definido pelo autor como aquele que transmite suas experiências pessoais com as ações narradas, dando ao ouvinte um intercâmbio de experiência. Para Benjamin (1993), a narrativa vai além de apenas passar uma informação. “A narrativa [...] é ela própria uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1993, p. 205). Além disso, a preferência de Coutinho por pessoas anônimas, das classes sociais e econômicas mais baixas, também vai ao encontro do pensamento do autor alemão, que acredita que “o grande narrador tem suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1993, p. 214).

Unindo essa condição de ter uma boa narrativa com o pensamento de que o documentário é um encontro mediado pela câmera, Coutinho também considerava essencial a interação do personagem com ele e com a equipe durante a filmagem, pois acreditava que “na interação que se dá no processo de filmagem é que nasce um grande personagem” (FIGUEIROA; *et al.*, 2003, p. 217).

O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela, vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (XAVIER, 2010, p. 67)

Eduardo Coutinho acreditava que a relação entre documentarista e entrevistado é construída a partir das diferenças entre eles, “do encontro entre dois mundos socialmente diferentes e da intermediação da câmera” (FIGUEIROA, *et al.*, 2003, p. 220), pois, ainda segundo ele, quando essa diferença é reconhecida e aceita por ambas as partes, a experiência da filmagem se torna uma experiência de igualdade, contudo, uma igualdade utópica e temporária. Para o cineasta, há um abismo social, econômico e cultural que o separa dos personagens, o que o impede também de manter relações posteriores com essas pessoas. Assim como não mantinha nenhum contato antes da entrevista, Coutinho também não mantinha relações depois da filmagem, pois acreditava que, em um documentário, é essencial guardar certas distâncias entre documentarista e entrevistado. “Não é pelo fato de ter feito um filme que eu vou ficar amigo [...] porque tem gente que no filme que são generosos, são

maravilhosos, são maravilhosos pra mim pro público e pra eles também, mas de repente se eu fosse conviver eu não aguentaria três dias” (FILÉ, 2000, p. 71).

Contudo, o cineasta ressaltava que essas diferenças também exigem que o entrevistador não se sinta superior ao outro só por ter o controle da câmera, que nessa situação de filmagem representa o poder. Além disso, exige também que o documentarista não julgue o outro, o que é de grande importância para estabelecer uma boa relação entre os envolvidos, o que reflete no bom funcionamento da entrevista. Para o diretor, isso era essencial para que as pessoas aceitassem conversar com ele. “Se as pessoas falam pra mim [...] é porque talvez eu passe um sentimento de que elas não estão lá para serem julgadas. Se elas sentem que estão sendo julgadas, acabou tudo” (COUTINHO, 2006, p. 194).

Em seus documentários, Coutinho investe não apenas na palavra do outro, mas também em sua expressão corporal. Para o diretor, nenhuma outra imagem ou informação é mais importante ou necessária, o que podemos observar na ausência de imagens ilustrativas em seus filmes da terceira fase, centralizando-se nas imagens dos depoimentos. O corpo no cinema do diretor fala por si só, faz revelações e passa credibilidade, tomando o primeiro plano da cena e tornando-se algo a ser observado e analisado.

3.3.1 *Automise-en-scène* no documentário

A forma como a personagem se constrói diante da câmera, isto é, sua encenação, também deve ser considerada quando se pensa na personagem documentária, visto que a simples presença da câmera já interfere na forma pela qual as pessoas se apresentam. Como visto anteriormente, no documentário de entrevista, como os de Coutinho, encontra-se principalmente, seguindo as definições de Ramos (2008), a *encenação-direta*. A presente pesquisa também trabalhará com o conceito de *automise-en-scène*, colocado pelo francês Jean-Louis Comolli, para compreender a forma como o entrevistado se coloca diante da câmera.

Comolli (2008) afirma que as pessoas que são filmadas já possuem uma representação na vida cotidiana, que são gestos aprendidos, reflexos adquiridos e posturas assimiladas, o que chama de *habitus*. “Todos aqueles que filmo já são atores em outras *mise-en-scène*, que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme. As ‘realidades’ não são somente narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam [...] são também *mise-en-scène* [...]” (COMOLLI, 2008, p. 114). Ainda segundo o autor, as encenações cotidianas já se tornaram inconscientes e são construídas de acordo com o campo – família,

escola, trabalho – em que se está. Nesse contexto, Comolli denomina essa encenação de si diante da câmera como *automise-en-scène*.

Comolli (2008) também acredita que as pessoas já têm um conhecimento prévio sobre o que é ser filmado, o que ele credita à televisão e à fotografia, que franquearam para o público uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, o que contribui para a autoconstrução da personagem diante da câmera. “Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado. Ele a representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela” (COMOLLI, 2008, p. 53). O autor ainda afirma que o trabalho com documentário se inicia a partir desse ponto, desse pensamento de que há um filme no ar, um desejo de filme.

Diante do que foi apresentado em relação ao encontro, a conversa, a personagem, a presente pesquisa trabalhará com a hipótese de que a vitalidade das entrevistas dos filmes de Coutinho não se dá pelo conteúdo dos depoimentos, mas por toda a construção do encontro, pela interação entre entrevistador e entrevistado e pela forma como as pessoas atuam diante das câmeras, se tornando personagens. “Não importa se o que falam é verdade ou mentira, ficção ou realidade, pois o que está em jogo não é tanto o que se diz, mas uma capacidade de convencimento [...] misturando razão e sensibilidade, revelação e imaginação, fato e versão” (BEZERRA, 2014, p. 33). Portanto, acredita-se que em um documentário de entrevista, a relação entre entrevistador e entrevistado e a forma de narrar do personagem são essenciais para um bom resultado, mais até do que o próprio conteúdo, pois, como afirmava Coutinho, o filme só acontece por causa desse encontro, você pode ter um ótimo tema, mas se não tiver o encontro entre entrevistador e entrevistado, não tem filme.

3.4 UMA ANÁLISE DE EDUARDO COUTINHO: *SANTO FORTE* E *EDIFÍCIO MASTER*

A presente dissertação pretende compreender como as narrativas de história de vida são construídas nos filmes de Eduardo Coutinho. Como se explicitou anteriormente, na última fase, chamada por Bezerra (2014) de *documentário de personagem*, o diretor amadurece seu estilo e concentra-se em três aspectos que acreditava ser fundamentais: o encontro, a conversa e a personagem. Diante disso, será feita uma análise dos filmes *Santo Forte* (1999) e *Edifício Master* (2002), concentrada nesses três aspectos, a fim de estudar como os procedimentos de filmagem e as escolhas técnicas, assim como a condução da

conversa pelo diretor e a forma como a personagem se coloca diante da câmera, influenciam no resultado final.

Santo Forte (1999) inaugura a terceira fase do cinema de Coutinho, citada anteriormente. De acordo com Consuelo Lins (2004), foi nesse filme que o diretor consolidou a ideia de se montar um documentário apenas com imagens de pessoas falando, tendo assim a conversa sobre histórias de vida como ponto central da narrativa.

O filme que só Coutinho podia e queria fazer se baseava essencialmente na fala dos personagens. Suas realizações anteriores levaram-no – por caminhos muitas vezes tortuosos – a essa opção. Por intuição e por reflexão decidiu, em *Santo Forte*, assumir de vez a depuração gradual de muitos elementos estéticos que havia efetuado ao longo dos seus documentários e se concentrar no fundamental: o encontro, a fala e a transformação dos personagens. (LINS, 2004, p. 98-99)

Edifício Master (2002) foi um dos filmes de maior repercussão de Eduardo Coutinho. O filme, que também faz parte da terceira fase da obra do diretor, tem como foco a vida dos moradores do Edifício Master, localizado em Copacabana, no Rio de Janeiro, a um quarteirão da praia. O prédio tem 12 andares e 23 apartamentos por andar. Ao todo são 276 apartamentos conjugados, onde moram cerca de 500 pessoas. Com aproximadamente duas horas de duração, o longa traz entrevistas com 33 moradores, feitas em uma semana, em que contam histórias íntimas e reveladoras das pessoas que ali viviam na época.

3.4.1 Metodologia de análise

O estudo dos documentários em questão será feito a partir das metodologias da análise fílmica, assim como das categorias colocadas pelo autor José Eustáquio Romão (1981), no livro *Introdução ao Cinema*. Mombelli e Tomaim (2014) afirmam que a análise fílmica é um método interpretativo, que não possui uma fórmula única a ser seguida e que compreende a narrativa do filme e a sua composição enquanto produto final. A análise deve ser composta por dois aspectos: internos e externos. Os aspectos externos consistem em situar o filme em um contexto, numa história. Nesse momento, recorre-se a uma pesquisa documental e bibliográfica, em que se recolhe textos de informações mais gerais – relativos à filmagem, a informações sobre o diretor, sua carreira, à história do cinema, ao movimento ao qual o filme faz parte, entre outros. Na presente pesquisa, essa busca por informações externas ao filme foi feita nos capítulos 2 e 3.

Em relação à análise dos aspectos internos do filme, Vanoye e Goliot-Lété (2012) destacam que é preciso decompô-lo em seus elementos constitutivos:

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14-15)

Essa desconstrução do filme consiste na descrição dos planos, dos enquadramentos, das cenas, dos ângulos, dos sons, da profundidade de campo, dos movimentos de câmera, entre outros. Ainda segundo os autores, depois desse processo de decomposição do filme, é preciso estabelecer elos entre esses elementos isolados, a fim de compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para surgir um todo significativo: o filme. Portanto, pode-se dizer que a primeira fase, da desconstrução, equivale à descrição e que a segunda, da reconstituição a partir dos elementos decompostos, é referente à interpretação. Romão (1981) também destaca a importância da desconstrução do filme em seus elementos constitutivos, “para que se possa apreender o significado e a adequação de cada elemento, a compatibilidade, enfim, entre forma e conteúdo” (ROMÃO, 1981, p. 42). Seguindo essa ideia, serão analisados alguns aspectos usados por Coutinho para compor o encontro, um dos eixos a ser seguido na análise, como enquadramentos, movimentos de câmera, ângulos e composição de cena.

Romão (1981) afirma que cada tipo de plano tem um significado, no que diz respeito a sua capacidade de causar impressões específicas no espectador.

A escolha dos planos não é arbitrária, pois cada um deles se justifica pela impressão a ser causada no espectador, segundo as intenções do roteiro. A utilização ocasional e gratuita tanto dos planos, como dos ângulos de tomada e dos movimentos de câmera, pode provocar o preciosismo cinematográfico pelos exageros formais. Trata-se mais de um “exercício de estilo”. (ROMÃO, 1981, p. 49)

O autor classifica três tipos de planos, de acordo com o enquadramento: descritivos, que focam mais no cenário do que nos personagens; dramáticos, em que a ação dos personagens predomina sobre as parcelas visíveis do cenário; e psicológicos, que permitem ao espectador participar da intimidade do personagem. Os planos descritivos podem se subdividir em: plano conjunto, que enquadra a totalidade do cenário, de forma a descrevê-lo antes da ação dos personagens; e plano geral, que pode ser tanto descritivo quanto narrativo, uma vez que já ocorre uma ação, mas o cenário ainda se impõe. Os dramáticos

também possuem subdivisões, podendo ser: plano médio, os personagens são enquadrados a uma certa distância, no seu contexto social e de corpo inteiro; plano americano, em que os personagens são enquadrados da coxa para cima, permitindo ao espectador penetrar nos seus estados psicológicos; plano italiano, em que é feito um enquadramento de corpo inteiro dos atores; e o plano meio-médio, em que os personagens são filmados da cintura para cima. Romão (1981) destaca que os planos americano, italiano e meio-médio são planos narrativos, “pois enquanto o cenário tem um valor apenas indicativo, a ação predomina e já abre possibilidade de uma penetração na psicologia do(s) personagem(s)” (ROMÃO, 1981, p. 48).

Por fim, os planos psicológicos, que se subdividem em plano próximo, em que o personagem ocupa toda a tela, revelando aspectos que passam despercebidos nos planos dramáticos; primeiro plano, em que o rosto do personagem ocupa toda a tela, sendo este isolado de seu contexto social e tendo revelado seus sentimentos; e o plano de detalhe, que “são expressivos quando se referem a personagens; dramáticos quando mostram objetivos ou simplesmente indicativos” (ROMÃO, 1981, p. 49).

Em uma filmagem, a câmera pode assumir diversas posições em relação àquilo que se passa diante dela. Romão (1981) destaca que a câmera pode ser objetiva, quando ela se limita a captar o que se passa diante dela, não participando da ação; subjetiva, quando assume a posição de um personagem, permitindo ao espectador ver com seus olhos, identificando-se com seu ponto de vista; e expressiva, conferindo a determinado objeto ou personagem o máximo de expressão, de acordo com os desejos do diretor. Além dessas características, Romão também aponta os movimentos de câmera. “Os movimentos de câmera não são usados por acaso, mas são justificados e motivados psicológica e dramaticamente. A utilização adequada deste e daquele movimento dependerá do artista e do contexto do filme” (ROMÃO, 1981, p. 63).

Os movimentos de câmera podem ser classificados em: *travelling*, quando a câmera é fixada em um pedestal ou numa grua – braço mecânico – e se desloca para frente, quando se quer descrever um espaço, dar um destaque em algum objeto ou introduzir o espectador onde irá ocorrer a ação; para trás, quando se pretende passar a ideia de conclusão ou afastamento no espaço; e na lateral, podendo ser na horizontal ou na vertical, caracterizando-se como um movimento descritivo e proporcionando características dramáticas e expressivas. O movimento ainda pode ser classificado em panorâmica, em que a câmera, sem se deslocar, faz uma rotação em torno do seu próprio eixo, horizontal ou verticalmente, podendo ser caracterizada como descritiva, expressiva ou empregada como elemento narrativo direto; e em trajetória, que é uma combinação do *travelling* com a panorâmica.

Romão (1981) ressalta que, além desses movimentos, ainda há o chamado movimento livre, “que é obtido com a câmera na mão, assim usada, tanto por motivos econômicos, como por exigências estilísticas” (ROMÃO, 1981, p. 63). O movimento livre é comumente usado em filmes documentários.

O ângulo também é um elemento muito importante na linguagem cinematográfica, uma vez que é instrumento de enriquecimento do plano utilizado. Sua escolha depende do tema e também do estilo do diretor, podendo ser de vários tipos: normal, quando a câmera fica no nível da visão de uma pessoa em pé, caracterizando-se como o ângulo pelo qual normalmente vemos o mundo; *plongée*, quando a cena e os personagens são filmados de cima para baixo; *contre-plongée*, que filma a cena de baixo para cima; e campo e contra-campo, que é um “procedimento de um cunho narrativo, pelo qual dois personagens conversando são mostrados alternadamente. A câmera pode pegar apenas um de cada vez, assumindo a posição de um deles, ou mostrar os dois, assumindo uma posição mais objetiva” (ROMÃO, 1981, p. 68).

Outra característica importante a ser considerada na análise é a composição da cena, que engloba os elementos presentes no quadro e a iluminação utilizada. Romão (1981) destaca que, no cinema, o cenário não é uma mera convenção, como no teatro, mas um elemento do próprio drama. “O cenário, às vezes imenso, dilui os personagens; às vezes reduzido a um ambiente minúsculo e íntimo, faz sobressair os personagens, que se impõem ao campo visual. Diferentemente do teatro, o cenário no cinema tem mais condições de compor a ‘atmosfera’” (ROMÃO, 1981, p. 13).

A utilização e a articulação de todos esses elementos constituem o filme como todo, caracterizando-o e dando-lhe significações. Não há uma receita pronta para essa utilização, variando de acordo com as intenções e com o estilo de cada diretor. Romão destaca que “dada a riqueza da imagem cinematográfica e a variedade de elementos que a mesma apresenta, uma cena ou um plano pode sofrer uma variação incrível com apenas a introdução de um pequeno procedimento cinematográfico [...]” (ROMÃO, 1981, p. 68).

A conversa, outro eixo a ser seguido, será analisada a partir da forma como Coutinho dirige a entrevista – se ele interfere na fala do outro, se respeita os silêncios – e da interação entre o diretor e a personagem. Além disso, na conversa também será considerado o tempo de duração de cada uma. Em relação à personagem, terceiro eixo a ser seguido, considera-se que é um processo de construção que se inicia na pré-produção, começando na pesquisa, tem seu principal momento na conversa e se efetiva na montagem. Nesse contexto,

serão considerados o tempo que cada um fica em cena, quantas vezes aparece no filme, e a encenação, isto é, a forma como a pessoa se coloca em cena, diante da câmera.

Romão (1981) destaca que a montagem deixou de ser uma simples operação técnica, em que os “pedaços” do filme são colados na ordem prevista do roteiro, para ganhar um significado de criação, tendo uma missão psicológica e expressiva. “Para que cada imagem tenha este ou aquele significado não bastam o tipo de plano, a composição e a movimentação de câmera, mas são necessárias também a ordem e a duração dos planos, obtidas na montagem” (ROMÃO, 1981, p. 73). Por isso, julga-se importante também a análise da montagem – do tempo de cada conversa, quantas vezes cada personagem aparece, a disposição com que aparecem na edição final e se há imagens ilustrativas.

Santo Forte (1999) e *Edifício Master* (2002) serão analisados separadamente, seguindo os eixos explicitados anteriormente, para que se possa identificar os pontos de confluência e os dissonantes, a fim de se alcançar os objetivos da pesquisa.

4 *SANTO FORTE* E A PALAVRA FILMADA

Como foi explicitado anteriormente, *Santo Forte* (1999) marca o início da fase em que Coutinho fará filmes baseados essencialmente na fala de personagens. Gravado entre uma missa celebrada pelo Papa no Aterro do Flamengo em 1997 e, meses depois, a comemoração do Natal, o longa-metragem, lançado em 1999, penetra na intimidade dos católicos, umbandistas e evangélicos da favela Vila Parque da Cidade, localizada na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro. O filme é construído com 11 depoimentos, em que se pode ver pessoas comuns relatando sobre suas crenças e experiências com divindades – santos, espíritos e orixás.

O filme começa com o depoimento de André, que ainda não é identificado, contando uma experiência que sua esposa teve com a Pombajira. A imagem é feita em plano meio-médio, alternando para primeiro plano em alguns momentos, com a câmera fixa durante todo o tempo e com ângulo normal. Na composição de cena, André está em evidência no quadro, e ao fundo vê-se que é uma sala, mas aparece apenas parte de uma cortina e uma porta, nada muito significativo. De acordo com Consuelo Lins, essa primeira sequência já enuncia a posição privilegiada que a fala das pessoas possui no filme. “Esta é efetivamente a sequência de abertura, contendo uma espécie de condensado do que veremos ao longo do filme, como se Coutinho quisesse colocar logo de saída para o espectador, o mais abertamente possível, as regras do seu jogo” (LINS, 2004, p. 104). Durante o depoimento, são inseridas algumas imagens de espíritos da Umbanda, como a Pombajira e a Preta Velha da esposa de André, e também é inserida a imagem do quarto do casal vazio. “Eis os elementos estéticos essenciais de *Santo Forte*: a fala dos personagens, as imagens concretas dos espíritos, os espaços vazios [...]” (LINS, 2004, p. 105).

Logo em seguida, são exibidas imagens de uma multidão na missa do Papa João Paulo II, no Aterro do Flamengo e imagens em plano médio do Papa, enquanto ele celebra a missa. Lins (2004) destaca que essas imagens “estão ali para marcar nossa ‘base religiosa’. É com esse catolicismo oficial que as religiões presentes no filme necessariamente se relacionam” (LINS, 2004, p. 105). Depois das imagens da vista aérea do local da missa, vê-se imagens, também aéreas, da favela Vila Parque da Cidade – primeiro mais de longe, enquadrando parte da Gávea, depois mais de perto, apenas a favela, com o som da missa do Papa em *over*.

Figura 1: Missa Papa João Paulo II, Aterro do Flamengo, 1997



Fonte: *Santo Forte* (1999)

Em seguida, vê-se Coutinho e a equipe chegando na favela – imagens feitas com câmera livre, na mão – até se encontrarem com uma mulher. Nesse momento, em voz *over*, uma mulher fala sobre a localização da favela. Pode-se dizer que essa sequência – da missa do Papa, imagens aéreas da favela e da equipe chegando – é uma forma de situar o espectador no espaço e no tempo, explicitando para ele onde foram feitas as filmagens e em que contexto. “Isso é um filme, lembra o diretor, foi rodado em determinado dia; se fosse feito em outras circunstâncias, o material seria diferente” (LINS, 2004, p. 106).

Coutinho e a equipe conversam com Vera, uma moradora que também participou como pesquisadora do filme, combinando aonde irão, com quem irão conversar primeiro. A câmera tem caráter livre, na mão e capta o som direto. Aqui, observa-se a explicitação do processo de enunciação, isto é, a câmera vai o tempo todo documentando o processo de filmagem, deixando claro para o espectador como o filme foi construído.

Entra a sequência de quatro depoimentos curtos de Braulino, Heloísa, Adilson e Vanilda, todos em suas casas assistindo à transmissão da missa do Papa pela televisão. Observa-se que as quatro conversas foram gravadas predominantemente em plano meio-médio, com alternâncias para primeiro plano e plano americano, com a câmera fixa e no ângulo normal. Lins (2004, p. 105) destaca que “o fato de várias pessoas estarem assistindo à missa na televisão impõe uma conexão do documentário com o presente, com a atualidade de 1997”.

Após essa sequência, entra uma imagem de Coutinho e a equipe andando pela favela, com os equipamentos, e na tela aparece o letreiro “Vila Parque da Cidade – dezembro de 1997”.

Figura 2: Cena do filme *Santo Forte*: Coutinho e equipe caminhando pela favela



Fonte: *Santo Forte* (1999)

Em seguida, vê-se a imagem de uma sala, com uma cadeira vazia e um tripé. A câmera se mantém fixa, em plano conjunto. Uma mulher entra no quadro e senta na cadeira. É Vera, que aparece logo no início apresentando a favela. Corta para a imagem de Coutinho e mais alguém da equipe ajustando a outra câmera e a mulher na cadeira ao fundo. Mais uma vez observa-se que Coutinho faz questão de explicitar o processo de enunciação, mostrando a preparação para a entrevista que se verá em seguida. Essa será efetivamente a primeira conversa de Coutinho com os personagens. Lins (2004) considera que o filme propriamente começa aqui.

4.1 O ENCONTRO

Considera-se que o encontro começa a ser articulado na pré-produção, com a definição do tema e com a pesquisa de personagens, e se efetiva com a gravação da conversa. A partir de *Santo Forte* (1999), Coutinho incorporou a pesquisa de campo para a escolha de personagens, mas não participava diretamente, apenas coordenava sua equipe, aqui formada por quatro pesquisadores – Patrícia Guimarães, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho e Vera Dutra dos Santos, uma moradora da comunidade.

A seleção daqueles com quem o cineasta vai conversar é feita a partir de relatórios escritos, conversas com os pesquisadores e algumas imagens realizadas pela equipe. Coutinho só entra em contato com os entrevistados no momento da filmagem, com a equipe técnica completa, e isso para ele é fundamental. O frescor do primeiro encontro é que garante pelo menos a possibilidade de ouvir uma boa história. Além disso, o entrevistado deve partir do princípio de que é a primeira vez que Coutinho está escutando o que ele diz. Estas são as condições ideais de uma boa entrevista, que nem sempre acontecem. (LINS, 2004, p. 103)

A primeira conversa é com Vera, e vê-se o enquadramento em plano meio- médio, com seu rosto no centro do quadro e o fundo desfocado, câmera fixa o tempo todo e ângulo normal. Há algumas variações do enquadramento, que em alguns momentos fecha em primeiro plano, deixando apenas o rosto dela na cena, e em outros abre para plano médio, de modo a mostrar um pouco do ambiente. Em determinado instante, percebe-se uma mudança de câmera, e vê-se agora a imagem em plano médio de todo o ambiente – integrantes da equipe, a outra câmera sendo operada, Coutinho ao lado dessa câmera, refletor de luz, outros equipamentos e Vera sentada na cadeira. É um outro ponto de vista da cena. Durante o depoimento, são inseridas imagens da Pombajira e de Iemanjá em plano médio e um plano detalhe da primeira página de uma Bíblia.

Figura 3: Cena do filme *Santo Forte*: personagem Vera em primeiro plano



Fonte: *Santo Forte* (1999)

A próxima conversa é com Dona Thereza. A gravação é feita no quintal de sua casa, com enquadramento em plano americano, de forma que mostra a entrevistada sentada na cadeira, com roupas no varal e diversos objetos em volta, compondo a cena. A câmera se mantém na maior parte do tempo fixa, alternando às vezes o enquadramento para primeiro

plano e meio-médio, no ângulo normal. Em dado momento, quando Coutinho a pede para mostrar suas pulseiras que representam os orixás, a câmera fecha em primeiro plano no braço dela, enquanto mostra as pulseiras. Há ainda a inserção da imagem de Vovó Cambinda. Mais ao final da conversa, Dona Thereza diz que irá fazer um café, e nesse momento a câmera a acompanha levantar com o movimento de uma panorâmica vertical.

Figura 4: Cena do filme *Santo Forte*: imagem Vovó Cambinda



Fonte: *Santo Forte* (1999)

Em seguida, vemos a conversa com Carla, também com o enquadramento em plano meio-médio, alternando para americano e primeiro plano; câmera fixa o tempo todo e ângulo normal. Na composição de cena, vemos Carla sempre em evidência, com apenas uma parede e uma geladeira ao fundo. Há a inserção de um plano conjunto da sala vazia, em que se vê uma mesa, cadeira e um aparelho de som e também da imagem da Pombajira. Ao final, vê-se imagens de uma rua movimentada à noite; plano de detalhe de Carla se maquiando e dela dançando em uma boate, que ela mesma conta que é o seu trabalho.

A próxima conversa é com André, o mesmo que aparece na sequência que abre o filme, mas só aqui ele é identificado. O depoimento é feito com câmera fixa, enquadramento predominantemente em plano meio-médio e primeiro plano, mas alternando em alguns momentos para italiano, em que se mostra mais o cenário, e com ângulo normal. No cenário apenas parte de uma cortina, do sofá e uma porta ao fundo. Durante o depoimento, também há mudança de câmera, e vê-se imagem da outra câmera com a equipe e Coutinho do lado, fazendo perguntas ao entrevistado, que nesse momento está fora do quadro. Há ainda inserção de imagens de um anjo e de um quarto vazio, duas vezes.

Figura 5: Cena do filme *Santo Forte*: quarto vazio

Fonte: *Santo Forte* (1999)

A conversa com Lídia é feita com a câmera fixa o tempo todo, com enquadramento em plano italiano, meio-médio e primeiro plano e com ângulo normal. Na cena, há apenas o sofá onde ela está sentada e parte de outro móvel. Também há cena em que se muda de ponto de vista, na qual o espectador vê no quadro uma câmera com Coutinho ao lado, um microfone, um refletor de luz e Lídia no sofá mais ao fundo. Ao final, entra a cena de uma moça da equipe sentada ao lado de Lídia e fazendo um pagamento a ela. A moça explica à entrevistada que é procedimento comum deles, deixando claro também para o espectador.

Em seguida entra a imagem de Seu Braulino, que já havia aparecido mais no início, cantando, em primeiro plano, e depois vê-se a cena dele e de sua esposa assistindo a essa mesma cena dele cantando na televisão. A conversa com ele e a esposa, Marlene, é feita, predominantemente, em plano americano e primeiro plano, mas alternando para o plano médio, em alguns momentos. A câmera é fixa e com ângulo normal o tempo todo. A cena é composta pelos dois, cada um em uma cadeira, na frente de um móvel que tem uma televisão ligada, que está no centro do quadro. Como são duas pessoas juntas, há alternância de enquadramento, ora primeiro plano dele sozinho, ora dela e ora também dos dois. Há inserção da imagem de Braz Carneiro, um espírito orixá e de um quarto vazio. Ao final, há um plano detalhe dos olhos de Seu Braulino, enquanto ele lê algo. Depois, revela-se que o que ele está lendo é o contrato de direito de imagem.

A conversa com Quinha é introduzida por uma imagem de algumas gaiolas de passarinho, que, com o movimento de panorâmica vertical, chega ao rosto de uma mulher que

cumprimenta alguém, que está fora do quadro, pela janela e manda essa pessoa entrar. A conversa é feita em plano meio-médio, com variação para primeiro plano e plano italiano. A câmera se mantém fixa e o ângulo normal. Na cena, a personagem está em evidência, e ao fundo vê-se uma janela, as gaiolas de passarinhos e uma criança ao lado dela. Nesse depoimento também há uma cena em que se pode ver parte do rosto de Coutinho e um microfone, enquanto ele conversa com Quinha.

Figura 6: Cena do filme *Santo Forte*: personagem Quinha em plano italiano



Fonte: *Santo Forte* (1999)

Logo em seguida, volta-se à Dona Thereza. Nesse momento, ela está na cozinha, passando um café para a equipe, junto com sua filha, Elizabeth. Coutinho conversa com Elizabeth, e aqui nota-se uma câmera mais livre, que se movimenta bastante, evidenciando que está na mão. Dona Thereza interrompe a conversa para contar uma nova história, e então a câmera passa a enquadrá-la em plano meio-médio, mas agora ela está em pé. Observa-se que a câmera na mão continua, evidenciando que esse momento foi gravado em plano-sequência. Nessa conversa, também há inserção de imagens da Pombajira e do quintal vazio. A conversa com Dona Thereza tem uma terceira aparição, mais ao final, logo após a conversa com Taninha.

Entram em cena imagens de um terreiro de Umbanda, onde está acontecendo um ritual. Em seguida, entra a conversa com Alex, que no momento está assistindo na televisão ao vídeo do batizado da filha na umbanda – ritual que se viu na cena anterior. Na conversa com Alex, há um movimento de panorâmica horizontal da câmera, que sai dele e vai até a TV. O depoimento é feito em plano meio-médio, com variação para primeiro plano e plano médio.

Diferentemente das outras, aqui há uma variação do ângulo, que é normal e, em dado momento, *plongée*. A conversa é construída de forma diferente das demais: na maior parte, vê-se imagens do batizado no terreiro, enquanto Alex narra em voz *over*. Além disso, é intercalado com os depoimentos de Nira e Dejair, mãe e tio de Alex. Em todos, observa-se a predominância do plano meio-médio e do primeiro plano e da câmera fixa. Há também cenas em que Coutinho, a equipe e alguns equipamentos estão no quadro junto com o entrevistado.

Figura 7: Cena do filme *Santo Forte*: Alex, Coutinho e equipe assistindo ao vídeo na televisão



Fonte: *Santo Forte* (1999)

A última conversa é com Taninha, que diferente das outras, é feita em uma mata e não na casa dele. A conversa é introduzida com imagens dos pés de Taninha, em primeiro plano, enquanto ele caminha pela mata. Depois há predominância da câmera fixa e do enquadramento em primeiro plano, plano meio-médio e italiano. Há a inserção da imagem de Marabô, outro orixá. Ao final, mostra-se, em plano americano, Taninha assinando o contrato de direito de imagem e recebendo dinheiro da produtora.

Figura 8: Cena do filme *Santo Forte*: Taninha recebendo o pagamento pela entrevista



Fonte: *Santo Forte* (1999)

A sequência final do documentário é marcada por imagens de casas enfeitadas para o Natal, da equipe visitando alguns dos personagens novamente e dando a eles uma foto da gravação e de Dona Thereza, na noite de Natal, sentada do lado de fora de sua casa e contando sobre seu dia. O filme termina com a imagem do quarto de Dona Thereza, onde duas crianças dormem, e a câmera segue até uma mesa ao lado, onde está imagem de Vovó Cambinda e de alguns santos, fixando nessa imagem algum tempo até os créditos finais subirem.

Com essa análise do encontro em *Santo Forte*, pode-se perceber que Coutinho opta, predominantemente, pelos planos dramáticos – plano americano, italiano, meio-médio – que, segundo Romão (1981), são planos narrativos, isto é, a ação predomina e abre a possibilidade para o espectador penetrar na psicologia dos personagens, enquanto o cenário tem um valor apenas indicativo; e pelos planos psicológicos, principalmente o primeiro plano, que revela os sentimentos e as emoções dos personagens. Além disso, a câmera se mantém fixa em todas as conversas, de modo que se concentra apenas na fala e na ação dos personagens, assim como o uso do ângulo normal, que caracteriza a visão de como vemos o mundo, deixando o personagem na altura do olho do espectador, e este concentrado no rosto do entrevistado – em suas expressões ao narrar. Com essas opções de enquadramento e de câmera, o cenário se torna algo secundário, sem grandes significações. Na conversa com Taninha, ele diz que a mata é o lugar onde ele se sente bem, o que evidencia que as escolhas das locações foram feitas de forma que fossem lugares onde as pessoas se sentiam bem, à vontade, independente da beleza estética ou do significado para o filme como um todo. A

exceção é a participação de Dona Thereza, uma vez que se observa que o enquadramento é mais aberto, deixando o cenário – o quintal de sua casa – mais à mostra. Nessa conversa, há um contraste entre o que ela conta – que foi rainha do Egito, que viveu na terra de Beethoven, por isso gosta de música clássica e coisas caras – e o cenário que se vê – uma casa humilde, sem acabamento por fora, um quintal de chão batido. A própria personagem faz essa comparação em seu depoimento, ao dizer que foi uma rainha muito maldosa e nessa vida atual está pagando os pecados. Nesse sentido, tanto o cenário quanto o que ela diz ganham uma significação diferente. O cenário, nesse caso, enriquece a narrativa.

Outra característica essencial para o encontro é a escolha pelo digital ao invés da película, que Coutinho adotou a partir de *Santo Forte*. Como o filme é feito por conversas, era preciso uma continuidade, um tempo para que o personagem se colocasse diante da câmera e desenvolvesse sua narrativa, o que seria impossível com a película, cuja fita tem tempo de duração determinado e bem curto, o que quebraria o momento e a espontaneidade das pessoas.

Na construção desse encontro, Coutinho também faz questão de explicitar a *mise-en-scène*, a forma como as filmagens são feitas, as negociações entre ele e os entrevistados; o que ele fez com a presença da equipe na cena, que aparece em todos os depoimentos, ao colocar as cenas do pagamento feito às pessoas, como no encontro com Lídia e Taninha, dos personagens lendo e assinando o contrato direito de imagem, no momento de Seu Braulino. Coutinho acreditava que, evidenciando ao espectador todo o processo de produção, ele estava deixando claro que o que se está vendo não é a verdade da realidade, mas a verdade da filmagem, do encontro entre ele, o personagem e a câmera, o que também contribui para que o resultado final seja bem-sucedido.

4.2 A CONVERSA

Toda a armação do encontro feita por Coutinho em *Santo Forte* é para que a conversa seja o elemento central da narrativa do documentário. Como foi destacado no capítulo anterior, pode-se pensar a conversa de Coutinho sob a perspectiva do contato interativo entre o diretor e a personagem.

A conversa com Vera dura pouco mais de cinco minutos. A personagem conta sobre suas experiências em várias religiões: que não gostava da forma como os espíritos da umbanda se comportavam, por isso se afastou; que passou pela Igreja Universal, mas que teve problemas com as pessoas, o que a levou a sair; e que no momento frequenta várias religiões,

de acordo com a situação que esteja passando. Observa-se que Coutinho faz poucas intervenções, perguntando apenas coisas mais pontuais – como o que a fez ir para a Universal, depois o que a fez sair, e, mais ao final, pede ela para explicar melhor sobre um quadro de Iemanjá que ela fala – de modo a estimular Vera a falar mais, contar com mais detalhes.

A próxima conversa é com Dona Thereza. No início, a personagem fala pouco, limitando-se a responder o que é perguntado, o que leva Coutinho a fazer mais perguntas e intervenções do tipo “por quê”, “o que houve”, “conta mais”, estimulando-a a contar mais coisas, mais detalhes. Em determinado momento, o diretor pergunta se ela teve outra vida na Antiguidade, o que demonstra que ele tinha um saber prévio sobre ela, adquirido com a pesquisa, e que estava direcionando a conversa para onde lhe interessava. Ela conta sobre quando uma amiga olhou para ela e viu uma rainha, e que então ela descobriu que tinha sido uma rainha do Egito em outra vida. Nesse momento, observa-se uma mudança em Dona Thereza, que parece se soltar, ficar mais à vontade e então fala mais, desenvolve melhor as histórias, conta coisas além do que foi perguntado, revelando uma narrativa rica e cativante. Um ponto muito importante da entrevista é quando Dona Thereza pergunta para o diretor: “E a minha operação, quer saber, não?” Nesse momento, a personagem demonstra uma relação de confiança com Coutinho, que lhe desperta o desejo de contar mais sobre suas experiências. Essa conversa é a mais longa do filme, durando aproximadamente nove minutos. Dona Thereza ainda volta em outros três momentos do documentário.

A conversa com Carla também é longa, com cerca de oito minutos. A personagem conta que quando criança frequentava a Igreja Universal e era fanática, o que levou sua mãe a afastar-se da igreja. Depois foi para a Umbanda, mas não deu muito certo e Coutinho pergunta se ela pode contar o por quê, e ela conta que o pai de santo gostava de se relacionar com as jovens. Coutinho então diz que ela conta histórias incríveis de surra de santo e a pede para contar, demonstrando que tem um saber prévio e direcionando a conversa. Carla também apresenta uma narrativa cativante e rica, o que desperta cada vez mais o interesse do diretor, o que fica explícito com as perguntas que ele faz, como qual é a sensação de apanhar de um santo, onde pode acontecer, como é, o que, conseqüentemente, vai a estimulando a falar mais. Essa interação entre o diretor e a personagem é fundamental para o andamento e para vitalidade da conversa.

Na conversa com André, que dura pouco mais de cinco minutos, Coutinho diz que lhe contaram que uma vez o espírito da mãe de André baixou em sua esposa e pergunta se é verdade. André responde que sim, e o diretor pede para ele contar sobre isso. Nessa conversa, Coutinho adota uma postura diferente das que se viu até então e quase não faz perguntas. Ele

deixa o personagem contar sobre essa história com a mãe sem nenhuma intervenção, perguntando apenas ao final da narrativa se ele chorou.

A próxima conversa é com Lídia, e também se observa que Coutinho quase não intervém, interrompendo apenas uma vez para fazer uma pergunta. Em uma conversa de quase cinco minutos, ela conta que quando era criança um homem, que chamavam de rezador, falou que ela era médium, mas fez uma amarração dos santos, que acabou com sua mediunidade. Depois conta sobre o casamento, que sofreu muito com marido e que chegou a pensar em matá-lo, até que se separou. Coutinho pergunta se quando se separou ela era da umbanda, sendo essa a única intervenção do diretor. Lídia conta sobre um assalto a um ônibus em que ela estava e que acredita ter sido sua fé em Deus que mandou os assaltantes embora sem fazer mal a ela.

A conversa com Seu Braulino e Marlene é mais curta, com duração de três minutos. Coutinho começa dizendo que no outro dia Seu Braulino disse que era católico e espírita e então pede para ele falar mais sobre isso, o que mais uma vez demonstra que é ele quem dirige a conversa. Seu Braulino fala que mesmo sendo católico, vários orixás o acompanham e que tem uma relação muito forte com seu preto velho. Marlene, sua esposa, que também está presente na conversa, diz que esse preto velho às vezes vem na casa deles, e então Coutinho pergunta como, pedindo mais detalhes. Ao final, vê-se a cena de Seu Braulino indo com o diretor e a equipe a um bar, e tomam uma cerveja juntos, o que mostra essa relação de parceria entre o personagem e a equipe.

Logo no início da conversa, Quinha fala algo sobre a pintura da casa, e Coutinho a pergunta sobre o que está falando. Ela ri e diz que não sabia que ele estava prestando atenção. Esse momento já mostra o clima de descontração do encontro. A conversa segue, e Coutinho pergunta sobre religião, se ela tem devoção a algum santo. À medida que Quinha vai falando, o diretor faz intervenções apenas para pedir que ela explique melhor alguma coisa, como na hora em que ela diz acreditar nas almas, e ele pede para explicar o que são essas almas, ou quando ela diz que em uma situação de sufoco pensou em muita besteira, e ele pergunta o que isso quer dizer. Em certo momento, ela passa a brincar com o cachorro, e o diretor pergunta se ele toma conta da casa, e Quinha diz que não mata nem barata. Quinha é bem-humorada e durante toda a conversa mostra estar bem à vontade. Pode-se dizer que essa conversa é a que melhor traduz o clima descontraído e informal que Coutinho busca em seu trabalho e que contribui para o resultado final bem-sucedido.

A próxima conversa com Elizabeth, filha de Dona Thereza, também tem um caráter informal, e percebe-se que ela não foi planejada, uma vez que o que se vê é que a

equipe e Coutinho estavam esperando Dona Thereza passar o café, e o diretor pergunta a Elizabeth, de maneira informal, se tem a mesma religião que a mãe, e ela diz que é atéia, que não acredita em Deus e nos santos. Ele afirma que é a primeira pessoa que eles conhecem na favela que diz isso. Nesse momento, observa-se que Coutinho se interessa por ela e vê ali um potencial, dando continuidade à conversa, que entra na edição final do filme. A conversa é curta, dura cerca de dois minutos, pois Dona Thereza a interrompe dizendo que não contou sobre a morte da irmã.

Nesse segundo momento de Dona Thereza, observa-se que ela já está bem à vontade com a equipe e que há uma forte interação entre ela e o diretor, que a faz querer tomar a cena para si, querer contar suas histórias diante da câmera. A personagem faz mais duas aparições no filme: uma em que ela aparece cantando, e depois Coutinho pergunta se ela é feliz. Dona Thereza fica visivelmente emocionada e diz que é muito difícil de responder. Nesse momento, Coutinho respeita o silêncio dela, que fica um tempo sem conseguir dizer nada por conta da emoção. Ela diz que por um lado é feliz, mas por outro, não. O diretor pergunta que outro lado é esse, e ela pergunta se precisa responder, ele diz que não, o que demonstra o respeito que ele tem pelos personagens, contribuindo para fortalecer a interação entre eles. Dona Thereza volta na sequência final, na noite de Natal em que Coutinho visita alguns dos entrevistados, e conta sobre o seu dia em uma conversa mais informal.

Como dito anteriormente, a conversa com Alex é diferente. Na primeira parte, estão assistindo ao vídeo do batizado da filha de Alex na Umbanda, e ele vai narrando os acontecimentos. Nesse momento, Coutinho faz diversas perguntas, sobre como é batizar a criança em duas religiões diferentes, o que tem de diferente de uma para outra, de forma a demonstrar ao personagem seu interesse e fazer com que ele fale mais. A conversa é intercalada com o depoimento de Nira, mãe de Alex. Coutinho diz que ouviu dizer que uma vez o filho dela estava doente e ela pediu uma reza para ele e a pede para contar como foi essa história. Ela conta que orou por ele, mas ele voltou a ficar doente, então levou em um obreiro na igreja. Alex chegou lá muito doente, nem conseguindo andar direito e, depois da reza, ele se curou, saiu andando como se nada tivesse acontecido. O depoimento de Nira é rápido, durante menos de um minuto, e então a narrativa volta para Alex, que continua a contar essa mesma história que a mãe.

A conversa agora é intercalada com Dejair, tio de Alex. O depoimento de Dejair tem um caráter mais explicativo a respeito da umbanda, do candomblé, o que caracteriza cada um e suas origens. Dejair diz que Coutinho pediu pra contar sobre Exu, mas que ele está procurando algo para não chamar atenção, pois se chamar eles aparecem, portanto prefere

evitar falar sobre coisas ruins. Retorna a conversa com Alex, que pede licença aos orixás para cantar uma música. Coutinho então pergunta se agora pode, ele diz que sim e canta. Tanto a passagem final de Dejour quanto a de Alex demonstram que há uma negociação entre diretor e personagem e que há respeito por parte de Coutinho em relação às crenças deles.

A última conversa é com Taninha. O personagem mostra ter um jeito mais fechado, fala pouco, o que leva Coutinho a fazer mais perguntas, estimulando-o a contar mais coisas. Coutinho diz que lhe disseram que ele tem muitos filhos, e ele diz que sim, que são 18. Aqui mais uma vez fica claro que o diretor já chega à entrevista com um conhecimento prévio e que dirige a conversa de acordo com o que acha interessante. Boa parte da conversa é sobre a história de vida de Taninha, mas Coutinho depois pergunta mais sobre religião, momento em que se observa que o personagem se solta mais e enriquece sua narrativa.

Com a análise das conversas presentes em *Santo Forte*, pode-se dizer que Coutinho recorre a alguns métodos da história oral para conduzir as mesmas. O diretor demonstra interesse pela história que a pessoa tem a contar, compreensão pelas opiniões, respeito pelo outro – não contradiz ou discute com o personagem, nem questiona a veracidade das histórias, o que contribui para a interação entre Coutinho e os entrevistados, uma vez que as pessoas adquirem confiança nele e se sentem estimuladas e confortáveis para se abrir e contar mais sobre si, sua história de vida e suas crenças. A conversa com Dona Thereza é um momento em que fica evidenciado não apenas esse diálogo com a história oral, mas essa relação de cooperação e confiança que é construída, pois a liberdade que não apenas ela, mas todos os personagens encontram para lhe contar suas experiências é resultado, dentre outros fatores, da postura do diretor durante a entrevista – se manter em segundo plano, não questionar a veracidade daquilo, não debater, demonstrar atenção e interesse pelo que está sendo contado –; postura esta que segue os princípios que um entrevistador de história oral deva ter, como explicitado no capítulo três do presente trabalho.

Observa-se ainda que Coutinho deixa a narrativa dos personagens fluir mais livremente, sem muitas interrupções. As intervenções que o diretor faz são perguntas mais pontuais, do tipo “por quê”, “o que isso quer dizer”, “explica melhor”, “onde, quando, como”, de forma a fazer a pessoa falar mais, com mais detalhes e enriquecer a narrativa. Contudo, mesmo deixando os depoimentos serem mais livres, principalmente por não estar em busca de algo específico, pode-se perceber que Coutinho dirige as conversas. O diretor tem um conhecimento prévio sobre o personagem, sobre algumas histórias, que foram contadas para os pesquisadores e depois repassadas para ele, o que o leva a fazer perguntas mais direcionadas ao que acha interessante. Isso é evidenciado em diversos momentos, como na

conversa com Carla, ao perguntar sobre as surras de santo; com André, ao querer saber sobre a experiência com a mãe; com Taninha, ao falar dos filhos, entre outros. A conversa é uma negociação entre diretor e personagem, um jogo entre o que a pessoa quer falar e o que o diretor quer ouvir. Porém, é um jogo imprevisível, aberto a surpresas, a histórias e situações inesperadas, como o depoimento de Elizabeth, filha de Dona Thereza, que não foi planejado e foi muito rico.

4.3 A PERSONAGEM

A terceira fase do cinema de Eduardo Coutinho, intitulada *documentário de personagem*, é caracterizada por documentários ancorados em personagens, na atuação desses no momento da conversa com o diretor diante do aparato cinematográfico e da equipe. Considera-se que há um processo de construção dessa personagem, que se inicia na pré-produção, com a pesquisa, tem seu principal momento na conversa e se efetiva na montagem final.

Como explicitado anteriormente, Coutinho não participa diretamente da pesquisa, apenas a coordena. O diretor buscava pessoas que soubessem narrar bem, o que para ele era até mais importante do que a história que será contada, se era algo banal ou extraordinário.

O objetivo é encontrar pessoas que saibam contar histórias. Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias mas sem essa habilidade narrativa. Contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não terminar o que se está dizendo, não ter força para se expressar, não ter fé no que diz. Esses critérios, porém, não são definitivos nem evidentes para toda a equipe, podendo haver discordâncias entre os pesquisadores e o diretor. (LINS, 2004, p.103)

No depoimento de Vera, pode-se dizer que a personagem tem uma atuação mais sóbria e observa-se a predominância do que Ramos (2008) chama de *encena-afecção*, que é a expressão de afeto por expressões faciais e gestuais, o que é evidenciado pelo enquadramento em primeiro plano na maior parte da conversa, que dá destaque a essas expressões e permite ao espectador penetrar na psicologia da personagem.

A atuação de Dona Thereza pode ser considerada a mais marcante do filme. No início, ela é um pouco retraída, mas à medida que Coutinho vai demonstrando interesse, ela vai se soltando e toma a cena para si. Aqui se observa que a personagem constrói uma *automise-en-scène* a partir da presença de Coutinho e de suas interferências, como se percebesse, através da fala e do olhar, o que o diretor deseja e apropria-se disso em sua

encenação, o que vai ao encontro da ideia de Comolli (2008) de que a *mise-en-scène* é modificada pelo olhar do outro. Pode-se dizer também que a conversa com Dona Thereza se inscreve no que Deleuze e Guattari (1992) chamam de fabulação, em que as intensidades que surgem do que é contado importam mais do que a história que se conta. A personagem conta suas crenças e suas experiências com os orixás de uma forma muito expressiva, muito intensa, de fato de uma forma fabuladora. Ela se constrói diante da câmera, do diretor e da equipe como uma personagem interessante, com experiências ricas. O que pode ser observado também na segunda vez em que aparece no filme, no momento em que interrompe a conversa de Coutinho com a filha Elizabeth para contar a história de quando sua irmã morreu. Dona Thereza toma esse momento da filmagem para ela, para ser uma personagem que às vezes ela não é no cotidiano, sem a câmera. A conversa com ela é a maior, e é a personagem que mais aparece, sendo quatro as aparições. Esse tempo que ela tem na montagem final também contribui para que essa vitalidade de seu depoimento se cristalice e chegue ao espectador.

Carla também constrói uma *automise-en-scène* a partir da interação com Coutinho. A personagem tem um modo de narrar cativante, expressivo, com pausas, entonações, também marcado pela *encena-afecção*. Além disso, percebe-se que, à medida que o diretor demonstra interesse, ela vai gostando de contar e toma o momento para si. Seu depoimento também é grande, o que, assim como o de Dona Thereza, contribui para que essa vitalidade se cristalice.

A narrativa de André também é uma das mais marcantes do documentário. Ao contar sobre a experiência que teve quando o espírito de sua mãe baixou na esposa, o personagem também se insere na fabulação, pois sua forma de contar é muito intensa, chama a atenção mais do que a própria história. André tem uma expressividade muito grande, com expressões faciais e gestos marcantes, o que pode ser visto tanto nesse momento quanto na sequência que abre o filme, em que André conta outra experiência que sua esposa teve com os orixás. Esse segundo momento de André é mais curto do que as conversas com Carla e Dona Thereza, mas pode-se observar que é o tempo ideal para constituir a vitalidade da conversa.

As conversas com Lídia, Seu Braulino e Marlene e Elizabeth também são caracterizadas por atuações mais sóbrias, sem muitas expressões, assim como a de Vera. Observa-se a predominância de uma *encena-afecção*, enfatizada pelo enquadramento em primeiro plano e plano meio-médio, que trazem para o centro da cena as expressões, os gestos e as entonações ao narrar.

Quinha constrói uma personagem diante da câmera que, apesar das dificuldades da vida, é bem humorada e alegre. Como dito anteriormente, é a personagem que parece estar

mais à vontade com Coutinho e com a presença da equipe e do aparato cinematográfico. Sua atuação é marcada por esse jeito descontraído e pela interação com o diretor.

A conversa com Alex é marcada pelas imagens do ritual de um batizado na umbanda e, diferente dos outros, possui passagens de sua narração em voz *over*, enquanto se assiste a essas imagens. A atuação do personagem é mais contida, com maior sobriedade, sem grandes gestos ou expressões, assim como as atuações de Nira e Dejour, que intercalam as conversas com a dele. Nesse momento, pode-se dizer que há um movimento diferente do que acontece, por exemplo, com Dona Thereza, Carla e André: a narrativa é mais marcada por seu conteúdo – são mais explicativas em relação à umbanda e os rituais – do que pela forma de contar. Contudo, é importante destacar que eles contam com desenvoltura diante da câmera, o que era essencial para Coutinho.

Taninha também começa o depoimento mais retraído, falando pouco, se limitando apenas ao que o diretor pergunta. Observa-se que, ao longo da conversa, sua atuação vai se transformando: o personagem vai conquistando mais confiança e se sentindo mais à vontade com diretor e com a câmera e conta mais coisas, fala mais, apesar de manter uma encenação mais sóbria, contida. A predominância do primeiro plano também destaca suas expressões ao narrar, sua *encena-afecção*.

Com a análise dos personagens, da forma como eles narram e se colocam diante da câmera, observa-se que cada um tem uma forma de se auto construir diante de Coutinho, da equipe e do aparato técnico. Em *Santo Forte* (1999), cada pessoa filmada tem liberdade para fazer sua própria cena – alguns mais contidos, sóbrios, como Vera, Lídia e Taninha; outros mais expressivos, como Dona Thereza e André. Nesse documentário, o sentido da ação dos personagens está na vitalidade de sua narrativa quando interagem com o cineasta e a câmera. Em entrevista ao *blog* Escrever Cinema, de José Carlos Avellar, Coutinho afirma que a presença de toda a equipe e do aparato cinematográfico, ao contrário do que se acredita, estimula a pessoa a falar, a querer estar em cena. O diretor cita como exemplo a conversa com Dona Thereza, que na pesquisa tinha contado sua história de forma menos excitante, o que o fez inclusive não gostar muito dela inicialmente, mas que, na filmagem, contou a mesma história de uma forma rica, extraordinária.

Com muitas personagens a presença de uma grande equipe, de oito pessoas, com uma tremenda câmera, estimula para que ela faça muito melhor. Essa mulher com oito pessoas, no quintal da casa dela, do lado uma câmera filmando e uma segunda câmera atrás, sentiu que naquele momento, com aquela equipe ela tinha que contar aquilo que ela tinha contado antes muito melhor. Ela conta de um jeito morno para uma câmera pequena e duas pessoas e conta extraordinariamente para dez pessoas. (COUTINHO, 2013)

Saber narrar bem era a principal característica que Coutinho buscava em suas personagens, como dito anteriormente. André, que é um dos personagens que tem uma narrativa rica, é um exemplo disso, pois as histórias que conta foram experiências vividas pela esposa, mas ele as contava de uma forma melhor do que ela, o que levou o diretor a colocá-lo no filme ao invés da mulher.

Nós encontramos uma mulher com uma vida e uma experiência religiosa espantosas. Ela tinha vivido fortes perseguições e chegou até a ser submetida a tratamento psiquiátrico em função das experiências com a umbanda. Contudo, ela ficou fora do filme porque foi prolixa demais. Sua narração não tinha força. Quem entrou no filme foi o marido dela que, embora não tivesse a mesma experiência, foi capaz de narrar com genialidade uma história de possessão que ela própria vivera. A narração que ele faz dessa única história que ele tinha para nos contar é sensacional e, por isso, mesmo, é ele quem abre o filme. (FIGUEIROA; *et al.*, 2003, p. 217)

Nas narrativas de *Santo Forte* (1999) há algo a mais, que vai além do simples ato de narrar. A partir da interação criada entre Coutinho e seus personagens, emerge uma dimensão fabuladora, em que as intensidades e as sensações que surgem das narrativas são mais importantes do que elas próprias, o que fica mais evidente com Dona Thereza e André.

A partir do estudo sobre a encenação no documentário feito no capítulo anterior, observou-se que no filme analisado há principalmente a chamada *encenação direta*, com predominância da *encena-afecção*, isto é, os personagens expressam seu afeto pelo rosto, gestos e entonação, não encenando sua personalidade propriamente como um ator. Além dessas características, também foi possível observar que o tempo determinado para cada conversa e a disposição dessas na montagem final contribuíram para a vitalidade dos depoimentos – cada personagem teve tempo para desenvolver suas narrativas de forma que o espectador conseguisse apreender a expressividade e a vitalidade não só do que estava sendo contado, mas principalmente da interação do encontro e da atuação de cada um.

4.4 MONTAGEM E A CONSTRUÇÃO DE UM FILME

Como explicitado anteriormente, a montagem não deve ser vista como uma simples operação técnica, pois ela, a partir da duração de cada conversa, da ordem em que são colocadas e das imagens ilustrativas utilizadas, constrói um significado para o filme como um todo e para as partes fragmentadas, que ganham outra significação do que se fossem vistas separadas. Em *Santo Forte* (1999) é possível observar esse papel da montagem. Toda a sequência inicial – primeira fala de André, que abre o filme; apresentação da favela; imagens

missa do Papa João Paulo II no Aterro do Flamengo; e a conversa com pessoas que estão em casa assistindo à transmissão da missa – faz uma introdução para o espectador, contextualizando as conversas que viriam a seguir. Como já foi dito, Coutinho julga importante mostrar em que condições o documentário foi feito, em que contexto, pois acredita que se fosse feito em outro momento, outro lugar, seria um filme completamente diferente. Seguiu-se a colocação de Lins (2004) de que o longa-metragem propriamente começa com a conversa com Vera, que é seguida por Dona Thereza, Carla, André, Lídia, Seu Braulino e Marlene, Quinha, Elizabeth, Alex, Nira, Dejair e Taninha. Coutinho fez um filme apostando na fala, com poucas imagens ilustrativas e com uma montagem que se assentava no tempo da oralidade.

E as conversas eram editadas sem a suavidade da montagem “invisível” – como aconteceu em Santa Marta, mas com cortes descontínuos, os chamados jump cuts, sem planos para simular a continuidade. A aposta de Coutinho era de que tudo deveria ser montado em função do fluxo verbal. (LINS, 2004, p.116)

As poucas imagens ilustrativas ou de cobertura que existem no filme são imagens de santos ou de espaços vazios, como quarto, sala e quintal, que são inseridas quando algum personagem fala sobre determinada entidade ou sobre alguma ação que aconteceu naquele espaço. Coutinho acreditava que as imagens dos espíritos “enriquecem o imaginário religioso popular revelado no filme e dão maior concretude ao que é dito, pois é com essas pequenas esculturas que os personagens dialogam” (LINS, 2004, p. 117). As imagens dos espaços vazios são os únicos momentos de silêncio do filme. Elas, ao contrário das de santos, não ilustram nada, elas fazem, de acordo com Lins, uma alusão imagética ao que é falado, conferindo uma atmosfera de mistério ao filme. “Evocam a presença de espíritos, talvez eles estejam lá, mas não podemos ver, não temos ‘vidência’ para tal.” (LINS, 2004, p.117). Há ainda algumas imagens de cobertura, como as de Dona Thereza e Seu Braulino andando pelo morro; de Carla dançando em uma boate, quando ela diz que trabalha na noite e em um ambiente pesado; das casas da favela enfeitadas para o Natal; e do batizado da filha de Alex na umbanda, enquanto ele narra. Essas imagens são rápidas, duram poucos segundos, não sendo determinantes para o filme, nem atingindo o essencial, como destaca Lins.

Com essa análise de *Santo Forte* (1999), observa-se que toda a construção audiovisual do encontro é feita de modo que o personagem e sua história sejam os elementos centrais da cena e da narrativa do documentário, direcionando a atenção do espectador para o que está sendo contado e, principalmente, como está sendo contado. Além disso, a postura do

diretor, a forma como ele dirige as conversas também é essencial para o andamento e para o resultado final. Apesar de Coutinho ter divergências com a história oral, como foi apontado no capítulo três, como o tratamento como conversa e não entrevista; de não trabalhar com a noção de documento; o diretor recorre a alguns métodos aplicados pela metodologia para conduzir a conversa e chegar ao objetivo pretendido, que é uma narrativa expressiva, rica e vital. Contudo, Coutinho não chega a essa vitalidade apoiado apenas nas maquinações do encontro ou no seu talento para conversar com as pessoas. A encenação das pessoas, a forma como elas se transformam em personagens diante da câmera, também é crucial.

5 EDIFÍCIO MASTER E OS UNIVERSOS DE UM PRÉDIO

Lançado em 2002, *Edifício Master* também faz parte da terceira fase – *documentário de personagem* – da obra de Eduardo Coutinho e traz histórias de vida de moradores de um prédio de classe média localizado em Copacabana, a um quarteirão da praia. O documentário começa com imagens do circuito interno de segurança em que se vê Coutinho e a equipe chegando no prédio, seguidas por imagens deles entrando no elevador com os equipamentos. A câmera percorre um corredor vazio, enquanto, em voz *over*, Coutinho narra sobre o prédio e sobre a produção do filme, já explicitando ao espectador o processo de enunciação daquilo que ele verá em seguida.

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

Figura 9: Cena inicial do filme *Edifício Master*: equipe chegando ao prédio



Fonte: *Edifício Master* (2002)

A primeira personagem é Vera, que conta sobre como era o prédio e sobre sua vida lá – que mora ali desde que nasceu e que já morou em vários apartamentos, vivendo uma vida de cigano dentro do edifício. Em seguida, a câmera percorre um salão onde há pessoas sentadas, conversando e segue até a sala da administração, onde Coutinho conversa com Sérgio, o síndico. Ele fala sobre como era o prédio e sobre seu trabalho para torná-lo um ambiente melhor. Maria do Céu, a próxima personagem, também fala sobre o prédio – conta histórias de brigas, festas, prostituição que aconteciam lá antes da administração de Sérgio e como mudou depois que ele chegou.

Pode-se caracterizar essa sequência de três depoimentos iniciais, mais a narração inicial de Coutinho, como uma introdução, contextualizando o espectador tanto sobre o prédio quanto sobre as condições em que foram realizadas as filmagens. Somente a partir da quarta entrevista é que o prédio deixa de ser protagonista das falas e ouve-se mais histórias de vida.

5.1 O ENCONTRO

Como dito anteriormente, o encontro começa a ser articulado na pré-produção, com a definição do tema e a pesquisa de personagens. Em *Edifício Master*, pode-se dizer que o encontro começa com a escolha do edifício. Lins (2004) afirma que levou para Coutinho a ideia de fazer um documentário com moradores de um prédio de classe média no Leme, composto por apartamentos “quarto-sala”, onde ela trabalhava. “A sugestão continha o princípio de realização mais caro ao diretor nas suas últimas produções: a concentração espacial, a filmagem em apenas uma locação” (LINS, 2004, p. 139). A autora afirma que diante da perspectiva de mudar de horizonte social, deixando a favela e voltando-se para um universo até então distante do seu cinema e do próprio documentário brasileiro, Coutinho se interessou e aceitou fazer o filme.

Filmar em um único edifício de classe média interessou Coutinho, entre outros motivos, porque isso ia na contramão da produção documental brasileira. [...] Ao mesmo tempo, como de hábito, o diretor não queria fazer um filme “sobre a classe média” em geral, mas com indivíduos concretos, e por isso o interesse em abordar os moradores de um único prédio. (LINS, 2004, p. 140)

Contudo, “o prédio proposto pareceu-lhe inadequado, porque está situado na Avenida Atlântica, é habitado por pessoas de poder aquisitivo um pouco mais alto do que aquelas que ele gostaria de abordar e não é muito populoso” (LINS, 2004, p. 140), dando início então a uma busca por um edifício que atendesse aos anseios de Coutinho. Lins (2004) destaca que visitaram alguns edifícios que, por diversos motivos, se mostraram inadequados. Foi então, por intermédio de João Moreira Salles e de sua amiga Eliska Altmann, que a equipe chegou ao Edifício Master, escolhendo-o.

Assim como em *Santo Forte* (1999), Coutinho realizou uma pesquisa de personagens no prédio, a qual ele apenas coordenava. “Éramos cinco pesquisadores – à equipe de *Babilônia 2000* juntou-se Eliska Altmann, reafirmando a prática que Coutinho tem de integrar a seus filmes pessoas anteriormente já relacionadas com o universo registrado” (LINS, 2004, p. 143). A autora destaca que Eliska Altmann morara no prédio anteriormente,

tendo uma experiência com o espaço que iria ser filmado, o que lhe deu um conhecimento prévio e permitiu a equipe entender melhor o funcionamento do local.

As conversas com os três primeiros personagens – Vera, Sérgio e Maria do Céu –, que compõem a introdução do filme, são feitas predominantemente com a câmera parada, ângulo normal, variando apenas o enquadramento entre plano meio-médio e primeiro plano. Apenas no depoimento de Sérgio é que se pode observar uma câmera mais livre, na mão. Nas três conversas, observa-se uma composição de cena simples, apenas com móveis e objetos ao fundo, de modo que os rostos dos personagens se destacam em primeiro plano na cena.

O encontro com Esther começa com imagens da equipe chegando ao apartamento dela. A câmera percorre um corredor cheio de quadros até outro cômodo. Observa-se que durante toda a conversa a câmera se mantém parada, com ângulo normal e com enquadramento variando entre plano meio-médio e primeiro plano. Quando ela mostra a sacola que o ladrão a entregou em um assalto, a câmera abre mais para o plano americano, de forma a enquadrar a sacola e os papéis que ela tem nas mãos. A composição de cena é feita apenas com parte de uma cortina ao fundo e um móvel com um abajur, uma foto, um arranjo de flores e outros enfeites.

Figura 10: Cena do filme *Edifício Master*: personagem Esther em plano americano



Fonte: *Edifício Master* (2002)

Na conversa com Renata também predomina a câmera parada e o ângulo normal. O enquadramento varia entre primeiro plano e *close*, de forma que seu rosto está o tempo todo no centro do quadro. Como os enquadramentos usados são mais fechados, a composição de

cena se limita a uma parede branca com umas faixas penduradas, revelando quase nada do espaço onde a personagem está.

Figura 11: Cena do filme *Edifício Master*: personagem Renata em *close*



Fonte: *Edifício Master* (2002)

A próxima personagem é Nadir, que primeiro aparece tocando teclado. Nesse encontro, diferentemente dos anteriores, observa-se uma câmera livre, na mão. O ângulo normal ainda predomina, e o enquadramento varia entre plano meio-médio, americano, primeiro plano e *close*. O ambiente tem pouca iluminação, e a composição de cena é feita com uma luminária acesa, o teclado e alguns objetos não identificados ao fundo.

A conversa com o casal Carlos e Maria Regina é feita com câmera parada, ângulo normal e com enquadramentos em plano meio-médio e primeiro plano. A composição de cena consiste em um móvel ao fundo, com uma televisão, um aparelho de som e alguns vasos de flores. Ora vê-se os dois no quadro, ora só um deles.

O próximo encontro é com três amigos – João, Fábio e Bacon. No início, vê-se, com um ângulo em *contre-plongée*, um deles cantando, outro tocando violão e o outro em pé, fantasiado, como uma estátua. Esse momento é diferente dos outros, pois a câmera, além de ser livre, faz muitos movimentos – ela fica alternando entre os rapazes, com movimentos de panorâmica horizontal e vertical. Porém, o enquadramento continua predominantemente entre plano meio-médio e primeiro plano, com ângulo normal, e a composição de cena não muito significativa, apenas com algumas roupas e objetos ao fundo.

Figura 12: Cena do filme *Edifício Master*: personagens Fábio e Bacon pelo ângulo em *contre-plongée*



Fonte: *Edifício Master* (2002)

O encontro com o casal Oswaldo e Geicy é feito com câmera parada, ângulo normal, variando o enquadramento entre plano meio-médio e primeiro plano e com composição de cena simples, com uma cortina e objetos ao fundo. Nesse momento, ora vê-se os dois no quadro, ora só um deles – às vezes se tem apenas um no quadro, e a câmera abre para outro plano mais aberto, de forma a enquadrar os dois, às vezes os cortes são feitos na montagem.

Em seguida, tem-se a cena da equipe na porta de um apartamento conversando com uma moça que diz que tinha esquecido que havia marcado com eles. Um pessoa da equipe pergunta se tem algum problema eles estarem filmando, e a jovem diz que não. A conversa com Daniela é feita com câmera parada, ângulo normal e em *contre-plongée*, em certos momentos, com variação de enquadramento entre plano meio-médio, italiano e primeiro plano. Apesar da câmera estar posicionada em um ângulo normal, isto é, na altura do olho da personagem, Daniela permanece de lado quase toda a conversa, sem olhar para a câmera nem para o diretor, o que ela explica dizendo que não tem autoconfiança para encará-lo. Em certo momento, Coutinho também aparece no quadro, como se a câmera estivesse atrás dele. É a primeira vez nesse filme que Coutinho aparece no quadro durante uma conversa. O único momento em que se observa um movimento de câmera é quando Daniela se levanta para pegar um quadro que ela mesma pintou, o que faz com que a câmera a acompanhe em um movimento de panorâmica vertical. A composição de cena também é

simples, com apenas uma porta ao fundo e, ao lado, uma estante com materiais de pintura e demais objetos.

Figura 13: Cena do filme *Edifício Master*: personagem Daniela e Coutinho em cena



Fonte: *Edifício Master* (2002)

O encontro com Roberto começa com a câmera adentrando pelo apartamento, mostrando um ambiente meio escuro, com muitas caixas. Ouve-se uma mulher da equipe dizendo para alguém no outro cômodo que era uma equipe que estava chegando. A conversa é feita com a câmera livre, ângulo normal e com enquadramentos em plano meio-médio, americano, primeiro plano e *close*. Na composição de cena, tem-se objetos e caixas ao fundo.

A próxima conversa, com Alessandra, é feita com câmera parada, ângulo normal, variando o enquadramento entre plano meio-médio, primeiro plano e *close*. A composição de cena é minimalista, com apenas uma parede branca atrás, deixando apenas o rosto dela em destaque.

Figura 14: Cena do filme *Edifício Master*: personagem Alessandra com composição de cena minimalista



Foto: *Edifício Master* (2002)

A conversa com Antônio Carlos é caracterizada por uma câmera livre, na mão, com o ângulo variando entre normal e em *contre-plongée* e com o enquadramento entre meio-médio e primeiro plano. A composição de cena também é minimalista, apenas com uma parede e alguns quadros ao fundo.

O encontro com Lúcia e Rita começa com a equipe chegando ao apartamento delas. A conversa é feita com câmera parada e ângulo normal o tempo todo, com o enquadramento variando entre plano meio-médio, americano e primeiro plano. A composição de cena consiste em alguns móveis e uma cortina ao fundo. A conversa é interrompida pela mãe de Lúcia, que aparece no fundo do quadro dizendo que está de saída. A senhora passa na frente da câmera, e então é retomado o depoimento de Lúcia. Como são duas pessoas, também há a alternância ora para uma, ora para outra e, às vezes, as duas no quadro.

Na próxima cena, a câmera percorre uma cozinha onde uma mulher está cozinhando. A câmera então segue por um corredor até um cômodo, onde se vê Coutinho conversando com um homem, Jasson. A conversa com ele também é feita com câmera parada, ângulo normal e enquadramento variando entre plano americano, meio-médio e primeiro plano. Na composição de cena, apenas uma cama, onde ele está sentado, uma cortina e um cabide com roupas ao fundo.

A conversa com Marcelo também é feita com câmera parada, ângulo normal e enquadramento variando entre americano, meio-médio e primeiro plano. Na composição de cena, há um computador ao lado do personagem, cabide de roupas, armários e uma pessoa ao

fundo. Em certo momento, Marcelo pergunta a Natalina, a moça que estava ao fundo, sobre o que ela acha de Copacabana. Nessa hora, a câmera mantém os dois no quadro, com o foco nela, e depois vai fechando em um enquadramento com apenas Natalina.

O próximo encontro é com Henrique, em que se observa uma câmera inicialmente parada, com ângulo normal e com enquadramentos em planos meio-médio, americano, médio e primeiro plano. No início, a composição de cena consiste em uma janela e uma cortina ao fundo e prateleiras com alguns objetos, ao lado do personagem. Henrique muda de lugar, sentando-se ao lado do aparelho de som para colocar uma música de Frank Sinatra, sobre a qual ele fala em seu depoimento. Nesse momento, a câmera passa a ser mais livre, na mão, e a composição de cena em apenas uma mesa com o aparelho de som ao lado e uma luminária acesa. Observa-se ainda um plano médio de todo o ambiente – televisão, sofá, mesa e Henrique sentado mais ao fundo, manuseando o som. A imagem é escura, sendo o personagem iluminado apenas pela luminária. Em dado momento, em que o personagem está cantando, vê-se a outra câmera também no quadro.

Figura 15: Cena do filme *Edifício Master*: personagem Henrique e parte da segunda câmera em cena.



Fonte: *Edifício Master* (2002)

Na conversa com Fernando, observa-se uma câmera livre, na mão, com ângulo normal, e o enquadramento variando entre plano meio-médio e primeiro plano. No início da conversa, a composição de cena consiste em um estante com objetos, na qual ele está mexendo no início. Depois, percebe-se que ele muda de lugar, e a composição se torna mais

minimalista, apenas com uma parede com quadros atrás dele. No momento em que ele conta sobre o acidente que o deixou surdo de um lado, a câmera muda de posição e o filma de lado.

O encontro com José Carlos começa com ele abrindo a porta para a equipe. A câmera o segue por um corredor até uma sala, onde ele apresenta sua esposa e mostra uma mesa com alguns petiscos, dizendo que preparou para recepcionar a equipe. Durante a conversa com José Carlos, observa-se uma câmera livre, na mão, que se movimenta bastante, ângulo normal e o enquadramento variando entre plano meio-médio e primeiro plano. Em certo momento vê-se uma câmera mais aberta, com ele e a esposa na cena. A composição de cena consiste em uma cortina e a janela ao fundo.

Na conversa com Cristina também observa-se uma câmera livre, com ângulo normal e enquadramento variando entre plano meio-médio e primeiro plano. A cena é composta apenas por um mural de fotos atrás da personagem. Em certo momento, a câmera passa por trás de Coutinho, mudando de posição.

As conversas com Luiz, Maria Pia e Suze são feitas com câmera parada, ângulo normal e enquadramento variando entre plano meio-médio, primeiro plano e *close*. A composição de cena nos três encontros também é minimalista, apenas com móveis ao fundo. Maria Pia está junto com uma criança, o neto Felipe, que também aparece em cena e que conversa com Coutinho. Ao final da conversa com Suze, tem-se um plano americano, enquadrando todo o quarto onde ela está sentada.

Figura 16: Cena do filme *Edifício Master*: personagem Suze em plano americano.



Fonte: *Edifício Master* (2002)

Na conversa com Laudicéia e Luzinete, observa-se uma câmera livre, na mão, com ângulo normal e com enquadramentos entre plano meio-médio e primeiro plano. A composição de cena consiste na cozinha ao fundo. Nesse encontro, vê-se algo diferente dos demais: enquanto Laudicéia fala sobre um quadro que está pintando, a tomada é cortada para uma imagem do tal quadro, que está ali próximo da personagem, e depois, com movimento de panorâmica vertical, volta para ela. Esse é o único momento em que vemos a imagem ilustrativa sobre algo que está sendo contado.

A conversa com Paulo Mata também é feita com a câmera livre, ângulo normal e enquadramento variando em plano meio-médio e primeiro plano. A composição de cena consiste em um espelho ao fundo, uma cama e um criado mudo. O encontro com Eugênia já tem a predominância da câmera parada, com ângulo normal e enquadramento em primeiro plano e meio-médio. A composição de cena também é simples, apenas com móveis ao fundo.

O último encontro, com Fabiana, começa com a equipe chegando ao seu apartamento, e a câmera a acompanhando até um cômodo, onde ela se senta no chão. Nesse momento, Coutinho chega, a cumprimenta, e ela pergunta quem é ele. Em seguida, já se vê a conversa, feita com câmera livre, ângulo normal, em alguns momentos mais lateral, enquadramento em plano meio-médio e primeiro plano e composição de cena minimalista, com apenas algumas roupas penduradas atrás da personagem.

A sequência final é feita com imagens das janelas do prédio – primeiro a câmera está dentro dos apartamentos e faz imagens da janela, e depois ela está do lado de fora do prédio, já à noite, e se movimenta, filmando várias janelas acesas, ficando fixa nas janelas em que há pessoas dentro. Em uma das janelas, a pessoa fecha a cortina, ficando tudo escuro, e depois de alguns segundos, o filme termina. Toda essa sequência é feita sem som, apenas com ruídos do ambiente.

Com a análise do encontro em *Edifício Master*, observa-se que, assim como em *Santo Forte*, há predominância de planos psicológicos, principalmente primeiro plano e *close*, que revelam as emoções e os sentimentos dos personagens; e de planos dramáticos – americano, italiano e meio-médio –, que abrem a possibilidade de se penetrar na psicologia dos personagens, mas mostrando um pouco mais do cenário. A câmera é fixa, sem movimentos, em algumas conversas, mas, em outras, observa-se que ela pode ser caracterizada como livre, isto é, com movimentos obtidos com a câmera na mão. Pode-se dizer que essa câmera livre demonstra que Coutinho não tinha uma preocupação grande com a beleza estética do filme, importando mesmo a narrativa das pessoas. A composição de cena segue um caráter minimalista, quase ausente em alguns momentos, como na conversa com

Alessandra, que tem apenas uma parede branca atrás. Esse estilo minimalista de Coutinho, já observado em *Santo Forte*, além de traduzir a ideia do diretor de que o que importa é a narrativa e a narração das pessoas, também contribui para o resultado final positivo, uma vez que todo o encontro é construído de forma que a conversa prevaleça à beleza estética do filme ou a qualquer outro elemento, conferindo a ela vitalidade.

Em *Edifício Master*, Coutinho também explicita a *mise-en-scène*, isto é, a forma como as filmagens são feitas, as negociações, os imprevistos. Essa preocupação de Coutinho fica clara logo na sequência inicial, em que o próprio diretor narra, em voz *over*, o processo de enunciação. Porém, diferentemente de *Santo Forte*, em que isso é feito com a presença da equipe na cena durante as conversas, aqui ele faz com a equipe chegando aos apartamentos, sendo recepcionada pelas pessoas, como no encontro com José Carlos, em que ele faz um lanche para a equipe; com Daniela, em que ela diz que estava dormindo e não lembrava que tinha marcado aquele dia; ou no encontro com Fabiana, em que a equipe entra e ela pergunta, ao cumprimentar Coutinho, quem é ele. Além disso, durante todo o filme, há imagens da equipe nos corredores, no elevador, feitas tanto pela câmera de segurança do prédio quanto pela própria equipe. Um momento que representa essa explicitação do processo de filmagem é a cena em que a produtora vai a um apartamento que está em obras pedir para eles darem uma pausa no barulho, enquanto eles gravam no apartamento ao lado.

5.2 A CONVERSA

Em *Edifício Master*, assim como analisado em *Santo Forte*, o encontro é construído de forma que a conversa seja o elemento central, e esta deve ser pensada a partir da interação entre diretor e personagem.

A primeira conversa é com Vera e dura quase quatro minutos. Ela conta que se mudou para o Master quando tinha apenas um ano, então passou quase os 49 anos de sua vida lá. Coutinho pergunta a ela se sempre morou naquele apartamento, e ela diz que não, contando todos os apartamentos em que já morou ali, dizendo que viveu uma vida de cigano dentro do mesmo edifício. Coutinho pede para que ela explique melhor. Vera conta que o clima era muito pesado lá, que inclusive uma amiga morreu no apartamento onde a equipe está hospedada, mas que agora é um ambiente familiar. Observa-se que o diretor faz poucas intervenções, apenas quando quer que ela esclareça algo que falou.

A conversa com o síndico Sérgio é rápida, durando pouco mais de um minuto. Ele começa dando boas-vindas à equipe à sala da administração. Com expressões marcantes,

ditados populares e frases de efeito, como “Uso muito Piaget, mas quando não dá certo parto para o Pinochet”; fala sobre sua administração; que está feliz com as conquistas alcançadas; e sobre os objetivos que ainda tem. Nessa conversa, observa-se que Coutinho não faz nenhuma intervenção.

Em pouco mais de dois minutos, Maria do Céu conta algumas situações do período em que o prédio era considerado um “antro de perdição”, devido à prostituição e ao comércio de drogas no local. Ela conta com empolgação as histórias de brigas entre travestis, e a única interferência que Coutinho faz é comentando que ela conta com alegria. Observa-se que, a partir desse comentário do diretor, ela conta com mais empolgação ainda, mas depois, ao falar da atual gestão do síndico Sérgio, que as coisas melhoraram, apresenta um tom mais sóbrio. Como se afirmou anteriormente, essa conversa, junto com as de Vera e de Sérgio, faz uma espécie de introdução sobre o prédio.

A conversa com Esther dura cinco minutos. Ela conta que o que mais gosta são seus retratos. Coutinho pede para ela contar o porquê, e ela diz que se ama muito. Em seguida, conta sobre quando se separou do marido e foi trabalhar como costureira para a alta sociedade carioca. Ouve-se uma moça da equipe pedindo para ela contar a história do assalto que sofreu – essa é a única conversa em que alguém da equipe, além de Coutinho, faz uma intervenção. Esther então conta sobre o assalto, diz que pensou em se matar depois e se emociona. Ela mostra ainda a sacola que o assaltante entregou com vários papéis, dizendo que era o dinheiro dela. Termina falando sobre o namorado atual e sobre a necessidade de se ter uma companhia, pois acha que a solidão machuca.

Renata inicia a conversa, que durará pouco mais de três minutos, dizendo que o namorado é americano. Coutinho pergunta como ele é e onde ele mora nos Estados Unidos. Ela conta sobre a vida dele, o relacionamento dos dois, a família dele. Renata ainda conta sobre quando a mãe a obrigou a fazer um aborto, o que a levou a sair de casa. Termina dizendo que ninguém a deixa mais para baixo, demonstrando uma grande autoconfiança. Nessa conversa, pode-se observar que Coutinho faz várias perguntas, todas de forma a estimular a personagem a falar mais, contar mais detalhes sobre a sua história.

Como se observou anteriormente, o encontro com Nadir começa com ela tocando teclado. Na conversa, que dura pouco mais de três minutos, ela fala sobre sua relação com a música; que quando era jovem cantou na rádio Maranhão, mesmo a revelia dos pais. Fala sobre a família, que tem filhos e netos e que, apesar de morar sozinha não se sente solitária; que é feliz e enfrenta os problemas com naturalidade. Nadir diz que quando quiserem que ela cante algo, podem pedir, pois ela não é inibida. Em seguida, ela canta, finalizando a conversa.

Diferente da conversa com Renata, em que Coutinho faz muitas perguntas, nessa com Nadir não se vê nenhuma intervenção do diretor.

A conversa com o casal Maria Regina e Carlos, que tem duração de aproximadamente cinco minutos, começa com Coutinho perguntando como está sendo o primeiro ano de casamento deles. Carlos diz que tudo bem, mas Maria revira os olhos, e o diretor pergunta a ela o porquê da expressão. Carlos a questiona se não está tudo bem, ela então, olhando para o diretor, pergunta se quer saber a verdade, contando em seguida que o casamento está em crise nos últimos meses e que já pensou até em se jogar pela janela, mas foi impedida pelo marido. Maria diz que ele tem muito ciúme. Ela comenta que ele olha para outras mulheres na rua. Ele diz que é cisma. Por um momento, eles ficam nesse jogo. Coutinho então pergunta se eles se gostam. Ele diz que gosta dela, mas ela diz que já gostou mais dele do que naquele momento. Observa-se que Maria fala mais que Carlos, mostrando uma narrativa mais rica, e que o diretor então explora isso, fazendo mais perguntas a ela e sobre a vida dela.

O encontro com os amigos Fábio, João e Bacon começa com eles cantando uma música autoral. Na conversa que vem em seguida, com duração de pouco mais de um minuto, Coutinho pergunta se são amadores e se já ganharam dinheiro com música. João e Fábio se alternam para responder, dizendo que para ganhar dinheiro teriam que fazer *cover* de artistas famosos, mas isso não os interessa. Coutinho então diz que eles já estão há seis meses em Copacabana e pergunta “que tal?”, demonstrando a eles e ao espectador que tem um conhecimento prévio. A conversa então segue sobre a vida dos meninos no Master, com o diretor perguntando sobre quanto pagam de aluguel, como sobrevivem financeiramente, onde trabalham. O diretor também pergunta porque Bacon não fala nada e pede para explicarem sobre a performance artística que o amigo está fazendo.

A conversa com o casal Oswaldo e Geicy dura cinco minutos e começa com Coutinho perguntando sobre o primeiro casamento de Oswaldo. Ele então conta sobre os dois casamentos anteriores, e o diretor vai fazendo mais perguntas, como quanto tempo durou, se teve filhos, se foi bom. Coutinho, em seguida, faz perguntas para Geicy sobre sua vida antes de conhecer Oswaldo. Ela conta que era viúva e quando se aposentou se sentiu muito sozinha, procurando então anúncios de pretendentes no chamado balcão. Conta algumas histórias sobre encontros que teve. Ele também conta sobre os encontros, até se conhecerem. Observa-se que Coutinho nessa conversa faz apenas intervenções pontuais, do tipo “por quê”, “conte mais sobre isso”, e perguntas que os levavam a dizer mais, sempre demonstrando interesse no que

está sendo contado. Ao final, o diretor questiona se pode perguntar a idade deles ou se é indelicado, demonstrando que faz as perguntas e intervenções de modo que respeite o outro.

Em quase cinco minutos de conversa, Daniela fala sobre sua vida pessoal, profissional e diz que tem problemas como neurose e com o que chama de “sociofobia”, de forma que tem dificuldades em se relacionar com outras pessoas e com a aglomeração de Copacabana, não sabendo lidar com multidões. Diz que fica feliz em subir e descer no elevador sozinha, pois não terá que ver ninguém nem ser vista. Daniela não olha para Coutinho durante a conversa. Fica o tempo todo de lado, o que faz o diretor perguntar porque enquanto conversam ela não olha pra ele. A personagem diz que não é porque o que está dizendo não tem veracidade, mas que não tem autoconfiança de encará-lo sem gaguejar e piscar compulsivamente. O diretor diz que na pesquisa ela também agiu assim, e Daniela diz que só força quando vai a uma entrevista de emprego, pois senão acham que ela está mentindo por não olhar nos olhos. Daniela faz questão de reforçar que ali não está mentindo, mas está temendo. O diretor questiona porque “temendo?”, e ela explica que o que a impede de olhar nos olhos é o medo. Em seguida, fala sobre sua relação com a escrita e com a pintura, lendo um poema que escreveu e mostrando um quadro que ela mesma pintou, explicando o significado. Nessa conversa, observa-se que Coutinho faz poucas intervenções, apenas com perguntas simples, procurando entender melhor o que ela está dizendo, mas sem querer forçar algo que possa deixá-la ainda mais desconfortável. Pode-se então dizer que Coutinho respeita os limites da personagem, que tem problemas com essa interação com o outro, o que contribui para que ela ainda assim tenha confiança para conversar com ele e também para a vitalidade da narrativa.

A conversa com Roberto dura pouco mais de dois minutos e começa com Coutinho perguntando onde ele trabalha. O personagem conta sobre as profissões que teve, que já teve boa condição financeira, mas que ficou muito doente e teve que parar de trabalhar por um longo período e, depois disso, por já ser idoso, não consegue mais emprego formal e por isso trabalha de vendedor ambulante. A conversa com Roberto tem uma particularidade que chama atenção: o personagem faz perguntas para o diretor, deixando às vezes Coutinho sem saber o que responder, como no momento em que ele pergunta se o diretor tem um emprego para lhe dar. Essa característica de Roberto jogar as perguntas de volta para Coutinho e fazer comentários, envolvendo o diretor em sua narrativa, mostra essa interação entre personagem e cineasta, reforçando a ideia de conversa ao invés de entrevista, pois é algo sem muito controle, mesmo para o diretor.

A conversa com Alessandra é uma das mais longas do documentário, com aproximadamente oito minutos. A personagem conta sobre sua infância, que o pai a repreendia muito e que não a deixava sair, brincar na rua, fazer nada e que engravidou aos 14 anos, por isso considera que não teve infância. Coutinho pergunta como foi essa história de ser mãe e pede para ela contar. Então, Alessandra conta que engravidou em sua primeira vez, pois, por culpa do pai, não conhecia nada da vida, mas que a mãe a apoiou, mas ficou sem conversar com o pai durante um ano. Coutinho pergunta se ela abortou, e ela diz que não. O diretor então diz: “então nasceu, filho ou filha?” Ela diz que filha. Em seguida conta sobre a primeira vez em que se prostituiu, que com o dinheiro que ganhou foi ao shopping com a filha e gastou tudo em lanche. O diretor pergunta como é viver assim, com essa profissão, e ela diz que muito difícil, que as pessoas acham que é vida fácil, mas não é, que passa por muita humilhação. Coutinho pergunta como é o sexo, se ela tem que fingir, e ela diz que tem que tomar bebida alcoólica para conseguir trabalhar, senão não consegue. Nesse momento, Alessandra diz que, como já tinha dito para eles, apontando para alguém da equipe, ela bebe todo dia, o que mais uma vez deixa claro ao espectador que já havia tido uma pesquisa e uma conversa com ela antes. Alessandra ainda diz que espera sua morte a qualquer momento, por causa dessa vida que leva, mas que não vai achar ruim, pois quando morrer vai parar de sofrer. Observa-se que Coutinho faz muitas intervenções nessa conversa, como “por quê?”, “conte mais sobre essa história”, “o que isso quer dizer”, sempre buscando que a personagem fale mais, com mais riquezas de detalhes.

Ainda na conversa com Alessandra, Coutinho pergunta como ela teve coragem, por que tomou essa decisão de falar com ele, pois foi um depoimento muito corajoso e, como é um filme, vai para o cinema depois. Ela então responde dizendo que acha tudo o que contou muito normal, que não tem vergonha de dizer que é garota de programa, pois há coisas piores no país, como corrupção, e as pessoas acham normal, então por que ela fazer programa seria um problema? Pode-se dizer que o ponto-chave dessa conversa é quando Coutinho, já no final, pergunta por que ela diz que mente muito. Ela então diz é muito mentirosa mesmo, que acredita nas próprias mentiras. O diretor pergunta então se ela mentiu nessa conversa, e ela diz que não, mas que na pesquisa anterior mentiu porque estava com medo. Termina dizendo que é uma mentirosa verdadeira. Quando Coutinho pergunta a Alessandra por que ela diz que mente muito, ele demonstra que já tinha um conhecimento prévio disso e que mesmo assim quis entrevistá-la e optou por incluí-la na edição final, o que corrobora, juntamente com a colocação que ele faz sobre ter sido um depoimento corajoso, com o que foi dito no capítulo

anterior da presente pesquisa: o diretor não está em busca de uma verdade, de histórias que tenham veracidade, mas de narrativas ricas e de personagens que saibam narrar bem.

A próxima conversa, com Antônio Carlos, dura pouco mais de dois minutos e começa com ele dizendo que é tímido e gago, então o depoimento vai ser terrível. Coutinho então pergunta sobre o casamento, filhos e sobre trabalho. Antônio conta que já está no segundo casamento, que tem um filho que criou sozinho, sem a mãe. Conta ainda que teve uma vida muito difícil, que começou a trabalhar com oito anos para ajudar a mãe, pois passavam muita necessidade em casa. Coutinho então pede para explicar como ele não deu nenhuma gaguejada, e ele diz que acredita ter sido Deus e que achou a conversa maravilhosa. O diretor pergunta por quê, e ele diz que acha muito bom ter a oportunidade de falar sobre sua vida, que sempre foi honesta e de muito trabalho, para as pessoas. Ao final, Antônio conta emocionado sobre o episódio em que a mãe ficou doente, e ele foi visitá-la, ausentando-se do trabalho, e, ao retornar, seu patrão disse que ele não foi visitar a mãe porque precisava, mas porque merecia. Esse momento marca a vitalidade da conversa, pois foi algo inesperado e que toca pela simplicidade da situação que o deixou emocionado, sendo algo corriqueiro, mas que tem uma dimensão particular ao personagem, e ele consegue transmitir isso pela narrativa.

A conversa com Lúcia e Rita, que dura mais de dois minutos, começa com Coutinho perguntando há quanto tempo Lúcia mora ali, e ela diz que desde que nasceu. Ele então pergunta como é a divisão do espaço entre elas e a mãe de Lúcia, que também mora lá, e ela explica. A conversa é interrompida pela mãe de Lúcia, que aparece na sala dizendo que está saindo. Coutinho então a pergunta aonde vai, a senhora em seguida sai, e eles continuam a conversar. Durante a conversa, Lúcia fala mais que Rita, mas observa-se que em alguns momentos, Coutinho faz intervenções direcionadas a Rita, estimulando-a a falar, como no momento em que Lúcia diz que é muito geniosa, mas que tem o coração bom, que sempre ajuda os amigos, e então o diretor pergunta a Rita se é verdade e diz que ela pode desmentir se quiser. Essa é uma tentativa do diretor de fazê-la falar mais e deixá-la à vontade para dizer o que quiser. Outro ponto que chama atenção nessa conversa é ao final, quando Coutinho pergunta se elas dão certo morando juntas, e Lúcia começa a contar sobre os afazeres domésticos. Nesse momento, percebe-se que o diretor ficou interessado e pede para ela contar mais sobre como que é essa divisão de tarefas na casa. Pode-se dizer que esse era um assunto que não estava programado pelo diretor, mas que surgiu no momento, no decorrer da conversa, o que demonstra que Coutinho não segue um roteiro fechado e que a forma como conduz a conversa permite a abertura para novos assuntos, sobre os quais ele não tinha conhecimento prévio e não havia planejado.

No início da conversa com Jasson, que tem duração aproximada de três minutos, Coutinho conta que ele perdeu o pai, e o personagem diz que não perdeu, que ele sumiu. O diretor então, com tom entusiasmado, diz: “conta isso”, demonstrando interesse pela história. Jasson conta sobre quando o pai foi embora, dizendo que ia voltar, mas depois sumiu, e que então foi criado só pela mãe, que trabalhava na feira. Coutinho pergunta sobre trabalho, e ele conta sobre vários lugares em que trabalhou e depois diz que é compositor e que fez uma música chamada “Favela”, que fez muito sucesso. Coutinho pergunta se foi gravada, e ele diz que sim, cantando um trecho em seguida. Nessa conversa, observa-se que o diretor faz poucas intervenções, apenas perguntas pontuais, de forma a direcionar o personagem para certo assunto que lhe é de interesse, como a respeito da composição da música.

Na conversa com Marcelo, que dura pouca mais de dois minutos, ele conta sobre a primeira impressão que teve do Master quando se mudou para lá há quatro anos, afirmando que o que incomoda é a quantidade de gente e não a diversidade. Conta sobre as festas em que ia em Copacabana na década de 1970, e Coutinho pergunta se ele morava fora e ia lá só para passear, querendo que o personagem esclarecesse. O personagem diz que sim e que hoje a realidade de Copacabana o impregna. Em seguida, o próprio Marcelo pergunta a Natalina, que está ao fundo passando roupa, o que ela acha de Copacabana, e ela diz que é muita confusão, que não gosta. Nessa conversa, observa-se que Coutinho faz apenas uma intervenção, quando pede para ele esclarecer se morava lá na década de 1970 ou se ia passear.

A conversa com Henrique é a maior do filme, com aproximadamente nove minutos. Ela começa com Coutinho perguntando se ele mora sozinho e se não se sente só. Henrique diz que às vezes, mas que tem uma tia que mora em Copacabana também, parentes em Belo Horizonte e os filhos que estão nos Estados Unidos. O diretor pergunta sobre seu lazer, e ele diz que é ir à praia. Então o diretor diz que ele está em forma, mas Henrique diz que não, por causa do acidente que teve. Coutinho pede para ele contar sobre isso. Nessa sequência inicial, pode-se observar que o diretor vai fazendo perguntas de modo a direcionar a conversa para onde lhe interessa, no caso, ao acidente. Henrique então conta sobre o dia em que caiu na porta de casa, bateu com a cabeça e desmaiou; que sua sorte foi ter passado um vizinho que o socorreu. Coutinho segue perguntando sobre os filhos, sobre o falecimento da esposa e de como surgiu a ideia de ir morar nos Estados Unidos. O personagem conta que foi aos 17 anos; que chegando lá fez muitas coisas e que teve a oportunidade de trabalhar para uma grande companhia. Coutinho, nesse momento, diz que ele trabalhou em uma posição importante em uma grande empresa, então imagina que ele deve ter juntado algum dinheiro e deve ter uma boa aposentadoria e pergunta por que ele mora em um apartamento pequeno

como aquele. Observa-se que, nessa intervenção do diretor, não há um tom questionador, como se duvidando da veracidade do que o personagem está contando, mas um tom de curiosidade, buscando compreender melhor a história dele. Henrique então diz que não juntou dinheiro, que tudo o que ganhou deu para os filhos, e que a aposentadoria, ao contrário do que as pessoas pensam, é pouca, o suficiente para viver ali. Em seguida, vê-se Coutinho perguntando sobre outro assunto, sobre como ele conheceu Frank Sinatra. Ele conta que foi em um jantar de recepção aos astronautas que foram à Lua. Lá se aproximou de Sinatra e disse que gostava muito da música *My Way*. Então, o cantor o convidou para subir ao palco e cantar com ele. O diretor pede para ele explicar como Sinatra o apresentou no palco para o público que estava lá. Ele explica, e Coutinho pergunta por que essa música especificamente. Henrique conta que a letra combina com a vida dele, pois ele fez tudo do jeito dele, certo ou errado, ele venceu da maneira dele. Pode-se dizer que o momento mais marcante da conversa com Henrique é ao final, quando ele coloca a música *My Way* no aparelho de som e canta junto. O senhor canta emocionado, de um jeito expressivo, tanto com gestos quanto com expressões faciais.

A próxima conversa é com Fernando e dura aproximadamente dois minutos. Ele começa dizendo sobre as diferentes formas que as pessoas o chamam – a TV Globo, onde trabalhou, a família e os amigos. Conta que adora Copacabana, que caminha na praia todos os dias de manhã, que ajuda as senhoras mais idosas. Coutinho então pergunta se ele se dá bem com as pessoas do prédio, e ele diz que sim, que ajuda um casal de idosos que mora no apartamento ao lado e que conhece todo mundo. O diretor pergunta quantas novelas e quantos filmes ele já fez, e o personagem conta sobre sua trajetória profissional como dublê e de quando sofreu um acidente de trabalho que o deixou surdo e o impediu de continuar trabalhando. Nessa conversa, observa-se que o personagem tem boa narrativa, desenvolvendo-a bem, de forma que o diretor faça poucas intervenções.

A conversa com José Carlos é curta, com pouco mais de um minuto. Coutinho pergunta com que ele trabalha, e ele diz que no momento faz parte das estatísticas dos desempregados, então faz vários serviços informais para viver. Ele conta sobre quando se mudou para Copacabana e diz que ter morado na Zona Norte antes ajudou-o a se adaptar ali, mas que, no início, estranhou muito, principalmente pelo fato de não ter contato com os vizinhos, pois cada um fica em seu apartamento, então quase não vê as pessoas do prédio. José ainda diz que as pessoas da Zona Norte o discriminam por morar na Zona Sul, e Coutinho pergunta por quê. Ele conta que dizem que ele ficou rico, que esse é o estigma de

quem mora em Copacabana. Nessa conversa curta, observa-se que o diretor quase não faz intervenções, apenas a pergunta inicial e depois, ao final.

Cristina começa a conversa, que dura quase três minutos, dizendo que o pai é um “alemãozão” com todos os contras do que isso quer dizer e que ele nunca aprovou a ideia de ter um neto tão cedo. A personagem faz uma pausa, e, depois de alguns segundos, Coutinho pergunta como foi essa história de um neto tão cedo. Ela conta que engravidou, mas descobriu tarde demais e então teve o Lucas. O diretor então pergunta se ela queria interromper a gravidez, se tinha vontade de ter ou se foi por acaso. Cristina diz que foi uma série de acasos e não teve como agir diferente. Ela então conta sobre a relação com seu pai depois da gravidez e que não deu certo morar junto com ele, uma vez que ele reagiu mal à situação. Então, quando seu filho tinha um ano, ele deu a ela uma pequena quantia em dinheiro para comprar um apartamento e sair da casa dele. Coutinho pergunta como foi se mudar de um apartamento grande para um conjugado pequeno como aquele, e ela diz que ficou com muito medo quando se mudou, que pediu ao pai para poder voltar, mas ele não deixou, e que ela odiava morar ali. O diretor pergunta como é atualmente, e ela diz que agora é a sua casa, mas o barulho que entra pelo vão da janela da cozinha a incomoda, pois escuta tudo o que as pessoas dizem e fazem em suas casas. Coutinho finaliza perguntando o que ela acha de Copacabana, e Cristina diz que acha interessante a miscelânea de pessoas, mas, ao mesmo tempo, é aterrorizante a multidão e o caos. Nessa conversa, observa-se que Coutinho faz muitas perguntas e intervenções, pois a personagem fala pouco. Então, ele tenta estimulá-la a desenvolver mais a narrativa. Além disso, o que chama atenção é que ela é marcada por momentos de silêncio, em que a personagem para de falar e o diretor também fica em silêncio, esperando um tempo para fazer outra pergunta.

A próxima conversa é com o porteiro do Master, Luiz. Em mais de quatro minutos de conversa, Luiz conta que foi adotado quando ainda era um recém-nascido, que não tem notícia da mãe biológica há mais de vinte anos e que o pai biológico não conheceu, mas tem a desconfiança de que ele é o mesmo que o adotou, pois eram muito parecidos em vários aspectos, mas ele já faleceu. Coutinho então pergunta por que ele não pergunta para a mãe adotiva, que ainda está viva, e ele diz que confia que ela ainda irá contar a verdade para ele por conta própria. O diretor faz perguntas sobre a mãe, se é viva, quantos anos tem e como é a relação dos dois. Luiz diz que é muito agradecido a ela, que só está ali dando aquele depoimento graças à mãe que o adotou. Conta ainda que já estava no caminho para encontrar com Deus. Coutinho pergunta por quê, e ele explica que estava muito doente. O diretor diz que sabe que ele não chama Deus por esse nome, então quer saber como ele o chama e como

é essa relação. Luiz responde que o chama de Patrão. No final da conversa, Coutinho pede para ele contar sobre o bebê que encontrou no corredor do prédio. Luiz conta o acontecimento e se emociona, dizendo que imaginou que poderia ter sido ele naquele lugar. Nessa conversa, observa-se que Coutinho faz várias perguntas, algumas de forma a que Luiz desenvolva mais sua narrativa e outras com intenção de direcionar a conversa para algum assunto que já sabia e quer ouvir.

A conversa com Maria Pia tem duração aproximada de seis minutos e começa com Coutinho perguntando onde ela nasceu e como veio parar em Copacabana. Ela diz que nasceu na Espanha e que veio para o Brasil em busca de oportunidades e que foi o destino que a levou até ali. Coutinho pergunta sobre trabalho, se ela ficou desempregada muito tempo quando chegou ao Brasil e onde trabalhou. Ela conta que conseguiu emprego em poucos dias, que trabalhou a vida toda como doméstica e que tem muito orgulho disso, enquanto existem pessoas que têm vergonha. Ele pergunta se ela já voltou à Espanha. Ela diz que sim, várias vezes, e que da última vez viajou pela Europa toda. O diretor então pergunta como ela teve condições para viajar. Ela diz que sempre foi muito econômica e que se sente uma vitoriosa. Coutinho pergunta se ela acha então que tem que ter disposição para superar a pobreza. Maria Pia defende que não tem pobreza no Brasil, que é um país muito rico, de primeiro mundo e que a pobreza está na cabeça das pessoas. Segue dizendo que conhece pobre, que eles são preguiçosos e não querem fazer nada, não querem trabalhar, que é preciso educá-los. Nesse momento, observa-se que Coutinho tenta fazer algumas perguntas, mas ela o interrompe com sua fala. Então, ele espera e a deixa prosseguir com a narrativa. Como o pensamento dela em relação aos pobres é algo polêmico, difícil de compartilhar, observa-se que Coutinho não a questiona, nem a interrompe, mas, em certos momentos, faz “pequenas intervenções que levam a personagem a elaborar melhor o seu ponto de vista, que emerge necessariamente na interação com o cineasta” (LINS, 2013, p. 378).

A próxima conversa é com Suze e dura pouco mais de três minutos. Coutinho pergunta quando ela conheceu o Rio de Janeiro, e Suze conta que ia para lá no Carnaval com a empresária. O diretor então pergunta sobre essa empresária, e ela diz que era dançarina, que já viajou até para o Japão fazendo shows. Ele pergunta em quais cidades ela esteve no Japão e depois pergunta se ela só dançava ou se cantava também. Suze diz que canta também, e o diretor pede para ela cantar uma música em japonês. Observa-se que primeiro ela fica sem graça, mas depois se solta, cantando uma e em seguida dizendo que sabe mais uma, cantando-a também. Coutinho pergunta onde ela nasceu e como se mudou para São Paulo. Ela conta que trabalhava como faxineira em Salvador, sua cidade natal, mas que sempre quis trabalhar

com outra coisa, até que a convidaram para participar de uma apresentação, e logo em seguida foi fazer show em São Paulo. O diretor pergunta sobre sua vida afetiva, se casou ou morou com alguém. Ela diz que sim, que morou junto com um homem durante 10 anos. Coutinho pergunta se era feliz, ela conta que sim, mas que, no momento, não quer mais se relacionar, pois traz muitos problemas. Nessa conversa com Suze também pode-se observar que Coutinho faz várias perguntas de modo a direcionar a narrativa dela para assuntos que ele deseja que ela conte.

Na conversa com as irmãs Laudicéia e Luzinete, que dura pouco mais de dois minutos, Laudicéia conta que moravam na Tijuca e que seu sonho era se mudar para Copacabana. Coutinho pergunta como é morar no Master, e ela diz que é muito bom, pois acha o prédio muito calmo. A conversa segue com perguntas do diretor sobre a convivência das irmãs, se sempre moraram juntas e se nunca se casaram. Em dado momento, Coutinho diz que lhe disseram que Laudicéia pinta quadros e que gostaria muito que ela falasse sobre um quadro que tem uma janela para a praia. Ela ri e diz que ainda não o terminou. Então, o diretor pergunta em que fase está e como ela quer que fique. Ao mostrar o quadro, ela conta sobre ele, que juntou Copacabana e Botafogo em uma mesma paisagem e diz que é doida. Coutinho pergunta por quê, e ela explica que porque pinta coisas que inventa, como essa paisagem. Nessa conversa, o diretor também faz intervenções de forma a direcionar a conversa para um caminho que acha mais interessante.

A próxima conversa dura pouco mais de três minutos e é com Paulo Mata. Ele conta sobre os times de futebol em que jogou e, ao falar que jogou no México, ele fala em espanhol; depois, ao falar da França, fala em francês; e em inglês, quando diz dos Estados Unidos. Conta ainda que foi treinador em vários países. Coutinho pede para que ele conte sobre o episódio do Maracanã, e ele conta sobre o protesto que fez por conta do resultado de um jogo, ficando nu no estádio. O diretor pergunta por que ele fez isso. Ele fala que o resultado não era o que esperava e diz que não quer se aprofundar no assunto. Nesse momento, observa-se que Coutinho respeita e não insiste. Ao final, Paulo diz que também é compositor e que gravou um disco. Canta uma de suas músicas, dizendo que é uma mensagem que quer passar aos mais jovens.

A conversa com Eugênia tem duração de aproximadamente três minutos e começa com Coutinho pedindo para ela dizer um poema, e Eugênia então declama um de sua autoria. O diretor pergunta se ela já se casou e com o que trabalha. Ela diz que já morou com alguém e que, no momento, não tem um emprego fixo, faz vários trabalhos, e que a poesia não dá

dinheiro. Ele pergunta se já publicou algum livro, e ela diz que sim. Ele então pergunta se continua escrevendo. Ao final, ela lê outro poema que fez.

A última conversa do documentário é com Fabiana e também é curta, com pouco mais de dois minutos. Ela conta que veio para o Rio para estudar e Coutinho pergunta estudar o quê. Fabiana conta que faz pré-vestibular, e ele pergunta para quê. Ela diz que Indumentária ou Arquitetura. O diretor pergunta qual prefere, e ela responde que o primeiro, pois Arquitetura é mais pelo avô dela, que gosta. Coutinho pede para ela contar quem é o avô, e ela conta que ele a criou, que é a pessoa mais importante de sua vida. Fabiana conta como é morar sozinha, que se sente só. Ela diz que sempre escuta a voz de uma menina, Tainá, e que foi apenas depois de seis meses que a viu pela primeira vez no elevador. Só a identificou porque a mãe a chamou pelo nome. Diz que é muito difícil dizer o que ser quando crescer, que quando criança tinha muitos planos, mas que agora não consegue se imaginar sendo nada. Por algum tempo, fica em silêncio e então pergunta “só?” e termina a conversa. Pode-se observar que Fabiana fala pouco, às vezes dá respostas curtas e que Coutinho faz mais intervenções, estimulando-a contar mais, desenvolver a narrativa.

As conversas de *Edifício Master* não possuem uma temática específica, como em *Santo Forte*. Em algumas, como as três primeiras, que foram caracterizadas como uma introdução, observa-se que Coutinho trata mais do prédio em si, mas, na maioria dos casos, o assunto é a história de vida daquelas pessoas. Há algumas perguntas do diretor que se repetem, como em relação à Copacabana e ao próprio Master, feitas a Fernando José, Cristina, Marcelo e Laudicéia, por exemplo; ou em relação a relacionamentos e trabalho. Porém, fica evidenciada a ausência de um roteiro fechado, como já foi explicitado no capítulo 3 da presente dissertação. Com a análise das conversas, foi possível observar que o direcionamento que Coutinho dá é particularizado para cada personagem, de acordo com as informações que ele tem, adquiridas na pesquisa anterior. Além disso, observa-se que esse direcionamento também vem com o decorrer da narrativa, com questões surgindo no momento da filmagem, e o que o interessa, como na conversa de Lúcia, em que ela fala dos afazeres domésticos, e ele a interpela para contar mais.

Com a análise, também pôde ser observado que as perguntas e intervenções que o diretor faz são pontuais, de forma a deixar a narrativa se desenvolver livremente. Nesse contexto, observa-se que, ao mesmo tempo, em que deixa a narrativa seguir um fluxo livre, Coutinho a dirige, através das perguntas e intervenções, de forma a chegar a assuntos que ele gostaria de que os personagens falassem, que julga ser interessantes. Além disso, pode se dizer que o diretor recorreu ao método da história oral para conduzir as conversas, como a

escuta atenta ao que está sendo contado, o interesse pela história e o respeito pelo outro e pelas opiniões diversas. Ao fazer intervenções ou perguntas, o diretor não questiona a veracidade ou a opinião que está sendo colocada, é sempre em busca de melhor compreender o que está sendo contado e de estimular a pessoa a contar mais detalhes, desenvolver melhor a narrativa. Como, por exemplo, na conversa com Henrique, quando pergunta sobre o trabalho em uma posição importante nos Estados Unidos e o fato dele morar em um apartamento tão pequeno. “O que lhe interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo. Coutinho não julga; cabe ao espectador tirar suas conclusões a partir do que vê e escuta” (LINS, 2013, p. 378), o que também fica evidenciado com a conversa com Alessandra, em que ele demonstra ter o conhecimento de que ela diz que mente muito e, mesmo assim, quis conversar com ela e a colocou na edição final.

5.3 A PERSONAGEM

Como foi destacado anteriormente, *Edifício Master* também contou com uma pesquisa de personagens, que foi feita por cinco pesquisadores sob a coordenação de Coutinho. A pesquisa contou com o auxílio do síndico Sérgio e do porteiro-chefe, Luiz, que passaram uma lista de moradores que consideravam interessantes. “Não tínhamos ideia dos critérios que nortearam a feitura da listagem, mas estávamos decididos a entrevistar todos aqueles que se dispusessem a falar” (LINS, 2004, p. 144).

A primeira personagem, Vera, tem uma atuação mais sóbria, narra sem grandes gestos ou expressões marcantes. Diferentemente de Sérgio, síndico e próximo personagem, que narra sobre a administração do prédio com expressões marcantes, frases de efeito e ditos populares. Na atuação de Sérgio, observa-se a *encena-afecção*, denominada por Ramos (2008) como a expressão de afeto pelo rosto e pelos gestos. Pode-se dizer que o síndico constrói um personagem diante da câmera, aproveitando para passar para as pessoas a imagem de si mesmo que deseja que elas tenham.

Maria do Céu, a próxima personagem, conta algumas histórias que aconteceram no prédio de forma bem-humorada. Em determinado momento da entrevista, Coutinho faz uma interferência, dizendo que ela está contando as histórias de forma alegre. A partir de então, observa-se que Maria dá continuidade à narrativa de forma mais espontânea e com mais graça, dando mais risadas e chegando a se levantar. Aqui pode-se dizer que a personagem constrói sua *automise-en-scène* a partir da presença de Coutinho e de suas

interferências, como se recebesse, através da fala e do olhar, o que o diretor deseja e apropria-se disso em sua encenação, o que vai ao encontro da ideia de Comolli colocada no capítulo anterior, de que a *mise-en-scène* é modificada pelo olhar do outro.

As próximas personagens, Esther, Renata e Nadir, apresentam atuações com poucos gestos, expressões sóbrias, sem muito destaque. Nessas personagens, o principal está na narrativa, pois trazem histórias e visões de mundo diversificadas, demonstrando a diversidade do Master. Renata, por exemplo, se apresenta como uma jovem cheia de autoconfiança, ao narrar sobre o namorado, enquanto Esther, ao contar sobre o assalto, traz suas inseguranças e fraquezas. Além disso, tanto Esther quanto Nadir moram sozinhas, mas trazem visões diferentes sobre a solidão e os problemas da vida – Nadir destaca que em sua vida não há solidão e que lida com problemas naturalmente, o contrário de Esther, como já foi destacado.

Na participação do casal Maria Regina e Carlos, observa-se que ela constrói uma encenação mais expansiva, chamativa, com expressões e gestos marcantes, enquanto Carlos mantém uma encenação mais fechada e sóbria, inclusive falando pouco. Nessa conversa, a partir das intervenções de Coutinho, o casal levanta questões entre si, como se o diretor promovesse uma abertura para que eles discutam problemas da relação. Maria Regina é a que mais aproveita o momento, colocando suas insatisfações e opiniões em relação ao casamento e a posturas do marido. Pode-se dizer que ela toma o momento para si, quase não deixando Carlos falar, e Coutinho aproveita esse desejo dela, como destacado anteriormente. Diferentemente da atuação do casal Oswaldo e Geisy, que faz uma atuação divertida, bem-humorada, ao contar sobre os encontros marcados por anúncios. Ambos têm uma narrativa sóbria, com poucos gestos e expressões chamativas.

A participação dos amigos João, Fábio e Bacon é rápida e marcada pela música e pela manifestação artística de Bacon. Apenas Fábio e João conversam com Coutinho sobre o cotidiano e o trabalho com música, com atuações sem grandes expressões e destaque. O que chama atenção é a atuação de Bacon, que fica o tempo todo imóvel, fantasiado, sem falar nada. João explica que aquela é uma performance artística, que ele deseja passar uma mensagem visual e que se falar perde o sentido.

Daniela traz uma das participações mais emblemáticas do filme. A professora que diz ter problemas com neurose e sociofobia, em nenhum momento olha para o diretor ou para a câmera, ficando de lado. Ela traz uma narração pausada e com uma linguagem mais formal, explicando algumas atitudes que tem por conta desses problemas, demonstrando certa

preocupação com o julgamento que o diretor ou o público pudesse fazer, com a visão sobre si mesma que estava sendo passada.

Os personagens Roberto, Jasson e Marcelo trazem atuações sem grandes gestos e expressões chamativas. A narrativa de Roberto é marcada pelas perguntas que ele coloca de volta para Coutinho, deixando o diretor desconfortável em alguns momentos, mas marcando a interação do encontro. Jasson traz uma narração mais alegre, bem-humorada, mesmo ao contar quando o pai sumiu. Marcelo já tem uma narração e uma atuação mais contida e sóbria.

Alessandra é uma das personagens mais marcantes do documentário. Pode-se interpretá-la como um exemplo da autoconstrução de si diante da câmera. A garota de programa, ao final do depoimento, que, segundo Coutinho, é corajoso e sedutor, diz que é muito mentirosa. Nesse momento, o diretor a pergunta se mentiu durante a conversa, e ela afirma que mentiu apenas na entrevista anterior para os pesquisadores, pois estava com medo. Alessandra mostra aqui que constrói sua encenação de acordo com a situação em que se encontra e de acordo com o modo como se sente, colocando a *automise-en-scène* como uma defesa. Além disso, a moça demonstra uma despreocupação com o julgamento do diretor ou das pessoas que irão assistir ao filme, contando sua vida e colocando seus pensamentos abertamente.

A participação de Antônio Carlos inicialmente não tem uma encenação marcante, mas surpreende quando ele se emociona ao contar quando o patrão lhe deu folga para ir ver a mãe doente. O personagem destaca que acha muito bom ter a oportunidade de falar sobre sua vida honesta e de muito trabalho, demonstrando que ele vê aquele momento como uma oportunidade para contar sobre sua história aos outros, oportunidade que não teria se não fosse o filme, o que o leva a construir uma *automise-en-scène* de forma a passar a melhor imagem de si mesmo. Ao final da conversa, ao dizer que é muito emotivo e que não esconde isso, ele repete várias vezes “eu sou esse”, como se tivesse dizendo para si mesmo, se afirmando não apenas para o outro, mas para si.

Lúcia e Rita trazem uma narrativa sem grandes expressões e gestos. Observa-se que Lúcia fala mais, tomando o momento para si, construindo uma imagem de si mesma diante da câmera, enquanto Rita fala pouco, apenas pontualmente e quando Coutinho pergunta. Fernando e José Carlos também trazem uma atuação sóbria, sem expressões marcantes, com peculiaridades no que está sendo narrado, mais do que no modo de narrar.

Henrique é outro personagem que chama atenção no filme. Nessa conversa, pode-se observar como a postura do diretor influencia na construção da *automise-en-scène* da pessoa que está sendo filmada. Henrique demonstra ter uma história interessante desde o

início, mas com uma atuação sem grandes expressões, sóbria. À medida que o diretor vai perguntando e demonstrando interesse, vê-se que o personagem cresce e vai construindo uma encenação de si a partir do que interpreta ser o que Coutinho deseja, até chegar no momento mais marcante da sua participação, quando canta *My way*, de Frank Sinatra, de forma profunda e emocionada, com gestos expansivos e expressões faciais marcantes.

Na encenação de Luiz, pode-se observar uma expressão facial marcante, sendo caracterizada como uma *encena-afecção*. Além das expressões, ele conta de forma pausada, dando entonações diferentes de acordo com o que está contando, como se quisesse dar ênfase a certas coisas, como no momento em que diz que acha que o pai biológico é o mesmo que o adotou. Paulo Matta, outro personagem, já tem uma atuação mais expansiva, com muitos gestos e uma narrativa bem-humorada. A diferença da atuação de ambos fica evidente pela própria escolha de enquadramentos – na conversa com Luiz predomina o *close*, plano mais fechado, enquanto com Paulo há predominância de um plano mais aberto, o meio-médio.

As irmãs Laudicéia e Luzinete tem uma narrativa bem-humorada, espontânea, mas uma atuação sem grande expressão. A personagem Maria Pia, também tem uma atuação mais sóbria, mas sua narrativa é o que chama atenção, por ter opiniões polêmicas, como destacado anteriormente. Na encenação de Maria Pia também se observa uma mudança de postura de acordo com as intervenções do diretor: ao dizer que pobreza não existe e que pobre é preguiçoso, ela tenta justificar a fala de acordo com algumas intervenções que Coutinho faz, dando um outro direcionamento.

As personagens Cristina, Suze, Eugênia e Fabiana apresentam atuações mais sóbrias, pouco gestuais e sem expressões muito marcantes. Cristina faz uma encenação tímida, falando a pouco e se soltando mais à medida que o diretor vai intervindo, assim como Fabiana. Suze já é mais espontânea, mas se observa que ela começa mais contida e, de acordo com as intervenções do diretor, com as demonstrações de interesse dele, vai se soltando e tomando o momento para si, como, por exemplo, no momento em que Coutinho pede a ela para cantar em japonês. No início, fica um pouco tímida, mas depois se solta e, inclusive, canta mais de uma música. Eugênia também é mais espontânea, porém, pode-se observar que sua encenação se torna mais expressiva apenas quando lê alguns poemas que fez, com expressões faciais e gestos mais marcantes nesses momentos. A participação dessas personagens também demonstra a ideia de que o conteúdo narrado, a diversidade das histórias, às vezes chama mais atenção do que a atuação dos personagens.

Com essa análise dos personagens de *Edifício Master* (2002), observa-se que, assim como em *Santo Forte* (1999), cada pessoa tem liberdade para construir sua encenação e

fazer sua própria cena – alguns mais expressivos como Sérgio, Henrique e Maria Regina, outros mais sóbrios e contidos, como Cristina, Marcelo e Fabiana. Entretanto, no documentário de 2002, percebe-se que o sentido da ação dos personagens concentra-se no que está sendo narrado, na diversidade de histórias, de visões de mundo, de pensamentos. A maioria tem uma encenação tímida, que não chama muito a atenção, mas a narrativa, as experiências que narram é o que surpreende.

Em vários personagens do filme pode ser observada a construção de uma *automise-en-scène*, isto é, a encenação de si diante da câmera, o que vem da interação com o diretor. A própria postura de Coutinho abre condições para que essas pessoas façam essa autoconstrução. Xavier (2010) destaca que Coutinho recua e deixa espaço, tempo e certa liberdade para o sujeito. “Em suma, sua virtude é saber criar um vazio, digamos, de tipo socrático, para fazer emergir a auto-exposição e, na melhor das hipóteses, um conhecimento de si [...]” (XAVIER, 2010, p. 75), o que acontece com Maria do Céu, Alessandra, Henrique e Antônio Carlos, por exemplo.

Em *Edifício Master* também pode ser identificada a ideia de que há um desejo de filme no ar, colocada por Comolli (2008) e destacada no capítulo anterior. Quando Coutinho chega para realizar as entrevistas, as pessoas já sabem que ele virá para fazer o filme. Elas já estão preparadas para as filmagens, o que fica claro na cena em que a equipe chega ao apartamento de Lúcia e Rita para entrevistá-las, e Lúcia diz: “entra, a Rita já está aí esperando também”. Tal cena mostra que já havia uma consciência de que haveria um filme ali. No filme também é possível encontrar exemplos do saber prévio das pessoas sobre o que é ser filmado, também colocado pelo autor francês. No momento em que a equipe vai à casa de Daniela, ela diz que acabou de acordar e que não está bem para ser filmada, que precisaria se arrumar. Nessa cena, vemos que ela acredita que tem que estar com uma boa aparência para esse momento, transparecendo que é esse conhecimento que ela tem sobre o que é ser filmada e que deve se preparar para isso.

5.4 MONTAGEM E A CONSTRUÇÃO DE SENSACIONES

Em *Edifício Master*, a montagem também pode ser caracterizada como algo além de uma operação técnica, mas que confere sentido ao filme através da ordem das conversas, o tempo de duração de cada uma e das imagens ilustrativas inseridas. O próprio diretor destaca, em uma entrevista em 2003 à Revista Galáxia, que a montagem é aleatória, mas, com a análise, pode-se observar que ela constrói um sentido. A sequência inicial de conversas –

Vera, Sérgio e Maria do Céu – pode ser interpretada, como já foi destacado, como uma introdução ao local e ao contexto das conversas, de modo que, se fosse outro contexto, seria outro filme. Ao trazer sequências como a conversa com Esther, uma senhora que diz se sentir só, que teve um trauma com um assalto que quase a levou ao suicídio, seguida por Renata, uma jovem cheia de autoconfiança, e depois Nadir, uma senhora que também mora sozinha, mas que diz não ter problemas com solidão, Coutinho apresenta ao espectador uma diversidade de histórias, de estilos de vida, de visões de mundo e o que o Master tem de mais interessante.

Além das conversas, a montagem final conta com imagens dos corredores do prédio, do elevador, de janelas e da equipe chegando à casa dos personagens. Essas imagens da equipe circulando pelo prédio são uma forma de Coutinho explicitar o processo de enunciação ao espectador, como também faz em *Santo Forte*, reforçando sua ideia de deixar claro que o que está sendo visto é a realidade da filmagem. As cenas da equipe chegando aos apartamentos não apenas explicita esse processo, mas traz outra dimensão: quando a câmera adentra nas casas e percorre o corredor até chegar em algum cômodo, é como se o espectador estivesse sendo levado a explorar um universo diferente a cada momento, como acontece nos encontros com Esther, Jasson e Fabiana, por exemplo, mas sem tipificar o personagem que aparecerá em seguida.

O filme, apesar de não haver imagens ilustrativas inseridas durante as conversas, é marcado por sequências de imagens de quartos ou cômodos vazios entre as conversas, como entre os encontros com Nadir e com o casal Maria Regina e Carlos, e de janelas de apartamentos, como entre as sequências com Daniela e Roberto e no final do filme. Essas sequências de imagens de espaços e janelas podem ser pensadas a partir dos conceitos de *afetos* e *perceptos*. Seguindo as colocações de Deleuze e Guattari, Denilson Lopes (2016) define afetos como um fluxo impessoal, anterior ao conteúdo subjetivo, de forças que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo de agir, sendo devires não humanos. “Afetos que, na minha opinião, podem emergir, em conjunto com perceptos, ‘as paisagens não humanas da natureza’, entre pessoas, espaços e coisas, portanto, em maior sintonia com as configurações de uma subjetividade pós-humana” (LOPES, 2016, p. 35). Nesse contexto, “os perceptos são as paisagens não humanas da natureza” (DELEUZE; GUATTARI apud LOPES, 2016, p. 70) e podem ser caracterizados por “tornar sensíveis as forças invisíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir” (DELEUZE; GUATTARI apud LOPES, 2016, p. 70). Dessa forma, os perceptos abrem o filme para a possibilidade de imersão, mais do que apenas contemplação, o que permite uma aproximação com a obra.

Nesse sentido, em *Edifício Master*, principalmente nas imagens de espaços vazios e janelas, há uma entrada de afetos pelas sensações e impressões dos espaços e de seus objetos, de modo que, no filme, essas imagens não são apenas ilustrações ou exemplificações de uma ideia que o diretor ou algum personagem quer passar, mas “trata-se de uma encenação dos afetos e perceptos a partir de uma montagem não dialética” (LOPES, 2016, p. 66), de forma que aproxima o espectador do filme, fazendo-o imergir e não apenas contemplar.

Com essa análise de *Edifício Master* (2002), observa-se que, assim como em *Santo Forte* (1999), analisado anteriormente, o conjunto formado pelas maquinações do encontro, pela condução das conversas por Coutinho, pela atuação das personagens diante da câmera e pela montagem, é o que dá a vitalidade para as narrativas de história de vida e para o filme como um todo. *Edifício Master* ainda mostra os espaços vazios e as janelas, que, ao trazerem a encenação de afetos e perceptos, levam o espectador à imersão naquele universo apresentado, provocando um engajamento com o filme.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o século XX observa-se uma valorização das micronarrativas, que privilegiam a vida privada de pessoas comuns, em detrimento das macronarrativas de grandes acontecimentos coletivos. Nesse movimento está a matriz de alguns documentários, principalmente dos que recorrem à entrevista. A forma como o cinema documentário faz suas asserções varia historicamente. O gênero não se manifestou como uma nova concepção de filme repentinamente, mas foi se construindo ao longo do tempo – dando seus primeiros passos com os irmãos Lumière e o desenvolvimento do cinematógrafo, passando pela tradição naturalista de Robert Flaherty, momento em que se faz o protótipo do que seria o gênero, chegando ao cinema de propaganda do inglês John Grierson, caminhando para o cine-olho de Vertov, em que cresce a concepção de documentário como um instrumento social, de registro de fatos de forma que só o olho humano não conseguiria, até chegar ao desenvolvimento do som direto, que se manifesta primeiro na Inglaterra na década de 1930, com Alberto Cavalcanti, mas que se consolida em meados de 1950, levando ao surgimento de duas importantes tendências: o cinema direto norte-americano e o cinema-verdade francês. Observa-se, então, que a caracterização do documentário varia no curso da história, tanto em questões de técnica, quanto da construção narrativa. Os avanços tecnológicos proporcionaram, e ainda proporcionam, o desenvolvimento de múltiplas tendências estéticas e formais.

A chegada do som direto pode ser vista como uma das mais importantes reviravoltas na história do documentário. Tal técnica provocou uma ruptura ideológica com o estilo anterior, em que predominavam o caráter de propaganda e o educativo e a utilização de voz *over* expositiva, principalmente a partir da década de 1960, com o cinema direto que surgia nos Estados Unidos, e, paralelamente, com o cinema-verdade, que era desenvolvido na França. A produção cinematográfica brasileira teve grande influência de tais movimentos, especialmente entre os cineastas ligados ao Cinema Novo, que, mesmo com as dificuldades técnicas no primeiro momento, começaram a produzir os primeiros filmes a partir da nova possibilidade de captação de áudio.

Entretanto, pode-se observar que o documentário nacional não se transforma de imediato, uma vez que a voz do povo se faz presente, através da entrevista, mas ainda não é o elemento principal, ou seja, a narrativa é construída por voz *over*, e a entrevista é utilizada apenas para comprovar o que o locutor diz. Uma transformação efetiva só foi observada a partir de *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, que, segundo Jean

Claude-Bernardet, é o divisor de águas entre o documentário das décadas de 1960 e 1970 e o dos anos 1980 e 1990, pois sintetiza novos caminhos para o cinema nacional. A partir de então, a entrevista passou a ser uma das principais características do cinema documentário, especialmente as de história de vida de pessoas comuns.

Essa retomada histórica sobre o cinema documentário permite contextualizar e compreender melhor o cinema de Eduardo Coutinho. Observa-se que o documentarista segue o movimento de valorização de micronarrativas de história de vida, iniciado no começo do século XX, e se identifica com o cinema-verdade, de modo que apostava na narrativa pessoal, construindo sua obra a partir de depoimentos orais sobre histórias de vida de pessoas comuns, principalmente na terceira fase de sua obra, iniciada a partir do filme *Santo Forte* (1999), em que o diretor formata seu jeito de fazer documentário concentrando-se no que acreditava ser o fundamental: o encontro, a fala e a transformação da personagem diante de uma câmera.

Críticos e estudiosos apontam que os filmes de Coutinho têm um diferencial em relação aos demais documentários, principalmente pela forma como o diretor conduz a entrevista, deixando o entrevistado à vontade e convencendo-o a se abrir com ele; pelo tratamento dado às imagens – câmera fixa no entrevistado –; e pela montagem simples, contendo basicamente apenas os depoimentos, com pouca trilha sonora, voz *over* e imagens externas. Jean-Claude Bernardet, ao criticar o uso excessivo e repetitivo de entrevistas no documentário contemporâneo, destaca o trabalho de Coutinho, afirmando que se difere dos demais, constituindo um estilo próprio. A presente pesquisa propôs analisar como as narrativas de história de vida são construídas nos filmes do cineasta, de modo que a construção narrativa se sobressaia, tornando referencia no gênero. Para tanto, foi feita a análise de *Santo Forte* (1999) e *Edifício Master* (2002), sob a luz da hipótese de que o diferencial de Coutinho não está apenas em seu talento para convencer as pessoas a conversarem com ele e que as maquinações formais não são apenas composições do estilo estético do filme, mas que tudo isso forma um conjunto, que, ao ser articulado em sintonia, leva a um documentário vital, com histórias de vida marcantes, que engaja o espectador.

Santo Forte (1999) e *Edifício Master* (2002) são documentários construídos sobre a base da fala, centrados em histórias de vida de pessoas comuns. A partir da análise feita dos dois filmes, foi observado que a vitalidade das narrativas de história de vida é resultado da junção do encontro, da conversa e da personagem: as maquinações para a criação do encontro, desde a pesquisa até a escolha dos planos – predominantemente planos psicológicos, como primeiro plano e *close*, que revelam emoções e sentimentos, e planos dramáticos, que também penetram na psicologia do personagem, mas mostram mais do cenário em volta, como os

planos americano, italiano e meio-médio –; a caracterização da câmera – fixa, sem movimentos, e livre, com movimentos obtidos com a câmera na mão –; e a composição de cena minimalista; a postura do diretor durante a conversa e a forma como a dirige, recorrendo a procedimentos comuns à história oral, como se colocar em segundo plano, ficar calado, ouvir atentamente, não questionar o que está sendo dito, fazer apenas intervenções pontuais e deixar a narrativa fluir; a autoconstrução da personagem diante da câmera – alguns são mais tímidos, contidos, outros mais expressivos, tomam a cena para si –, e ainda observa-se a predominância da *encena-afecção*, da *automise-en-scène* e da fabulação. Além dessa junção, a montagem também contribui para a vitalidade das histórias de vida: o tempo dedicado a cada personagem, a ordem em que aparecem, as imagens que explicitam o processo de filmagem e as imagens ilustrativas também são articulados de forma a contribuir para o resultado final bem sucedido.

Nesse contexto, pode-se dizer que há procedimentos que se repetem nos dois filmes, mas são articulados de diversas maneiras e produzem resultados diferentes. Em ambos, o encontro é construído de forma que os personagens e suas narrativas estejam sempre em primeiro plano, concentrando a atenção do espectador. Contudo, em *Santo Forte* é possível observar uma aposta maior na força da fala, que leva alguns personagens a um estado de fabulação, enquanto em *Edifício Master* o que chama a atenção é a diversidade de histórias e de visões de mundo

Com a análise desses dois documentários de Eduardo Coutinho, pode-se dizer que a construção audiovisual do filme não caracteriza apenas o estilo estético do diretor e que o resultado das conversas de história de vida não pode ser atribuído apenas ao talento do diretor para conversar com pessoas comuns: as maquinações do encontro, a condução da conversa e a construção da personagem – tudo faz parte da estratégia para que essas narrativas tenham vitalidade e conquistem um diferencial, confirmando a hipótese lançada inicialmente.

No entanto, a análise também permitiu que se chegasse além dessa hipótese, uma vez que se observou que o diferencial da obra do diretor vai além da vitalidade conferida às narrativas de história de vida: a articulação de todos esses elementos – encontro, conversa e personagem – leva a uma sensorialidade que transcende o que se vê na imagem e nas histórias contadas, o que leva ao engajamento do espectador, que não apenas contempla, mas imerge no filme. Portanto, os documentários de Eduardo Coutinho são sensoriais, o que lhes confere destaque em relação às demais narrativas pessoais exploradas não só em documentários, mas em outros gêneros audiovisuais, como no telejornalismo e nas redes sociais.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: 2 Ed. rev. e atual. Ed FGV, 2004.
- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: Ed FGV, 2004
- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.261-306.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia, técnica Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papyrus, 2014
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. Na altura do olho. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez, coordenadores. **História Falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COUTINHO, Eduardo. **Eduardo Coutinho fala sobre Santo Forte**. Youtube, 2013. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=1JwTqW9BQFg> > Acesso em 03 de julho de 2018
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004
- DI TELLA, André. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. O documentário como Encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. In: **Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. PUC-SP, v. 6, São Paulo, 2003. ISSN: 1982-2553. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348> > Acesso em: 30 de junho de 2018
- FILÉ, Valter. Os dois lados da câmera. In: FILÉ, Valter (org). **Batuques, fragmentações e fluxos**. Rio de Janeiro: Ed DP&A, 2000

- GARRET, Annette. **A entrevista: seus princípios e métodos**. Rio de Janeiro: Agir, 1964
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Ed Zahar, 2004
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, Ed. ZAHAR, 2008.
- LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2017.
- MEDINA, Cremilda Araújo. **Entrevista: O diálogo possível**. Ed. Ática, 1986
- MEIHY, José Carlos Seba Bom. **Manual de História Oral**. 5 Ed. São Paulo: Loyola, 2005.
- MOMBELLI, Fabiane; TOMAIM, Cássio. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. In: **Revista Lumina**. Juiz de Fora, v.8, nº2, 2014
- MORIN, Edgar. A entrevista nas Ciências Sociais, na rádio e na televisão. In: MOLES, Abraham A. et alii. **Linguagem da cultura de massa**. Petrópolis, Vozes, 1973
- MUSSE, Mariana Ferraz. **Margens nada plácidas: documentário, entrevista, identidades e alteridade**, 2012. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. Ed. São Paulo: Papirus, 2007
- PUCCI, Cláudia. **Eduardo Coutinho**. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinho>> Acesso em 20 de maio de 2018
- RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo, Summus, 2004.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo, Ed. Senac, 2008.
- RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **Televisão, História e Gêneros**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- ROMÃO, José Eustáquio. **Introdução ao Cinema**. Juiz de Fora, 1981
- ROTHA, Paul. **Documentary Film**. New York: W.W Norton and Company, 1936
- SANTOS, Márcia Juliana. Cavar, criticar e documentar: aspectos múltiplos da produção fílmica em São Paulo nos anos de 1920 a 1940. In: **História (São Paulo): Publicação da Faculdade de História**. UNESP – SP, v.34, São Paulo, 2015
- SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende - anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN, César (org). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo, Summus, 2004

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2013

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, César (org). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

APÊNDICES

APÊNDICE A – TABELA DE ANÁLISE *SANTO FORTE*

categoria personagem	Enquadrament o (planos)	Movimento de Câmera	Ângulo	Cenário	Tempo	Ve zes	Imagem ilustrativa
Vera	1º plano Meio médio Médio	parada	Normal	Alguns objetos ao fundo	5min32 s	2	Pombajira Iemajá
Dona Thereza	Americano 1º plano Meio médio	Parada Panorâmica vertical	Normal	Quintal da casa: roupas no varal, diversos objetos	9min04 s	4	Vovó Cambinda
Carla	Meio médio Americano 1º plano Plano detalhe	parada	Normal	Parede e geladeira ao fundo; alguns movéis	8min21 s	2	Sala vazia Pombajira Rua Boate onde ela trabalha
André	Meio médio 1º plano Italiano	parada	Normal	Cortina ao fundo	5min35 s	2	Quarto vazio Anjo
Lídia	Italiano Meio médio 1º plano Médio	parada	Normal	Sofá e parte de outro móvel	4min44 s	1	-
Seu Braulino e Marlene	Americano 1ºplano Médio Plano detalhe	parada	Normal	Móvel com uma tv ao fundo	2min58 s	2	Braz Carneiro Quarto vazio
Quinha	Meio médio 1º plano Italiano	parada	Normal (lateral)	Janela e móveis ao fundo; sofá onde ela está sentada	4min54 s	1	-
Elizabeth	Meio médio	livre	Normal	Objetos de uma cozinha; quintal da casa	2min11 s	1	-
Dona Thereza (2ª vez)	Meio médio	livre	Normal	Quintal da casa	2min51 s	-	Pombajira Quintal vazio

Alex	Meio médio Médio 1° plano	Câmera parada Panorâmico a lateral	Normal (lateral) plongée	Geladeira e uma porta ao fundo; TV	8min	3	Terreiro de umbanda
Nira	1° plano	Câmera parada	Normal	Parte de um telhado	53s	1	-
Djair	Americano Meio médio Médio 1° plano	Câmera parada	Normal	Parte de móveis e uma escada ao fundo	2min50 s	1	-
Taninha	Italiano Meio médio 1° plano	Câmera parada	Normal	Árvores ao redor (mata)	4min07 s	1	-

APÊNDICE B – TABELA DE ANÁLISE EDIFÍCIO MASTER

categoria personagem	Enquadrament o (planos)	Movimento de Câmera	Ângulo	Cenário	Tempo	Veze s	Imagem ilustrativ a
Vera	1º plano Meio médio	parada	Normal	Alguns móveis ao fundo	3min45s	1	-
Sérgio	1º plano Meio médio	Livre	Normal	Parede ao fundo	1min18s	1	-
Maria do Céu	Meio médio Americano 1º plano	parada	Normal	Móvel e objetos ao fundo	2min25s	1	-
Esther	Meio médio 1º plano Americano	parada	Normal	Móvel com objetos ao fundo	5min	1	-
Renata	Meio médio 1º plano	parada	Normal	Parede com faixas de conursos ao fundo	3min10s	1	-
Nadir	Americano 1ºplano Médio	Parada livre	Normal	Parede com uma luminária ao fundo; teclado	2min28s	1	-
Carlos e Maria Regina	Meio médio 1º plano	parada	Normal (lateral)	Móvel com televisão e outros objetos	5min09s	1	-
João, Fábio e Bacon	Meio médio 1º plano	livre panorâmic a vertical e horizontal	Normal	Roupas e demais objetos	1min23s	1	-
Oswaldo e Geicy	Meio médio 1º plano	Parada	Normal	Cortina ao fundo	5min	1	-
Daniela	Meio médio 1º plano Italiano	Parada Panorâmic a vertical	Normal Contre- plongée	Estante com materiais de pintura	4min36s	1	-
Roberto	1º plano Meio médio Americano	Livre	Normal	Várias caixas ao redor	2min34s	1	-

Alessandra	Meio médio 1º plano	Câmera parada	Normal	Parede branca ao fundo	7min52s	1	-
Antônio Carlos	Meio médio 1º plano	Livre	Normal Contre- plongée	Parede com quadros ao fundo	2min12s	1	-
Lúcia e Rita	Americano Meio-médio 1º plano	Parada	Normal	Móveis ao fundo	2min36s	1	-
Jasson	Americano Meio-médio 1º plano	Parada	Normal	Cama e cabide com roupas	2min53s	1	-
Marcelo	Americano Meio-médio	Parada	Normal	Computador ao lado; cabide de roupas e armários	2min37s	1	-
Henrique	Americano Meio-médio 1º plano Médio	Parada Livre	Normal	Janela e cortina ao fundo; armário com objetos ao lado; Mesa e aparelho de som	9min22s	1	-
Fernando	Meio-médio 1º plano	Livre	Normal	Estante com objetos; parede com quadros	1min51s	1	-
José Carlos	Meio-médio 1º plano	Livre	Normal	Cortina e janela ao fundo; Mesa com petiscos	1min59s	1	-
Cristina	Meio-médio 1º plano	Livre	Normal	Mural de fotos ao fundo	2min53s	1	-
Luiz	Close Meio-médio 1º plano	Parada	Normal	Móvel ao fundo	4min30s	1	-
Maria Pia e Felipe	Meio médio 1º plano	Parada	Normal	Móveis ao fundo	5min34s	1	-

Suze	Americano Meio-médio 1º plano Close	Parada	Normal	Móveis ao fundo	3min28s	1	-
Laudicéia e Luzinete	Meio-médio 1º plano	Livre	Normal	Cozinha ao fundo	2min07s	1	-
Paulo Mata	Meio-médio 1º plano	Livre	Normal	Espelho, cama e criado-mudo	3min19s	1	-
Eugênia	Meio-médio 1º plano	Parada	Normal	Móveis e objetos ao fundo	2min54s	1	-
Fabiana	Meio-médio 1º plano	Livre	Normal (lateral)	Roupas ao fundo	2min27s	1	-