



**Universidade Estadual do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Thalita Cruz Bastos

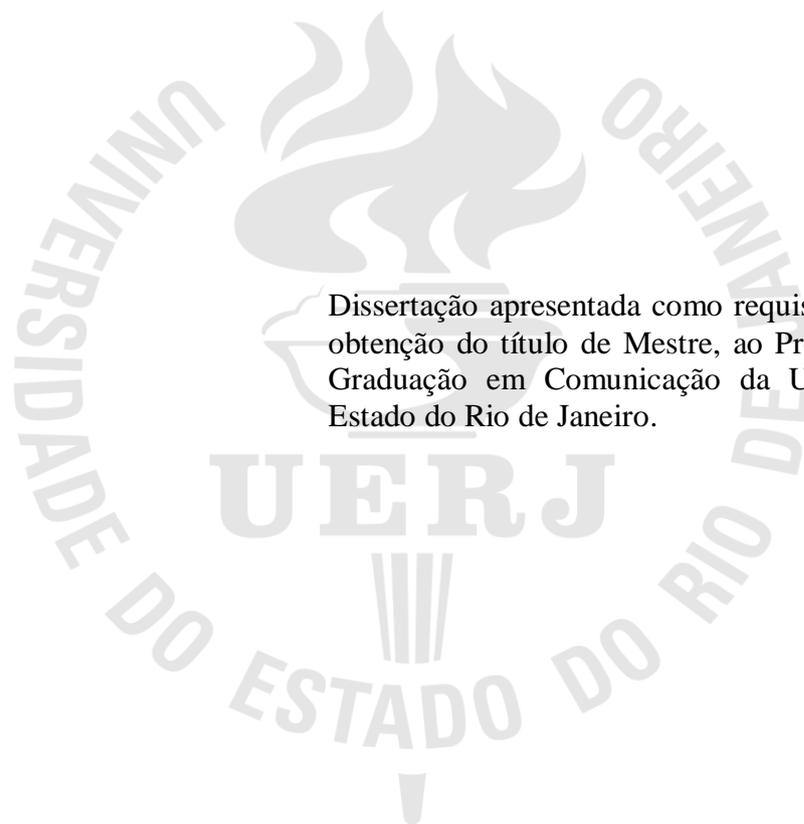
**O documental e o ficcional no cinema de Eduardo Coutinho**

Rio de Janeiro

2011

Thalita Cruz Bastos

**O documental e o ficcional no cinema de Eduardo Coutinho**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/A

B327

Bastos, Thalita Cruz.

O documental e o ficcional no cinema de Eduardo Coutinho / Thalita Cruz Bastos. – 2011.

124 f.

Orientador: Fernando do Nascimento Gonçalves.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Documentário (Cinema) – Produção e direção – Teses.
  2. Cinema – Produção e direção – Teses. 3. Ficção – Teses.
  4. Coutinho, Eduardo, 1933- – Contribuições em Cinema – Teses.
- I. Gonçalves, Fernando do Nascimento. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

nt

CDU 791.43-92

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Thalita Cruz Bastos

**O documental e o ficcional no cinema de Eduardo Coutinho**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovado em 27 de Abril de 2011.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves(Orientador)  
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

---

Profa. Dra. Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira  
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

---

Profa. Dra. Consuelo da Luz Lins  
Escola de Comunicação Social da UFRJ

Rio de Janeiro

2011

## DEDICATÓRIA

Ao Thiago pelos conselhos e paciência.  
Ao Ago e ao Ringo pelo colo sincero.  
Às músicas que embalaram essa caminhada.  
Pertence a elas cada lágrima e cada sorriso.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Sônia, pela compreensão. De tanto me ouvir falar de mestrado, decidi ela mesma começar um.

Ao meu pai, José Alberto, pelas conversas madrugadas adentro e por entender minhas escolhas.

Ao Thiago, pela compreensão, pelos bons conselhos, pelo apoio e principalmente pela paciência carinhosa.

À minha irmã, Sheila, pelo carinho e por acreditar nas artes, como eu.

A Rui Paulo, pelo abrigo e companheirismo na minha vinda para o Rio.

À minha família, primos, tios e avós pela vibrações positivas e os abraços apertados.

A Fernando do Nascimento Gonçalves, pela orientação, pela confiança e pelas idéias novas.

Aos amigos do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Mediações Sociotécnicas pelas longas conversas, cafés, trocas de experiência e o pôr do sol no Arpoador. O grupo de pesquisa não seria o mesmo sem tudo isso.

A Daniela Muzi, Ramon Bezerra e Beatriz Morgado, amigos na teoria e na prática, pelas cervejas, pelos conselhos, pelas risadas.

Aos amigos de sempre, Tatiane Hilgemberg, Guilherme Arêas, Luciana Grillo, Ana Luísa Arbex e Mariana Pelegrini. Seja em Portugal, na França ou no Brasil, não há distância que separe o apoio, a confiança e a cumplicidade.

Aos amigos que me viram crescer Fabiane Teixeira, Marcela Miranda, Carolina Araújo, Alexandre Gouvêa, Lucas Gouvêa, Gustavo Dore pelo carinho sempre.

À amiga Raquel Timponi, pelas corridas no Maracanã e pela trocas de idéias.

A Lagmar Passos pelo ouvido amigo e pelo carinho.

Aos amigos do mestrado da UERJ pelas possibilidades de crescimento que construímos juntos.

Aos queridos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ.

À Deus por me permitir chegar até aqui. O princípio do fim, ou apenas o começo.

De Vertov, Murnau ou Flaherty até Kiarostami, passando por Welles, Rossellini e Godard, o mais vivo da energia cinematográfica circula entre os dois pólos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro. Correntes contrariadas dando belos cines-monstro.

*Jean Louis Comolli*

## RESUMO

BASTOS, Thalita Cruz. *O documental e o ficcional no cinema de Eduardo Coutinho*. 2011. 124f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Documentário e ficção estiveram separados por longo tempo. A produção documental contemporânea tem explorado a relação que sempre existiu entre documental e ficcional apesar de ambos serem vistos como opostos. A obra do documentarista Eduardo Coutinho é um exemplo de como a mudança de ponto de vista em relação à ficção tem mudado no documentário. Elementos como a narrativa subjetiva indireta livre, a noção de fabulação, a visão do documentário como um dispositivo relacional e os deslocamentos no campo que apontam para um documentário expandido são desenvolvidos neste texto. A descrição e análise de três filmes de Eduardo Coutinho representativos dos deslocamentos do documentário em relação a si mesmo, à ficção e ao experimental é realizada a fim de exemplificar o desenvolvimento de uma outra linguagem para o documentário. A combinação da base teórica apresentada com as análises dos filmes confirmam essa tendência à experimentação do documentário contemporâneo, constituindo novas estéticas e poéticas de realização do documentário.

Palavras-chave: Documentário. Ficção. Mediação. Dispositivo relacional. Eduardo Coutinho.

## **ABSTRACT**

Documentary and fiction have been separated for a long time. The contemporary documentary production has been exploring the relationship which has always existed between documentary and fictional even though both are seen as opposites. The work of documentary filmmaker Eduardo Coutinho is an example of how the change of point of view towards fiction has changed in the documentary. Elements such as free indirect subjective narrative, the notion of story-telling, the vision of the documentary as a relational device and the displacements in the field that point to an expanded documentary are developed in this text. The description and analysis of three films directed by Eduardo Coutinho representing the displacements of the documentary towards himself, towards fiction and towards experimental is conducted to illustrate the development of another language for the documentary. The combination of the theoretical basis presented to the analysis of the films confirms this trend to experimentation of contemporary documentary, forming new aesthetic and poetic realization of the documentary.

Palavras-chave: Documentary. Fiction. Mediation. Relational device. Eduardo Coutinho.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1	<b>DOCUMENTÁRIO E PRODUÇÃO DE REALIDADE</b> .....	13
1.1	<b>O Realismo e suas questões</b> .....	14
1.2	<b>Um Breve Histórico do Documentário</b> .....	19
1.2.1	<u>O início da produção documental</u> .....	20
1.2.2	<u>Modo poético e sua experimentação</u> .....	22
1.2.3	<u>Dziga Vertov e o “cine-olho”</u> .....	23
1.2.4	<u>Documentarismo inglês e o modo expositivo</u> .....	25
1.2.5	<u>Cinema-direto e o modo observativo</u> .....	28
1.2.6	<u>Cinema-verdade e o modo participativo</u> .....	31
1.2.7	<u>Modo reflexivo: o documentário em questão</u> .....	33
1.2.8	<u>Modo performático</u> .....	34
1.2.9	<u>O documentário e suas conexões</u> .....	35
2	<b>A LINHA TÊNUE ENTRE O DOCUMENTAL E O FICCIONAL</b> .....	37
2.1	<b>A poesia no cinema documentário</b> .....	38
2.2	<b>O ato de fabular e a auto-<i>mise-en-scène</i></b> .....	44
2.3	<b>O filme como dispositivo relacional</b> .....	48
2.4	<b>O documentário contemporâneo em expansão</b> .....	53
3	<b>NO RASTRO DE EDUARDO COUTINHO</b> .....	57
3.1	<b>Eduardo Coutinho e sua produção</b> .....	58
3.2	<b>O conceito e o método</b> .....	64
4	<b>O “DOCUMENTÁRIO EXPANDIDO” DE EDUARDO COUTINHO</b> .....	70
4.1	<b>Cabra Marcado para Morrer</b> .....	72
4.1.1	<u>A exibição do filme e o 2º encontro com Elizabeth. (27:45)</u> .....	73
4.1.2	<u>A entrevista com João Mariano. (52:18)</u> .....	76
4.1.3	<u>A visita a José Eudes. (1:40:11)</u> .....	80
4.1.4	<u>Um novo documentário</u> .....	82
4.2	<b>Jogo de Cena</b> .....	85
4.2.1	<u>Gisele Alves / Andréa Beltrão (12:04)</u> .....	87
4.2.2	<u>Marília Pêra e as lágrimas. (47:17)</u> .....	92
4.2.3	<u>Fernanda Torres se incomoda. (1:08:28 e 1:23:02)</u> .....	94

4.2.4	<u>O cinema já não é mais o mesmo</u> .....	97
4.3	<b>Moscou</b> .....	104
4.3.1	<u>A apresentação do dispositivo. (5:30)</u> .....	105
4.3.2	<u>2ª proposta de exercício. (28:10)</u> .....	108
4.3.3	<u>As lágrimas de Masha. (38:49)</u> .....	110
4.3.4	<u>Um filme não muito comum</u> .....	113
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	117
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	121
	<b>FILMOGRAFIA</b> .....	124

## INTRODUÇÃO

O documentário contemporâneo pode ser caracterizado por uma crescente experimentação que aponta para uma ênfase nos elementos documentais e ficcionais que se atravessam dentro dos filmes. A proposta desta dissertação é analisar como essa relação existente entre documental e ficcional aparece nas produções e em que medida ela modifica a estrutura narrativa de um documentário. O que se observa na atualidade, no documentário brasileiro, são cineastas como João Moreira Salles, Kiko Goifman, Sandra Kogut, Cao Guimarães e Eduardo Coutinho que se abrem para o diálogo com outras formas de produção, como o cinema de ficção, a arte contemporânea, o cinema experimental e a televisão. Esse diálogo cria outras linguagens e maneiras diferentes de se construir um documentário. Para entender como esse movimento em direção a outras estéticas e poéticas acontece, decidiu-se focar na produção de Eduardo Coutinho, um dos principais realizadores brasileiros, que produz interessantes experimentações no campo do documentário desde a década de 1960, tendo influência do cinema-verdade.

O objetivo deste trabalho é evidenciar como na produção contemporânea, no recorte da obra de Eduardo Coutinho, o documentário tem investido em mostrar como é rápida e muitas vezes imperceptível a contaminação entre documental e ficcional. Este tipo de análise se faz necessária na medida em que tem se tornado cada vez mais frequente essa expansão dos limites que antes cercavam o documentário. O movimento de experimentação e de diálogo com outras artes e práticas audiovisuais sempre esteve presente ao longo da história do documentário, nomes como o de Chris Marker, que produz desde a década de 1950, e o de René Clair, ainda na década de 1920, vêm à mente. Entretanto, é na contemporaneidade que uma prática a princípio marginal dentro do documentário começa a ganhar mais espaço nas novas produções, aparecendo enquanto questão para os cineastas. A exploração da relação entre documental e ficcional nos documentários contemporâneos se tornou uma constante, e é nosso objetivo investigar o porquê.

Selecionou-se três filmes da extensa obra de Eduardo Coutinho para analisar como as mudanças nas opções estéticas aconteceram não apenas ao longo de sua obra, mas no próprio documentário brasileiro, já que o cineasta possui uma produção que inicia na década de 1980, momento em que as mudanças promovidas pelo cinema-verdade começam a se refletir no Brasil, e vai até a atualidade. Antes de analisar os deslocamentos que Coutinho produz nesses trabalhos, representativos desse tipo de operação de contaminação entre documental e

ficcional, será feito, primeiramente, uma revisão histórica da prática documental, seguida da apresentação de teóricos que indicam esses deslocamentos dentro da estrutura do documentário, para chegar na análise dos filmes escolhidos. Os filmes que serão analisados são: *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009). A metodologia utilizada para analisar os três filmes é baseada numa descrição que se centre no objeto e privilegie o entendimento dos processos de mediação que o produzem. Dessa forma, será realizado primeiro uma descrição das cenas selecionadas dos três filmes, para num segundo momento analisá-las a partir da descrição realizada.

Assim, no Capítulo 1 serão apresentadas as questões que envolvem o realismo no cinema, seguido de um breve histórico da produção documental destacando as produções que evidenciam que a problematização dessa coexistência sempre existiu. No Capítulo 2 serão desenvolvidas as bases teóricas que irão defender não apenas a presença do ficcional no documental, mas importância dessa presença para tratar da “realidade”. Elementos como a “subjéitiva indireta livre” apresentada por Paolo Pasolini e desenvolvida por Gilles Deleuze, a “função fabuladora” apresentada por Deleuze juntamente com a “*auto-mise-en-scène*” desenvolvida por Jean Louis Comolli, o documentário enquanto “dispositivo relacional” apresentado por Consuelo Lins e Cezar Migliorin, e a noção de “documentário expandido” e seus deslocamentos desenvolvida por Francisco Elinaldo Teixeira. No Capítulo 3 será apresentado um histórico da produção de Eduardo Coutinho, focando os deslocamentos promovidos em cada filme bem como o desenvolvimento do seu método de filmagem, que será desenvolvido no item seguinte. No Capítulo 4 serão apresentadas as descrições de alguns trechos dos três filmes escolhidos dentro da obra de Eduardo Coutinho, seguidos de suas análises, tendo como base as teorias apresentadas no capítulo 2, a contextualização do trabalho do documentarista realizado no capítulo 3. Com isso, pretendemos evidenciar as maquinações feitas por Coutinho em suas experimentações com o documentário, os efeitos que elas têm para a expansão desse campo e de sua linguagem e para suas formas de fazer ver e falar do mundo.

## 1. DOCUMENTÁRIO E PRODUÇÃO DE REALIDADE

No cinema contemporâneo observamos o desenvolvimento de produções que brincam, por assim dizer, com os limites entre realidade e ficção, ficcional e documental. Dentre essas produções destaca-se a obra de Eduardo Coutinho, documentarista brasileiro que desde a década de 1960 participa ativamente do cenário cinematográfico brasileiro propondo sempre novas maneiras de trabalhar seus temas, realizando exercícios estéticos e poéticos que estão constantemente sendo reinventados e readaptados à suas propostas. Em especial, filmes como *Cabra marcado para morrer* (1984), seu primeiro longa-metragem, e *Jogo de cena* (2007) e *Moscou* (2009), dois filmes mais atuais de sua produção saltam aos olhos por seu caráter inovador tanto no que concerne a forma de abordar os temas escolhidos, quanto nos deslocamentos propostos e representados por essas obras no campo do documentário brasileiro. Cada uma a sua maneira, elas promovem diferentes estratégias de produção de realidade que deixam claro o quão tênue é a linha que separa documental de ficcional.

As estratégias de produção de realidade no cinema sempre estiveram presentes no campo da ficção e do documentário. As poéticas cinematográficas que se desenvolveram no decorrer da história do cinema tinham como proposta, entre outras coisas, construir um discurso sobre o mundo real. Seja através de efeitos de luz e sombra, no Expressionismo alemão, da estética do sonho, no Surrealismo, do uso de atores não-profissionais e locações reais, como o Neo-realismo Italiano, do uso criativo da montagem, no Construtivismo Russo, da valorização do autor, na Nouvelle Vague e da câmera na mão, com o Dogma 95, os cineastas sempre buscaram formas alternativas de falar do real. O realismo da imagem não estava restrito ao caráter indicial, mas se estendia às sensações e outros estímulos que a imagem em movimento permitia experienciar.

No documentário é possível observar um esforço particular para captar o mundo real da forma mais fidedigna possível através dos recursos técnicos e estéticos disponíveis, mesmo tendo consciência da dificuldade desse registro fiel. André Bazin, ao discorrer sobre o papel do cinema, aponta o caráter realista do mesmo como fundamental, um “realismo ontológico”, que não está necessariamente ligado apenas à imagem fotográfica e a impressão de realidade, mas sim a um “tempo comum, a uma regra de tempo comum à ação e ao seu registro” (COMOLLI, 2008, p.219), a um sincronismo entre a ação e o registro da mesma. Assim, a noção de realismo surge relacionada a um sincronismo sem ser o de imagem e som, inclusive pelo fato do som ter aparecido depois na história do cinema. É sobre a relação entre realismo

e documentário que iremos discutir neste capítulo, bem como a interferência do ficcional na prática documental desde o início do documentário.

### **1.1. O Realismo e suas questões**

O estudo das práticas realistas no cinema se estende tanto no campo da ficção quanto do documentário e está intimamente ligado às estratégias de realidade que são desenvolvidas pelos cineastas para representar o mundo que os cerca. Na história do cinema sempre existiu uma grande oposição entre as poéticas ditas realistas, compostas por um lado, por aqueles cineastas que defendiam a idéia de um cinema da transparência, com Siegfried Kracauer, de “língua escrita da realidade”, Pier Paolo Pasolini, e de “cine-olho”, com Dziga Vertov. Por outro lado, sempre existiram as poéticas formalistas que defendiam a concepção de um “cinema-linguagem”, com Sergei Eisenstein, as questões da fotogenia, com Jean Epstein, e o cinema com instrumento de poesia com Luis Buñuel, por exemplo. Cada uma dessas linhas defendia a busca por uma melhor representação do mundo real, o caminho a ser percorrido para trazer a realidade para o cinema.

O que Kracauer mais valorizava no cinema, por exemplo, era a sua capacidade de registrar o cotidiano, as coisas que acontecem incessantemente do mundo. Já Vertov defende a idéia de um “cine-olho”, ou seja, o deciframento do mundo através da câmera, já que a mesma consegue captar o que o olho humano não vê. Eisenstein focou suas produções na montagem, defendendo a noção do filme como um discurso que é construído através de imagens justapostas. Luis Buñuel defende uma utilização ampla dos recursos cinematográficos a fim de deixar a poesia existente na vida transpor-se para a tela de cinema. Todos esses diretores, exceto Vertov, estavam ligados a um cinema de ficção, e nem por isso, deixavam de se preocupar com a produção de realidade.

A representação pode ser entendida no contexto do cinema, apesar de todas as controvérsias e múltiplos sentidos atribuídos a ela, como “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 2004, p. 103). Assim, quando falamos de representação cinematográfica da realidade podemos nos referir tanto a representação teatral, ligada ao tempo da encenação, quanto as escolhas que envolvem o processo de montagem de um filme, os enquadramentos,

as seqüências de imagens em movimento. A combinação desses elementos produziria um efeito de realismo que provocaria no espectador uma impressão de realidade.

De acordo com Jacques Aumont, o cinema é considerado a mais realista das artes por ter a capacidade de reproduzir não só a imagem, como também o seu movimento, a duração e o som do ambiente. Entretanto, o autor completa que tal consideração serve para revelar que “o realismo cinematográfico só é avaliado *em relação a outros modos de representação* e não em relação à realidade.” (AUMONT, 1994, p. 134). A realidade no cinema estaria sujeita a convenções sociais, as quais ideologias predominam em uma sociedade, sendo que Aumont (2004, p. 210) afirma que só pode haver realismo em culturas que possuam uma noção de real que lhes seja cara, e a partir dessa noção é que se compreende o que é representação de real nas artes, no cinema. Entretanto, como essa noção é cultural, cada cultura pode desenvolver a sua noção, logo o que é real para mim pode não o ser para alguém inserido em outra cultura.

Vários teóricos buscaram entender e explicar o que seria o real e como ele é representado. A representação, segundo Aumont (2004, p. 105), seria um fenômeno no qual o espectador vê algo em substituição de uma “realidade ausente”; diferente da ilusão, que é um “fenômeno perceptivo e psicológico”, que em algumas situações bem definidas podem ser provocadas pela representação. “O realismo, enfim, é um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre representação e o real de modo satisfatório *para a sociedade que formula essas regras.*” (AUMONT, 2004, p. 105).

Por isso, essa outra declaração de Bazin parece-nos mais correta: “É possível classificar e até hierarquizar os estilos cinematográficos em função do ganho de realidade que representavam. Vamos, então, chamar de *realista* qualquer sistema de expressão, qualquer procedimento de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela”. Essa definição exige, todavia, que se defina que esse “mais realidade” só seja estimado em relação a um sistema de convenções que se acredita caduco, a partir de então. O “ganho de realidade” deve-se apenas à denúncia de convenções (...).(AUMONT, 1994, p. 140).

Deve-se lembrar que ainda hoje, a imagem realista é entendida como a aquela que representa por analogia a realidade, por mimese, devendo se aproximar de um ideal relativo a essa analogia, como a fotografia, por exemplo. Todavia, é importante fazer uma distinção entre realismo e analogia. Assim, a analogia “diz respeito ao visual, às aparências, à realidade visível, o realismo diz respeito à informação veiculada pela imagem, logo à compreensão, à inteligência”. (AUMONT, 2004, p. 207).

Assim, Jacques Aumont (2004, p.209) coloca que “a imagem realista é a que fornece o máximo de informação pertinente, isto é, uma informação facilmente acessível”. O que depende de quais são as convenções utilizadas e quais são as convenções dominantes. Logo,

“se ‘quase qualquer imagem pode representar quase qualquer coisa’ (Goodman<sup>1</sup>), então o realismo nada mais é do que a medida da relação entre a norma representativa em vigor e o sistema de representação efetivamente empregado em determinada imagem.” (AUMONT, 2004, p. 209).

No que concerne o cinema, a impressão de realidade que o espectador tem ao assistir um filme está diretamente relacionada com a qualidade, “à *riqueza perceptiva* dos materiais filmicos, da imagem e do som.” (AUMONT, 1994, p. 148). Aumont cita ainda Jean- Pierre Oudart<sup>2</sup> para dizer que para esse

o efeito de realidade deve-se ao sistema de representação e, mais particularmente, ao sistema perspectivo herdado pelo cinema da pintura ocidental, enquanto o efeito do real se deve ao fato de que o lugar do sujeito-espectador é marcado, inscrito, no próprio interior do sistema representativo, como se participasse do mesmo espaço. (AUMONT, 1994, p. 151).

No contexto do documentário, a questão da realidade e a sua representação ganha proporções maiores, na medida em que o objeto de interesse dos documentários é a “realidade”. Um dos autores chaves para entender como se estrutura inicialmente a concepção de representação da realidade na produção cinematográfica documental é Bill Nichols (1997, p. 218), e a respeito disso ele afirma que no documentário o realismo une representações objetivas do mundo histórico e argumentos para transmitir uma idéia sobre o mundo. Além disso, o teórico coloca que o realismo no documentário se apóia mais no racionalismo do que em questões estéticas, ao contrário do cinema de ficção.

André Bazin foi o maior defensor do realismo como estética e forma ideal para representar a realidade. Ao falar dos neo-realistas italianos e a valorização do real em suas produções, Bazin coloca que “em sua imaginação, viam o cinema como representação total e completa da realidade; viam num átimo a reconstrução de uma ilusão perfeita do mundo exterior em som, cor e relevo.” (BAZIN apud STAM, 2006, p. 94). Assim, a tradição defendida por Bazin “teve início com Lumière, prosseguiu com Flaherty e Murnau [considerados os primeiros documentaristas da história do documentário], reforçou-se com Welles e Wyler e atingiu sua consumação quasi-teleológica com o neo-realismo italiano.” (STAM, 2006, p. 95).

---

<sup>1</sup> In: GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc, 1968. p. 5.

<sup>2</sup> Jean- Pierre Oudart introduz o debate da “sutura” na teoria do cinema. “Desenvolvido a partir do referencial laciano, em diálogo direto com a teoria psicanalítica, o debate em torno da questão da sutura serviu para colocar em outras bases um tema clássico para o cinema: a montagem. É através da articulação de planos, da composição da unidade espaço-temporal, que se constitui o efeito de ‘sutura’”. (RAMOS, 2005, p. 19).

Nichols compara o neo-realismo italiano ao documentário observativo, na medida em que o neo-realismo italiano se caracterizava pelo uso de atores não-profissionais, cenários reais, recusa do uso de efeitos visuais, uma montagem sem grandes efeitos, sendo considerada apenas um resquício do processo de gravação devido à abundância da “realidade”; e o documentário observativo, como veremos a seguir, também tinha os mesmos princípios de produção. Ambos se restringem a representar a vida de personagens, sejam eles reais ou ficcionais, sem, entretanto, tomar partido, sem interferir na vida dos mesmos. Isto quer dizer que não há promoção de mudança na vida das pessoas envolvidas com o filme, segundo essas duas formas de produção, a vida das personagens continuaria a mesma.

Nichols classifica o realismo em três tipos: o realismo empírico, relacionado ao naturalismo e preocupado a registrar detalhes expositivos; o psicológico, que transmite uma sensação de verossimilhança das percepções e sensações humanas; e o histórico, que tem por objetivo o registro histórico da realidade. Ao falar do realismo psicológico, ele destaca que

no que diz respeito a estilística, ele [realismo psicológico] pode desviar-se drasticamente do sustento empírico no qual se baseia para obter partes de seu “efeito de realidade”. Em estados extremos podem representar-se de forma realista através de estilos extremos, como demonstra o expressionismo, que busca transmitir fielmente um estado de ânimo e um tom para o meio da forma.<sup>3</sup> (NICHOLS, 2005, p. 224, tradução nossa).

O realismo psicológico, portanto, segundo Nichols, colocaria uma “transparência entre a representação e o compromisso emocional, entre o que vemos e o que existe<sup>4</sup>” (NICHOLS, 2005, p. 226, tradução nossa). O realismo documental, por conseguinte, tem uma amplitude maior, podendo conter dentro de si todos os três tipos de realismo enumerados por Nichols. Ele combina a representação do mundo com as representações sobre o mundo, adquirindo um caráter histórico. Assim, o realismo documental ou histórico, faz referência a aspectos realistas que estão presentes no documentário. “O realismo provavelmente reafirma – além da identificação, do voyeurismo e do fetichismo – uma modalidade ilusionista de recepção na qual o estilo vivifica a textura física e a complexidade social do próprio mundo.<sup>5</sup>” (NICHOLS, 2005, p. 232, tradução nossa).

O realismo documental está ligado a uma “epistefilia”, como define Nichols, ou seja, um prazer pelo conhecimento imbuído de um compromisso social. “A crença de que um bom

---

3 O texto em língua estrangeira é: “En lo tocante a La estilística, puede desviarse drásticamente del apuntalamiento empírico em el que se basa para obtener partes de su ‘efecto de realidad’. Estados extremos pueden representarse de forma realista a través de estilos extremos, como demuestra el expressionismo, que intenta transmitir fielmente um estado de ánimo y um tono por médio de la forma”.

4 O texto em língua estrangeira é: “(...) una transparencia entre representación y compromiso emocional, entre lo que vemos y lo que hay”.

5 O texto em língua estrangeira é: “El realismo probablemente reafirma – además de La identificación, el *voyeurismo* y el fetichismo – uma modalidad ilusionista de recepción em la que el estilo vivifica la textura física y La complejidad social del próprio mundo”.

documentário é aquele que dirige a nossa atenção para um tema e não para si mesmo deriva dos alicerces epistêmicos do documentário.<sup>6</sup>” (NICHOLS, 2005, p. 232, tradução nossa). O realismo é visto como uma forma que consegue unir uma representação objetiva com a subjetiva, através de recursos estéticos, de construções textuais e feitos, que transmitem a idéia de uma boa relação entre o real e a sua representação.

Para a tradição do documentário, o realismo documental tem uma função diferente do que seria realismo nos filmes de ficção. Ele “nos ajudará a ver aquilo que ninguém viu, apesar de estar aí, no mundo, esperando nossa descoberta<sup>7</sup>”. (NICHOLS, 2005, p. 238, tradução nossa). Na ficção, realismo seria aquele que consegue passar sem ser notado, já no documentário a presença da câmera no mundo histórico é entendida como fundamental para atestar uma realidade.

Da mesma forma que uma imagem não é necessariamente um registro histórico do mundo, o realismo e a sua prática também não garantem que as imagens captadas são a “realidade em si”. Índícios de presença do diretor nos lugares, sons, imagens, não podem ser julgados como referências de um registro do real em si, mas registros da presença de aparatos tecnológicos cinematográficos que captaram imagens de um determinado lugar em um contexto específico, que podem ou não ter um caráter histórico. As imagens dependem do julgamento do espectador, se ele vai acreditar ou não naquilo que ela mostra. Não apenas se ele possui os referenciais necessários para perceber a imagem de uma forma ou de outra, mas também se essa imagem consegue convencê-lo de que o que ela evidencia faz parte do “real”. A capacidade de fazer um espectador crer naquilo que ele vê refletido na tela depende do quão “real” é o processo de construção dessa produção de realidade, e não apenas da estrutura da representação em si. “Se trata de uma impressão de autenticidade, baseada mais na realidade da representação do que na representação da realidade”. (NICHOLS, 2005, p. 240, tradução nossa).

É contra essa pregnância da impressão de realidade e da suposta transparência da representação cinematográfica, que, por volta de 1970, a partir da revista *Cinétique*, constituiu-se uma corrente crítica em favor da desconstrução. Seu desafio era mostrar, por um lado, a artificialidade da impressão da realidade, e, por outro, a importância ideológica, para o cinema da transparência, dessa camuflagem do trabalho de produção e de seus pressupostos, em proveito de uma aparente naturalidade. Essa corrente desejou um cinema materialista que, em oposição ao cinema realista-idealista, buscava contrariar os efeitos perspectivais produzidos pela objetiva, jogando com estruturas espaciais da imagem e quebrar, por “raccords na textura”, a organização linear dos planos, obtida, no cinema clássico, pelo uso do raccord “invisível”. (AUMONT, 1994, p. 151-2).

6 O texto em língua estrangeira é: “El credo de que um buen documental es aquel que dirige nuestra atención hacia un tema y no hacia si mismo deriva de los cimientos epistémicos del documental”.

7 O texto em língua estrangeira é: “(...) nos ajudará a ver lo que quizá no hayamos visto aún, a pesar de que está ahí, em el mundo, esperando nuestro descubrimiento”.

O ato de tornar evidente, visível, as estratégias de realidade utilizadas no processo de construção de um filme, seja ele ou não um documentário, coloca em questão até que ponto a representação da realidade e o caráter de registro atribuído a uma câmara não estão sujeitos à alterações, interferências vindas tanto dos personagens desses filmes – através da *auto mise-en-scène*, por exemplo – e mesmo aspectos mais objetivos como a presença de uma equipe de filmagem e a construção de um espaço e tempo fílmicos que permitiram as ações capturadas pela câmara acontecerem. Assim, pode-se dizer que antes de focarmos nas estratégias de realidade, devemos olhar para como as mesmas foram pensadas, desenvolvidas, em que contexto estão inseridas. É a realidade da estratégia que dá a ver muito mais os aspectos do “mundo real” almejados pelos cineastas, não importando sua filiação – seja cinema de ficção ou documentário – e é através do estudo e análise desses elementos, que ficam muitas vezes invisíveis em um filme, que é possível falar de um realismo no cinema.

Para compreendermos melhor como a idéia de registro do real se desenvolveu ao longo da história do documentário, iremos delinear um breve histórico que pretende apontar momentos em que o caráter de realidade das imagens é questionado na produção documental, quais são as estratégias de realidade possíveis, o papel do ficcional na construção de uma “realidade”, e como o ficcional é ativado como estratégia de produção de realidade para compor narrativas e tentar dizer algo sobre o mundo.

## 1.2. Um Breve Histórico do Documentário

A realização de documentários, tal como o conhecemos hoje, data da década de 1920 e o estudo dos mesmos, que ocorre desde então, existe para ajudar a compreender melhor os vários aspectos da realidade representada, a necessidade de colocar em evidência uma alteridade muitas vezes desconhecida – como é o caso clássico de *Nanook do Norte*, de Robert Flaherty –, ou seja, dar visibilidade àquilo que carece de evidenciação. E ainda, para tentar se ocupar do que é deixado de fora dos modelos do cinema clássico de ficção, apresentando novas formas de ver o que está presente no mundo.

Os modos de produção de documentários se desenvolveram a partir das experimentações e concepções dos cineastas que se envolviam com a questão da captação do mundo pela câmara. Nichols estabelece uma forma de classificação dos tipos de documentário, começando na década de 1920, com o documentário poético, e indo até os anos

1980, com o documentário performático. Sendo que as durante todo esse período, até os dias atuais, esses modos dialogam, predominam um sobre o outro, ou são ainda reinventados pelos documentaristas contemporâneos. Os tipos de documentários são constituídos pela união de elementos característicos de vários grupos de filmes e realizadores, que organizados, conforme Nichols, apontam para seis modos de representação no documentário, são eles: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Os quais apresentaremos brevemente a seguir.

### 1.2.1. O início da produção documental

O documentário é um modo de produção fílmica importante da história do cinema pois institui, como diria John Grierson, um “tratamento criativo da realidade”. A possibilidade de trabalhar com o real através de imagens em movimento foi fundamental para o surgimento da televisão, e para o desenvolvimento formas variadas de ver e dar a ver esse real. A história do documentário é constantemente atravessada pelos avanços tecnológicos que possibilitaram o uso do som, o surgimento das câmeras portáteis, o aumento da sensibilidade da película para filmar com baixa luminosidade, enfim o conjunto de técnicas e estéticas que hoje caracterizam um filme como documentário.

O princípio da produção do que ficou conhecido depois como documentário está no filme de atualidades, característico do primeiro cinema<sup>8</sup> e que continha desde registros de fatos reais até encenações e reconstituições de acontecimentos. Esses filmes realizavam, ao mesmo tempo, uma construção técnica da “realidade” e a transformavam em espetáculo. Segundo Sílvio Da-Rin (2006, p.33), “não há indícios de que o público que consumia avidamente essas imagens se sentisse logrado pelo fato de algumas delas não serem autênticas. Elas valiam como representações espetaculares de acontecimento do momento”. Portanto, não só não havia problema na encenação como estratégia de realidade, como esse exercício não era entendido como ficcional. O efeito de realidade<sup>9</sup> era eficiente na medida em que era condizente com o que era entendido como referente ao real.

---

<sup>8</sup> O primeiro cinema, ou cinema primitivo, possui um caráter mais experimental por exercitar as possibilidades da nova tecnologia, na época o quinetoscópio, depois o cinematógrafo. Cf DA-RIN, Sílvio. Espelho Partido (2008).

<sup>9</sup> Segundo Aumont em *Dicionário teórico e crítico de cinema*, “efeito de realidade designa o efeito produzido, em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto de indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados; são portanto convencionais(...)”. (2007, p.92).

Em 1910 surgiram os cinejornais ou *newsreel*, que compunham um programa padronizado, com uma estrutura de abertura e fechamento, e que eram renovados até duas vezes por semana, fornecendo regularmente complementos ao mercado exibidor. Além disso, havia também os filmes de viagem ou *travelogue*, termo cunhado por Burton Holmes, e que designava o que começou apenas como uma palestra sobre viagem contendo imagens paradas e em movimento, e depois evoluiu para os filmes etnográficos. Os filmes de viagem datam aproximadamente de 1897, ano em que Holmes começou a exhibir ao final de suas palestras os filmes que havia produzido. Entretanto, a popularidade destes filmes que, a princípio era grande, principalmente devido aos filmes de Lumière, com o início da era dos nickelodeons, em 1907, foi decaindo e dando lugar para aos filmes de ficção nas salas de cinema, ficando com sua exibição restrita aos cinemas mais sofisticados freqüentados pela elite herdeira dos salões de conferências sobre etnologia e geografia.

Em uma época marcada pela crescente afirmação dos códigos narrativos do cinema de ficção, o filme de viagem em particular, e as atualidades, em geral, continuaram carentes de uma ‘escritura’ filmica própria, capaz de capturar o espectador e trazê-lo para dentro do mundo imaginário do relato. (DA-RIN, 2006, p. 43).

Em 1922 é lançado por Robert Flaherty o filme *Nanook of the North*, como resultado de mais de dez anos de pesquisa do explorador com os Inuík, povo que habitava a região da Baía de Hudson, no norte do Canadá. O diferencial do filme de Flaherty é que ele criava uma perspectiva dramática para representar os fatos que presenciou, construindo o personagem Nanook e sua família, em oposição ao meio hostil em que viviam. Tal estratégia o aproximava das ficções cinematográficas, na medida em que também se valia de situações emocionalmente densas para fazer o seu relato, algo que não era encontrado nos relatos de viagem. Em *Nanook of the North*, Flaherty utiliza os recursos da montagem para resolver problemas de filmagem, através do uso de *closes*, contra-campos, panorâmicas característicos da linguagem dos filmes de ficção e que o diretor aplicava a um material que se propunha não-ficcional.

Outro aspecto que caracteriza os filmes de Flaherty, de uma forma geral, é o uso de membros da própria comunidade a ser filmada na encenação das suas situações cotidianas ao invés de contratar atores profissionais. É filmar as “pessoas sendo elas mesmas”, como disse Erik Barnouw (apud DA-RIN, 2006, p.51), sem que deixe de ser encenação, nem registro de uma comunidade. Flaherty

sabia que as platéias nem sempre esperavam uma fiel representação da realidade, que preferiam o artifício relativamente superior dos filmes de ficção e que os filmes não-ficcionais as atraíam com recursos como a reconstituição. Flaherty entendeu que o cinema não é uma função da antropologia ou da arqueologia, mas um ato da imaginação; é tanto a verdade

fotográfica quanto uma reorganização cinemática da verdade. Diante de acusações de ter reencenado situações, Flaherty dizia: “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro”. (BARSAM apud DA-RIN, 2006, p. 53).

É com Flaherty, portanto, que se institui uma narratividade documentária, através do desenvolvimento de um método de pesquisa prévia, o processo de filmagem e a organização da montagem. Tal narratividade bebe na fonte do cinema de ficção e da linguagem cinematográfica desenvolvida por David Griffith alguns anos antes. *Nanook of the North* é o filme que marca o fechamento do período Lumière de produção e abre as portas para uma nova forma de se fazer um cinema interessado no registro do real. É um momento importante da história do documentário para esse trabalho, na medida em que mostra como no princípio da produção documental as preocupações não giravam em torno de um registro extremamente fiel da realidade, mas sim a presença de uma liberdade estética e poética que permitia optar por recursos do cinema de ficção, como a encenação por exemplo, para dar vida e aproximar do espectador uma “realidade”.

### 1.2.2. Modo poético e sua experimentação

É importante lembrar que as produções cinematográficas sempre estiverem em consonância com as vanguardas artísticas e, da mesma forma que nas artes plásticas, o trabalho de experimentação aparece em vários momentos, inclusive no princípio da produção documental. Um dos movimentos mais influentes nesse sentido foi o dos dadaístas. Sua proposta de valorizar mais o gesto que a obra, produzindo trabalhos em um primeiro momento com o objetivo de problematizar os cânones e a tradição nas artes, o que provocava escândalo no espectador, e em um outro momento, filmes que enfatizavam a experimentação estética e narrativa. O surrealismo também exerceu grande influência também por seu caráter experimentalista e extremamente criativo, tendo como obra marcante o filme *Um cão andaluz* (1928), resultado de uma parceria de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Assim, o documentário poético, como foi denominado por Nichols, parte do mundo histórico para construir um discurso fragmentado sobre a realidade, repleto de impressões subjetivas, incoerências e ambigüidades.

O modo poético apresenta aspectos em comum com a vanguarda modernista da década de 1920 – os movimentos dadaísta e surrealista, citados anteriormente -, na medida em que

não se prende às noções de montagem contínua, tempo-espaço bem definidos para experimentar “associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (NICHOLS, 2007, p. 138). Nos filmes em que predomina a estética poética, pessoas e objetos são apresentados em igualdade de condições, sendo utilizados de acordo com o interesse do cineasta, como matérias-primas para o trabalho cinematográfico.

O modo poético é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre problemas que necessitam solução. Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. (NICHOLS, 2007, p. 138).

O modo poético é composto por várias faces, sendo que todas ressaltam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá uma forma e uma estética muito peculiar aos fragmentos do mundo histórico que organiza. Tal estética esteve presente não apenas no período modernista, mas durante toda a história do documentário, apresentando maneiras diferentes e menos objetivas de tratar do real, ao mesmo tempo em que surgiam formas mais objetivas de tratar da realidade, o que tornou o documentário conhecido como o gênero da representação da realidade. Como exemplo de documentários poéticos, destacam-se *Paris que dorme* (1924) de René Clair, *Berlim: Sinfonia de uma metrópole* (1927) de Walter Ruttmann, *Apenas as horas* (1926) de Alberto Cavalcanti, e mesmo *O homem da câmera* (1929) de Dziga Vertov, entre outros filmes realizados por artistas da vanguarda impressionista francesa, como Abel Gance e Jean Epstein.

### 1.2.3. Dziga Vertov e o “cine-olho”

Antes de avançarmos no nosso histórico, é importante nos determos por um momento no cineasta russo Dziga Vertov e sua contribuição para o campo do documentário, na medida em que a prática realizada por ele na década de 1920 influencia até hoje os documentaristas pelo seu caráter inovador, criativo que utilizava amplamente todas as possibilidades técnicas e estéticas que estavam disponíveis à sua época. O diretor não tinha medo de usar o recurso da montagem, pois, como construtivista que era, via nela mais uma possibilidade de dar a ver os aspectos do mundo que os olhos humanos não conseguiam capturar. A máxima apresentada por Vertov de filmar “a vida de improviso”, propunha uma nova forma de ver a realidade possível apenas no cinema, e não um realismo documental. Apesar de ser contra a

dramatização no cinema, o uso comercial do meio e a não interferência da câmera na “realidade”, características que podem ser atribuídas tanto ao documentário quanto à ficção, defendia o uso da montagem como forma de organizar e interpretar os fatos.

Uma característica importante do *kino pravda*, ou cinema-verdade – nome da série de 43 noticiários cinematográficos sobre atualidades realizado por Vertov em 1918 e 1919<sup>10</sup>, que depois começou a designar o cinema para o cineasta -, era a feitura do filme documental nas ruas, longe dos estúdios, a fim de mostrar as pessoas sem máscaras, revelar o que fica invisível nos fenômenos sociais. Vertov possuía quatro pressupostos em relação à produção cinematográfica: primeiro, a necessidade de “educar as massas”; segundo, a ideia de que “a percepção do homem é limitada”; terceiro, “a máquina possui aptidões que o ser humano não tem”; e por último, o cinema seria o “revelador do mundo” (DA-RIN, 2008, p. 113). Isso quer dizer que a câmera, como máquina, consegue captar o que o olho humano não vê, e por esse motivo consegue cumprir uma função de educar e ampliar as percepções do homem, conseguindo tornar visível para o povo os aspectos do mundo social que este não consegue apreender<sup>11</sup>. É a noção de “cine-olho”, que, segundo Vertov (in XAVIER, 2008, p. 261), seria “o que o olho não vê”, estando subentendido “todos os meios cinematográficos, todas as invenções cinematográficas, todos os processos e métodos, tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a verdade”.(VERTOV apud XAVIER, 2008, p, 261)

É uma prática que utiliza amplamente recursos de movimento de câmera, variação de planos, uma montagem mais elaborada com fusões e sobreposições, o uso do som não sincrônico, enfim, inúmeros elementos que ao longo da história do documentário, como veremos a seguir, foram mal vistos, entendidos como excesso e não fiéis a representação da realidade. O caráter de “exploração dos fatos vivos” (VERTOV apud DA-RIN, 2008, p. 115) do movimento promovia uma factualidade que não tinha o sentido de objetivismo, já que não havia a ilusão do poder da imagem em absorver verdades. Ao contrário de Bazin e sua defesa do plano-sequência contra a montagem, Vertov via o cinema como resultado de uma “montagem ininterrupta”. O método de Vertov era extremamente consciente do papel do cinema como construtor de verdades e realidades, por entender a existência de uma interferência por parte do diretor a cada momento em que ele realiza escolhas a respeito do filme, desde a escolha do tema à montagem final, mesmo sendo contra a encenação e a dramatização do filme, vistos como elementos utilizados para intoxicar o espectador com

<sup>10</sup> Tais cine-jornais continham relatos sobre a vida na União Soviética depois da revolução, e juntamente com seus filmes vinham mostrar como “cinema e revolução andam de mãos dadas” (NICHOLS, 2007, p. 183).

<sup>11</sup> É importante lembrar que Vertov era soviético, e como tal defendia o cinema como forma de serviço aos operários, proporcionando um “deciframento comunista do mundo” (in XAVIER, 2008, p. 262) através do cine-olho.

noções reacionárias. O “cine-olho” para Vertov é o “cine-verdade”. ““Cine-Olho’: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade” (VERTOV in XAVIER, 2008, p. 262). Por mais que a ideia de mostrar a verdade estivesse presente na ideologia de Vertov, o método utilizado pelo *kinok*<sup>12</sup> para tal se aproximava mais das práticas da vanguarda moderna, de um documentário poético, do que do documentário observativo, cujas práticas negavam, por exemplo, o uso intenso da montagem, como veremos a seguir.

#### 1.2.4. Documentarismo inglês e o modo expositivo

A estética do documentário clássico começa a ganhar forma com o principal representante do documentarismo inglês, o escocês John Grierson e sua idéia de que “o cinema possuía uma capacidade intrínseca de representação naturalista, quase sempre diluída e distorcida pelo cinema industrial de ficção” (DA-RIN, 2006, p. 72). Grierson possuía uma visão idealista do mundo e acreditava na capacidade da arte como produtora de conhecimento sobre o mundo. O real para o documentarista não era sempre perceptível, mas pode ser resultado de um processo interpretativo que é possível através da filosofia, da religião e da arte. Assim, o uso de materiais naturais era base fundamental para Grierson, que defendia que “um cinema que tivesse por matéria prima as imagens naturais registradas pela lente da câmera disporia de condições privilegiadas para, através da montagem, desenvolver processos de generalização e simbolização capazes de interpretar as forças determinantes da realidade” (DA-RIN, 2006, p. 73-74).

Mesmo que, por um lado, Grierson se aproxime de Flaherty no que diz respeito ao método de observação participante como premissa para realizar um filme, eles se divergem pelo fato de Grierson discordar da crença de Flaherty de que o homem que vive em contato direto com a natureza é mais feliz e puro que o homem civilizado, e por Grierson pensar que “conflitos de ordem pessoal, psicologismo e introspecção eram incompatíveis com os objetivos de um cinema comprometido com a educação cívica e com a integração social” (DA-RIN, 2006, p.75). O documentarista inglês via o cinema como uma arte e um meio

---

<sup>12</sup>*Kinok* foi o nome dado por Vertov ao movimento criado por ele para defender o cine-verdade. O *Kinok* era liderado pelo Conselho dos Três, composto por Vertov, sua esposa e montadora Elizaveta Svilova, e seu irmão e cinegrafista Mikhail Kaufman, e seus membros era chamados de *kinoks*. (Cf. DA-RIN, Op.Cit.,p. 109).

educativo, cuja função seria transmitir os valores, ideais e temas referentes à sociedade local. Em *The Fortnightly Review* de agosto de 1939 Grierson coloca que

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. (HARDY apud DA-RIN, 2006, p. 80).

Assim, a fim de construir um discurso que estivesse de acordo com a proposta educativa, estruturou-se um modo de representação, o modo expositivo, que se caracterizava por adotar o comentário voz-de-Deus. Esse tipo de narrador, a *voz-over*, detém o poder do discurso e, portanto, a verdade sobre o fato mostrado, é o comentário com a voz da autoridade, com um narrador que aparece, mas que também detém o poder de fala, é o “discurso da verdade”. Este tipo de narrador esteve muito presente no documentarismo inglês e sua “missão educativa”, bem como em diversas produções cinematográficas e televisivas, como noticiários, programas de reportagem, documentários educativos da BBC, por exemplo, entre outras produções que aparecem até os dias atuais.

As imagens em um documentário expositivo têm função acessória, visto que apenas ilustram, evocam, complementam e contrapõem o discurso oral desenvolvido pelo narrador. A montagem nesses filmes tem o papel de manter a continuidade do raciocínio, sem necessariamente respeitar a continuidade espaço-temporal, uma “montagem de evidências” (NICHOLS, 2007, p.144).

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário em *voz-over* parece literalmente acima da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações do mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2007, p. 144).

O documentário expositivo permite uma abordagem abrangente e generalizada de um tema, ao invés de transmitir idéias e visões de um aspecto particular do mundo. Nichols coloca que esse modo de produção propicia uma economia de análise, já que as imagens não precisam necessariamente dizer as coisas, o conteúdo do filme está no texto dito pelo narrador. Como exemplo de produção desse período, tem-se, além dos filmes do documentarismo inglês, *O Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, e *A Terra Espanhola* (1937), de Joris Ivens. É uma estética do bom senso, já que se baseia na crença do espectador na veracidade do discurso e sua correspondência com as imagens escolhidas pelo diretor para ilustrá-lo.

Para Grierson, a visão do diretor era extremamente importante, tanto que era ele que direcionava os rumos que o documentário iria tomar, estava acima da opinião dos personagens. Tais princípios eram considerados elitistas por alguns diretores, em especial o brasileiro Alberto Cavalcanti, que ao entrar na GPO Film Unit em 1934 foi aos poucos mudando o direcionamento das produções da agência, e quando John Grierson se afastou da GPO, em 1937, Cavalcanti ganhou espaço para desenvolver opções narrativas que valorizavam o personagem e suas narrativas, muitas vezes encenadas com atores não-profissionais. Alberto Cavalcanti teve um papel importante na escola inglesa de documentário, na medida em que ampliou os horizontes das produções – que antes eram muito restringidos pelo método griersoniano – através de sua experiência com o cinema norte-americano e o cinema francês.

O surgimento do termo documentário para designar aqueles filmes que se diferenciavam do cinema de ficção vem não apenas da busca por uma legitimação do trabalho produzido pelos cineastas ingleses que trabalhavam junto com Grierson no GPO Film Unit e futuro Crown Film Unit, que pertencia ao governo inglês. O uso do termo documentário também conferia à produção “uma sobriedade muito conveniente para cancelar o trabalho propagandístico junto a uma agência governamental” (DA-RIN, 2006, p. 90). Desde então, o nome “documentário” tem causado muitas confusões no que concerne a sua conotação de prova, registro e documento, já que o termo abre margem para uma ambiguidade, que existe inclusive no próprio campo documental.

Entretanto, é importante ressaltar que Grierson nunca defendeu que a imagem cinematográfica seria mimética e real. Ele tinha consciência da necessidade de interpretar a realidade para poder apreendê-la, e isto se dava através da observação, do planejamento, da caracterização, da filmagem e da montagem. Nesse aspecto, o que é considerado como documentário clássico se aproxima muito mais do cinema de ficção do que se afasta. A concepção de um cinema capaz de capturar o real do mundo de forma imparcial veio depois, com o advento do som, o surgimento da televisão, o desenvolvimento de câmeras mais leves e mais sensíveis à baixa luminosidade.

### 1.2.5. Cinema-direto e o modo observativo

Em meados dos anos 1950, o surgimento do telejornalismo impulsionou a pesquisa por câmeras não só mais leves, com também mais silenciosas, portáteis, capazes de serem colocadas no ombro do cinegrafista, conferindo maior mobilidade. E ainda o desenvolvimento de películas sensíveis a pouca luz, de gravadores magnéticos portáteis que permitiam a sincronia na captação da imagem e som, entre outros acessórios que podiam ser manipulados com maior agilidade. Com esse desenvolvimento tecnológico, desenvolveram novas formas de filmagem tanto para a TV quanto e, especialmente, para o documentário. Uma imagem tremida, mal iluminada, pouco definida, editada com cortes bruscos e um som impuro, tudo contendo uma marca de “autenticidade” que contradizia o formalismo e a estilização característicos do documentário clássico. Os equipamentos leves e sincrônicos possibilitaram uma agilidade inédita às filmagens, estimulando métodos de trabalho baseados na improvisação e na espontaneidade. Ao mesmo tempo, fomentou uma concepção tecnicista que atribuía às novas máquinas o poder redentor de “captar a realidade”. (DA-RIN, 2006, p.103).

É nesse contexto de super valorização da câmera portátil e suas facilidades que, no campo do documentário, desenvolveu-se um movimento que defendia uma “estética do real” tal qual coloca Louis Marcorelles no relatório para a UNESCO em 1964: “Une Esthétique du Réel, Le Cinéma Direct” (DA-RIN, 2006, p.104). O cinema-direto, como ficou conhecido, acreditava na capacidade objetiva da câmera em registrar a realidade, através da captura de imagem e som de forma sincrônica. O som direto foi o elemento-chave que possibilitava o registro do real de forma livre e sem as limitações dos recursos pesados utilizados pelo cinema anteriormente. Muitas tendências estéticas e formais se estabeleceram no período de adaptação e desenvolvimento de métodos para trabalhar com a nova tecnologia, como o *candid eye* no Canadá, o *direct cinema* nos Estados Unidos. Outros movimentos também despontaram, mas momentaneamente ressaltamos esses dois, por se aproximarem no que diz respeito a uma ética do recuo.

O cinema-direto foi um movimento que apresentou um deslocamento do cinema educativo de Grierson ao propor o recuo do sujeito-da-câmera como possibilidade de liberdade na forma de representar a ambigüidade do mundo. Tal discurso se aproxima bastante da estética do neo-realismo italiano, que teve início no período pós-guerra, tendo como marco o filme *Roma, cidade aberta* (1944), de Roberto Rossellini. Como indica Ramos:

A proximidade é evidente na elegia do recuo do sujeito que enuncia, movimento necessário para sustentar uma ética que o documentário educativo desconhece. A afirmação do recuo (tangenciando a ausência do cineasta) como eixo da postura ética é o ponto de flexão que leva à ruptura definitiva com o quadro do documentário educativo. (RAMOS, 2005, p. 176).

Assim, desenvolve-se uma nova forma de tratar da realidade: o modo observativo. Ele foi desenvolvido a partir dos desenvolvimentos tecnológicos que tornaram a câmera e a captação de som mais portáteis e mais fáceis de manejar. Assim, ao contrário dos documentários poético e expositivo, o documentário observativo se caracterizou pela ausência da *voz-over*, de uma montagem muito fragmentada e interventora, a fim de abrir espaço para a “observação espontânea da experiência vivida” (NICHOLS, 2007, p. 147). Foi uma estética que prezava pelo afastamento do diretor, a ausência de sons e trilhas que não estivessem presentes no momento da filmagem, e até mesmo entrevistas. Alguns aspectos do cinema-direto se aproximam do método de Vertov, na medida em que também buscam filmar a “vida de improviso”, utilizando todos os recursos tecnológicos disponíveis a fim de conseguir manter um distanciamento necessário para captar o real.

A busca desses realizadores era “extrair a realidade do mundo”, ou seja, conseguir captar com a câmera o “real bruto”, “sem artificios”, e para eles isso só era possível sem a interferência do diretor. Além disso, estes filmes passam uma idéia de duração real dos acontecimentos ao romper com ritmo dramático dos filmes de ficção e com a montagem característica dos filmes expositivos e poéticos. A presença da câmera no momento de um acontecimento, “na cena” do mundo histórico, já atestaria uma veracidade ou uma fidelidade ao que está sendo mostrado.

A tendência observacional substitui a função de “tratamento criativo da realidade” por um objetivismo extremado, tentativa idealista de comunicar “a vida como ela é vivida”: “É a vida observada pela câmera e não, como no caso de muitos documentaristas, a vida recriada para a câmera”. Esta negação dos métodos interpretativos do documentário clássico se dá paralelamente a uma espécie de retomada da vertente cientificista do cinema das origens. (DA-RIN, 2006, p. 138).

Dessa forma, apesar de Vertov ter antecipado as condições estabelecidas pelo cinema-direto de como filmar o mundo, ele não se identifica com a “estética do real” defendida pelo direto<sup>13</sup>, já que para Vertov a não-intervenção na filmagem não impedia e manipulação livre das imagens durante a montagem. Como exemplo de filmes produzidos com os preceitos do cinema-direto tem-se *Primary* (1960), *On the Pole* (1961) e *The Chair* (1962), todos eles realizados pela Drew Associates. Da-Rin (2006) coloca como alguns cineastas acreditavam que o documentário observativo estaria tornando possível o sonho antigo do documentário de

<sup>13</sup> DA-RIN, 2006.

ser um observador imparcial, que era impedido anteriormente pelas limitações dos equipamentos.

A ética do recuo ou da “mosca-na-parede” teve uma curta duração na medida em que ao questionar a dimensão ética presente na “missão educativa” da primeira fase do documentário, acabou-se evidenciando a problemática de uma posição subjetiva por parte do realizador. Entretanto, “nesse primeiro momento, tudo o que o cinema direto consegue propor é o recuo desse sujeito que enuncia (no limite de sua ausência, como ‘mosca-na-parede’)” (RAMOS, 2005, p. 176). Logo depois, num segundo momento, nos deixa claro que mesmo o mínimo de interferência do realizador produz a mesma interferência que o documentário educativo. Noël Carroll (apud RAMOS, 2005, p.176) coloca esses dois momentos na seguinte analogia: “o cinema-direto abriu uma lata de vermes e acabou sendo devorado por eles”.

A estilística do direto, sua nova forma de aderir ao transcorrer (de aderir à circunstância do mundo), permite potencializar uma sensibilidade estética próxima da que orienta a produção neo-realista. Contra o saber, a ética do recuo oferece a ambigüidade; contra o aprendizado, a liberdade e a responsabilidade; contra a voz-de-Deus, o recuo do discurso documentário e a estética mosca-na-parede; contra a voz-fora-de-campo, a fala do mundo. (RAMOS, 2005, p. 177).

Nesse período, produziram diretores como Richard Leacock, Frederick Wiseman, Robert Drew, Albert e David Maysles, que acreditavam no cinema como meio de transparência da realidade, no qual o distanciamento do diretor da situação filmada permitia a irrupção do real nas imagens. Da-Rin (2006, p. 145) nos apresenta a reflexão sobre a noção de “real” à medida que afirma que produzir imagens é um processo subjetivo e negar isso por um conceito de real que é relativo é produzir no espectador a ilusão de realidade na imagem documentária. Leacock, Wiseman e Drew buscaram acompanhar as mudanças na produção que ocorreram com o despontar da ética participativo-reflexiva, enquanto outros ficaram presos a essa postura de recuo. Ao mesmo tempo, na França, os antropólogos Jean Rouch e Edgar Morin produziam algo que ficou conhecido como *cinema-vérité*, o cinema-verdade, tradução para o francês do termo *kinopravda*, utilizado pelo cineasta soviético Dziga Vertov.

### 1.2.6. Cinema-verdade e o modo participativo

O cinema-verdade valorizava as atualidades, presentes no primeiro cinema e consideradas inferiores por Grierson, as coloca como objeto principal do documentário. Assim, para extrair as atualidades e mostrá-las no documentário é utilizada a entrevista como procedimento estilístico que permite dar voz a outro que não seja o sujeito-da-câmera. É um estilo que une a “ética participativo-reflexiva e a estética do corpo-a-corpo que a estilística do cinema-direto pioneiramente apontou” (RAMOS, 2005, p. 179).

O documentário participativo, modo de representação que, segundo Nichols, seria o representante de uma ética participativo-reflexiva, possui semelhanças com o trabalho dos antropólogos de observação participante, ou seja, ao mesmo tempo em que observam um grupo, também se inserem no mesmo e participam de suas atividades para compreendê-los melhor. Assim, o modo participativo, que também ficou conhecido, por um determinado período, como cinema-verdade, “dá-nos uma idéia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (NICHOLS, 2007, p. 153). O cineasta sai dos lugares assumidos antes pelo documentário expositivo, poético e observativo para tornar-se um ator social do filme, assim como seus personagens, se diferenciando deles apenas por deter o poder da imagem capturada pela câmera.

Para os realizadores desse modo de documentário o foco é representar, não a verdade pura e simples, mas sim a verdade contida no momento do encontro entre as pessoas, o diretor, sua equipe e os personagens. “Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera” (NICHOLS, 2007, p. 155). Outros tipos de documentários participativos usam do recurso da entrevista como forma de promoção de interação entre cineasta e participantes do filme, mostrando a existência de uma intervenção, mas sem necessariamente mostrar o diretor.

Os documentários acrescentam o engajamento ativo do cineasta com os participantes de seus filmes, ou com seus informantes, e evitam a exposição com *voz-over* anônima. Isso situa o filme mais honestamente num momento dado e numa perspectiva distinta; enriquece o comentário com a textura de vozes individuais. (NICHOLS, 2007, p.160).

Outro recurso bastante utilizado pelos realizadores desse tipo de documentário é a evidenciação do dispositivo fílmico, dando a ver a produção de representações e as operações de mediação sóciotécnica presentes no fazer cinema, através de imagens da própria câmera e imagens de outra câmera mostrando o diretor e a câmera que filma a cena. Tais escolhas estéticas fazem referência contínua à produção de Vertov, uma nova forma de fazer um

cinema-verdade, diferente de Vertov, mas fazendo uso de suas estratégias de realidade, unindo-o à Flaherty e construindo algo que aproveita o que há de melhor em cada um deles.

Jean Rouch em seu filme *Chronique d'un Été* (*Crônicas de um verão*, 1960), realizado juntamente com Edgar Morin, vem evidenciar sua concepção de que “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada” (ROUCH apud DA-RIN, 2006, p.149). Ao contrário dos filmes que pregam uma ausência do sujeito que enuncia, Rouch e Morin conjugam diversas estratégias, que vão de monólogos a discussões coletivas sobre imagens filmadas anteriormente, passando pela entrevista e por diálogos. Assim, cinema-direto e cinema-verdade diferem, segundo Eric Barnouw, da seguinte forma:

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era freqüentemente participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador. (BARNOUW apud DA-RIN, 2006, p.150-151)

É através da intervenção no mundo tido como “real” e as situações que o compõem que Rouch e Morin desenvolveram sua prática documentária e acabaram influenciando vários outros realizadores com o discurso de que é necessário realizar uma “intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida” (MORIN apud DA-RIN, 2006, p. 152). Ao invés de evitar as interferências que uma equipe de filmagem tem em uma cena, os diretores e teóricos optaram por usar desse efeito para quebrar expectativas, fugir de estereótipos e papéis sociais que as pessoas incorporam, abrindo margem para o “real” emergir. Esses realizadores do cinema-verdade uniram Flaherty e Vertov e direcionaram a produção documental para éticas participativo-reflexivas.

Agora eu percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar na tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um de nós pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo em que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso. (ROUCH e MORIN apud DA-RIN, 2006, p.154).

Dessa forma, pode-se dizer que *Chroniques d'un Été* se apresenta como um filme que demonstra e evidencia as relações de diálogo e de interpenetração existentes entre documentário e ficção. Os cineastas deixaram claro que sua intenção era interferir no real para que ele revele-se, assim como Flaherty (apud DA-RIN, 2006, p. 53) propôs em seu tempo: “Freqüentemente você tem que distorcer as coisas para captar o seu espírito verdadeiro”. O

filme é feito a partir da interferência, ele só acontece por sua causa, e o resultado desse encontro é que se torna interessante para o documentarista.

A estrutura de entrevista e evidenciação do dispositivo da filmagem foi levado para a televisão e utilizado na reportagem – como ocorre até a atualidade – como garantia da veracidade do acontecimento já que contém a marca da presença do repórter registrada pela câmera. Essa “mistificação do ‘documento autêntico’ pelo telejornalismo tornou cada vez mais evidente a insuficiência da exibição das ‘condições da experiência’ para se atingir uma dimensão verdadeiramente crítica do documentário” (DA-RIN, 2006, p. 183).

### 1.2.7. Modo reflexivo: o documentário em questão

No modo reflexivo, o foco está direcionado para questões intrínsecas ao documentário, como os processos de negociação com o espectador, e questões envolvendo como se dá e quais os problemas da representação. “Em lugar de ver o mundo por *intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o *documentário* pelo o que ele é: um construto ou representação” (NICHOLS, 2007, p. 163). Assim, da mesma maneira que esses filmes buscam aumentar nossa consciência quanto aos problemas de representar o outro, eles também acabam tentando nos convencer de seu caráter autêntico ou verídico da representação que apresentam.

O realismo também é tratado nos documentários reflexivos, já que o estilo permite um acesso ao mundo sem muitas complicações, esses documentários desafiam as técnicas de montagem, seja em continuidade ou de evidência, além de colocarem em questão concepções de estrutura narrativa e personagens.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas idéias passam a ser suspeitas. (NICHOLS, 2007, p. 166).

Pode-se dizer que o documentário reflexivo estimula no espectador uma consciência maior a respeito da relação do documentário com o próprio espectador e com o mundo que este representa. Estes filmes evidenciam o caráter de objeto construído do documentário ao mostrar a maquinação que permite o documentário acontecer. Filmes de diretores como Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, por exemplo, se encaixam nessa concepção de deixar claro o processo que levou à produção do documentário.

Como as linguagens audiovisuais, artísticas e comunicacionais – entre tantas outras – estão sempre interligadas e se influenciando, uma inovação no campo do documentário, por exemplo, pode ser rapidamente absorvida pela televisão, e vice-versa, exigindo dos realizadores um processo contínuo de criação, de renovação e de releitura de estéticas. Assim, estratégias de auto-reflexividade que podem ser observadas em certos filmes documentários mais recentes evidenciam essa busca por outras alternativas de representação da realidade, de questionar de forma crítica o ilusionismo cinematográfico.

A alegação de que o documentário é dotado de uma “essência realista” e proporciona um acesso direto à “realidade” costuma estar presente em filigrana nos projetos dos filmes e no discurso dos cineastas, desde a captação de recursos até a campanha de lançamento para o público. Ainda que boa parte dos realizadores reconheça teoricamente a fragilidade desse mito, só recentemente esta consciência começou a ser levada às últimas conseqüências. (DARIN, 2006, p. 184).

O modo reflexivo faz uso de poéticas e estéticas que visam apresentar uma realidade construída, um real ficcionado e, ao mesmo tempo, deixar claro a realidade das estratégias utilizadas para essa construção. Tal prática coloca em debate a questão do atravessamento constante entre documental e ficcional, pairando sempre sobre as obras a dúvida quanto à filiação das imagens. Filmes como *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho e *Santiago* (2007) de João Moreira Salles são representativos desse modo de produção documental.

#### 1.2.8. Modo performático

O chamado modo performático vem valorizar uma perspectiva baseada nas experiências pessoais, em coisas concretas e materiais, pois crê que aí está o caminho para a compreensão dos processos gerais que estão em funcionamento na sociedade. Seu foco são as questões mais subjetivas e afetivas que permeiam as nossas relações com as pessoas e com o mundo. Esses filmes se aproximam de um tom autobiográfico já que dão mais ênfase “às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo” (NICHOLS, 2007, p.170), o que permite uma livre combinação do real com o imaginário.

O documentário performático se caracteriza, portanto, por um “desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (NICHOLS, 2007, p.170). Tais representações podem direcionar-se também para o âmbito de uma subjetividade social que une questões gerais a locais, individuais a coletivas, pessoais a

políticas. É pelo mundo representado nos documentários que somos tocados por questões reais de forma mais evocativa e mais expressiva, a fim de causar efetivamente uma afetação no espectador. É o caso de *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais, que mostra cenas impactantes do Holocausto de forma poética, mas ainda assim chocante e questionadora. Como muitos documentários, “ele nos convida [...] a ver o mundo com novos olhos e a repensar nossa relação com ele” (NICHOLS, 2007, p. 176), restaurando uma valorização daquilo que é local, muitas vezes não apenas político e que modifica nossa visão de uma dada realidade.

### 1.2.9. O documentário e suas conexões

Ao apresentar brevemente a classificação de Nichols sobre os modos de produção do documentário, buscamos evidenciar como na própria história desta prática fílmica certas preocupações, questões e procedimentos presentes hoje no documentário não são em si novos, mas se atravessam e contêm em si mais de uma forma de produção documental. Ainda assim, os filmes se aproximam mais de um tipo de documentário que de outro, caracterizando-o como parte daquele modo de produção que predomina na obra. Como foi visto anteriormente, os novos modos de produção documental surgem a fim de dar resposta a problemas encontrados nos modos anteriores, e estão relacionados a um desenvolvimento característico de cada época do que deve ser representado do mundo histórico, o que merece a atenção do documentarista e sua câmera.

Um modo novo não é melhor, ele é diferente, embora a idéia de “aperfeiçoamento” seja freqüentemente alardeada, especialmente entre os defensores e praticantes de um modo novo. Um modo novo tem um conjunto diferente de ênfases e conseqüências, e, por sua vez, acabará se mostrando vulnerável à crítica pelas limitações que um outro modo de representação prometa ultrapassar. Modos novos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público. (NICHOLS, 2007, p. 138).

As colocações de Nichols sobre a criação de novos modos de fazer documentário nos apontam para uma tradição moderna em sempre tentar suplantar o que veio anteriormente, e criar algo novo, que em algum momento será também ultrapassado. O autor coloca que por mais que fosse isto que os cineastas defendessem em seus discursos, na prática o que se observava era a influência constante entre os modos, os antigos e os novos, culminando numa “liberdade” maior por parte do realizador em escolher qual estratégia de captação do real ele

utilizaria para desenvolver seu discurso, sem que ele parecesse retrógrado por causa disso. Tal escolha passa ser ideológica e estética.

O documentário, a partir do cinema-verdade, tem buscado, através de produções que tornam cada vez mais visíveis seus dispositivos de realização, suas intenções cinematográficas, seu interesse em questionar o estatuto do real no documentário, apresentar a relação que sempre existiu entre documental e ficcional. As várias formas de realizar documentário são indícios dessa tentativa constante de captar e mostrar real, cada uma com seu interesse principal, ligado a uma escola ou a uma tendência de produção documental. A fim de compreender como se organizam na atualidade os modos de produção de documentário, bem como as questões envolvendo o documental e o ficcional e a aproximação entre ambos, serão abordadas no capítulo seguinte quais estratégias de realidade são utilizadas, quais artifícios, ou melhor, quais dispositivos e como esse conceito pode ser entendido dentro do estudo do documentário contemporâneo, tornando mais tênue a linha que por muito tempo separou documental e ficcional. Eduardo Coutinho, objeto desse estudo, é um dos principais realizadores brasileiros da contemporaneidade que consegue dialogar com as novas formas de produção de maneira criativa, aproximando seu tipo de produção da noção de documentário expandido desenvolvida por Francisco Elinaldo Teixeira, a ser apresentada no segundo capítulo.

## 2. A LINHA TÊNUE ENTRE O DOCUMENTAL E O FICCIONAL

O documentário e a obra de ficção são formas de produção que se entrelaçam, na medida em que o primeiro acaba evidenciando o que tem de ficcional no registro do real, e o segundo os aspectos documentais que estão presentes na ficção. O percurso da obra de Eduardo Coutinho exemplifica um movimento em direção aos limites que foram colocados entre documentário e ficção. Esse movimento permeou toda a história do documentário, como vimos no capítulo anterior, mas é na atualidade nos deparamos cada vez mais com filmes que não se encaixam nem em uma nem na outra classificação. São filmes que se intitulam apenas como filmes, posto que seus diretores não querem mais se restringir a um formato, eles buscam uma liberdade criativa que comumente é observada na arte contemporânea.

Durante muito tempo a produção documental esteve presa a concepções que buscavam diferenciar claramente documentário de ficção, não deixando margens para uma possível relação entre ambas as formas de realização. O desenvolvimento e a difusão das estéticas videográficas na década de 1980, seguindo o caminho já percorrido pelo cinema-verdade e o cinema experimental, propiciou uma maior abertura nos modos de produção dos documentários, já que o uso do vídeo proporcionou uma maior liberdade de produção, devido ao seu baixo custo e possibilidade de experimentação. Tais elementos levaram a um rearranjo no campo das imagens e seus usos, gerando uma contaminação entre estéticas antes vistas como opostas, “resultando uma produção audiovisual que confere às imagens uma consistência eminentemente híbrida” (TEIXEIRA, 2004, p. 56).

É nesse contexto que Teixeira (2004) fala de poéticas híbridas e como elas influenciam na produção documental contemporânea, na medida em que na atualidade os parâmetros que antes estabeleciam as diferenças entre realidade e ficção entraram em crise, tornando-se pouco claro o que pertence ao campo do documental e o que é do ficcional. Mesmo com essa convergência entre as duas práticas, apresentada por Deleuze (2007) como princípio de indiscernibilidade, a relação de contaminação entre documental e ficcional continua sendo uma questão problemática na prática e na teoria cinematográfica.

Para compreendermos como se articula o documentário, como o de Eduardo Coutinho, “em tempos de poéticas híbridas”, tal qual afirma Teixeira (2004), é necessário percorrer o caminho que passa pelas novas maneiras de realizar documentário, tal qual o exemplo da trajetória de Eduardo Coutinho, e segue em direção às construções narrativas que se encaixam

nesse novo modo, para chegar em como se estruturam certas possibilidades do documentário na atualidade e quais conexões ele realiza com as estéticas e poéticas que o rodeiam.

## 2.1. A poesia no cinema documentário

O cinema de realidade, ou cinema documentário, recebeu esse nome a fim de deixar clara sua diferença em relação ao cinema de ficção, deixando subentendido que partia de princípios diferentes, noções muito específicas do que seria realidade, real e verídico, o que de fato não acontecia. Deleuze(2007) afirma em *A Imagem-tempo* que mesmo se o documentário recusasse a ficção e produzisse de forma a “ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens” (p.181), ele acabaria utilizando um “ideal de verdades que *dependia da própria ficção cinematográfica*” (p.182).

É por esse motivo que, por exemplo, Arthur Omar, em seu texto “O antidocumentário, provisoriamente” considera o documentário como um “subproduto da ficção narrativa” (apud TEIXEIRA, 2004, p.31) na medida em que mantém o modelo de verdade utilizado pelo cinema de ficção.

Era na ficção que a veracidade da narrativa continuava a se fundar. Quando se aplicava o ideal ou modelo de verdade ao real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e o subjetivo foram deslocados, não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade da narrativa não havia deixado de ser uma ficção. (DELEUZE, 2007, p.182).

É nesse contexto que Omar propõe o anti-documentário como uma contrapartida à visão restrita do documentário - segundo o autor -, a partir do momento em que permite uma liberdade criativa maior, através de uma combinação livre dos elementos que envolvem o tema do filme. Tal perspectiva aponta para as formas alternativas de produção documental que se desenvolveram desde a década de 1960, e que hoje demonstram a riqueza existente nessa ausência de regras e modelos estáticos a serem seguidos. Faz-se necessário também compreender como objetivo e subjetivo são vistos a princípio, para descobrir quais deslocamentos e transformações são possíveis de operar.

A fim de desenvolver o raciocínio que irá desaguar nas concepções atuais de subjetivo e objetivo, Deleuze (2007) problematiza as seguintes questões: a descrição, a narração e a

narrativa. O autor apresenta dois regimes da imagem, um orgânico e cinético, e outro cristalino e crônico, que fazem referência a dois tipos de descrição e narração. No que diz respeito aos tipos de descrição, Deleuze coloca que uma descrição pode ser orgânica, ou seja, “supõe a independência de seu objeto” (2007, p.154), ou cristalina, quando a descrição substitui o objeto, criando novas descrições, que podem contradizer, deslocar e até mesmo modificar as descrições anteriores.

Há uma relação de reversibilidade, na qual as duas faces de uma imagem - seu aspecto real e imaginário -, mesmo sendo distintas, tornam-se indiscerníveis na medida em que é impossível designar os papéis, “cada face tomando o papel da outra” (DELEUZE, 2007, p.89). Deleuze completa dizendo que “a indiscernibilidade do real e do imaginário [...] não se produz, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza” (2007, p.89). O exemplo apresentado pelo filósofo é o do espelho e sua capacidade de refletir e ao mesmo tempo modificar a imagem. Fernão Ramos (2005), ao discorrer acerca das características do documentário coloca que é o seu caráter mimético que acaba convencendo, muitas, vezes, o espectador a crer no que é mostrado na imagem:

A imagem-câmera tem uma singularidade sobre outras imagens indiciais: possui uma forma que, graças à sua aparência reflexa, lança sobre a percepção do espectador características que geralmente debitamos às fôrmas reflexas. Entre elas, a de refletir. Isso não significa que a imagem-câmera coincida com a imagem reflexa, ou que a representação do mundo sustentada por essa imagem seja o reflexo do mundo. (RAMOS, 2005, p.187).

Assim, a descrição cristalina não pressupõe um retrato fiel do que ela quer representar, mas a possibilidade de abrir espaço para as múltiplas conexões presentes em uma imagem, sem limitá-las através de um rótulo. “Os dois modos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis”<sup>14</sup> (DELEUZE, 2007, p. 156). É o que Deleuze define como imagem-cristal, uma imagem que contém em si tanto o aspecto documental quanto o ficcional aglutinados.

No que concerne à narração, a segunda problematização de Deleuze, ela também pode ser ou orgânica ou cristalina. A narração orgânica constitui-se do desenvolvimento de

---

<sup>14</sup> Deleuze define atual e virtual da seguinte forma: “A filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. Essa névoa eleva-se de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais se distribuem e correm as imagens virtuais. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual (‘no centro da nuvem do virtual está ainda um virtual de ordem mais elevada... cada partícula virtual rodeia-se de seu cosmo virtual, e cada uma por sua vez faz o mesmo indefinidamente...’). (1996, p.49).

esquemas sensório-motores através dos quais os personagens reagem ou agem ante as situações, “é uma narrativa verídica no sentido em que aspira ao verdadeiro, até mesmo na ficção” (DELEUZE, 2007, p. 157). O tempo, nesse tipo de narração, é um resultado do movimento advindo da ação, é um tempo cronológico, que produz uma imagem indireta do tempo (dependente do movimento).

A narração cristalina se diferencia na medida em que substitui situações sensório-motoras por situações óticas e sonoras puras, nas quais o objetivo não é incitar a ação da personagem, e sim torná-las evidentes, no sentido de que “já não podem ou não querem reagir, pois precisam, muito, conseguir ‘enxergar’ o que há na situação” (DELEUZE, 2007, p. 157). A narração cristalina representa uma crise de ação, a partir do momento em que cria um espaço onde as oposições, os campos de força não se comportam mais como o espaço da narração orgânica, tendo suas tensões resolvidas através da “distribuição dos objetivos, obstáculos” (DELEUZE, 2007, p. 157).

(...) o que caracteriza esses espaços é que seus caracteres não podem ser explicados de modo apenas espacial. Eles implicam relações não localizáveis. São apresentações diretas do tempo. Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente ‘anormais’, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente ‘anormais’, essencialmente ‘falsos’. (DELEUZE, 2007, p. 159).

O resultado dessa imagem-tempo direta com um tempo não-cronológico é uma crise da verdade, posto que a linha reta que representa o tempo deixa de existir, dando lugar a uma linha que se bifurca constantemente, com uma forma rizomática, se espalhando para todos os lados. “Resulta disto, um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer especialmente falsificante” (DELEUZE, 2007, p. 161). É a potência do falso que rouba a cena da forma do verdadeiro, pois ela afirma um presente com “diferenças inexplicáveis” e um passado com “alternativas indiscerníveis entre o verdadeiro e o falso” (DELEUZE, 2007, p.161).

Dessa maneira, Deleuze (2007) apresenta o falsário como o personagem que personificaria o cinema, na medida em que ele está sempre recriando, modificando e transformando, a si mesmo e a seu entorno. “Ele é o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; ele passa para o cristal, ele faz ver a imagem-tempo direta; suscita as alternativas indecíveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso” (DELEUZE, 2007, p. 162). Essa nova situação da narração advém do fato de que, ao contrário da forma do verdadeiro que unifica e acaba identificando

apenas um personagem, a potência do falso só existe devido a sua multiplicidade. É o “Eu é outro” de Rimbaud, substituindo o Eu=Eu.

Ao afirmar que o que observamos na verdade, “são as metamorfoses do falso que substituem o verdadeiro” (2007, p. 165), Deleuze evidencia que o novo regime da imagem, a imagem-tempo direta, realiza um movimento no qual a descrição não parte mais de uma realidade e a narração não remete mais a uma forma de verdadeiro. O autor propõe uma mudança de foco, que sai do teor de verdade presente na vida, e vai para as possibilidades tornar-se outro, “só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência” (DELEUZE, 2007, p. 173). E ao potencializar o valor do falso chega-se ao “devir artista”, a vida se liberta do verdadeiro e do falso, ela é apenas potência.

Só o artista leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não pára de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. (DELEUZE, 2007, p. 178).

Ao propor o papel do artista como criador de verdades, Deleuze (2007) aponta para um movimento que observamos na atualidade na arte contemporânea, e em algumas produções documentais de criar estratégias de filmagem que propõem situações paralelas ao cotidiano dos envolvidos, encontros fora do convencional que permitem a insurgência de personagens e narrações essencialmente falsas e, por isso mesmo, múltiplas.

A terceira problematização de Deleuze é a narrativa, a qual o autor define como aquilo que “se refere em geral à relação sujeito-objeto e ao desenvolvimento dessa relação (enquanto a narração se referia ao desenvolvimento do esquema sensório-motor” (2007, p. 179). É importante partir do fato de que no cinema objetivo é “o que a câmera ‘vê’, e subjetivo o que a personagem ‘vê’” (2007, p.180), para em seguida concluir, junto com Deleuze, que “a narrativa é o desenvolvimento dos dois tipos de imagem, objetivas e subjetivas, a relação complexa delas pode resultar em antagonismo, mas deve se resolver numa identidade do tipo Eu=Eu” (2007, p. 180). Assim, pode-se declarar que um filme começa tendo distintas os dois tipos de imagem, e termina com a identificação entre elas, num cinema que tem como ponto de vista o caráter verídico de toda narrativa.

Nesse contexto apresenta-se o “cinema de poesia” de Pasolini, e sua proposta de transpor o discurso indireto livre característico da literatura para o cinema, nomeando-o de subjetiva indireta livre, na qual, assim como na literatura - onde o discurso direto e o indireto se misturam -, os dois tipos de imagem, objetiva e subjetiva, se contaminariam de forma a

expressar tanto as visões das personagens quanto a do cineasta enquanto câmera, mantendo a indiscernibilidade da imagem final, elevando essa resultante à potência do falso.

A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma “pseudo-narrativa”, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. As imagens objetiva e subjetiva perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem.(DELEUZE, 2007, p. 181).

O cinema de poesia contra um cinema de prosa que permite uma maior liberdade estética, diferente do cinema clássico e seus modelos estabelecidos, no qual as imagens objetivas e subjetivas se contaminam. Pasolini não pensou a “língua de poesia” aplicada ao documentário, mas é em suas práticas, desde a década 1960 até a contemporaneidade, que observamos a mesma sendo demonstrada, utilizada e constantemente recriada. Nesse sentido, Teixeira (2004) apresenta uma nova questão no campo do documentário, a metamorfose da imagem ao invés de sua forma, na medida em que, segundo Deleuze, a questão deixa de ser o estabelecimento da oposição e a definição de ficção e realidade, para focar nas “transformações no âmbito da narrativa que afetam ambos os tipos de cinema” (TEIXEIRA, 2004, p.47). O papel da câmera deixa de ser apenas mero objeto técnico que registra objetivamente o que é colocado na sua frente, ou que registra a visão subjetiva da personagem, como observamos no trabalho de Eduardo Coutinho,

(...) a câmera não dá apenas a visão do personagem e de seu mundo, ela impõe uma outra visão através da qual a primeira se transforma e se reflete. Essa duplicação, é o que Pasolini chama de uma “subjetiva indireta livre”. Nós não diremos que é sempre assim no cinema: podemos ver no cinema imagens que se pretendem objetivas, ou subjetivas, mas, aqui, diz respeito a outra coisa, quer dizer ir além do subjetivo e do objetivo em direção a uma Forma pura que se ergue numa visão autônoma do conteúdo. (DELEUZE, 1983, p.108, tradução nossa).<sup>15</sup>

É uma maneira de “fazer sentir a câmera”<sup>16</sup> (DELEUZE, 1983, p. 108), perceber a presença da câmera como elemento narrativo. Dessa forma, Deleuze (1983) afirma que o mais importante sobre a tese de Pasolini sobre o cinema de poesia a ser lembrado é que “a imagem-percepção encontrará um estatuto particular na ‘subjetiva indireta livre’, que será como uma reflexão da imagem diante de uma consciência de ser-câmera”<sup>17</sup> (1983, p. 110). Ter a consciência de “ser-câmera” é saber que modifica e transforma as imagens que dá a ver, pois

<sup>15</sup> “(...) la caméra ne donne pas simplement la vision du personnage et de son monde, elle impose une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit. Ce dédoublement, c’est ce que Pasolini appelle une ‘subjective indirect libre’. On ne dira pas qu’il en est toujours ainsi au cinéma: on peut voir au cinéma des images qui se prétendent objectives, ou subjectives; mais, ici, ils’agit d’autre chose, il s’agit de dépasser le subjectif et l’objectif vers une Forme pure qui s’érige em vision autonome du contenu”.

<sup>16</sup> “faire sentir la caméra”.

<sup>17</sup> “(...) l’image-perception trouverait un statut particulier dans ‘la subjective libre indirecte’, qui serait comme une réflexion de l’image dans une conscience de soi-caméra”.

que as mesmas passam pelo seu “filtro” – do enquadramento à escolha das personagens, até as decisões de montagem -, é uma narrativa sobre algo que ocorreu e por isso mesmo falsificante, na medida em que escolhe o que enfatizar e o que deixar em segundo plano.

Conforme apresentado no primeiro capítulo, apesar da história do cinema estar repleta debates sobre “uma suposta objetividade do documentário” (TEIXEIRA, 2004, p. 49), sabe-se que elementos como encenação, direção dos personagens, influência da câmera, *auto-mise-en-scène* por parte dos personagens, construção de situações, entre outros sempre estiveram presentes no decorrer da história do documentário, desde Flaherty e Leacock até os dias atuais. Assim, desde o seu princípio o cinema, de uma forma geral, sempre conviveu com essa contaminação entre os “gêneros” – por falta de uma palavra melhor.

O crítico e cineasta Jean Louis Comolli aponta essa característica praticamente intrínseca ao cinema como algo de monstro, no estilo Frankstein. Ao discorrer sobre as questões da representação no documentário e a crença/busca por atingir “um real bruto”, Comolli coloca que apesar da representação ser algo inerente às sociedades, as representações cinematográficas, desde seu início, “adquiriram *ao mesmo tempo o grau de realidade e a potência imaginária*” (2008, p. 92). Mesmo que em um determinado momento da história do cinema tenha-se buscado dar maior valor ao aspecto objetivo da imagem, a potência imaginária sempre esteve presente, por mais que se quisesse ignorá-la.

Quando Deleuze apresenta como prática do cinema de poesia de Pasolini o cinema de realidade, composto por imagens ótico-sonoras puras, o autor não afirma que ali está contida a veracidade da imagem, a verdade do mundo, a realidade, mas que essa imagem permite uma experiência diferente, pois que ela não se prende mais a modelos a serem seguidos, a sistemas sensório-motores estabelecidos.

Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótica-sonora pura, imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal... (DELEUZE, 2007, p. 31).

A imagem inteira da qual fala Deleuze, não seria o “real bruto”, mas uma imagem que permite o que há de ficcional e documental na vida seja capturado pela câmera, sem aspirações de ser verdadeiro, apenas de ser percebido pelo espectador, sem limitações, sem caminhos pré-definidos a serem percorridos, característica que observamos na obra de Coutinho, em especial nos filmes *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009). Ao afirmar isso, na

grande maioria das vezes nos remetemos ao cinema de ficção e suas estratégias para despertar emoções e sensações no espectador, entretanto, no próprio cinema documentário essa imagem-movimento se faz presente quando se começa a institucionalizar estéticas, estratégias de realidade, como, por exemplo, a entrevista. Jean-Claude Bernardet discorre sobre a questão da “popularização” do recurso da entrevista em *Cineastas e imagens do povo* (2003), lançando a crítica de que os cineastas se acomodaram com o formato, deixaram de lado a inovação. A questão deixa de ser a oposição entre ficção e real e passa para a metamorfose na narrativa, que se inicia por volta dos anos 1960 com o cinema direto, o “cinema do vivido” e o cinema-verdade.

## 2.2. O ato de fabular e a auto-*mise-en-scène*

A narrativa subjetiva indireta livre e a possibilidade de variação que ela propõe acaba colocando em foco a questão da oposição entre ficção e realidade. Deleuze coloca que o oposto a ficção deixa de ser o real, ou a verdade, já que esta sempre vem da visão dominante, e passa a ser a “função fabuladora”, posto que “dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (2007, p. 183). Tal alternativa apresenta um novo papel para o cinema, que ao invés de se preocupar com “a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos” (2007, p. 183), deve buscar apreender o devir da personagem real a partir do momento em que ela se põe a “ficcional”.

A personagem não é separável de um antes e um depois, mas ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. (DELEUZE, 2007, p. 183).

A articulação feita pelo cineasta a partir da fabulação da personagem torna-o um criador de verdade, na medida em que não se prende mais a um modelo de verdade, e assim, tal resultante pode entendida como cinema-verdade – tal qual Rouch –, mas não um “cinema da verdade”, abrindo espaço para a “verdade do cinema”, ou dito de outra forma, evidenciando a realidade contida nas estratégias produção. No que concerne a visão da personagem, ela deixa de ser real ou fictícia, deixa de “ser vista objetivamente ou ver subjetivamente” (DELEUZE, 2007, p. 184), para se tornar uma personagem que inventa e isso a faz mais real, “torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (DELEUZE, 2007, p. 184).

A câmera tem um papel fundamental pois é ela que conecta a todo tempo a personagem ao antes e ao depois que a compõe, constituindo uma imagem-tempo direta. Deleuze coloca que “é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo” (2007, p. 185) assim, ao fabular ela está “se afirmando ainda mais como real, e não como fictícia” (2007, p. 185). No ato de fabulação a personagem está sempre em devir, sempre se tornando outra, e é esse movimento tão característico da potência do falso que faz esse cinema-verdade – ou do vivido ou direto – dizer algo sobre a vida.

Entretanto, não é apenas a personagem que se torna outro; o devir também está presente o artista-cineasta que “toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações” (DELEUZE, 2007, p. 185) das personagens. Ele também se torna outro, na medida em que transforma as fabulações das personagens em lendas – que como tais, dizem do mundo e por isso devem ser entendidas como um discurso construtor de verdade. Ou seja, o cineasta é quem abre espaço para essas lendas e as dissemina, ele constrói uma realidade.

A célebre fórmula – “o que é fácil no documentário é que sabemos quem somos e quem filmamos” – deixa de valer. A forma de identidade Eu=Eu (ou sua forma degenerada eles=eles) deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o “Eu é outro” de Rimbaud. (DELEUZE, 2007, p. 186).

O ato de tornar-se outro produz uma “simulação de narrativa”, a “pseudo-narrativa” de Pasolini, que rouba o espaço da narrativa veraz. “É a poesia que Pasolini queria contra a prosa, mas que encontramos ali onde ele não procurava, num cinema apresentado como direto” (DELEUZE, 2007, p. 186). Pode-se dizer ainda, que essa narrativa simulante é muito mais rica em forma e conteúdo que a narrativa veraz, na medida em que dá conta da multiplicidade contida em um único indivíduo, permitindo que cada personagem se reinvente inúmeras vezes e mostrando através da imagem-tempo direta esse trânsito da personagem entre o real e fictício.

A “pseudo-narrativa” possibilita que se desenvolva um interesse maior “pelas pessoas do que pelo filme”, como dizia John Cassavetes, apontado por Deleuze (2007, p.187), há uma maior valorização conteúdo transmitido pelas personagens através do seu prolongamento no tempo fílmico. Além disso, o aumento do tempo dado para as falas das personagens, em plano-sequência, evidencia o caráter de indiscernibilidade entre o cinema de ficção e o cinema de realidade, “é todo o cinema que se torna um discurso indireto livre operando na realidade” (DELEUZE, 2007, p. 188).

As características apontadas até então correspondem ao terceiro tipo de imagem-tempo apresentado por Deleuze, a imagem-cristal, ou imagem-tempo direta, que ao invés de separar o antes e o depois, os reúne num devir, “seu paradoxo está em introduzir um intervalo que dura no próprio momento” (2007,p.188). É uma noção diferente de instante, que se assemelha a figura do anjo da história, apresentada por Walter Benjamin (1993) em “Sobre o conceito de história”, que está olhando para o passado ao mesmo tempo em que a tempestade do futuro o chama. O anjo é o guardião do instante, instante esse em que não uma separação entre antes e depois, apenas devir.

O ato de fabular pode ser compreendido também como auto-*mise-en-scène*, ou seja, a própria personagem cria para si um papel para representar. Segundo Comolli (2008), na atualidade, a forma de produção de filmes, a captação das imagens e as intenções que estão por trás são largamente compartilhadas, isso faz com que as pessoas que são filmadas tenham uma idéia do que está acontecendo, mesmo se nunca tiverem sido filmadas. Assim, essas personagens têm consciência de estarem representando, criam um papel de acordo com o acreditam ser esperado delas, por isso, inclusive, se prender a busca de um “real bruto” é um equívoco.

Comolli afirma que “não pegamos as pessoas desprevenidas – nunca -, mas há a esperança, o acaso que faz com que elas [as personagens], por conta própria, nos peguem desprevenidos” (2008, p. 54). Essa possibilidade de se surpreender com as personagens está intimamente relacionada ao porque de se fazer documentário, pois mesmo que as pessoas atuem, que a verdade seja construída, se estará sempre “sob o risco do real”. O autor coloca é preciso valorizar essa atuação deliberada das personagens,

que eles atuem, então a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles. Posso dizê-las de novo no lugar deles, mas são deles, e quanto a isso ninguém se engana. Sabe-se bem, muito bem, de quem são as palavras, a quem pertencem. Certeza. O reconhecimento de uma justeza. “As minhas palavras, as suas” – não é a mesma coisa. (COMOLLI, 2008, p. 55).

A questão da autoria do discurso é bastante trabalhada, por exemplo, em *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, no qual o cineasta coloca em evidencia o dispositivo existente por trás das entrevistas, a construção de um discurso detentor de uma verdade, e o quão verdadeiro é esse discurso no sentido de a quem ele pertence, se é possível crer e identificar a origem dessa fala. João Moreira Salles (2007), nos extras do filme, afirma que "qualquer pessoa diante de uma câmera, empenhada em dizer alguma coisa, está dizendo a verdade", isso dialoga diretamente com a função fabuladora apresentada por Deleuze e a auto-*mise-en-*

*scène*, posto que o processo de produção de verdades é em si mesmo uma verdade, não o cinema da verdade, mas a verdade do cinema.

O problema apontado por Comolli no documentário de hoje é deixar aparecer a *mise-en-scène* daqueles que são filmados, pois a *mise-en-scène* é o resultado de uma relação entre cineasta, aparatos tecnológicos, equipe de filmagem, personagens, temática do filme, elementos externos, enfim um grande número de variáveis que combinadas vão culminar na *mise-en-scène* daqueles que são filmados. “Todo mundo, inclusive o cineasta, está sob o olhar dos outros, e as próprias coisas, quando nos retornam nosso olhar, o devolvem impregnado delas, modificado por elas” (COMOLLI, 2008, p. 82), ou seja, tudo o que envolve a feitura de um filme se contamina e é contaminado por outras coisas, logo a riqueza de um filme está em deixar transparecer todas essas conexões que possibilitaram sua existência enquanto tal.

Dentro daquilo que se chama de *representação* – que inclui o cinema -, nesse modo de estabelecer relações que, sem dúvida, funda as sociedades humanas, o olhar nunca é apenas o olhar do homem para o mundo, ele é também (e às vezes, sobretudo) o olhar do mundo para o homem. Sendo assim, o cinema nada pode fazer além de nos mostrar *o mundo como olhar*. (COMOLLI, 2008, p. 82).

Ao falar de olhar, enfatizando seu sentido de *mise-en-scène*, Comolli (2008, p.82) aponta sua dimensão reflexiva na medida em que o “*eu-espectador-vejo*” se transforma em “*eu-vejo-que-sou-espectador*”, propondo uma repetição, um “retorno sobre si mesmo”. Assim, “não existe *mise-en-scène* que não seja modificada pelo sujeito colocado em cena” (COMOLLI, 2008, p. 82), o olhar é sempre influenciável e sujeito a transformações, pois o filme, a representação fazem parte do mundo, são pedaços do mundo “que se tornam olhar” (COMOLLI, 2008, p.83).

Outra colocação importante de Comolli é a existência prévia das representações filmadas pelo cineasta, por mais que elas sejam intensificadas devido à presença da câmera, são “*mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (2008, p. 85). Dessa forma, a auto-*mise-en-scène* combinaria dois movimentos, um vindo do *habitus* (Bourdieu)<sup>18</sup>, ou lei social incorporada, refletindo-se no inconsciente dos indivíduos “como representante de um ou vários campos sociais” (COMOLLI, 2008, p. 85); e outro advindo do fato do sujeito filmado ser produzido para aparecer no filme, então de forma consciente ou mesmo inconsciente este acaba se impregnando com a “operação cinematográfica”, colocando

---

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu desenvolve o conceito de *habitus* em seu livro “A dominação masculina” (1998), definindo-o como “...o produto de um trabalho social de nomeação e de inculcação ao término do qual uma identidade social instituída por uma dessas 'linhas de demarcação mística', conhecidas e reconhecidas por todos, que o mundo social desenha, inscreve-se em uma natureza biológica e se torna um *habitus*, lei social incorporada”. P. 50.

“em jogo a sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar” (COMOLLI, 2008, p. 85), de colocar-se em cena, e a partir disso, atuar.

Por isso o processo de filmagem se caracteriza por uma relação de troca, de entrelaçamento entre personagens e cineastas, na qual um se torna o outro, na medida em que o primeiro tem o poder de direcionar a ação, e o segundo se deixa envolver pelo o que primeiro cria e apresenta essa fabulação em forma de narrativa simulante. O documentário surge, na verdade, do encontro entre cineasta, equipe de filmagem e personagens, ele não se baseia num roteiro estabelecido, é o não-controle, apresentado por Comolli (2008), como condição para a invenção. É dessa invenção que “irradia a potência real deste mundo” (COMOLLI, 2008, p. 177). A valorização do encontro como fonte de conhecimento do mundo se inscreve na busca do documentário em apreender “aquilo que não é cinematograficamente apreendido” (COMOLLI, 2008, p. 177), a importância de criar sempre novas formas de tratar um tema, ampliando as visões de mundo, ao invés de reduzi-las.

O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. (COMOLLI, 2008, p. 177).

É a presença do que não é visível ou filmável, mas que vem junto com aquilo que é se pode traduzir em imagens, não é possível dissociar uma coisa da outra, é o visível e o invisível que andam juntos. “Não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz, ou cegado por ela” (COMOLLI, 2008, p. 176), algo que está presente em tudo o que constitui a “máquina cinematográfica”, os corpos, as falas, os meios, e a relação entre esses elementos. Daí viria a ideia de uma impossibilidade de roteiro, para conseguir captar algo diferente dos programas de televisão e dos filmes que são extremamente roteirizados, que excluem o acaso e o inusitado da ação.

### **2.3. O filme como dispositivo relacional**

A intensa roteirização das relações através das telenovelas e de outras produções audiovisuais lança os cineastas na busca por formas de “fazer para que haja filme” (COMOLLI, 2008, p. 169). Essas novas formas de realizar um filme, muitas vezes passam pela criação de um “dispositivo”. A noção de dispositivo, quando aplicada à prática cinematográfica, pode ser relacionada tanto à formulação da crítica estruturalista francesa da

década de 1970<sup>19</sup>, que entendia dispositivo cinematográfico simplesmente como a relação entre o aparato tecnológico, a sala escura e a imobilidade do espectador; quanto ao uso das vídeo-instalações na arte contemporânea. Entretanto, no contexto desta dissertação, será utilizada uma concepção diferente, que entende “dispositivo” como máquina que produz relações, combinações e agenciamentos, uma maquinação que limita e cria regras para que o filme aconteça, propiciando situações que só existem no filme, e por isso mesmo estão “sob o risco do real”. Tal visão de dispositivo como processo de “maquinação” pode ser visto como próximo a concepção de “agenciamento máquinico” de Deleuze (1977)<sup>20</sup>, na qual a noção de dispositivo estaria ligada ao funcionamento de uma “máquina” e a forma como as suas engrenagens e conexões se relacionam e se articulam, constituindo as formas de organização entre seres, objetos, lugares e ações.

Uma forma de aprofundar o entendimento dessa concepção de dispositivo é pensá-la como uma estratégia narrativa, como coloca Cezar Migliorin, ao apontar a capacidade do mesmo em “produzir acontecimento na imagem e no mundo” (2005, p.1). “O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo” (MIGLIORIN, 2005, p.1). É esse movimento que vai produzir o que será capturado pela câmera e depois transformado em filme, um acontecimento que foge do domínio do cineasta.

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras de um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc). (MIGLIORIN, 2005, p.1-2).

O uso de um dispositivo pressupõe uma relação entre elementos heterogêneos, conforme os apresentados por Migliorin, que ao mesmo tempo em que cria limites para que o filme aconteça, não incentiva o uso de oposições – sujeito e objeto, ficção e documentário -, e permite uma grande abertura a ação de todos os atores envolvidos e suas múltiplas possibilidades de conexão. O dispositivo é rizomático, no sentido deleuziano, ou seja, está sempre se bifurcando e seguindo nas mais variadas direções, proporcionando experiências diferenciadas. Os dispositivos documentais, tal qual afirma Lins, “extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizar sua vitalidade e condição de invenção” (2007, p.46). As

<sup>19</sup>A crítica francesa de 1970 contava principalmente com os teóricos estruturalistas Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel e surge para definir melhor a condição do espectador. Para esses teóricos o cinema era visto como uma máquina de simulação, um dispositivo de produção da impressão de realidade, e o próprio cinema também era considerado um dispositivo. Tal pensamento surgiu na mesma época em que despontou a crítica ao cinema de representação, que era visto como um cinema que pretende fazer o espectador crer que o que ele mostra é uma realidade já preexistente.

<sup>20</sup> Em *Kafka por uma literatura menor*, de 1997, quando fala sobre o que é um agenciamento, inspirado em Foucault.

dificuldades encontradas na atualidade na realização de documentários tornaram o “filme-dispositivo” uma alternativa interessante.

Além de filmes como *33*, de Kiko Goifman e *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, encontra-se especialmente em Eduardo Coutinho um método de produção baseado na produção de um dispositivo, dessas maquinações. Um dispositivo relacional na medida em que provoca encontros e os registra. O diretor se preocupa, principalmente com a dimensão espacial do dispositivo, já que são filmes realizados em uma única locação, e essa limitação é mais importante que o tema, pois é ela que influencia não apenas no tema, mas na estética e na forma. Ele cria as circunstâncias que permitem que o conjunto de conexões que envolve um tema aflorem. “Relações que acontecem dentro de linhas espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social” (LINS, 2007, p. 47).

Outro aspecto característico do “filme-dispositivo” apontado por Lins é o caráter arbitrário da escolha do dispositivo. Não constitui uma escolha profundamente pensada, é um artifício criado para permitir que haja filme. Outro artifício é a produção de encontros, a criação de uma relação espaço-temporal separada da vida cotidiana das pessoas, proporcionando um deslocamento não só das personagens como da equipe de filmagem e do cineasta. Todos saem da sua zona de conforto para vivenciar uma experiência “criada em laboratório”. Seria isso documentário, poderíamos nos perguntar? Ao que Lins responde:

(...) documentários não brotam do coração do real, espontâneos, naturais, recheados de pessoas e situações autênticas, prontas para serem capturadas por seres sensíveis, cheios de ideias na cabeça e câmera na mão; são, sim, gerados pelo mais “puro” artifício, na acepção literal da palavra [...]. (2007, p. 47).

Tal caráter artificial, que sempre esteve presente ao longo da história do documentário, foi por muito tempo colocado em segundo plano, não assumido pelos documentaristas e estudiosos, mas na contemporaneidade, por mais que se queira deixar de lado esse aspecto, não é possível. Filmes como os de Eduardo Coutinho – um dos principais exemplos no documentário brasileiro contemporâneo -, deixam às claras o caráter artificial do encontro, elemento esse que também caracteriza o dispositivo do diretor, na medida em que evidencia para o espectador os processos e relações que construíram o filme. É importante lembrar que um dispositivo não é algo que acontece sempre da mesma forma, com a mesma estrutura em um filme, ele é “criado a cada obra, imanente, contingente às circunstâncias da filmagem, e submetido às pressões do real” (LINS, 2007, p. 46). Eles não são inabaláveis, são limites criativos para os cineastas, mas podem ser alterados no curso da filmagem.

A utilização de dispositivos na construção narrativa implica em uma operação temporal. Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. (MIGLIORIN, 2005, p.2).

O momento registrado existe apenas no filme, ao mesmo tempo em que é passado, constitui um eterno presente não reproduzível, e tal característica faz com que o filme deixe de ser um discurso sobre um “real bruto” para tornar-se um discurso sobre um acontecimento, um encontro entre pessoas, equipamentos e ambientes que só aconteceram porque foram construídos para esse fim. Essa recorrência na produção audiovisual contemporânea contém um “desejo de referencialidade no real” (MIGLIORIN, 2005, p.2) devido à inundação de imagens espetacularizadas nos meios de comunicação. “O dispositivo é uma ativação do real” na medida em que “se propõe a filmar o que ainda não existe”, e se dá um determinado conjunto de circunstâncias e depois cessa de existir, mas não de pertencer ao real, ou ao que é possível hoje captar do real.

As estratégias desenvolvidas pelos artistas/cineastas para fugir da estandardização das formas de representação e da espetacularização exacerbada da vida e das relações sociais se afastam de um cinema que reproduz, imita ou copia o mundo e se aproximam de uma forma de produção que não é mais separada do real. “A obra não é mais o que fala ou que revela a sua impossibilidade de falar do mundo; torna-se, antes, o próprio mundo” (MIGLIORIN, 2005, p.5). Ao colocar os personagens para agir através de sua maquinação, o dispositivo aciona “uma efetivação de potencialidades do real”, coloca algo em movimento que adquire um caráter de realidade que é interior à obra, que está sujeito as circunstâncias criadas pela obra, que podem gerar resultados diversos e inclusive diferentes do esperado pelo ativador do dispositivo. O filme-dispositivo deve estar preparado para captar o que é contingente, ao mesmo tempo em que torna evidente seu papel ativo na situação criada.

O ato de tornar visível o processo de produção de um filme é importante em relação à noção de dispositivo, na medida em que, como maquinação, ele visa produzir um efeito específico, e a consciência por parte do espectador do caráter de artifício das imagens apresentadas colabora na produção desse efeito. “Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo põe em jogo diferentes instâncias enunciadoras ou figurativas, e implica tanto situações institucionais quanto processos de percepção” (DUGET, 2009, p. 55). O conjunto de conexões ativadas por um dispositivo não são passíveis de mensurar, e por conjugar em si elementos variados que um filme-dispositivo está sempre propondo novos olhares e papéis diferenciados para o espectador. Ele, o espectador, é chamado para fazer

parte da obra, sua relação com o filme também faz parte do dispositivo, promove não só uma relação dentro do filme, como também fora do filme.

O dispositivo visto por seu aspecto relacional nos remete ao pensamento relacional de Baudry - crítico estruturalista francês citado anteriormente -, no sentido de que o dispositivo não é apenas um composto de aparatos técnicos e arquitetônicos, mas também “é um campo de forças e de relações de elementos heterogêneos, simultaneamente técnicos, discursivos, arquitetônicos e afetivos” (PARENTE, 2009, p. 28). Ele é um complexo de múltiplas possibilidades de conexões, nas quais cada elemento, mesmo que sobreponha os outros em algum momento, possuem o mesmo valor, têm a mesma importância no conjunto da obra. Em parte do cinema documentário contemporâneo, por exemplo, através de "dispositivos relacionais", segundo Lins (2007, p.8), cria-se um mecanismo "para deslocar ou dissolver, mesmo que provisoriamente, formas enrijecidas de perceber a si mesmo, o mundo e o outro, abrindo assim novas possibilidades para novas maneiras de ver e ser". Por mais que o uso de práticas que mostram a presença de uma efetiva produção num filme, evidenciando a relação estabelecida entre personagens e realizadores, datem da década de 1960, com o cinema-verdade, a nossa relação com a imagem na atualidade é bastante diferente. Mais uma vez entra em jogo o excesso de espetacularização para enfatizar o papel diferencial do filme-dispositivo na prática documental contemporânea.

Os dispositivos não apenas agenciam pessoas, objetos e ações como também os colocam em contato uns com os outros, em relação. Esse aspecto relacional que pode ser observado nos dispositivos documentais é extremamente importante na medida em que consegue colocar em relação, conectar e transformar diversos elementos. O documentário enquanto dispositivo relacional é um grande mediador de seres, objetos e situações, construindo discursos, estruturando narrativas.

A utilização de dispositivos de criação audiovisual é tanto mais eficiente quanto ela abre possibilidades de encontros entre corpos e objetos, criando efeitos que não podem ser sequer imaginados antes do dispositivo entrar em ação. É desta criação de efeitos imponderáveis, de verdadeiros acontecimentos, que surge a invenção de mundos possíveis com esta prática audiovisual. Mundos que não se constituem como desdobramentos em profundidade do que já conhecemos mas que são ampliações em extensão de possibilidades de cruzamentos de subjetividades e potências de invenção. (MIGLIORIN, 2005, p.11-12).

É a potência do falso apontada por Deleuze (2007, p. 160) que se faz presente nesses documentários, sendo exatamente seu caráter de fábula que possibilita o surgimento de múltiplas realidades, os “presentes impossíveis”, ou os “passados não-necessariamente verdadeiros”, que criam possibilidades de encontros entre subjetividades talvez impossíveis fora do dispositivo relacional do filme. O filme-dispositivo reforça a questão da

indiscernibilidade entre documental e ficcional, além de apresentar a questão da fabulação como uma outra forma de enxergar os processos relacionais e narrativos que se apresentam não só nos documentários, mas nos filmes, de forma geral. As múltiplas possibilidades de dispositivos desenvolvidos pelos cineastas para cada um de seus filmes tornam o filme uma mediação entre as pessoas, o mundo, as situações, os objetos, as relações, entre muitas outras coisas que nem sempre temos consciência de sua presença. O filme enquanto dispositivo relacional media as relações entre o visível, o invisível e o enunciável<sup>21</sup>.

#### **2.4. O documentário contemporâneo em expansão**

O documentário contemporâneo pode ser entendido como parte de um momento da produção documental de novas articulações entre elementos que durante muito tempo foram entendidos como opostos. Esta seria, segundo Teixeira (2007), uma época do pós-documentário, nome relacionado ao surgimento de várias denominações novas para designar o documentário, indo desde cinema de não-ficção e passando por antidocumentário, contradocumentário, paradocumentário e pós-documentário. Entretanto, apesar da aura negativista que o prefixo “pós” comporta, a noção de pós-documentário estaria relacionada a produções que agenciam diversos formatos e estéticas audiovisuais para realizar seus filmes. Ou seja, a noção de “documentário expandido<sup>22</sup>”.

O documentário expandido, portanto, está relacionado a um conjunto de mudanças e movimentos que se iniciaram no domínio do documentário, que buscam ampliar as fronteiras do formato, fugindo do senso comum de que um documentário deve ser um registro do real. Tal expansão une elementos do próprio documentário – tanto clássico quanto moderno – com elementos da ficção e do experimental, ou seja, “ao mesmo tempo em que transforma sua própria tradição, a expansão do documentário desenha novas relações com os domínios ficcional e experimental” (TEIXEIRA, 2007, p. 40). Dessa forma, Teixeira (2007) aponta três deslocamentos no campo do documentário que ocorreram em diferentes momentos de sua história, entretanto o mais importante não é a cronologia desses deslocamentos e sim como esses ajudaram a configurar o que está se tornando conhecido hoje como documentário expandido.

<sup>21</sup> Elementos desenvolvidos por Foucault e discutidos por Deleuze em seu livro *Foucault*, de 1986.

<sup>22</sup> O termo “documentário expandido” também é utilizado por Consuelo Lins, em especial no artigo “O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg”, de 2007.

O primeiro deslocamento do documentário apontado por Teixeira (2007) é em relação a si mesmo, na medida em que parte de uma “metafísica da presença” para desconstruir essa noção de presença da realidade nas imagens. O movimento descrito se refere às mudanças que aconteceram com o documentário moderno em relação ao período clássico, conforme apresentado no capítulo 1. A idéia de registro da realidade através da presença da câmera como o elemento fundador da prática documental, característica do documentário clássico impregnava o documentário com um “discurso de sobriedade”.

O documentário, por essa via, requeria-se como uma peça minimalista marcada pelo despojamento de materiais, pela austeridade construtiva, pela depuração de formas, pela ausência de ornamentos, ou seja, todo um requisito para contornar ou deixar de lado o que fosse da ordem da expressividade ou da subjetividade, da reflexividade ou da auto-reflexividade, tudo que pudesse abalar ou comprometer os investimentos nos poderes de uma realidade que seria comunicativa, paradoxalmente, quase sem nenhuma mediação. (TEIXEIRA, 2007, p. 41).

É a crença na possibilidade de um distanciamento entre câmera e realidade que permitisse a uma captação sem nenhuma interferência externa que atrapalhasse o fluxo da realidade. Com o cinema-verdade, marco do documentário moderno, ficou claro a impossibilidade de não haver mediação nas imagens, iniciando um movimento oposto, de evidenciação dessa interferência do cineasta no mundo que ele tenta registrar, sendo que a partir de então o uso de recursos e dispositivos que colaborem com o caráter construído de um documentário só aumentou.

O segundo deslocamento apontado por Teixeira se deu em relação ao campo da ficção, saindo de um ideal de recusa da ficção em direção à confusão das barreiras que separavam documentário de ficção. Esse movimento teve início na década de 1960 por dois motivos principais. Em primeiro lugar, o surgimento de equipamentos mais leves e a sincronia de som e imagem que levaram a produções pouco roteirizadas e a utilização de personagens reais, elementos que foram utilizados pelo cinema ficcional do pós-guerra, como foi o caso do neo-realismo italiano, a nouvelle vague e os cinemas novos. Em segundo lugar, a partir das apropriações realizadas pelo cinema de ficção, houve mudanças na estrutura narrativa, na forma de se construírem os relatos, “o real e o ficcional se contaminaram numa tal escala de modo que impugnou o discurso anterior de demarcação de fronteiras” (TEIXEIRA, 2007, p. 42). O neo-realismo, em especial, promoveu inúmeras mudanças que influenciaram diretamente o documentário, devido a sua proposta de filmar em cenários reais com personagens reais, representando a si mesmos em roteiros de ficção que construíam o cenário da Itália pós-guerra. Filmes que “frente aos dados de uma realidade que de tão extraordinária

parecia exceder toda faculdade de imaginação que alimentara o cinema de ficção” (TEIXEIRA, 2007, p. 42). Tais movimentos marcaram a produção documental

de modo que as trocas entre os domínios da ficção e do documentário aí processadas varreram de vez a noção de realismo no cinema ou da imagem como um mero naturalismo. Doravante, qualquer realismo documental passava por um crivo construtivista mínimo ou total, ou seja, pela idéia de que o realismo era uma construção estética como outra qualquer e não a operação direta de uma realidade que se expunha em sua integridade ou autenticidade. (TEIXEIRA, 2007, p. 42).

O colapso dos padrões que diferenciavam ficcional e documental deixou claro que apesar de seu caráter mimético e sua contínua busca pelo registro da realidade, o cinema não havia deixado de ser uma extensão do olho humano, um artifício que simula um ponto de vista, uma máquina de ver com defeitos e imprecisões. A busca pela captura do real bruto não era possível, então o que restava era criar novas formas de tratar da realidade, tendo consciência de que a mesma não era passível de captura.

Nesse contexto coloca-se o terceiro deslocamento, que se dá entre o documentário e suas relações com o cinema experimental, momento em que se encaixa a contemporaneidade e as novas formas de construção documental que observamos na atualidade. O cinema de vanguarda ao invés de se prender à busca por mais realidade na imagem e aperfeiçoamento da técnica, seguiu o caminho da criação artística a partir da precariedade técnica do dispositivo<sup>23</sup>, sua incapacidade de ser fiel a “realidade”.

Essa veia experimental do documentário, com grande relevo hoje para as concepções vertovianas de um “cine-olho” que contorna e ultrapassa a mera percepção e o alcance do sistema perceptivo e das máquinas sensórias que lhe servem de suporte, tornou-se crucial e estratégica para sua renovação quando do surgimento de novas máquinas além da do cinema e seus desdobramentos internos. (TEIXEIRA, 2007, p. 43).

É esse deslocamento que possibilitou experimentações como a da videoarte, da vídeo-instalação, e de outras práticas que compõem o quadro da arte contemporânea. Especialmente devido ao surgimento do vídeo, que permitiu a fusão da mobilidade e da imobilidade da imagem, além de apresentar imagens sem um caráter indicial com o real, promovendo uma desfiguração. É o que Raymond Bellour<sup>24</sup> (1990) chamou de “poética das passagens”, possibilitada pelo vídeo na medida em que ele facilitou o trânsito entre imagens e tornou acessível a captura e manipulação das mesmas. Assim, esses três deslocamentos promovidos pelo documentário – em relação a si mesmo, à ficção e ao experimental – demonstram a expansão do gênero, se abrindo para a contaminação com elementos variados, de múltiplas maneiras, se aproximando de formações “ensaísticas”.

<sup>23</sup> Dispositivo aqui é utilizado no sentido de aparato técnico.

<sup>24</sup> Em seu livro *L'entre-image*. Photo. Cinéma. Vidéo, La Différence. (1990).

A concepção de “ensaio” no campo do documentário está relacionada com um movimento de estruturação, estando presente desde os documentários mais fechados e pouco experimentais, até os mais investigativos na forma e no estilo, “que operam com elementos como a diversidade de materiais, a fragmentação, a falta de univocidade e totalização, a subjetividade e a expressividade, as elipses, os deslocamentos e condensações, sem falar nos inúmeros traços de auto-reflexividade” (TEIXEIRA, 2007, p. 43). Entre todos esses elementos o que predomina é a reflexividade, no sentido de uma produção que está a todo tempo se afirmando enquanto construção, evidenciando suas várias possibilidades de manipulação para o espectador, estabelecendo conexões múltiplas baseadas nas experiências do próprio documentarista com o que o cerca, suas visões de mundo, sua imaginação e as relações que ele estabelece entre pessoas, objetos, possíveis personagens, “suas derivas, oscilações, dúvidas em relação ao processo de criação, que raramente se esgotam num resultado pronto e acabado” (TEIXEIRA, 2007, p. 43). Todos esses questionamentos transparecem nos filmes de alguma forma, seja diretamente na imagem, ou subentendidos entre silêncios, interferências e dispositivos escolhidos.

### 3. NO RASTRO DE EDUARDO COUTINHO

A produção documental no Brasil, em especial na década de 1960, teve grande influência do cinema verdade francês e da ampliação das possibilidades de produção tanto com o som quanto com a diminuição do tamanho das câmeras. Tal desenvolvimento tecnológico propiciou uma ampliação e diversificação nas formas de se realizar filmes em geral. O espaço antes restrito aos narradores, à voz *over* ou a fala ensaiada dos personagens foi aos poucos dividindo espaço com a língua cotidiana falada, com todos seus erros gramaticais e regionalismos. O crescimento da produção documental brasileira está diretamente relacionada a essas novas possibilidades técnicas de realização, em especial à diminuição significativa dos custos para se realizar um filme.

Ao falar do cinema do Terceiro Mundo, Gilles Deleuze (2007) o apresenta como diferente do cinema político clássico, como o cinema americano e o soviético, por propor uma outra relação entre político e privado, na medida em que é um cinema de minorias, e é ao trabalhar com minorias que o privado se torna imediatamente político. Dessa forma, Deleuze coloca que a posição de crítica aos mitos sociais, adotada alguns diretores, como o brasileiro Glauber Rocha, apontam o cinema do terceiro mundo para um cinema do “ato da fala”, de uma criação em cima dessa fala, uma fabulação.

O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual o personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*. (DELEUZE, 2007, p. 264).

É a partir das estratégias de filmagem, da fala das personagens e das relações e conexões que podem surgir do encontro entre cineasta, equipe e personagens que um documentário ganha forma. O ato de fabular dos personagens é fundamental para compreendermos a produção documental contemporânea, e porque alguns realizadores, como Eduardo Coutinho, se destacam exatamente por valorizar em seus filmes a capacidade de fabulação de seus personagens.

### 3.1. Eduardo Coutinho e sua produção

A obra de Eduardo Coutinho se constitui e se desenvolve através do aprimoramento ao longo dos anos dos modos diversos de incitar um personagem a narrar sua história. Antes aprofundarmos no método de filmagem realizado por Coutinho, é necessário ter uma noção do geral de seu trabalho enquanto documentarista. Apesar de ter sido contemporâneo de grande parte dos integrantes do Cinema Novo, seu trabalho como diretor de documentário só teve início na década de 1980, com *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Antes disso, trabalhou até 1975 com cinema de ficção, escrevendo alguns roteiros e dirigindo na década de 1960 quatro filmes: o *Cabra Marcado para Morrer* de 1964, que ficou inacabado por causa do Golpe Militar; um dos três episódios de *ABC do Amor* de 1966, chamado “O Pacto”; o longa metragem *O Homem que Comprou o Mundo* em 1968; e em 1970 o filme *Faustão*, que foi a sua última experiência com ficção<sup>25</sup>.

Em 1975 recebeu um segundo convite da TV Globo, para trabalhar no *Globo Repórter* - o primeiro havia sido para o *Jornal Nacional*. Coutinho então decide trocar o emprego que tinha como copidesque do *Jornal do Brasil* para trabalhar fazendo documentários para o programa. Durante os nove anos em que trabalhou com a equipe de produção do *Globo Repórter*, que era composta por jornalistas e cineastas, dirigiu vários programas e seis documentários em média metragem: *Seis Dias em Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1978), e *O Menino de Brodósqui* (1980). Os filmes produzidos no contexto do programa eram malvistas pelos cineastas, tanto eles quanto as outras pessoas que trabalhavam com cinema viam essas produções como cumplicidade com a ditadura e com a direita, principalmente por se tratar de um programa da TV Globo. Coutinho relata em entrevistas que foi um período de grande aprendizado, apesar das limitações impostas pela censura.

“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.” (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 20).

O período em que Coutinho trabalhou no *Globo Repórter* o ajudou a começar a desenvolver um método de filmagem, que foi se adaptando e evoluindo a cada filme que o diretor realizou no decorrer de sua obra. Nessa época, por exemplo, a presença da imagem do

<sup>25</sup> Em seu livro “O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo”, Consuelo Lins apresenta o percurso de Coutinho nesse período que precedeu a sua entrada no *Globo Repórter*, em 1975.

personagem se apresentando para a câmera começou a ser utilizada pelo diretor, algo que aparece nos seus outros filmes.

Em 1984, Coutinho lança o seu primeiro documentário em longa metragem, *Cabra Marcado para Morrer*, um filme que apresentava uma nova maneira de fazer documentário. Ele rompia com algumas das principais práticas do documentário clássico, principalmente por tratar de um tema histórico de forma diferente dos documentários históricos que eram realizados na década de 1970 no Brasil. Ao invés de contar a história de personagens históricos conhecidos e grandes acontecimentos, o cineasta opta por falar daqueles personagens que não fazem parte da história oficial, que são desconhecidos. Outro aspecto é que nos documentários brasileiros do início da década de 1960 a presença do diretor na imagem era inaceitável. Havia uma separação e um distanciamento entre o diretor e o objeto da filmagem, eles não se encontravam no filme. Assim, a mudança de foco, juntamente com o uso de imagens no filme que mostram a equipe e o próprio documentarista já apontam para uma outra percepção de documentário. E ainda, o uso de imagens realizadas em 1964 juntamente com as imagens feitas em 1981, mais as cenas que aparecem as pessoas assistindo a si mesmas atuando na exibição do copião do filme de 1964 para os atores e moradores do Engenho Galileia, onde o filme foi gravado em 64, a evidenciação das dificuldades da filmagem. Enfim, todos esses fatores indicam um duplo deslocamento, conforme afirma Consuelo Lins (2004). Um deslocamento em relação à percepção histórica, mas também um deslocamento em relação ao próprio documentário.

Nos primeiros anos como documentarista, Coutinho realizou várias produções paralelas, seja para a TV, sejam médias metragens em que o diretor foi experimentando estéticas, metodologias e aparatos técnicos. O segundo longa metragem da carreira de Eduardo Coutinho foi *Santa Marta, Duas Semanas no Morro*, lançado em 1987, que foi realizado para o Instituto de Estudos da Religião (ISER) como resultado de um concurso para o Ministério da Justiça de 1986 para a realização de um documentário em vídeo sobre a violência nas favelas do Rio de Janeiro. O filme foi realizado de forma rápida e barata devido ao pouco recurso, o que permitiu ao cineasta experimentar, mais uma vez, novas formas de filmar. As inovações apareceram no campo da técnica de filmagem, mas também na montagem e no método de realização. Este é um filme que mantém alguns vínculos com as práticas iniciadas com *Cabra Marcado*, como a presença da equipe, a produção do encontro com as pessoas e a evidenciação do caráter de construção do filme, mas também apresenta inovações, na medida em que foi nesse filme que Coutinho utilizou pela primeira vez o vídeo como aparato técnico. Esse novo recurso propiciou uma liberdade maior no momento da

conversa com os personagens. A narração em *off*, muito presente em *Cabra Marcado para Morrer*, some e inicia o uso de uma trilha sonora local, com personagens cantando músicas e os sons ambientes em sincronia com a imagem. É com *Santa Marta* também que Coutinho começa desenvolver uma metodologia de filmagem, isto é, filmar em um espaço físico restrito e durante um tempo determinado, característica que passa a acompanhar o documentarista em todas as suas obras posteriores.

Depois de *Santa Marta*, *Dois Semanas no Morro*, Eduardo Coutinho passou por um período de transição na sua produção. O diretor é convidado para dirigir um documentário em película chamado *O Fio da Memória*, sobre os negros no Brasil depois de cem anos da abolição da escravatura, que demorou três anos para ficar pronto e só foi lançado em 1991. Apesar de *O Fio da Memória* ter demorado tanto tempo para ficar pronto e ter causado várias complicações à metodologia de filmagem, como a limitação gerada pela película quanto ao tempo de fala das personagens, foi nele que foi feita pela primeira vez uma pesquisa prévia por uma outra pessoa que não Coutinho, o que permitiu que o diretor só entrasse em contato com os personagens no momento da filmagem, conferindo ao momento do encontro um caráter único. Entre 1988 e 1991, Coutinho realizou outras produções paralelas, a grande maioria médias metragens realizados em vídeo, entre eles podemos nomear *Volta Redonda*, *Memorial de uma Greve* (1989), um filme institucional que tinha o objetivo muito específico de narrar os fatos que aconteceram durante a greve dos operários da CSN em 1988 com um viés revolucionário, valorizando o movimento grevista. Mais um filme que promoveu dificuldades, mas ao mesmo tempo fazia parte de um projeto que não era do documentarista, mas para o qual ele havia sido convidado a participar.

Em 1992 Coutinho volta a filmar em vídeo, retomando o processo de experimentação metodológica que adotou em *Santa Marta*, e dessa vez o espaço é o lixão de São Gonçalo, em Niterói (RJ), e o filme *Boca de Lixo*. A produção foi realizada em três etapas, contando com visita inicial em janeiro, quando dirigia um vídeo institucional para o Cecip<sup>26</sup> numa região próxima ao lixão, outra em abril, por oito dias, na qual gravou o filme, e uma última em julho, quando realizou uma projeção do vídeo para os catadores. Um dos aspectos de destaque desse filme é o fato de não defender uma causa, mesmo tratando de um assunto clichê em documentários. Ele não sugere uma solução para o problema, a vida das pessoas não muda

---

<sup>26</sup> O Cecip, ou Centro de Criação de Imagem Popular, é uma produtora de filmes e vídeos educativos e culturais, fundada em 1986 por Claudius Ceccon. Já realizou mais de cem projetos de produção audiovisual, além de documentários sobre aspectos da realidade brasileira; produziu também os documentários *Santo Forte* e *Babilônia 2000*.

por causa do filme, e isso fica claro, assim como em *Cabra Marcado*, por exemplo, mas no caso de *Boca do Lixo* o choque no espectador é maior, devido ao tema.

O seu próximo longa metragem é *Santo Forte* sobre trajetórias religiosas dentro da favela Vila Parque da Cidade, na Gávea no Rio de Janeiro, realizado em 1999. Os elementos que começaram a ser desenvolvidos nos filmes anteriores ganharam forma e adquiriram o caráter de dispositivo, ou seja, procedimento de filmagem ou “prisão”, como chama o próprio documentarista. No caso de *Santo Forte* os limites são a favela escolhida – local único -, mas também o uso do vídeo como suporte, o que permitiu mais tempo de filmagem, menos interrupções, maiores chances de falas interessantes das personagens. Houve também um maior cuidado com a filmagem, além de uma atenção especial com o sincronismo da imagem e do som. A instituição de uma pesquisa prévia antes da filmagem em si também foi consolidada com esse filme, o que permitia encontrar pessoas que saiba contar histórias, e valorizar a qualidade das histórias com o encontro único com o documentarista, que é quem conduz conversas. É em *Santo Forte* que uma estética específica também se delineia, com a fala dos personagens em sincronia com a imagem, contraposta com espaços vazios e som ambiente.

*Babilônia 2000* foi um filme realizado na virada do ano 2000 nas favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia, situadas no morro da Babilônia no Leme, também no Rio de Janeiro. O filme também contou com uma pesquisa prévia e ajuda da comunidade do morro. Para conseguir ser realizado apenas na noite de Ano Novo foram divididas cinco equipes de filmagem, sendo uma coordenada por Coutinho, e as outras por pesquisadores e sua assistente de direção. A descentralização do controle das imagens e das conversas das mãos de Coutinho foi um marco nessa produção, mesmo que o diretor ainda tivesse o poder do corte na hora da montagem. Uma questão colocada pelo filme é a da autoria, na medida em que não é Coutinho que dirige todas as imagens, algo que aparece em seu último longa metragem, *Moscou* (2009). É filme que valoriza muito a fala de seus personagens, sendo gravado também em vídeo, o que permitia uma liberdade no momento da conversa.

Em *Edifício Master*, de 2002, o foco do trabalho do documentarista muda. Ao invés de escolher como local único de filmagem uma favela, ele escolhe um edifício de apartamentos conjugados em Copacabana. O seu outro deixa de ser o morador do morro para ser a classe média que mora nesse edifício. O filme mantém elementos dos filmes anteriores, como a pesquisa prévia, sincronia de imagem e som, a presença de pessoas cantando, mas também apresenta elementos novos como o uso de imagens das câmeras de vigilância do edifício, o agendamento do horário das entrevistas. É um filme em que apresenta outras questões para serem

refletidas pelo espectador, como o isolamento, as linhas que separam público e privado e a ausência de uma comunidade, elemento que, por exemplo, contrapõe com as favelas que sempre apresentam a relação comunitária como algo forte.

A partir de *Edifício Master*, Eduardo Coutinho começa também a investir numa maior variação temática, ou seja, buscar filmes em lugares controversos. Em 2004 ele realiza o filme *Peões* sobre os operários que participaram das grandes greves do ABC paulista, há 20 anos antes. O filme foi realizado na mesma época que João Moreira Salles realizava *Entreatos*, sobre as eleições para a presidência da república, na qual Luis Inácio Lula da Silva, líder operário que coordenou as greves no ABC. A proposta era ir às cidades do interior de São Paulo que compõem o ABC e fazer um filme com pessoas que participaram das greves, mas que fossem anônimos, sem ter participado de nenhuma liderança sindical nem ter nenhum destaque político. Mais uma vez Coutinho trabalha com a questão da memória e da relação entre público e privado, mesmo que o faça de forma diferente, de *Cabra Marcado*, na medida em que a memória em *Peões* é uma memória coletiva e histórica não compartilhada pelo diretor; e diferente de *Edifício Master*, pois os limites entre público e privado estão muito bem definidos em *Peões*. O universo da filmagem engloba várias localidades, fazendo com que a “prisão” do diretor não seja um espaço físico, mas a experiência comum de um grupo social esquecido na prática cinematográfica: a classe operária.

Em *O Fim e o Princípio*, realizado em 2005, Coutinho decide fazer algo completamente diferente. Num distrito rural do nordeste, onde não é cidade grande, local de quase todos os seus filmes anteriores. Outra “regra” é a ausência de roteiro, de pesquisa, de personagens pré-definidos, de locação determinada. Assim, ele chega com sua equipe no sertão da Paraíba e descobre no município de São João do Rio do Peixe a comunidade rural Sítio Araçás, habitada por 86 famílias ligadas, em sua maioria, por laços de parentesco. Nesse local, Coutinho, como ele próprio coloca, teve a sorte de encontrar uma jovem moradora disposta a fazer a mediação dele com os outros moradores, levando o documentarista e sua equipe na casa dos habitantes, em sua maioria idosos, para conversar sobre como era vida na cidade. A proposta de realizar algo muito diferente do que havia produzido até então vem da busca do diretor por estar sempre entrando em contato com aquele que é o seu outro, nesse caso, moradores de uma comunidade no sertão nordestino.

*Jogo de Cena* é um filme realizado em 2007 que também marcou a produção do diretor por misturar mulheres entrevistadas pelo processo de pesquisa - que já havia se tornado uma característica de alguns filmes do diretor -, com atrizes profissionais, conhecidas e desconhecidas. O que o espectador assiste é uma sequência de narrativas de diversas mulheres

em um teatro cujo cenário não muda, mudam apenas as personagens. A imagem e o som estão totalmente sincronizados, e os enquadramentos na imagem variam pouco. Apesar de apresentar atrizes brasileiras célebres, evidenciando o procedimento da filmagem, nos outros momentos fica difícil determinar quem é a real “dona da história”, de quem está interpretando. É um filme que mostra o quão tênue é a linha que separa documental de ficcional, ratificando a proposta do documentarista construída ao longo de sua obra, o valor da fala, da narrativa de suas personagens, chegando a uma câmera que se limita a captar a conversa das pessoas e a criatividade presente nas histórias narradas. Ele insere também a questão do valor da narrativa em si, em relação à autoria. *Jogo de Cena* promove um segundo deslocamento na obra de Eduardo Coutinho, na medida em que transita de um lado para o outro entre ficção e “realidade”, deixando claro para o espectador que está fazendo isso. Um deslocamento na direção da ficção, mostrando o quão atravessado o documentário é por ela.

Em 2009, Eduardo Coutinho dá mais um passo em direção à experimentação com o filme *Moscou*, realizado apenas com atores do grupo de teatro mineiro Galpão. Filmado dentro de um teatro e tendo como cenário o *backstage* desse teatro, o documentário mostra fragmentos de um grupo que monta uma peça de Anton Tchekhov. Um elemento interessante que reaparece nesse filme é a questão da autoria, já que quem dirige os atores é o diretor de teatro Enrique Diaz. O contato de Coutinho com os atores é mínimo, se comparado com seus filmes anteriores. É um filme com uma beleza estética e poética, ressaltadas talvez pelo fundo preto que predomina grande maioria das imagens. Os limites da filmagem estão presentes, como nos filmes anteriores: ensaiar uma peça de Tchekhov em três semanas dentro de um teatro. *Moscou* é um filme que promove um outro deslocamento na obra de Eduardo Coutinho. Um deslocamento em direção ao cinema experimental, pois apesar de a experimentação permear toda a obra do cineasta, é em *Moscou* que ele dá um passo a frente, não só apenas em direção ao aspecto contaminado do ficcional e do documental, mas a própria experimentação de novas linguagens para a prática do documentário.

Esse movimento realizado em *Moscou* permite, por exemplo, que em 2010, Eduardo Coutinho realize um “experimento” no Festival de Cinema de São Paulo, exibindo em sessão única o que seria o copião de um filme, chamado *Um dia na vida*, composto por imagens gravadas da programação da TV durante um dia. No dia seguinte ao da sessão Coutinho participou de um debate sobre o “filme”, e em entrevista realizada em março de 2011<sup>27</sup> o diretor afirma que esse foi um filme que não vai entrar em cartaz, vai passar em circuitos

---

<sup>27</sup> Entrevista cedida à Daniela Muzi, com a participação dessa pesquisadora no dia 22 de março de 2011.

muito específicos, em palestras que ele for realizar, devido à questão do direito de uso de imagem dos programas de TV gravados. E nessa mesma conversa, Coutinho revelou que muito em breve iniciará o processo de montagem de um novo filme, que, segundo ele, eleva ao máximo o minimalismo da imagem e o foco na fala das pessoas. A partir desse breve histórico da produção de Eduardo Coutinho, tendo como norte as mudanças e o desenvolvimento do seu método de filmagem podemos discutir como se estrutura esse método que valoriza a narrativa do outro, bem como a forma através da qual essa narrativa é apresentada para o espectador.

Dessa forma, é possível associar os três deslocamentos apontados por Teixeira com os deslocamentos que observamos na produção de Eduardo Coutinho, objeto de análise desta dissertação. O deslocamento promovido pelos filmes *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009) é que nortearam a escolha desses filmes para o desenvolvimento de uma visão mais aprofundada sobre quais elementos esses filmes articulam e de que maneira essa articulação vai se aproximando da “quebra da barreira” que durante muitos anos quis separar documental de ficcional. Os três deslocamentos, três movimentos, três novas propostas de ver e fazer ver o mundo.

### **3.2. O conceito e o método**

Como veremos, o que caracteriza as produções de Eduardo Coutinho é a produção de “filmes-dispositivo” e seu método de fazer documentários, que o destaca e acaba influenciando outros diretores. A marca de Coutinho é a conversa com seus personagens e seus filmes são constituídos basicamente por entrevistas justapostas, sendo que os indivíduos que participam do filme se unem não necessariamente por terem algo muito pessoal em comum, além do fato de pertencerem a um mesmo espaço físico, ou compartilharem alguma questão ou um momento histórico.

Entretanto, o mais interessante na proposta do documentarista é não se ater à representação da realidade, como prega a tradição do documentário e como muitos documentaristas ainda fazem até hoje. Coutinho se interessa, como coloca Consuelo Lins (2004), em fazer documentários “com os outros e não sobre os outros”. “O documentário que interessa não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi

estabelecido por um roteiro. Trata-se antes da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem”. (LINS, 2004, p. 12).

Outro aspecto muito importante que caracteriza o trabalho do diretor é mostrar a equipe de produção e o processo de filmagem em seus documentários. O que interessa é o momento da filmagem, os personagens do filme, o presente do mundo, nas memórias de seus personagens. Como Coutinho trabalhou na televisão em programas de reportagem, como o *Globo Repórter*, antes de entrar para o cinema, muitos dos dispositivos que eram utilizados nesse meio e nas experiências que ele mesmo fez com os recursos e limites que a televisão impunha foram ensaiados antes, descobertos, e com o decorrer dos anos, aperfeiçoados. O diretor defende que “a imagem não reproduz o real. Mas isso não quer dizer que o documentário não possa estabelecer diferentes aproximações com o mundo, falar do real de variadas maneiras”. (LINS, 2004, p. 14). Os documentários de Coutinho se caracterizam, portanto, por deixar claro para o espectador que se trata de um documentário, isto é, um filme que foi construído, e não a realidade.

A idéia, implícita ao cinema clássico, de que a imagem reproduz o real – na ficção e no documentário – sofreu abalos consideráveis, e o cinema tornou-se também produtor do real, de acontecimentos, motor de comportamentos, falas, gestos e atitudes. Foi um momento em que as fronteiras entre vida e arte, ficção e documentário, ator e personagem, sujeito (cineasta) e objeto (personagens e situações) se dissolveram (...). (LINS, 2004, p. 41).

A consciência de que a imagem não reproduz a realidade é fundamental para compreender o documentário de Eduardo Coutinho exatamente porque, por muito tempo, dentro da prática documental defendeu-se a idéia de que o papel do documentário era representar o real, transmitir uma impressão de autenticidade. Além de optar por não tentar representar a realidade, o documentarista buscou, ao longo de sua carreira, se aproximar daquele que é o seu outro, valorizando a forma e o conteúdo da fala de seus personagens, tanto que no decorrer dos anos desenvolveu estratégias de filmagem mais minimalistas, até chegar à câmera parada mantendo em foco apenas o personagem e a narrativa que ele está desenvolvendo, como o caso de *Jogo de Cena* (2007). O objetivo do diretor é encontrar as semelhanças entre os indivíduos, apesar de todas as diferenças, uni-los através de suas narrativas.

O ato de mostrar os outros manifestando suas opiniões acerca de algum assunto demanda uma atenção especial, uma ética da filmagem e produção do documentário, pois o cineasta pode prejudicar uma pessoa dependendo do enfoque que dá a uma fala ou ao tipo de montagem que realiza. As pessoas que participam da filmagem de um documentário, nem sempre têm consciência das conseqüências que podem advir do que expressarem. Eduardo

Coutinho, em entrevista cedida em março de 2011, colocou que tem uma preocupação com o que seus personagens dizem, lembrando-os sempre no final de suas conversas que o que foi dito pode ser visto por outras pessoas, questionando-os se isso seria um problema.

Além disso, nos filmes de Eduardo Coutinho, a própria equipe de filmagens se torna personagem, na medida em que ela desempenha um papel no processo de interação entre personagens e cineasta, aparecendo como tal, e não tendo sua presença disfarçada. O que ocorre é um cuidado por parte do diretor em criar um ambiente acolhedor para o seu entrevistado, seja na própria casa do personagem ou em um teatro, a equipe está presente, o personagem a vê, mas é apenas o documentarista que conversa com as pessoas na fase da filmagem. Tal explicitação dos métodos de captação das imagens e das condições de filmagem que melhor define o “cinema-verdade”, nominado por Jean Rouch e muito mal interpretado desde então. O que Jean Rouch propunha e fazia era

problematizar a questão da verdade na tradição do documentário, dizendo que a verdade possível dessa forma de cinema é aquela que inclui a presença dos cineastas e revela as condições de produção. Não se trata, pois, da filmagem da verdade, como o próprio nome cinema-verdade leva a crer, mas no máximo de uma verdade do momento da filmagem, como também defende Eduardo Coutinho. (LINS, 2004, 43-44).

Ao propor-se evidenciar em seus documentários o momento da filmagem e deixar a conversa com seus personagens acontecer sem interrupções, sem julgamentos, o diretor consegue atingir um nível de ambigüidade em seus documentários, exatamente por não tomar partido de ninguém, independentemente se o personagem é um homem da classe média ou uma catadora de lixo. Assim, ele não se encaixa no tipo de documentário muito comum na época do Cinema Novo no Brasil que tinha intenção de defender e dar voz aos excluídos socialmente, à época os pobres nordestinos. Essa noção de ambigüidade difere daquela pregada por André Bazin, para quem a ambigüidade no cinema estava intimamente relacionada com questões intrínsecas da realidade, que a câmera deveria respeitar e apenas captar. Coutinho, ao contrário, tem consciência que a presença da câmera altera o que está sendo filmado, e isso para ele não é um problema, mas sim fonte criativa, pois para ativar uma “realidade” ele constrói situações que permitem aflorar o que é possível filmar do mundo.

Qualquer tipo de alteração no que é filmado ocorre devido ao processo de montagem, no qual Coutinho elimina inevitavelmente uma realidade que transborda o filme, uma realidade que nos momentos mais inesperados se impõe. A montagem tem papel fundamental, na medida em que é através dela que o filme ganha forma. Depois de finalizar as filmagens, o material bruto é assistido e dali nasce o filme, da relação entre as imagens nascida na

filmagem e que ganha vida no processo de montagem. A escolha entre realizar ou não cortes, deixar o plano perdurar, uma hesitação, uma pausa, dá outro significado ao filme.

Para que o filme aconteça é necessário que o diretor estabeleça limites para a sua produção, algo que promova um caráter de unicidade em meio às alteridades que certamente serão encontradas no processo de filmagem. Assim, o cineasta opta por delimitar o espaço geográfico onde ocorrerão as filmagens. “A prisão que eu construo é a seguinte: vou filmar num lugar só, vou conversar com as pessoas, não vou fazer cobertura visual... Você constrói os limites que quer trabalhar”, afirma Coutinho (apud LINS, 2004, p. 66).

Esse princípio estabelece uma outra relação com o presente, com a história e a memória, e ajuda a evitar a tipificação ou folclorização dos personagens. Isso significa filmar em um espaço delimitado e dele extrair uma visão que evoca um “geral”, mas não o representa, não o exemplifica, porém nos diz imensamente sobre o Brasil. (LINS, 2004, p. 66).

Ao invés de partir do geral para o particular, Coutinho faz o movimento inverso, do particular para tentar entender o geral. Quando nos atemos a um filme, a um contexto social, a uma particularidade, em analogia a frase de Wilson Gomes na qual ele afirma que

para compreendermos o filme na sua singularidade, precisamos fazer-lhe perguntas sobre ele, seu modo de funcionar, sua destinação, seus dispositivos, seus programas, seus efeitos. Então, poderemos não ter aprendido nada sobre o mundo, mas pelo menos saberemos alguma coisa mais sobre esse filme. E isso pode ser uma grande coisa. (GOMES, 2004, p. 124).

Para compreendermos o contexto de um espaço geográfico, precisamos fazer perguntas a seus habitantes sobre ele, seu modo de funcionar, seus dispositivos de interação, seus efeitos na sociedade. Assim, poderemos nada ter aprendido sobre o geral, sobre todos os moradores de favela do Brasil, por exemplo, mas pelo menos saberemos alguma coisa a mais sobre uma favela específica, ou uma cidade do interior do nordeste específica. E isso é uma grande coisa, pois é nas singularidades, numa abordagem em micro-escalas, que enxergamos melhor o que acontece nas escalas maiores, com é o caso da antropologia, por exemplo.

Esse processo reflexivo que um documentário pode proporcionar está intimamente relacionado com os dispositivos relacionais e estratégias de filmagem escolhidos pelo diretor, ou seja, as escolhas poéticas feitas por esse realizador, que interferem diretamente no resultado final da obra e, por conseguinte, no efeito que a mesma terá nos espectadores. Muitos cineastas e teóricos ao longo da história do cinema desenvolveram metodologias para realizar seus filmes. Em cada filme que realiza o cineasta escolhe algumas limitações, dispositivos a serem seguidos, que se alteram a cada filme. Alguns elementos se repetem, se aperfeiçoam, mas nada é fixo. As estratégias que foram utilizadas em *Edifício Master*, por

exemplo, não são as mesmas de *Jogo de Cena*, que por sua vez se diferenciam da estratégia utilizada em *Moscou*. Cada filme é um filme.

Não se trata porém de um mesmo dispositivo para todos os trabalhos. Há alterações intimamente ligadas ao que será filmado. E mesmo os procedimentos que se repetem – locação única, trabalhar com vídeo, a equipe na imagem -, repetem-se na diferença e são rearticulados a novas determinações. (LINS, 2004, p. 101).

Eduardo Coutinho tira as concepções do que pode ser considerado realidade e representação desse real tanto da tradição do documentário, no sentido em que opta por mostrar para os espectadores um espaço e suas relações que normalmente não teriam visibilidade nos meios de comunicação de massa. O documentário, de forma geral, “representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares”. (NICHOLS, p. 2005, p. 47). Coutinho, ao afirmar que o que ele (re)presenta é o encontro - momento de interação entre cineasta, equipe de filmagem e indivíduos inseridos em um contexto - evidencia que a visão de mundo que está passando é restrita a um momento, ao relato dos personagens-sujeito - e não objeto -, e que o realismo presente em suas imagens depende do pressuposto de que a presença da câmera e de outros elementos, como ele próprio, interfere na realidade.

Outro aspecto que caracteriza a produção documental do cineasta, que foi se consolidando no decorrer dos filmes, é a filmagem sem interrupções, em vídeo e, mais atualmente, em HD. Deixar o tempo passar enquanto as conversas acontecem, sem se preocupar do filme acabar, de ter que regravar alguma fala, o que perderia a sua espontaneidade é outro diferencial dos filmes de Coutinho.

Conversar, orientar uma conversa, “desprogramar”, atrapalhar o menos possível, mas intervir de alguma forma, estas são as questões que não se resolvem de “uma vez por todas”. Não há como fazer um “manual” das perguntas corretas. A cada vez que acontece uma entrevista, surgem resoluções diferentes, com seus erros e acertos. Estamos sempre ameaçados “sob o risco do real”. (LINS, 2004, p. 146).

Dessa forma, é possível captar uma espontaneidade, uma “realidade”, que aparece mesmo com a situação construída da filmagem. Para isso, o encontro entre Coutinho e seus personagens é único. Esse é mais um elemento que compõe a estratégia de filmagem, a ausência de contato prévio com o diretor gera nas personagens o desejo de cativá-lo ao longo da conversa. As histórias ganham mais detalhes e contornos, há uma criação por parte do personagem em cima da sua narrativa, uma fabulação. Mesmo nos filmes que requerem uma produção inicial, a pesquisa por personagens, a conversa entre o diretor e as pessoas é única,

não há contato antes, nem depois. É esse ineditismo que confere o caráter de unicidade do encontro, não há fala refeita.

Uma estratégia de filmagem, como Gomes define, deve se constituir “como um programa teórico e metodológico que assume como seus próprios pressupostos as duas teses que herda da poética clássica” (GOMES, 2009, p. 6), ou seja, o filme como um conjunto de dispositivos e estratégias a fim de produzir um efeito no espectador, e a existência da obra apenas no ato de exibição e apreciação do espectador. Eduardo Coutinho criou para sua prática cinematográfica dispositivos, relativos aos procedimentos de filmagem por ele utilizados, é o que ele próprio chama de “prisão”.

O ato de estabelecer um dispositivo que vai guiar a produção de um filme, ou formadocumentário, conforme utilizado por Teixeira (2004), ao mesmo tempo em que delimita o tipo de atuação dos realizadores, mantém aberta uma ampla gama de possibilidades de enunciados e de ações para que os personagens criem e recriem a partir das regras que foram colocadas em jogo. Tal estratégia de produção de um documentário abre espaço para que as pessoas convidadas a participar do filme possam produzir discursos diferentes do que poderia acontecer se o filme fosse realizado de outra forma. A fim de compreendermos melhor os métodos utilizados por Eduardo Coutinho na sua filmografia, e tornar possível a análise de alguns filmes do diretor, será desenvolvido no capítulo 3 como se constituem e se articulam elementos como a estruturação das narrativas através da subjetiva indireta livre, a fabulação como forma das personagens se expressarem em frente à câmera, o filme enquanto dispositivo relacional. Todos esses fatores combinados ajudam a compor uma forma de produção documental chamada “documentário expandido”. Só após a noção de como esses elementos se arranjam que entraremos na descrição e análise dos filmes *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Jogo de Cena* (2007), e *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho. Estes filmes foram escolhidos dentro do universo da obra do documentarista por serem representativos do argumento que buscaremos desenvolver ao longo desse trabalho: a estreita relação entre documental e ficcional e como eles se combinam na produção documental contemporânea.

#### 4. O “DOCUMENTÁRIO EXPANDIDO” DE EDUARDO COUTINHO

O documentário contemporâneo, conforme visto no capítulo anterior, faz parte de uma configuração que comporta três deslocamentos do campo documental que podem ser distribuídos ao longo da história do documentário, a partir do cinema-verdade e do documentário moderno. Esses deslocamentos se caracterizam por movimentos em direção ao próprio documentário, à ficção e ao experimental, que promovem um rearranjo das concepções dessas formas de produção, gerando uma contaminação entre poéticas e estéticas, o que permite o desenvolvimento de novas formas de relacionar arte e vida.

A escolha por observar esses movimentos na obra de Eduardo Coutinho vem do fato de seu primeiro filme, *Cabra Marcado para Morrer*, lançado em 1984, estar em consonância com as rupturas com o documentário clássico, propostas pelo cinema-verdade ainda na década de 1960, e que chegaram ao Brasil com o cinema novo. É importante destacar que os primeiros documentários produzidos no Brasil - sejam de curta, média ou longa metragem -, ainda seguiam os preceitos do período clássico do documentário, qual seja, a presença de uma voz *over* do narrador, que detém o saber, deixando que as imagens apenas ilustrem o discurso construído pelo diretor e direcionem a interpretação do espectador. Dessa forma, quando em 1984, Coutinho apresenta um documentário que vai de encontro com essa proposta, mesmo possuindo algo de narração, o tratamento da imagem e das personagens é diferenciado, se aproximando mais dos usos de Jean Rouch e seu cinema-verdade.

No decorrer de suas produções, Coutinho vai aperfeiçoando o seu método de realização de documentário, estabelecendo regras e parâmetros para alcançar o formato através do qual deseja trabalhar os temas que lhe parecem pertinentes. Os filmes escolhidos para ser o foco das atenções dessa pesquisa são *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009), e o tempo que distancia o primeiro dos dois seguintes vem corroborar com a ideia de que há um certo intervalo de tempo, historicamente falando, entre o primeiro deslocamento, em relação ao próprio documentário, e o segundo, em relação à ficção, sendo que até hoje o exercício cinematográfico de embaralhar as fronteiras entre ficcional e documental ainda geram controvérsias. Já em relação ao terceiro deslocamento, a distância é curta, pois o experimentalismo possibilita usar de forma mais criativa as contaminações existentes entre documental e ficcional. O grande tabu do documentário, se podemos assim dizer, é ver-se atravessado pelo ficcional de tal forma que se mistura a ele.

Hoje tal relação já é vista como alternativa para dar a ver de forma mais intensa o que é entendido como real, mas as polêmicas ainda existem.

O trabalho de Eduardo Coutinho é relevante para a presente pesquisa na medida em que torna visível como esse processo de contaminação com o ficcional se dá na produção contemporânea, de tal forma que isso deixa de ser um problema, passando a valorizar ainda mais o caráter criativo de um filme que se define como documentário. As múltiplas possibilidades de conexões que a obra de Coutinho permite aos cineastas, personagens e espectadores faz com que na atualidade ele seja um dos maiores representantes do documentário brasileiro e de suas capacidades de experimentação. O caráter de visibilidade alcançado pelos filmes do diretor faz com que uma descrição mais detalhada de certos aspectos de seus filmes seja importante para entendermos como se configuram os documentários que na contemporaneidade estão abertos a experimentações. Assim, o que buscaremos destacar no estudo dos três filmes escolhidos é a configuração de uma forma de produzir documentário que se abre para outros tipos de conexões, como essas conexões acontecem e quais elementos são agenciados de forma a resultar num filme, pura e simplesmente, que é múltiplo, não se encaixa em apenas uma classificação.

Para desenvolvermos a análise partiremos de uma descrição minuciosa das cenas, antecedida de uma contextualização da obra tanto na produção do diretor quanto no período histórico em que ela se realiza, a fim de evidenciar a presença dos aspectos desenvolvidos no capítulo anterior. Esse procedimento ao mesmo tempo em que ajuda a evidenciar as operações de mediação que ocorrem entre os diversos elementos dados a ver no filme e que o constroem, caracterizando seu aspecto de dispositivo relacional, ajuda também a mostrar o modo como se dão, em Coutinho, as justaposições entre realidade e ficção no documentário. Na análise propriamente dita, voltaremos a esse procedimento metodológico que privilegia a presença e a ação do objeto e não sua interpretação pelo pesquisador.

Será colocado em questão o uso de dispositivos relacionais, pois através dos mesmos é que o documentário coloca o que estava invisível em movimento, tornando-o visível; a valorização da fabulação das personagens como potência criativa e ativadora de uma “realidade”, a “realidade” da filmagem; a maneira como os planos são compostos e justapostos, as escolhas estéticas, poéticas e de montagem que apontam o tipo de discurso que se quer construir; a estruturação da subjetiva indireta livre, a narrativa através das imagens, que complementa e colabora com as escolhas estéticas e poéticas. É através da descrição que queremos tornar visíveis e sensíveis nos filmes escolhidos de Eduardo Coutinho os elementos desenvolvidos ao longo desse texto, como eles se organizam e se combinam para resultar em

obras que promovem um deslocamento frente aos padrões de produção cinematográfica já estabelecidos.

#### **4.1. Cabra Marcado para Morrer**

*Cabra Marcado para Morrer*, de 1984, é um filme da obra de Coutinho que já foi exaustivamente foco de análises, especialmente por ter sido considerado um marco nos novos rumos do documentário moderno brasileiro. Elementos do filme, como a confrontação dos personagens com imagens deles próprios 17 anos antes aproximam esse filme de Coutinho, e por consequência toda a sua obra, do cinema-verdade praticado por Jean Rouch na França da década de 1960. No Brasil, foi a partir dos anos 80 que o documentário brasileiro começou a se afastar dos recursos poéticos e estéticos do documentário clássico, para se aproximar de uma abordagem diferente dos temas que também povoaram as produções cinema-novistas: o sertão nordestino, o outro de classe, o morador de favela.

O filme iniciado na década de 1960 tornou-se uma lenda do cinema brasileiro por ser o único filme interrompido pelo golpe militar de 1964, um filme de ficção baseado em fatos reais, na linha do neo-realismo italiano, utilizando atores não-profissionais, camponeses habitantes de região próxima aonde o líder camponês, tema do filme, havia sido assassinado. Com a perseguição dos militares, grande parte do trabalho se perdeu, apreendido pelo exército, o que restou foi apenas 40% do material filmado e 8 fotografias, que a equipe conseguiu esconder. Com a liberalização política no final da década de 1970 e início de 1980, foi possível, a partir das imagens que restaram, retomar a filmagem 17 anos depois.

Eduardo Coutinho decide voltar ao local da primeira filmagem com o objetivo de fazer um documentário reunindo tanto as cenas do filme inicial, com os depoimentos dos participantes do filme e o que aconteceu com eles após a parada brusca nas filmagens e as tensões que envolveram os primeiros anos da ditadura. Enfim, é atribuída extrema importância ao filme no contexto da história do documentário brasileiro, tanto por Jean-Claude Bernadet, que o considera um divisor de águas, quanto por Ismail Xavier, apontando-o como filme-síntese.

Assim, nossa proposta é evidenciar com as descrições que seguem, não os aspectos de memória presentes no documentário, o uso da estética da entrevista, o caráter histórico do filme, mas sim como no filme ocorre um deslocamento em relação a produção documental

existente até então, quais são as suas estratégias, quais elementos são acionados. Para tanto, descreveremos três cenas que nos pareceram evidenciar esse deslocamento sem necessidade de excessivas explicações, elas falam por si mesmas, na forma como apresentam determinada discussão, nas escolhas estéticas e poéticas empregadas, e que transparecem quando assistimos ao filme.

#### 4.1.1. A exibição do filme e o 2º encontro com Elizabeth. (27:45)

O primeiro momento do filme que escolhemos descrever é a cena em que Eduardo Coutinho exhibe para Elizabeth Teixeira as imagens gravadas em 1962 e em 1964, cenas do filme e imagens feitas à época do assassinato de João Pedro. Elizabeth Teixeira é a viúva de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa da cidade de Sapé, na Paraíba, que foi assassinado em 1962. Com a morte de João Pedro, Elizabeth se junta às lutas políticas dos camponeses, participando de comícios em cidades da região e protestando contra o assassinato do marido. Com o Golpe Militar Elizabeth acaba tendo que fugir, levando consigo apenas um de seus dez filhos. Os primeiros minutos do filme mostram uma contextualização da proposta do filme de 1964, e como ele foi alterado para a década de 1980, bem como imagens realizadas à época do assassinato do líder camponês, quando Eduardo Coutinho conhece Elizabeth e decide fazer um filme de ficção sobre a história do assassinato. A cena que vamos descrever começa à noite, com a imagem da cabeça de Elizabeth de costas, olhando para uma tela onde está projetada a imagem dela, em preto e branco, com seis de seus filhos, todos de preto, realizada, conforme apresentado no início do filme, no dia do comício na cidade de Sapé contra o assassinato de João Pedro. Ao fundo ouvimos a voz de Coutinho dizendo para as pessoas olharem para tela, apontando Abraão, o filho mais velho que possibilitou a visita, na imagem, o burburinho tanto da projeção quanto das pessoas comentando ao fundo se mistura. Há um corte para um CLOSE do rosto de Elizabeth olhando para a tela, dizendo que estava magra e de preto. A câmera volta para o enquadramento das costas da cabeça de Elizabeth e a tela de projeção, na qual aparece uma imagem mais próxima da própria Elizabeth, séria e de preto.

De repente ouve-se no filme a VOZ de Coutinho em *off*. Ele explica que a projeção foi realizada na noite do primeiro encontro com Elizabeth, encontro que conta com a participação dos filhos Abraão e Carlos. Mais um corte para o rosto de Elizabeth em close, sorrindo e

olhando para frente, a câmera se movimenta para o lado direito e para no rosto de Carlos. O filme corta para um plano médio de Elizabeth sentada olhando para a tela e o projetor, azul e amarelo ao fundo. A senhora faz piada e ri junto com os outros espectadores que não aparecem no quadro. “A Dona Elizabeth plantando manio [sic]”<sup>28</sup>, diz ela enquanto dá uma gargalhada. Uma cena do filme de 64 ocupa toda a imagem, e nela vemos uma lavoura, três pessoas trabalhando e uma criança sem camisa jogando sementes no solo. Mais um corte para um plano das outras pessoas que participaram da projeção, algumas em pé no fundo, e outras sentadas, dentre elas está Abraão, que segundo a narração em *off* de Coutinho que se escuta nesse instante, assiste à projeção “sem interferir”.

Há um OUTRO corte para uma cena do filme de 64, na qual um grupo de pessoas está no canto esquerdo da imagem, entre algumas árvores e com alguns pés de bananeira no segundo plano. Essas pessoas, que representavam no filme a família de João Pedro, começam a caminhar em direção ao lado direito da tela e param. O movimento é acompanhado pela câmera. Ao fundo podemos ouvir a voz de Elizabeth explicando quem é o homem com várias malas que vai à frente do grupo: “Esse aí faz o papel do meu marido, sabe?”. As crianças que estão atrás passam na frente do homem e descem o caminho ligeiramente inclinado correndo. Corte para o plano de Elizabeth sentada um pouco à frente do projetor, sendo possível ver atrás da mulher o braço de alguém apoiado na mesa onde se encontra o projetor. Ela comenta a cena que acabara de assistir, começa a rir, e depois diz “ai, meu Deus”. Fica parada um pouco olhando para a imagem, e depois responde a uma pergunta que foi feita, mas não conseguimos ouvir: “Não, é a família que fazia o papel, né”.

Inicia-se uma nova cena. É dia e a câmera segue um cameraman de blusa azul e boina branca e mais à frente o diretor do filme, Eduardo Coutinho, com uma bolsa marrom clara no ombro esquerdo, e um homem de blusa branca sem manga com um equipamento na mão, não identificável. Eles seguem por uma rua de chão de terra, com casas dos dois lados. Inicia a NARRAÇÃO em *off* de Coutinho dizendo que as imagens referiam-se a chegada da equipe ao segundo dia de filmagens com Elizabeth Teixeira. Há um corte para a imagem só de Coutinho de costas andando pela mesma rua, à esquerda da imagem algumas crianças caminham em direção à câmera, parte de uma carroça está atrás delas. A narração do diretor continua, afirmando que no total foram três dias de filmagem, sendo que o primeiro contou com a presença de Abraão, que “influiu no clima da entrevista, principalmente no início”. Nos outros dois dias ele não apareceu na casa da mãe. Foi Elizabeth quem “contou a sua vida e a

---

<sup>28</sup> Todas as citações sem referência foram tiradas da fala dos personagens ou narradores do filme.

de João Pedro nessas duas circunstâncias”. Enquanto segue a narração, a câmera continua acompanhando Coutinho pela rua, uma galinha corre na sua frente por um tempo, e depois sai, ele movimentando sua mão direita como se estivesse chamando alguém, mas continua caminhando. Coutinho se aproxima de uma casa com a fachada cinza escuro, com dois burros de carga na porta. A narração em *off* diz que Elizabeth contou suas história com e sem a presença de Abraão, “na sala e no quintal”. O diretor contorna os burros de carga e se aproxima da janela da casa, ele é seguido pelo homem de blusa branca, com um fone de ouvido na cabeça, a porta da casa está aberta.

Uma criança aparece na porta da casa e logo entra novamente, Coutinho com a mão na parede, pergunta na direção da janela se a Dona Elizabeth está. Uma mulher aparece na porta e volta para dentro. Coutinho está apoiado na janela e diz: “Vem aqui Dona Elizabeth, vem aqui um pouquinho”. Ao seu lado está o homem da equipe encarregado do som direto, segurando um boom, um tipo de microfone para captar sons diversos num mesmo ambiente. A câmera abre um pouco o plano para depois fechar em Dona Elizabeth, que aparece na janela muito animada, cumprimentando Coutinho e os outros membros da equipe que estão com ele. O cineasta pergunta para ela se está boa a aula, no que ela responde que sim, mas que tem “pouco menino” por enquanto por ser o primeiro dia de aula deles na escola. A câmera abre o plano novamente, tornando visível o operador do som direto, Eduardo Coutinho e Elizabeth, todos próximos à janela. Elizabeth convida a equipe para entrar na sua casa: “Mas quer dar uma entradinha?[sic]”

O diretor aceita, mas coloca que precisa ver se a luz dentro da casa está boa para a filmagem. Alguém passa rapidamente na frente da câmera, do lado esquerdo, próximo do operador de som, para o lado direito, onde fica a porta da casa. Coutinho fala rapidamente para o operador de som: “pode ficar aí”. Elizabeth concorda e retoma a conversa na janela, perguntando se eles estão gostando da cidade, a câmera fecha na senhora apoiada na janela falando sobre o que havia pensado durante a noite sobre a entrevista do dia anterior. “Aí ontem à noite (...) eu fiquei imaginando, na entrevista eu falei muito mal. Eu fiquei também muito emocionada [sic]”. Elizabeth faz uns gestos com as mãos na altura da cabeça, fala baixinho algo que não conseguimos entender, para depois aumentar o volume de sua voz novamente: “Porque eu devia ter começado diretinho a vida, como você queria, de início né, como nós começamos o namoro. Depois casamos, fomos morar em Jabotão, né. E tinha me expressado melhor. Se você tinha deixado para hoje, eu tinha me expressado melhor [sic]”.

Coutinho fala que é possível continuar a conversa hoje, e Elizabeth fica feliz, o convida novamente para entrar, o documentarista pergunta se a casa tem quintal, e Elizabeth

responde que sim e aponta para a porta chamando: “Entra Coutinho, entra”. Elizabeth sai da janela, a câmera abre o enquadramento, incluindo parte da fachada da casa, número 34. O diretor, o operador de som, os dois burros de carga, uma terceira pessoa entram na casa. Os burros são tirados aos poucos de frente da casa por um menino. Ao mesmo tempo em que a NARRAÇÃO em *off* de Coutinho explica que “Elizabeth que estudou até o segundo ano primário estava dando uma aula de alfabetização para um grupo de crianças da cidade”, a câmera sai da frente da casa e acompanha o menino com o burrinho, passando por um outro menino parado do lado da porta da casa de Elizabeth. A câmera fixa no menino seguindo a rua com o burro, indo embora.

#### 4.1.2. A entrevista com João Mariano. (52:18)

A cena da entrevista com João Mariano, homem que interpretava o papel de João Pedro no filme de 1964, é precedida de uma rápida apresentação da personagem, usando imagens da projeção realizada para os moradores de Galiléia<sup>29</sup> juntamente com as cenas do filme de 64 nas quais ele aparece representando o papel de João Pedro. É um momento do filme no qual o diretor apresenta a sua conversa com todos aqueles que participaram do filme de 1964, mostrando como estavam na época das filmagens, em 1981 e o que havia acontecido com eles depois da parada brusca nas filmagens por causa do Golpe de 64. Antes de colocar a conversa com a personagem, o diretor apresenta primeiro a imagem do dia em que foi feita a exibição do bruto das filmagens de 1964 para os moradores de Galiléia. A narração em *off* de Eduardo Coutinho informa ao espectador que de todos os atores que trabalharam no filme, João Mariano era o único “que não tinha nenhuma participação no movimento camponês”. Quando foi convidado para participar do filme lhe foi explicado quem era João Pedro, “João Mariano aceitou na hora, inclusive porque, tendo sido expulso de um engenho, estava desempregado. Gradualmente, porém, ele foi se identificando com o papel de João Pedro”, explica Coutinho através da narração em *off* que é coberta por trechos de cenas em que João Mariano atua, cenas em preto e branco.

Há um corte para um plano aberto. É dia e podemos ver em frente a uma casa branca algumas crianças sentadas no chão encostadas na parede da casa na metade direita da imagem.

---

<sup>29</sup> O Engenho Galiléia é a cidade de Pernambuco onde Eduardo Coutinho e sua equipe escolheram para fazer as filmagens do primeiro longa-metragem, em 1964. Devido a um problema nas filmagens em Sapé, Coutinho decidiu transferir as filmagens para Galiléia, onde havia o registro da primeira liga camponesa do Brasil, em 1955.

Do lado esquerdo algumas pessoas de pé, entre elas algumas crianças, olhando para o centro da imagem onde vemos João Mariano sentado do lado esquerdo, ao lado da porta da casa, uma mesa pequena, e do lado direito o diretor, Eduardo Coutinho. Agachado na frente dos dois está o operador de som. É assim que começa o segundo momento que iremos descrever em *Cabra Marcado para Morrer*.

Enquanto perdura o plano aberto do local onde ocorrerá a entrevista com João Mariano, a voz em *off* de Coutinho contextualiza a situação do personagem em 1981, ano da filmagem do documentário. “João Mariano é dirigente de uma congregação batista em Vitória de Santo Antão, fui entrevistá-lo de surpresa, no dia seguinte ao da projeção”. Em sincronia com o final da narração, o filme corta para um plano mais próximo de Coutinho e João Mariano, tendo em primeiro plano o documentarista de lado para a câmera e olhando para João Mariano, em segundo plano, mas no centro da imagem, e no plano de fundo um menino de camisa vermelha e uma parte do microfone segurado pelo operador de som. Coutinho segura em sua mão direita um microfone direcional bem grande e prateado. João Mariano começa a falar de vagar, a câmera acompanha essa lentidão ao ir fechando o foco nele, durante toda sua fala sua mão esquerda está em cima da mesa tampando parte do seu rosto. “É o seguinte gente, eu sou muito afastado de certos movimentos. Eu caí nesse movimento, por exemplo, há dezesseis anos passado, que eu vim pelo engenho. Que chegou esse movimento revolucionário...[sic]”.

Antes que João Mariano termine a frase Coutinho INTERROMPE, coloca a mão esquerda na frente da câmera, e fala que o som está com problema por causa do vento, João Mariano olha para ele com uma expressão de dúvida. Há um corte, no qual aparece a mão de uma pessoa segurando o que parece ser uma lanterna amarela com uma campainha, onde está colado o número 42 escrito à mão em um papel. Soa uma campainha para marcar o sincronismo do som e imagem e a mão sai da frente da câmera que se movimenta rapidamente para o rosto de João Mariano, em close, num pequeno contra-plongé. Ouvimos a voz de Coutinho na cena dizendo “Você pode falar o que você estava falando, que é perfeito”, e João Mariano com a mão esquerda apoiada na boca permanece em SILÊNCIO, ele coloca a mão na testa e abaixa a cabeça, fica olhando para o chão em silêncio. Coutinho de novo: “Pode falar Seu Mariano, sem problema, sem medo. O senhor fala como é que o senhor vive e pronto [sic]”.

A câmera vai abrindo o plano, colocando no quadro também o rosto do diretor, deixando ver a parte de cima do microfone direcional. João Mariano continua olhando para o chão com a mão apoiada na cabeça. Coutinho fala mais uma vez: “Tá Seu Mariano [sic]”.

João Mariano levanta a cabeça, com a mão na frente da boca, olha para o lado contrário ao do documentarista, ao fundo pode-se ouvir a voz de crianças e de mulher. O documentarista olha para seu entrevistado que olha para frente. Coutinho vira o rosto para o lado esquerdo da imagem, olhando para fora do campo, e depois volta para João Mariano.

No plano de fundo, no canto esquerdo uma criança olha curiosa para a câmera. Coutinho fecha uma caixa de ferramentas que está em cima da mesa e fala mais uma vez: “Ó Seu Mariano [sic]”. João Mariano responde, olha para o diretor, abre a mão que está apoiada na mesa e DIZ:

“Eu creio que o senhor está por dentro do assunto, é que eu não queria está dentro desse negócio. Eu tava no engenho, por causa dessas liga, dessas coisa, então eu saí do engenho porque não quis está dentro disto. Isso é uma prova que eu não queria está dentro disto. No que cheguei à cidade, que os senhores me procuraram, que eu ingressei, vamos dizer assim, dentro dessa carreira, mas sem saber o que estava fazendo. Mas quando entendi que era, assim, pra viver assim pelas propriedade, reagindo por terra, essas coisa aqui. Porque eu não preciso de terra, porque o pouco que Deus me deu, eu vivo sem isso, entendeu. Eu vivo sem precisar de tá agindo com A ou com B [sic]”.

Durante toda a fala de João Mariano a câmera vai fechando aos poucos o foco da imagem apenas no rosto dele. Ele abaixa a mão, e deixa aparecer todo o seu rosto, falando com o rosto e olhos voltados para Eduardo Coutinho. No plano de fundo aparece um menino de camisa preta com um óculos de armação branca apoiado no colarinho, que, mesmo quando o plano fica em bem próximo do rosto de João Mariano, não desaparece da imagem.

João Mariano continua falando, e a câmera continua enquadrando apenas o rosto dele e o do menino: “Depois que os senhores chegaram aqui, me procurou, pela sua simpatia, pela bondade do senhor, eu peguei e vou trabalha o conhecimento, mas não pra vive ingressado nesse negócio de revolução. O negócio é isso. [sic]”. Durante essa parte da fala de João Mariano a câmera mantém o mesmo enquadramento. Coutinho logo após o fim da fala diz que não tinha nada a ver com revolução o filme de 64, e já engata uma pergunta sobre como João Mariano vive agora, em 1981. O plano abre um pouco, permitindo ver parte do tronco do menino de blusa preta, que olha para a câmera, João Mariano responde que vive “do meu por meu, num sô sujeito a senhor de engenho e nem tô nem quero me entrevê com nada de senhor de engenho, entendeu. Minha vida é essa [sic]”.

Coutinho pergunta se João Mariano era crente desde a época da gravação do primeiro filme, ao que ele responde que sim, “desde já [sic]”, e segue dizendo e gesticulando:

“então foi a razão que eu fui decepcionado pela minha igreja, até eliminado da minha igreja, isso foi para mim um grande desgosto. Por essa razão não quero prosseguir com isso. Posso prosseguir assim, porque eu creio que os senhores tão gravando o que eu tô dizendo, mas tá vendo a minha expressão, que num tô assim, é, assim, tão dedicado sobre esse movimento [sic]”.

No fundo do plano o menino continua olhando para a câmera com a boca entre aberta, mostrando os dentes de cima. Coutinho pergunta há quando tempo João Mariano é crente, ao que ele responde, 28 anos. Coutinho pergunta se é da Igreja Batista, ao que João Mariano responde “Sim, senhor”, e volta a colocar o rosto apoiado na mão esquerda, ele mexe os olhos para cima e fica em silêncio, se arruma na cadeira, o menino olha para baixo pra frente, para a direção de Coutinho.

João Mariano continua: “Que dizem que dá primeira todos cai, dá segunda quem qué, cai quem qué. Eu já fui decepcionado pela minha igreja, pra sê novamente, o que que eu tô fazendo”. Coutinho interrompe e pergunta por que ele estava decepcionado, e João Mariano responde: “Porque a igreja num qué entendê desse movimento, porque esse é um movimento revolucionário, e eu num quero revolução comigo, entendeu. Você é calma, é o senhor com o seu eu com o meu, cada um vive a sua vida, que eu vivo a minha vida, entendeu. O negócio é esse [sic]”. Há um corte para um travelling de uma prateleira de madeira com várias garrafas de cerveja e refrigerante no alto, e vai descendo e entrando em quadro três prateleiras de garrafas encostadas em um parede, a conversa de Eduardo Coutinho e João Mariano continua em *off* e o cineasta pergunta se João Mariano havia sido prejudicado por ter participado do filme em 64. O entrevistado responde que não, que havia sido prejudicado naquela época pelo senhor de engenho, a imagem continua nas prateleiras com garrafas e continua descendo até chegar a João Mariano sentado na frente das prateleiras, prateleiras do seu bar. A voz do homem continua falando que o senhor de engenho o perseguiu para matar na época da revolução de 1964, por causa do problema que ele teve no engenho em 1963, que levou a uma indenização. A imagem corta para a imagem de João Mariano sentado na cadeira dentro do bar refletida em um espelho grande de moldura dourada enferrujada e segue um travelling para um quadro em verde, com o desenho da Bíblia, escrito nas páginas “Deus é amor”, e em baixo um texto que não é possível ler. Ao fundo a voz de Coutinho pergunta novamente se ele sofreu alguma coisa por ter trabalhado no filme, ao que João Mariano responde que não foi chamado por ninguém.

Um novo corte para a imagem de João Mariano fechando em CLOSE-UP o seu rosto, no momento da entrevista, Coutinho pergunta se ele gostou de ter visto no dia anterior a projeção das imagens do filme de 64, na qual ele aparece interpretando João Pedro. “Fiquei satisfeito, né. A gente tem satisfação, vamô dizê assim, de disfrutá o nosso trabalho né, porque eu vi o meu trabalho né. Uma coisa que eu, uma coisa assim, natural. Foi natural, num foi coisa que prejudicasse A ou B [sic]”. Há um corte para uma cena do filme de 64 em que o personagem João Pedro e seus amigos camponeses estão conversando com o foreiro, e um

deles tenta agredir o homem e João Pedro segura o amigo. Corte para uma imagem de João Mariano na noite anterior, assistindo às imagens, o enquadramento mostra o homem de perfil olhando para frente, com outras pessoas ao fundo e fora de foco fazendo o mesmo. João Mariano na imagem sorri, ao mesmo tempo em que sua VOZ em *off* diz: “Até o que eu vi, vamô dizê que foi uma coisa que eu fiquei satisfeito. Vi o fruto do meu trabalho [sic]”.

#### 4.1.3. A visita a José Eudes. (1:40:11)

O terceiro momento que escolhemos descrever é visita feita por Eduardo Coutinho a José Eudes, um dos oito filhos de Elizabeth Teixeira que foram distribuídos entre o pai de Elizabeth e seus irmãos no início do regime militar, no período de perseguição aos membros da Liga Camponesa, durante o qual Elizabeth fugiu, levando consigo apenas Carlos. Esse trecho faz parte de um momento no filme em que o diretor começa a procurar e entrevistar os filhos de Elizabeth que não foram criados pela mãe, um desses filhos é José Eudes. A cena começa com Eduardo Coutinho e o operador de som caminhando numa rua de terra, com uma casa azul a esquerda, e é possível ver que a rua é comprida. Coutinho está de costas para a câmera, e o operador de som vira para câmera e bate uma vez no microfone (boom), para marcar a sincronia do som com a imagem e informa com os dedos e com a voz: “Segunda”.

Todos andam RÁPIDO e o câmera acompanha essa velocidade. O operador de som vira para frente onde já é possível ver um outro homem que se aproxima. Os três homens se encontram em frente à casa azul, ao fundo está a rua. Do lado esquerdo, grama verde e algumas árvores e do direito, uma parede extensa e cinza. Coutinho pergunta: “Por favor, José Eudes?”, “Quem?”, diz o rapaz, “José Eudes”, replica Coutinho. “Eudes?”, “É, José Eudes, conhece?”. A câmera se aproxima e contorna as costas de Coutinho para enquadrar de frente o rapaz, colocando no plano apenas ele com um muro cinza ao fundo. O rapaz responde acompanhando o movimento da câmera: “Conhece sim. [sic]”. “É, podia chamar ele por favor”, fala o documentarista. “Pois não, queira me acompanhar fazendo favor [sic]”, o rapaz começa a andar no sentido do final da rua, olhando para trás enquanto é acompanhado por Coutinho, pelo operador de som e pela câmera, que mantém em quadro os três participantes da cena. “Ele é vigia aqui, né”, coloca Coutinho. O rapaz responde que sim, da segunda vez que é perguntado e também faz uma pergunta: “Aqui você é de onde? Da TVE ou da

Globo?”. Ao que Eduardo Coutinho responde; “Não, é cinema. É tipo televisão, é reportagem mais é cinema”.

A câmera continua nos três homens seguindo a estrada de chão, e após o final da conversa há um corte para a porta de uma fábrica, em contra-plano, mostrando Coutinho, o operador de som e o rapaz chegando perto de uma grade. A VOZ em *off* do narrador informa o local onde as pessoas se encontram: “Travessa da Avenida Brasil no Rio de Janeiro. Entrada para o depósito de uma firma de engenharia”. A câmera acompanha a aproximação de Coutinho, o operador de som ao portão do depósito que é aberto pelo rapaz. Os dois passam pelo portão estreito e são seguidos pela câmera pelo pátio ao caminharem em direção a uma construção azul. O narrador continua fornecendo informações. “Maio de 1982, um ano e três meses após as filmagens de Elizabeth”. A câmera contorna o diretor e o operador de som, que estão mais próximos, para enquadrar apenas Coutinho e o rapaz que está caminhando na direção de uma das portas da construção azul, um alojamento.

Há um CORTE para uma imagem já dentro do alojamento, no corredor. A câmera enquadra Coutinho e o operador de som de frente, eles caminham em direção à câmera, ao fundo podemos ver um homem olhando para eles. O corredor é escuro, fazendo com que em alguns momentos seja difícil enxergar o rosto das pessoas no quadro. A imagem fica clara novamente, com Coutinho segurando o microfone direcional na mão direita e caminhando pelo corredor, ouve-se apenas o barulho dos passos das pessoas. Eles vão andando mais devagar e ouve-se a voz de um homem perguntando: “Quem é o Seu Coutinho aí, por favor? Dá licença [sic]”. A câmera gira lentamente para o lado esquerdo enquadrando também o dono da voz. “Sou eu, sou eu”, responde Coutinho. “Só o senhor que pode entrar que eu quero trocar uma ideia com o senhor”, diz José Eudes. A câmera acompanha o movimento de Coutinho, mostrando uma porta aberta e a sombra de um homem dentro dela. “É um prazer em conhecê-lo, José Eudes. Só ele que vai entrar aqui. Dá licença aí camarada [sic]”. “Tá legal”, responde o documentarista. Coutinho cumprimenta José Eudes, e o acompanha para dentro do quarto, a câmera segue o seu movimento e mantém o enquadramento na porta aberta do quarto.

A figura de José Eudes aparece completamente iluminada enquanto ele diz olhando para baixo: “Eu vou trocar uma idéia com ele em particular tá [sic]”. José Eudes encosta a porta azul, que fica entreaberta, no vão que fica visível podemos ver a cama de cima de um beliche, o lençol é azul. Após alguns instantes aparece a mão de José Eudes entregando o microfone que estava na mão de Coutinho para um membro da equipe. A câmera FECHA o enquadramento na mão de José Eudes pela porta quase fechada com o microfone, entregando-

o para a MÃO de alguém da equipe. A porta de aparência gasta se fecha e ouvimos a VOZ de Eduardo Coutinho em *off* dizendo: “Depois de uma longa conversa, e de fazer algumas exigências, José Eudes Teixeira concordou em ser filmado, mas fora do alojamento”. Durante a fala em *off*, a câmera sustenta um pouco a imagem da porta fechada, para depois cortar para o pátio do depósito. Um travelling da câmera passa pelo pátio vazio, por um ônibus estacionado ao lado do alojamento, e segue filmando o lado de fora da casa onde é o alojamento, até chegar ao ponto onde está acontecendo a entrevista com José Eudes.

#### 4.1.4. Um novo documentário

*Cabra Marcado para Morrer* é um filme que enfatiza bastante a presença da equipe nos cenários e no momento da filmagem, e como essa presença interfere diretamente na fala das personagens, na forma como elas irão se expressar. Dois dos três momentos que escolhemos para descrever desse filme são exemplos da intensidade da construção propiciada pela presença da equipe, seja com os problemas técnicos que inibem o entrevistado e modificam a sua narrativa, seja a evidenciação das negociações com os personagens que fazem parte da constituição do filme. Na cena em que Eduardo Coutinho conversa com João Mariano e acontece um problema técnico, devido ao tipo de tecnologia disponível para a realização do filme, fazendo com que a gravação tenha que ser interrompida, o diretor enfrenta um problema. O fato de ter que pedir para o personagem repetir o que havia dito anteriormente e seguir sua fala a partir daí inibe João Mariano, e deixa claro para o espectador o caráter de construção do filme.

O longo silêncio que ocupa uma grande parte desse momento da conversa traz à tona os vários elementos que são conjugados e são colocados em jogo para que o filme aconteça. O tipo de aparato tecnológico utilizado para realizar o filme, a própria época em que o filme é feito e as condições de filmagem que eram possíveis, as concepções de mundo de João Mariano, suas experiências de vida e como elas se chocam com aquela situação de memória de uma experiência passada, que é coletiva mas também pessoal. A dificuldade de Coutinho em fazer João Mariano voltar a falar é extremamente representativa do tipo de ruptura realizada pelo filme. O diretor poderia ter optado por cortar essa parte do filme. Afinal, para que evidenciar que o documentário continha falhas, que a presença da equipe e do próprio equipamento acabava inibindo as pessoas, interferindo no resultado da filmagem. Coutinho

passa um bom tempo insistindo com João Mariano para que ele volte a falar. Há um silêncio desconfortável, uma ânsia do diretor em fazer o entrevistado falar, ao mesmo tempo uma certa impotência perante o desejo do entrevistado em permanecer em silêncio, algo que talvez não tivesse acontecido se não houvesse um problema técnico.

Outro aspecto interessante do filme, que aparece, por exemplo, na primeira cena descrita é evidenciação da existência de uma ficcionalização por parte dos personagens, ora através das falas de Elizabeth como “esse aí faz o papel do meu marido” e “é a família que fazia o papel”, e ora na própria fala das personagens, na maneira como elas se expressam, o que decidem enfatizar na sua narrativa. Ao apontar a existência de uma representação das outras pessoas que participaram do filme de 1964, Elizabeth Teixeira está também deixando claro que ela também representava, encenava situações que podiam até fazer parte do seu cotidiano, mas que não eram vivenciadas da forma como mostram as imagens. Isso está dentro do que é permitido no cinema dito de ficção, mas quando Coutinho exhibe essas imagens para os atores, insere tanto a exibição quanto as próprias imagens em um documentário, ele está acionando outras significações. As imagens de 1964 deixam de ser apenas parte do copião de um filme inacabado, mas tornam-se registro de um dado momento e um tipo de pensamento que permeava a produção cinematográfica brasileira, que com o passar dos foi adquirindo novos contornos, tanto que as mesmas imagens ganharam um sentido diferente do intencionado a princípio.

Em relação à forma de expressão das personagens e como elas podem ser alteradas em virtude das circunstâncias que compõem o momento da filmagem temos não o só o exemplo do silêncio de João Mariano, como também a segunda conversa com Elizabeth, que tem um desenrolar muito mais leve do que a primeira, com a presença do filho Abraão. Em sua própria fala Elizabeth diz isso, ao dizer para Coutinho que por conta da emoção do dia anterior ela não havia se expressado direito, que ela poderia ter feito muito melhor, ou seja, contado de forma diferente, mais interessante, fabulado mais em cima da mesma história. A própria maneira como Elizabeth e João Mariano, cada um no seu momento, de formas diferentes em situações diferentes, reorganizam sua narrativa já evidencia o ato de *auto-mise-en-scène*, algo que na grande maioria das vezes foge do controle do realizador.

A exibição de imagens que mostram o processo de negociação presente no filme, como na terceira cena descrita, na qual Eduardo Coutinho tem que negociar com José Eudes a entrevista, em *off* o diretor fala que foi um processo demorado e que depois de fazer várias exigências José Eudes aceitar conversar com Coutinho sobre sua mãe, seu pai e seu passado. As imagens mostram a chegada do documentarista ao local onde se encontrava um dos filhos

de Elizabeth, o encontro com um rapaz leva Coutinho e sua equipe – operador de som e câmera – até o alojamento onde José Eudes está, e ainda confunde a abordagem do documentarista com uma reportagem para a televisão. Quando o rapaz pergunta se o diretor é da TVE ou da Globo e Coutinho que responde que é cinema, tipo reportagem mas cinema, percebemos não só a grande influência que o tempo em que ele trabalhou no *Globo Repórter* teve para o desenvolvimento de um método de filmagem, como o fato de as pessoas, já na década de 1980 se interessarem por uma visibilidade na TV. E esse interesse interfere na forma como o rapaz, por exemplo, responde Coutinho, tentando falar de forma polida, já que é para aparecer na televisão. Mesmo depois de dizer que não é TV, só o fato da presença da câmera apontada para um pessoa que fala e olha para ela, ou seja, tem consciência da sua presença, já interfere na maneira como essa pessoa irá se comportar.

O fato de a imagem e o som não estarem necessariamente em sincronia, juntamente com a presença marcante de uma narração em *off*, ora com a voz de Coutinho ora com a voz de um narrador indicam também o caráter “híbrido” desse filme, no sentido de não se encaixar num padrão pré-estabelecido. Ele é híbrido, pois ao mesmo tempo em que quebra com muitas práticas características do documentário clássico, como o ato de colocar no mesmo plano os dois lados da filmagem, de mostrar as falhas, os processos de negociação que fazem parte do filme, as dificuldades enfrentadas pelo diretor e sua equipe, ele também dialoga com outras características do documentário clássico. A narrativa em *off* explicando a imagem, e a imagem que ilustra a narrativa, principalmente no início do filme apontam que o deslocamento acontece mais não é finalizado pelo filme. *Cabra Marcado para Morrer* pode ser visto como o primeiro passo de Eduardo Coutinho rumo a uma estruturação e definição de uma metodologia de filmagem.

O filme de 1984 mostra em diversos momentos a existência de uma equipe e sua participação no processo de filmagem nas locações escolhidas. Ao mesmo tempo em que *Cabra Marcado para Morrer* começa com uma voz *over* de narrador, acompanhada de imagens descritivas - principalmente em preto e branco - do que é dito por esse narrador, a película utiliza também a voz em *off* do documentarista coberto por imagens referentes a fala, som correspondente à imagem tanto nos muitos momentos de entrevista, quanto nas cenas sem diálogo nenhum. Imagens em cor e em preto e branco se misturam, proporcionando um distanciamento do que foi filmado na década de 1960. Uma montagem dinâmica, semelhante às reportagens televisivas. A produção reúne um conjunto variado de estratégias de representação da realidade, que se combinam de formas e ordens variadas, há uma preocupação maior com o tema e como ele se permite ser abordado.

A obra possui um fio condutor, isto é, a exibição do primeiro *Cabra* filmado em 1964 para as pessoas que participaram como atores. É esse movimento de levar o filme até os seus participantes que dispara a engrenagem de ações que vemos no filme, as relações das pessoas com as suas próprias experiências de vida e o ato de falar sobre elas, as variadas reações à circunstância de lembrar coisas passadas. O filme condensa tanto as experiências dos personagens, quanto dos membros da equipe e do diretor, fazendo com que, ao final, todos sejam personagens dessa situação de reencontro construída e mediada pela presença da câmera, da equipe de filmagem, das intenções e expectativas que impulsionaram Eduardo Coutinho a realizar, ou dar continuidade a essa produção.

O caminho percorrido pelo filme, bem como a forma como esse percurso é realizado apontam para o que chamamos de primeiro deslocamento do documentário, um deslocamento em relação a si mesmo. O documentário articula suas próprias estéticas e poéticas e as reorganiza, propondo novas formas ou formas diferentes de realizar uma coisa, de falar sobre um determinado tema. *Cabra Marcado para Morrer* acabou se tornando importante para a história do documentário brasileiro por sua capacidade de deslocar a visão sobre certas práticas cinematográficas. É o documentário dando um passo em direção a novas estruturas narrativas, a outras formas de construir um discurso sobre alguma coisa existente no mundo, desenvolvendo estratégias de realidade.

#### **4.2. Jogo de Cena**

O segundo filme que discutiremos aqui é *Jogo de Cena*, de 2007, e se localiza, no curso da obra de Eduardo Coutinho, 23 anos depois de *Cabra Marcado para Morrer*. Tanto estética quanto poeticamente são filmes que se diferem na medida em que ao longo dos 23 anos que os separam, Eduardo Coutinho desenvolveu e aperfeiçoou seu método de produção e de filmagem. O diretor foi descobrindo aquilo que para ele era uma questão, e começou a focar na fala de suas personagens em sincronia com o som, abolindo aos poucos de suas produções imagens ilustrando as falas das personagens. Em *Jogo de Cena* pode-se dizer que o documentarista alcança um nível minimalismo já que utiliza como cenário um teatro vazio, enquadrando apenas suas personagens do tronco para cima, sentadas em uma cadeira no palco, com as poltronas vazias do teatro ao fundo.

O filme é composto apenas por personagens do sexo feminino e as histórias que elas trouxeram para compartilhar com o cineasta. O documentário é feito apenas com mulheres, o Outro de Coutinho, aquilo que ele não é, uma particularidade criada pelo diretor, a fim de determinar o universo do qual falará o filme. Esse é um dos elementos que constituem o dispositivo desenvolvido por Eduardo Coutinho para que o filme aconteça, assim como a filmagem em um teatro, o enquadramento apenas das mulheres narrando suas histórias, e apenas alguns planos de mulheres subindo as escadas para o palco do teatro, chegando ao ambiente onde a conversa ocorreria.

*Jogo de Cena* é um filme em que não se sabe exatamente a quem pertence os discursos que aparecem ao longo do documentário, misturando atrizes conhecidas e desconhecidas com as autoras da história. Através dessa estratégia, o filme consegue tocar e confundir o espectador constantemente, direcionando a atenção para o que está sendo dito, e não apenas quem o diz. Já na primeira cena do filme o documentarista evidencia o dispositivo utilizado para recolher as histórias. Ele coloca um anúncio de um dia num jornal carioca de grande circulação, deixando claro que se tratava de teste para mulher que tivessem histórias para contar em um filme documentário. Coutinho não especifica que as histórias a serem contadas devem ser pessoais, mas a grande maioria das 83 pessoas que responderam ao anúncio contam histórias de suas vidas. Com 21 depoimentos selecionados a equipe de produção busca atrizes desconhecidas, pouco conhecidas e célebres para representarem esses depoimentos. É um filme sobre representação e discurso, contendo uma interpretação dentro de outra interpretação. Os níveis de percepção do filme são variados, dependendo de que tipo de olhar é lançado sobre a obra.

A descrição que realizaremos de alguns trechos do filme tem como objetivo propor um olhar para quais os tipos de relações e conexões são colocados em questão pelo documentário, bem como a maneira através da qual os elementos constituintes do filme se combinam e acabam despertando no espectador algumas reflexões. A proposta é analisar qual o deslocamento agenciado por esse documentário em relação à ficção, e quais seriam os seus desdobramentos.

#### 4.2.1. Gisele Alves / Andréa Beltrão (12:04)

A primeira cena a ser descrita é o momento no documentário em que há a primeira aparição de uma mulher desconhecida, Gisele, contando uma história e uma atriz conhecida representando a mulher, contando a mesma história. A ATRIZ é Andréa Beltrão, e durante todo trecho a fala de uma, Gisele, e de outra, Andréa, são intercaladas. O trecho que será descrito começa no meio da narrativa de Gisele e Andréa quando elas começam a falar do filho, Vitor. Na cena anterior Andréa conta sobre o tempo de gravidez – “42 semanas, o tempo máximo que uma gravidez pode ir” – os preparativos para a chegada do bebê. O plano nesse momento é em close no rosto da mulher, fazendo o mesmo ocupar toda a tela. Há um corte para o plano aberto de Gisele, mostrando-a sentada na cadeira, com as mãos apoiadas nas pernas e falando na direção do lado esquerdo da imagem. Gisele gesticula um pouco, arruma os cabelos, faz gestos na direção do seu interlocutor enquanto narra o clímax de sua história. “Eu queria parto normal, mais uma vez, porque foi muito bom pra mim, a experiência do parto normal com a Taís, com a minha filha. E, enfim, tava tudo perfeito. Aí... foi um trabalho de parto, é... de seis horas, mais ou menos, né[sic].”

A partir desse momento a narrativa de Gisele fica um pouco mais lenta, com algumas pausas. Ela passa a mão nos cabelos novamente, olha para o alto do lado esquerdo enquanto continua contando, e gesticulando: “Ele nasceu. E... peguei ele nos braços, estive com ele acordadinho, né, ainda comigo [sic]”. Gisele RESPIRA fundo rapidamente e continua contando de forma TRANQUILA e bem pausada que seu filho começou a apresentar um problema, “quando foram... auscultar ouviram no coraçãozinho dele um barulho de intestino, e acharam estranho [sic]”. Nesse momento Gisele se mexe um pouco mais na cadeira, coça as costas enquanto fala, parece engasgar com alguma coisa, mas segue contando que os médicos fizeram exames no seu filho e descobriram que ele tinha uma érnea no diafragma e devido o vácuo do parto normal, o intestino havia passado por essa érnea, além de outras complicações de saúde que foram prejudicando ainda mais a saúde de seu filho. Ao narrar Gisele olha para o lado esquerdo, para baixo, faz movimentos com a boca de como estivesse engolindo alguma coisa, gesticula à medida que vai contando.

Há um corte na imagem para um mesmo plano de Gisele, um corte seco, no qual ela começa dizer ainda olhando para o lado esquerdo e depois dando um sorriso. “Eu me senti um pouco traída. Né, porque, poxa tudo tão certinho, tudo tão planejado, tudo tão bonito né. E de repente, dá tudo errado, ele... apresenta esse problema fisiológico, e... desencarna, né. Sem

que eu pudesse estar um pouco mais com ele. Quer dizer, como se tivessem me roubado ele[sic]”. Nesse momento Gisele faz um gesto com as mãos como se estivesse puxando uma coisa. “Eu me senti, é... iludida, porque tava tudo perfeito. Até festa de um ano dele eu já tinha programado. Já sabia o tema que seria [sic]”. Gisele termina a frase, junta as mãos no colo e olha para o lado esquerdo, ficando de perfil.

Há um CORTE para um close do rosto de Andréa, que continua contando a história também de forma pausada. Ela está séria e olhando para baixo quando começa a falar. “Quer dizer, eu vinha sonhando com uma situação que era muito real, e o sonho acabou. E aquilo me deu um desespero, uma dor, uma falta de entendimento. E... eu perguntava, meu Deus, por que por quê? Por que que não descobriram isso antes, porque que não fizeram exames, por que que não me pediram os exames, por que que teve que ser assim, né. Por que, por que, porque, e aquela dor. [sic]” Durante toda a sua fala Andréa olha pouco para frente, para quem está conversando, seu olhar se direciona mais para o chão, sua voz começa a embargar um pouco, mas mesmo assim ela continua contando o que aconteceu. “Até que num momento assim de muita dor eu pedi a Deus que me mostrasse por que que tinha que ser assim, pra que eu continuasse, pra eu pudesse entender, continuasse vivendo [sic]”. Andréa termina a frase com um leve suspiro, fecha os olhos e segue sua narrativa com os olhos bastante iluminados.

Durante toda a sua fala ela se comporta de forma INQUIETA, realizando algumas pausas, mas ainda assim inquieta. Andréa recomeça a falar e a sua voz se mostra um pouco mais embargada do que antes. “Então eu tive um outro sonho, eu sonhei que eu era mãe de um menino...[sic]”. Ela é interrompida por uma pergunta de Eduardo Coutinho sobre quanto tempo depois da morte foi o tal sonho, ao que Andréa responde com a voz e a face um pouco alterada: “Não, foi no mesmo dia, na mesma noite que eu enterrei ele eu tive esse outro sonho. No dia 29 de março. Que é, eu sonhei que era mãe de um menino de 11 anos, e... e... nesse sonho eu ia buscá essa criança numa clínica [sic]”. Andréa faz uma pausa, morde os lábios com o olhar direcionado para o lado esquerdo da imagem, como se estivesse olhando para o nada, e continua falando. “E era uma criança com muitos problemas. Muito doente. Atrofiada, assim [sic].” Essa fala é bastante pontuada.

Ao final há um corte SECO na imagem para um outro momento da fala de Andréa. “Aí uma médica, que eu acredito porque tava toda de branco, enfim. E entregava essa criança pra mãe e dizia: Mãe pode ir seu filho tá liberado. Enfim [sic]”. Andréa está completamente séria, fala devagar, demora para dizer algumas coisas. O seu olhar se volta constantemente para baixo, no canto esquerdo da imagem, Ela molha os lábios com a língua e recomeça sua fala: “Então aquele pesar, né, aquele sofrimento”. Andréa fica em silêncio de novo, olhando

para baixo, ela aperta os lábios e continua olhando para baixo. Ela começa a querer continuar a falar, mas rapidamente para e fica olhando para baixo, um olhar PERDIDO, pensativo. Pisca os olhos, tenta voltar a falar mais uma vez, mas não o faz.

Há um corte para o plano aberto de Gisele, mostrando-a sentada na cadeira e continuando sua narrativa, sempre gesticulando. “Num ouve conversa nem nada, só mesmo uns sentimentos, né. E... foi aí que eu entendi, né, que.. foi...foi muito melhor né, a despedida dele, a ida dele [sic].” Nesse momento Gisele fica com os OLHOS BRILHANDO e sua voz um pouco embargada. Ela faz muitas pausas na sua fala, mas sempre olhando na direção do seu interlocutor, e segue dizendo: “Porque pra nós dois, porque... ele seria uma criança que sofreria né, uma vida, o quanto ele vivesse, e eu também. Eu sem um apoio, né, de um companheiro, porque na semana seguinte que ele desencarnou ele disse pra mim que não dava mais [sic]”.

Coutinho a interrompe para perguntar quem seria ele, ao que Gisele responde balançando a cabeça lentamente, e dá continuidade à sua fala olhando mais para o lado esquerdo da imagem: “Ele, o pai... o pai da criança. Ele disse, é num dá, realmente a gente não consegue se entendê, nosso relacionamento é muito difícil, e... então é melhor a gente terminar. Eu ainda com leite ainda, né, resguardo [sic]”. Gisele faz um gesto com as mãos de enumeração de coisas enquanto fala. Ela olha constantemente para o lado esquerdo. “Então, imagina, com uma criança que se tivesse continuado com paralisia cerebral, eu sem condições financeiras. Quer dizer, Deus olhou pra nós dois... [sic]”. Gisele olha para frente nesse momento e logo em seguida Coutinho a interrompe perguntando quanto tempo faz que isso aconteceu. Ela responde “Tem três anos”.

Há um corte para o plano em close de Andréa que retoma sua fala olhando para baixo, desviando o olhar da câmera e do seu interlocutor. Ela fala de forma mais pausada, coça o pescoço. “O pai da criança, ele não quis mais sabê, né. Ele...” A câmera vai abrindo um pouco o enquadramento até colocar no quadro parte do tronco da mulher. Andréa para de falar, fica em silêncio por alguns instantes, olhando para baixo. Ela respira rapidamente e recomeça sua fala, seus olhos estão brilhando e sua voz está hesitante. “Bom, na semana seguinte que ele desencarnou o relacionamento acabou. Eu ainda tava com leite, de resguardo. Aí pai disse que num dava mais, o pai da criança [sic].” Andréa olha diretamente para a sua frente quando diz a última frase, faz uma pequena pausa e continua. “Ele disse, num dá, realmente a gente não consegue se entendê, o nosso relacionamento é muito difícil, é melhor a gente terminar [sic]”.

Há um corte seco na imagem para um outro momento da fala de Andréa, com o mesmo enquadramento, no qual ela continua contando sua história: “Mas eu aprendi. Eu acho

que eu aprendi alguma coisa, porque hoje eu consigo lidar com o amor de uma maneira bem diferente. Nós dois nos ajudamos muito [sic]”. Coutinho a interrompe e pergunta: “Que dois? [sic]”. Nesse momento a câmera já está mais próxima do rosto de Andréa, mas não em close. Ela responde: “Nós dois eu falo eu e o meu filho, porque pra mim, ele ainda tá vivo, ele tá em algum lugar [sic]”. Andréa fica em SILÊNCIO, olha para baixo e quando retoma sua fala, com a voz bastante embargada, começa a chorar. Ela tenta segurar o choro, leva a mão esquerda à boca, enquanto ela tenta seguir a sua narrativa. Andréa pede desculpas, olha para baixo, seus olhos parecem estar fechados. Ela fica assim por alguns instantes, limpa o nariz com a mão e continua a falar.

Durante essa parte da sua narrativa Andréa tenta limpar as LÁGRIMAS que caem dos seus olhos, ela sorri, mas sempre com os olhos molhados. “Eu tenho hoje um namorado. E, nossa, ele é muito meu amigo. Ele é muito bacana comigo. Nossa, nem me lembro de ter tido um namorado parecido com esse. E... ele é muito meu amigo, muito parceiro mesmo. Ele que tê filhos né. Ele num tem filhos e qué tê, ele qué tê três. Eu já consegui diminuir pra dois. Porque... mas eu vô tentá né. Vô tentá porque eu receberia outro filho com muito prazer. Se eu estiver preparada eu receberia com muita alegria [sic]”. Apenas na parte final de sua fala Andréa parar de chorar. Há um corte para um primeiro plano de Gisele, mostrando seus ombros, no qual ela dá continuidade à fala de Andréa.

Durante todo esse momento, Gisele sorri, fala de forma tranquila e leve. “Sem medo. Sem medo porque cada coisa é uma coisa, né. A minha história com o Vitor foi muito especial, né. Eu sou mãe dele sempre, serei mãe dele sempre, né, continuo sendo mãe dele. Tanto é que pra mim é tão difícil quando as pessoas perguntam: Poxa você, só tem ela. Porque a Taís já é uma moça né, vai fazer 14 anos. É uma mocinha. As pessoas dizem, Você só tem ela? Pra num estender a conversa eu digo só, mas me dói, porque eu me sinto mãe dos dois. Então o Vitor não me marcou negativamente, assim com dor. Ai meu Deus se eu tiver outro filho vai sê a mesma coisa, eu vou perdê ele e vai dá tudo errado. Não. A minha história com o Vitor foi nossa, e foi vivida como tinha que sê, pra mim e pra ele. E os outros serão outras histórias [sic]”.

Há um corte para um close do rosto de Andréa Beltrão em SILÊNCIO, sorrindo levemente e olhando para frente. Assim que ouvimos a voz de Coutinho perguntando para ela “O que você sentiu, quando você fez agora? É a primeira pergunta que eu faço assim [sic]” o plano abre de forma rápida, enquadrando-a da cintura para cima. Andréa responde ainda com a voz um pouco embargada e fazendo barulhos com o nariz. “Eu não preparei choro nenhum, porque eu não queria chorá. Eu não queria até porque eu queria imitá-la [sic]”. Coutinho fala

alguma coisa com Andréa que não conseguimos entender e ela responde: “Mas é porque eu não aguento [sic]”.

Há um corte seco para o mesmo plano de Andréa com as cadeiras vermelhas do teatro ao fundo, continuando sua fala e ainda com algumas lágrimas caindo pelo rosto. Ela inclina o corpo para o lado direito, deixando que a platéia do teatro ocupe quase toda a imagem depois volta a sua posição inicial. “Eu não sei o que eu senti não. Não, eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude. Sem agredi, sem critica, sem imitá [sic]”. Andréa fala isso com a mão direita apoiada no rosto, com o dedo mínimo escondendo o lado da boca. Ao fundo ouvimos a voz de Coutinho perguntando se ela tentou falar de alguma forma especial, mantendo a serenidade de Gisele. “A serenidade eu tentei. Tentei...tentei... lutei pra tê, mas é que num dá. Esse texto, todas as vezes que eu fui decorar eu... [sic]”. Nesse momento Andréa faz um movimento com a mão direita de apontar para si e para frente, como se fosse o movimento da vontade chorar chegando. Ela fica em silêncio.

Há um corte seco para um plano um pouco mais aberto de Andréa, mostrando todo o seu tronco e inclusive o encosto da cadeira em que ela está sentada. “Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei INCOMODADA. Chegou uma hora no texto que eu falei, gente eu não vou conseguir falar [sic]”. Coutinho interrompe Andréa e pergunta se isso tinha acontecido naquela hora. A atriz continua contando sua experiência com os braços cruzados, em alguns momentos ela olha para baixo e em outros na direção de onde vem a voz do diretor, que interage com a atriz em alguns momentos da fala. “É, na hora, teve uma hora que eu dei uma parada assim que eu falei, será que eu paro, peço pra fazer de novo. É porque eu achei que eu já tava muito emocionada demais. Achei, ai vai fica chato, vai fica meloso isso [sic]”.

Há outro corte seco para o mesmo plano de Andréa, dando continuidade a sua narrativa, gesticulando com a mão esquerda e a pontando para a platéia do teatro. “Eu teria que ensaiar muitas vezes num teatro pra conseguir fala isso friamente. Ou, não que ela diga friamente, ela não fala isso friamente. Mas estoicamente, olímpicamente dessa maneira, eu teria que me preparar demais [sic]”. Há um corte para um primeiro plano de Andréa Beltrão no qual ela continua narrando sua experiência. A atriz gesticula bastante com a mão esquerda e olha diretamente para a direção de onde vem a voz de Coutinho. Ela fala de forma rápida, com a voz já de volta ao normal. “Então todas as vezes que eu fazia bem mecanicamente. Tudo bem, passava, lálálá [sic]”. O documentarista fala alguma coisa com Andréa que é difícil de entender e a atriz continua. “Agora quando eu tentava fazer, é assim... bem serena.

Tentando me aproxima da serenidade dela, num sei o que. Aí eu... num conseguia. Essa hora do meu bebê Vitor, meu bebê. Puta merda [sic]”.

Andréa fica em silêncio olhando fixamente para o lado esquerdo da imagem, imóvel durante um bom tempo. Ela começa a falar novamente e ouvimos a voz de Coutinho ao fundo, misturando-se com a dela, dizendo coisas que não conseguimos determinar. “Acho que é porque eu não tenho religião aí fico assim...[sic]”. Andréa vira o corpo todo para o lado esquerdo e faz um movimento de vai e vem com a mão esquerda para o alto em direção a si, junto com o som de alguém pegando fôlego. A atriz faz esse movimento por um tempo depois se volta para frente e continua dizendo: “Ai, morreu pra mim cabô, morreu cabô. Agora eu acho que quando a pessoa tem uma religião... ajuda né. Eu acho que tê fé ajuda, né. Porque ela acredita que o filho tá vivo em algum lugar. Eu queria tanto acredita. Eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estejam, estivessem vivas em algum lugar. Tantas [sic]”. Andréa diz essa última frase de forma mais pausada, enfatizando a última palavra. Ela pára, olha na direção de Coutinho, morde os lábios e fica em silêncio.

#### 4.2.2. Marília Pêra e as lágrimas. (47:17)

O segundo momento do filme que iremos descrever é a conversa de Marília Pêra com Eduardo Coutinho que acontece depois do trecho em que Sarita Houli conta sua história e é representada por Marília. Sarita é uma mulher grande, bastante ativa, expansiva, que fala rápido e de forma bastante emotiva. Ela tem uma situação mal resolvida com a filha e essa é a principal coisa que ela compartilha com Coutinho. A narrativa de Sarita é intercalada, assim como a de Gisele, na descrição anterior, com a narrativa de Marília, e ambas contam a mesma história de formas diferentes, expressando-se de maneiras diferentes. Ao final desse trecho o filme apresenta a conversa de Coutinho com Marília sobre a situação que acabara de acontecer, qual seja a atuação de Marília como Sarita.

A cena começa com a câmera enquadrando parte das costas e do rosto de Eduardo Coutinho do lado esquerdo e em primeiro plano, e do lado direito da imagem Marília Pêra de frente para Coutinho, olhando para ele. Ela passa as mãos no ROSTO enquanto olha para Coutinho, prestando atenção ao que ele está dizendo. “Foi todo contido, teve um momento mais, né que você..., um momento mais denso. O que que você acha? [sic]” Ao que Marília responde: “É teve um momento em que eu falei dá, dá filha dela, aí veio a imagem da minha

filha, e eu dei uma marejada imediatamente. Como eu tô dando agora. Porque...[sic]”. A fala de Marília é justaposta a algumas interjeições de Coutinho. Ela gesticula bastante, aponta para os olhos, faz gestos circulares com a mão esquerda na altura do rosto. O plano vai fechando aos poucos, até enquadrar apenas o rosto de Marília praticamente no centro da imagem. Ela continua respondendo a colocação de Coutinho. “Vem a filha, né. A tua filha, a tua continuidade. Vem na memória emotiva, vem a carinha da filhinha. Num é [sic]”. Ao fundo da fala de Marília ouvimos a voz de Coutinho fazendo comentários como “sei”, ao longo da fala da atriz. A câmera vai fechando lentamente o plano até estar apenas com o rosto de Marília em close, com as cadeiras vermelhas do teatro ao fundo.

Há um CORTE seco para um outro momento da mesma fala de Marília, que continua em close up na imagem. “Isso é algo que eu num sei se é interessante ficá, que eu te falei das vezes que a gente se encontrou, que é quando o choro é verdadeiro a pessoa, a pessoa sempre tenta, é... esconder. Né. Assim... [sic]”. Nesse momento leva as mãos ao rosto, inclina cabeça para trás, passa os dedos na parte debaixo dos olhos. Ela volta cabeça para frente e repete esse movimento mais uma vez, e gesticula com as mãos na frente do rosto um sinal de negativa. “Esconder, quer esconder. Num quer chorar [sic]”. Coutinho interrompe e pergunta se ela está falando das pessoas em geral, ao que Marília responde: “Na frente de uma câmera. Ou quando vão, sei lá, numa análise. Eu num sei que cada análise, né. Mas quando o sentimento é doloroso e verdadeiro, a pessoa tenta esconder a lágrima. E o ator, e principalmente o ator hoje, tenta mostrar a lágrima. Então essa é uma...[sic]”. Ao falar isso Marília faz o GESTO com as mãos de lágrimas caindo dos olhos e SORRI. O diretor pergunta se ela diz isso do ator de televisão ou do ator de teatro, de uma forma geral. Marília responde sorrindo: “Eu acho que é o ator mais da tela, principalmente o ator de televisão, que... As lágrimas são sempre muito... [sic]” Coutinho complementa dizendo “copiosas”, mas Marília corrige: “bem vindas, são bem vindas. Todos desejam as lágrimas. Então os atores mais modernos sempre estão mostrando as lágrimas [sic]”. Durante toda sua fala, Marília repete várias vezes o gesto das lágrimas caindo dos olhos.

Há um outro corte seco para um mesmo plano da atriz em close up olhando para o lado esquerdo da imagem, prestando atenção na fala de Coutinho. “Portanto, naquele momento que você teve a coisa em relação tua filha, você enquanto atriz... [sic]”. “Tentei segurar [sic]”, completa Marília a princípio séria e depois sorrindo para Coutinho. “É, tentei segurar, não deixei. Que eu acho que é mais emocionante quando você quer esconder a emoção, quando você... [sic]”. A imagem corta para um plano mais aberto de Marília, mostrando o seu tronco, em que ela começa falando e colocando a mão direita para dentro da

blusa aberta: “Ah, sabe uma coisa que eu botei aqui, eu botei até pra te mostrar”. “Marcapasso”, pergunta Coutinho. “Que Deus me livre de marcapasso”, Marília responde rindo. “Marcapasso fora”, completa o diretor. Nesse momento Marília tira de dentro da blusa o que parece ser um BATOM BRANCO com a embalagem preta e mostra para o cineasta: “É cristal japonês”. Coutinho pergunta para que serve esse cristal japonês e Marília responde apontando o “batom” aberto na direção dos olhos e depois tampando: “Isso aqui é só você passa um pouquinho, chora-se muito”. Ouve-se a voz de Coutinho bem baixa dizendo “Eu tenho que começar a usar”.

Marília sorri, aponta o “batom” para Coutinho e guarda de novo na blusa: “Eu botei aqui só pra te mostrar. Eu falei assim, se o Coutinho quiser muito, muito, muito, muito que eu chore eu faço assim e choro [sic]”. Quando a atriz diz “eu faço assim”, ela leva a mão direita no canto dos olhos, um de cada vez, e sorri depois. “Então, se você pedisse muito e eu não conseguisse chora. Não, Dona Marília eu gostaria que você vertesse lágrimas. Não que você exigisse, mas que você quisesse muito, eu gostaria de, entendeu. Aí eu ia fazer assim, e assim [sic]”. Durante essa fala o documentarista balbucia alguma coisa que não conseguimos entender e Marília o responde. Quando a atriz diz, mais uma vez, que “ia fazer assim e assim”, ela abaixa a cabeça, leva um dedo da mão direita no canto dos olhos, um de cada vez, como da vez anterior. Ela levanta a cabeça e dá um SORRISO CONTIDO para Coutinho, com os lábios fechados e os olhos brilhando, para no final abrir um sorriso.

#### 4.2.3. Fernanda Torres se incomoda. (1:08:28 e 1:23:02)

O terceiro momento a ser descrito é na verdade composto de duas partes. A primeira parte se refere ao início do trecho da narrativa de Aleta Gomes e a interpretação de Fernanda Torres. Da mesma forma que as duas descrições anteriores, as falas de Aleta e Fernanda são intercaladas e não necessariamente obedecendo a ordem narrativa da filmagem. A segunda parte refere-se ao comentário final de Fernanda sobre a experiência de interpretar Aleta. É um momento do filme em que o espectador já está mais familiarizado com o dispositivo desenvolvido pelo cineasta, mas ainda assim fica um pouco confuso. A primeira cena que vamos descrever começa com uma cadeira preta em cima do palco de um teatro e ao fundo a platéia com as cadeiras vermelhas. Fernanda Torres entra no quadro e assenta na cadeira dizendo “Nossa, quanta gente”. Ela cumprimenta Coutinho que diz: “Você fez igualzinho

como ela, começou do começo [sic]”. Fernanda coloca: “Ué, num é isso”. Ao que Coutinho responde: “Pode ser”.

O enquadramento mostra Fernanda de corpo inteiro sentada na cadeira com as pernas cruzadas e as mãos apoiadas no joelho. Ela sorri enquanto conversa com Coutinho. “É que isso tinha uma surpresa nela, assim, de tê tanta gente, né. A meu ver [sic]”. Depois disso ouvimos a voz do documentarista bem baixo dizendo “Como vai, tudo bem?” e alguma outra coisa difícil de entender, ao que Fernanda responde: “É mentira, né [sic]”. Há um corte para a imagem de Aleta sentada na cadeira, o plano é semelhante ao de Fernanda. A moça está sentada meio de lado na cadeira e gira um pouco a cadeira de um lado para o outro. Aleta começa dizendo: “Contá não é o problema, o meu problema é segui, não... é segui uma corrente”. Ela faz um gesto de caminho no braço esquerdo da cadeira enquanto fala. Coutinho questiona Aleta se o fato dele fazer perguntas a ajudaria a falar. A moça diz rindo e gesticulando bastante que não sabe “porque ela me perguntou e eu fui me embolando. E sai assim, caramba no final eu não contei nada. Conte, fracionei um monte de história. Mas, tu achou que teve continuidade? [sic]”. Ao que Coutinho responde que achou que sim, enquanto vemos na imagem Aleta olhando para ele, no lado esquerdo da imagem.

Há um corte para um primeiro plano de Fernanda olhando para CIMA, para o lado esquerdo. Ela inicia sua narrativa.

“Eu acho que o meu comportamento assim é não assertivo, entendeu. Ué, eu acho que eu sou uma pessoa não assertiva. Uma pessoa assim que não, num sabe coloca as suas opiniões quando encontra uma pessoa que tá sustentando bem as dela, entendeu. Uma pessoa não assertiva. É uma tendência que eu tenho assim. Eu luto muito contra isso sabe [sic]”.

Fernanda alterna o seu olhar, ela olha para baixo, para o lado esquerdo, e para frente, sempre com um sorriso NERVOSO no rosto. Ela faz uma rápida pausa na sua fala e continua. “E...daí que eu... quando eu fiz...Quando eu fiz 18 anos né [sic]”. Fernanda para e fica olhando para baixo, sorrindo em silêncio. Ela passa a mão no nariz e continua em silêncio olhando para baixo. Fernanda levanta a cabeça, coloca mão direita no rosto, olha para o lado direito e começa a dizer: “Que doido cara! Muito doido [sic]”. Ela sorri e rapidamente fica séria e olha para baixo de novo com os olhos fechados. Fernanda fica em silêncio por um tempo e depois ela levanta a cabeça, joga o cabelo para trás e volta a falar, mas sem olhar na direção de Coutinho. “Daí foi assim, quando eu...[sic]”. Ela fica em silêncio novamente por um tempo, como se estivesse olhando para o nada. Fernanda volta a falar e olha novamente na direção de Coutinho. “Quando eu fiz 18 anos, né. Eu resolvi mora com o meu pai, né. Que... os meus pais se separaram quando a minha mãe foi internada [sic]”.

Há um corte para um plano de Fernanda, a imagem mostra o seu rosto em close-up, olhando na direção do diretor. “Cê já mede né que a pessoa fica, sei lá, dez minuto depois que toma fica assim, num estado assim, sem expressão né. Cum cuspe assim, no canto da boca. Era horrível né [sic]”. Durante essa fala, Fernanda permanece levemente séria até que na última frase ela ri de forma rápida, quase como um soluço. E continua dizendo e sorrindo, um sorriso nervoso. “Eu tinha 11 anos quando isso aconteceu. 11 anos [sic]”. Ela aperta os lábios e abre bem os olhos, abaixa a cabeça e colocando a mão no rosto diz: “Foi horrível, assim”.

O plano vai abrindo lentamente enquanto Fernanda repete: “Que doido isso. É tão engraçado gente [sic]”. Ela passa as duas mãos pelos cabelos olhando para baixo. Fernanda levanta a cabeça, sem olhar para Coutinho e fala: “Vamô do início, eu tô... [sic]”. Ela fica em silêncio de novo por alguns segundos, pede uma ÁGUA, se ajeita na cadeira e continua, sorrindo. “É tão engraçado, nossa. Quero. Parece que eu tô mentido pra você [sic]”. O documentarista pergunta a Fernanda porque ela acha isso, ao que ela responde enquanto pega a água: “Porque eu não tinha essa sensação sozinha. Engraçado. Engraçado né [sic]”. Ela bebe a água enquanto ouvimos ao fundo a voz de Coutinho formulando uma pergunta. Fernanda coloca o copo de água no chão, repete seu comentário de achar engraçada a situação e fica de frente para o diretor que pergunta: “Você acha que tá próxima demais da Aleta real, ou você está mentindo. Vem de quê, de onde você acha que pode vim? [sic]”. A câmera coloca seu zoom em foco enquanto Fernanda presta ATENÇÃO à pergunta do documentarista. Tal logo ele termina de falar ela responde.

“Num sei, é delicado. Num sei. Eu num consigo, eu num separo ela do que ela diz, entende. Acho impossível separa, assim. Não uma questão, conforme eu fui te falando assim, você me olhando parecia que a minha memória tava... mais lenta que a dela, entende. Parece que a fala vem antes de você ter visto, entende. Aí isso foi me incomodando, assim. E eu num tenho. Quando, todas as vezes que eu passei em casa eu não tive isso, assim. Então num sei se é faze mais lento. Eu tava pensando assim, o que que... Mas não um mimetismo, isso eu acho, isso me ajudou muito a chega nela, sabe. Porque ela tem umas coisas tão misteriosas, assim de... Ela fala uma coisa terrível e ri pra você. Pra aliviá. É uma... [sic]”.

Coutinho a interrompe dizendo que seria um RISO NERVOSO. Durante todo esse momento, Fernanda fala de forma RÁPIDA e INTENSA, olhando ora para o vazio e ora na direção do diretor. Ela continua dizendo: “Mas é um riso também, é a própria essência dela, assim. Isso. E que às vezes é, é difícil, assim. E eu fiquei com vergonha de tá diante de você, é engraçado, sabe [sic]”. Coutinho pergunta: “Você atriz? [sic]”. E Fernanda responde sorrindo e olhando na direção dele: “É, porque dá vergonha, representá dá vergonha. E assim, engraçado. E aqui... tem um ar de teste, assim. Sabe? [sic]”. Ela faz a pergunta sorrindo, e olha para Coutinho e fica parada assim um tempo.

A segunda parte desse terceiro momento a ser descrita é o comentário final de Fernanda. Entre a primeira parte e a segunda há a narrativa de Aleta alternada com a de Fernanda. A cena começa com o plano enquadrando parte do rosto de Eduardo Coutinho de lado e Fernanda Torres sentada na cadeira, aparecendo suas pernas cruzadas e as mãos apoiadas nas pernas. O plano abre um pouco e devagar quando VEMOS e ouvimos Coutinho falando: “Você pensou em incluir alguma coisa do bruto ou do trecho? [sic]”. Fernanda responde olhando para o chão e para ele: “Olha isso ficou muito doido porque eu nunca vi o material cortado, editado né [sic]”. No momento em que diz a última palavra, Fernanda faz um gesto de aproximar as mãos na altura do tronco. Coutinho balança a cabeça e diz “A é, você não quis ver o material editado”. O plano se abre um pouco mais, permitindo ver um pouco mais do perfil do documentarista. Fernanda responde: “É eu não quis vê o material editado. Eu podia até tê pedido, mas eu fiquei achando que... que... aquilo que eu te falei. Que eu... [sic]”.

Nesse momento a câmera inicia um zoom lento que deixará no plano apenas Fernanda. “Ela tinha tanta memória quando ela falava... de algo. Tinha tanta história, como toda pessoa, né, que achei que o material bruto era minha memória [sic]”. Ao dizer isso a atriz abre os braços e fica com as mãos na altura dos ombros, não muito distantes do corpo. Há um corte para um close do rosto de Fernanda, ela olha para o lado esquerdo e para frente e fala. “A diferença é que cum o personagem fictício, se você atinge um nível medíocre assim, você pode até fica ali nele, porque... ele é da sua medida. Com um personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara, onde você poderia estar e você não chegou [sic]”. Fernanda gesticula, balança a mão na frente da câmera, ri e continua dizendo. “Tem alguém acabado na sua frente, o outro é em processo. E em outras vezes, no... fazendo ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade, que aquela pessoa existe [sic]”. Mal termina a frase de Fernanda, já há um corte para uma outra narrativa de outra personagem. Uma jovem muito expressiva que deseja ser atriz.

#### 4.2.4. O cinema já não é mais o mesmo

Antes de iniciar a análise dos três trechos apresentados gostaria de justificar a escolha de partes do filme em que as atrizes conhecidas aparecem e tanto interpretam quando dão o seu “depoimento” de como foi para elas a experiência de representar uma personagem real.

*Jogo de Cena* é construído por essa mistura de narrativas e de autores das narrativas, e em muitos momentos não sabemos ao certo se quem está falando é uma atriz ou não, e se fala enquanto atriz ou enquanto sujeito. Essa linha que separa o ato de fabulação de uma personagem e a interpretação é muito tênue e é transposta a todo tempo durante o filme. Os três trechos descritos acima constituem momentos em que, ao mesmo tempo em que nos é dado a ver o dispositivo relacional que estrutura o filme, temos contato com as diversas reações de algumas das atrizes que participaram do mesmo. Os três “depoimentos” descritos acima são extremamente representativos do movimento que é defendido por este texto, isto é, da combinação, da coexistência entre documental e ficcional na produção documental contemporânea.

O primeiro trecho descrito, referente à fala de Gisele e a interpretação de Andréa nos ajuda observar, primeiramente, como pessoas diferentes, com vivências diferentes têm reações diferentes ao contar a mesma história. Nesse momento nos deparamos com duas Andréas, a atriz e a pessoa, e ambas aparecem no filme ao mesmo tempo, a linha que separa uma da outra pode ser transposta facilmente, e os meios de fazê-lo são múltiplos. As lágrimas que insistem em cair dos olhos de Andréa e que nem aparecem na narrativa de Gisele, demonstram como as pessoas em geral, mas especialmente dentro de um filme, estão o tempo todo na “corda bamba”. Ora se inclinam mais para um lado ficcional e ora para um lado documental, sem que o filme deixe de ser o que é, nesse caso, um documentário, que brinca com essa instabilidade inerente às relações que o dispositivo ativado pelo filme torna visível.

É a indiscernibilidade apontada por Deleuze que aparece através do ato de colocar uma atriz para interpretar uma pessoa que fala sobre uma experiência pessoal e privada. Essa ação é mediada por vários elementos, é composta de vários atores, que estão sempre alternando suas funções. Esse movimento é desencadeado pelo dispositivo relacional construído pelo cineasta, no caso Eduardo Coutinho, que aciona elementos como o jornal, o teatro, os membros da sua equipe, a pesquisadora que entrevista previamente as mulheres, as próprias mulheres, o momento em que elas viram personagens do filme, a atuação de atrizes, o próprio ato de convidar atrizes para atuar num documentário, as questões que estão por trás dessa decisão, a escolha dos planos na filmagem, a montagem, a apresentação de um DVD com extras que mostram tanto os comentários do diretor e de outros realizadores brasileiros quanto as entrevistas que antecederam as filmagens, os debates promovidos pelo filme, entre muitos outros procedimentos. A lista de elementos que são acionados das mais variadas formas através da simples aplicação de um dispositivo relacional a uma prática fílmica poderia se estender por muitas páginas, mas o principal é que do momento em que a idéia de

fazer um documentário que mistura atrizes e personagens “reais” surge, pode-se dizer que o mundo do cinema já não é mais o mesmo.

O deslocamento do documentário em relação às obras de ficção é dado a ver através da rede de relações e ações que são disparadas pelo filme e todos os procedimentos que o atravessam e fazem com que ele amplie o seu alcance. A distância temporal entre *Cabra Marcado para Morrer* e *Jogo de Cena* é representativa do tempo que o próprio documentário demorou para se permitir sair do eixo representação do real sem estímulo ao ato de ficcionar. O deslocamento é observado em *Jogo de Cena* e não em filmes anteriores exatamente por esse ser o primeiro filme do diretor no qual ele trabalha com atrizes profissionais, sejam elas conhecidas ou não. Ele usa como cenário um teatro vazio, ele coloca suas personagens sentadas de costas para platéia, em cima de um palco. Ele seleciona previamente as personagens que são melhores em contar histórias. Ele coloca um anúncio num jornal da zona sul do Rio de Janeiro para atrair suas personagens em potencial. Ele conversa com as mulheres apenas no teatro, no dia da filmagem. Todos esses elementos combinados e muitos outros formam a rede que passa por esse filme.

Um momento interessante do filme, por exemplo, em que podemos ver claramente esses vários atores interagindo é quando Andréa Beltrão, atriz brasileira extremamente conhecida, começa a interpretar a personagem Gisele, e logo em seguida ouvimos seu relato da experiência dizendo que, se tivesse se preparado como atriz para chorar não teria ficado tão incomodada, isso evidencia que as lágrimas eram verdadeiras, não faziam parte da atuação. E mais a frente, num outro momento descrito acima, Marília Pêra, outra atriz célebre, fala sobre o ato de esconder as lágrimas e como ele é revelador de uma certa “verdade” presente num momento de fabulação ou de atuação. Esses elementos combinados ao mesmo tempo em que ajudam o espectador a “desvendar” o dispositivo por trás do filme acabam criando mais uma questão a ser pensada: quem durante o filme escondeu ou fez questão de mostrar suas lágrimas? É uma pergunta que fica no ar.

Quando Andréa diz que o texto é muito difícil, o que vemos é a narrativa da personagem se transformar num texto a ser decorado para ser representado. A palavra “texto” não contém apenas as palavras ditas pela personagem, mas os afetos e as sensações que estimulam por essa fala aquele que o está dizendo. Andréa diz que para dizer esse “texto” num teatro ela teria que se preparar demais, provavelmente para conseguir não deixar que a sua subjetividade afete a sua interpretação. Esse movimento que o filme proporciona de perceber como uma pessoa traz para si o discurso do outro e o transforma nos lembra a observação de João Moreira Salles (2007) no extra do DVD. Ele diz que “qualquer pessoa

diante de uma câmera, empenhada em dizer alguma coisa, está dizendo a verdade". Isto acontece, pois mesmo que haja uma interpretação, uma fabulação, a intenção da pessoa, seja atriz ou não, em dizer aquilo como uma verdade está presente, a transformação da pessoa através da narrativa é verdadeira, o atravessamento entre visões de mundo diferentes é verdadeiro.

O documentário possui diversas camadas de percepção e momentos de auto-análise que incitam ainda mais no espectador uma postura mais atenta e crítica no que concerne os limites entre real e ficcional, não apenas perante essa obra, mas entre relação às produções audiovisuais, de uma forma geral. Um tema que aflora no filme de forma espontânea e não roteirizada é a questão do choro e da imagem da lágrima e a relação das pessoas com a mesma. Marília Pêra, ao realizar o seu comentário sobre como foi interpretar a personagem que lhe foi designada coloca para Coutinho que havia ido para a gravação levando cristal japonês, um produto utilizado pelos atores para chorar em cena quando se tem dificuldade. A atriz diz que se o diretor quisesse muito que ela chorasse, ela passaria um pouco do produto, que é como um batom, próximo dos olhos para que isso acontecesse. Em seguida, ela coloca uma questão extremamente interessante acerca da lágrima.

De acordo com a atriz, quando a lágrima não é intencional, ou seja, espontânea, a pessoa, independente de ser atriz ou não, tenta esconder, já no caso de uma interpretação, uma atuação, há o interesse de mostrar a lágrima, ela é intencional. Tal observação funciona, mais uma vez, a favor de mostrar o documentário como um dispositivo que promove interação entre pessoas e objetos técnicos de forma proporcionar a todos os envolvidos a experiência do encontro. O encontro não só entre equipe de produção e atrizes e personagens, mas também entre o filme e os espectadores, na medida em que ele media relações de troca e atravessamento entre o conteúdo do filme – discursos, representações, se dar a ver no outro – e as visões de mundo do espectador.

Nos momentos em que Fernanda Torres apresenta a sua dificuldade de interpretar Aleta, dizendo que parece que ela está mentido para Coutinho ela acaba deixando evidente um outro elemento acionado pelo dispositivo do filme, como a presença de uma outra pessoa pode afetar na atuação. Se a atriz não tinha a sensação de mentira quando estava ensaiando sozinha, e passa a ter quando está atuando na frente do documentarista, numa circunstância que possui uma aura de teste, conforme diz a própria atriz. Fernanda fica muito incomodada, não com algum sentimento relacionado com o conteúdo da narrativa que ela está desenvolvendo, mas sim com a forma através da qual essa atuação se dá. Ela coloca a questão de sua fala estar acontecendo antes dela ver a imagem das coisas que ela diz na mente, e que

isso começou a incomodá-la tanto que ela tem vários momentos de silêncio, de buscar concentração, de risos nervosos que podem ser tanto dela mesma ou atuação. Quando Fernanda Torres (2007) coloca para o diretor a dificuldade de interpretar alguém que existe. "Parece que eu estou mentindo para você", afirma ela, ao desvelar o processo de produção que levou ao momento da filmagem, ou seja, a preparação dos atores, as imagens do depoimento das pessoas que seriam interpretadas, tudo o que normalmente fica escondido num filme, é deixado às claras pelo diretor, que decide manter esse momento na versão final.

Esse momento em que a atriz perde o chão, pois o real presente na narrativa que ela realiza transborda e foge do controle é fundamental para transmitir como é tênue a linha entre real e ficcional, como eles se atravessam a todo o momento, tanto na narrativa do documentário quanto em quaisquer outras narrativas. A própria produção do filme envolveu elementos ligados ao documentário e a ficção, já que requereu uma pesquisa de elenco, procurar atrizes para interpretar as personagens. É um processo que gera deslocamento das idéias, promove uma reflexão sobre o que é representar alguém que existe, que pertence ao real. Fernanda Torres desencadeia esse movimento de deslocar a atuação do campo meramente ficcional e colocá-la como algo presente no cotidiano das pessoas. A mudança do dispositivo através do qual Coutinho está habituado a trabalhar também é importante. Normalmente, o documentarista vai até seus personagens para conversar com eles e capturá-los no lugar em que vivem, nesse filme há uma inversão do processo, o diretor fica parado, em um teatro, e os personagens vão até ele.

Há uma fala de Fernanda ao final do trecho em que ela e Aleta revezam a narrativa que é bastante representativa da diferença de interpretação de um personagem real e fictício, mas também do valor de uma fabulação. A atriz diz que a diferença em interpretar um personagem de ficção é que se você atinge um nível baixo de interpretação você pode ficar nele, sem que isso seja evidente, mas que quando se interpreta um personagem real "a realidade um pouco esfrega na sua cara, onde você poderia estar e você não chegou". A pessoa real que se está interpretando é completa, acabada, e no seu próprio processo de fabulação enquanto está contando a sua história, ela se reinventa. Conforme coloca Deleuze, a pessoa é tão mais real quanto melhor inventa sobre a sua própria vida. Uma atriz que se propõe a interpretar esse devir criativo de uma pessoa na circunstância de uma narrativa acaba se colocando em uma situação de transição entre o seu próprio trabalho como atriz a sua visão pessoal sobre a narrativa desenvolvida por um personagem real.

Eduardo Coutinho em entrevista cedida em setembro de 2009<sup>30</sup> sobre *Jogo de Cena* coloca que a sua experiência em relação com a ficção foi aprender a não dirigir os atores, pois ao dar liberdade total para as atrizes em escolher a forma que melhor quisessem interpretar as mulheres entrevistadas e isso proporcionou muitas surpresas. Com as atrizes desconhecidas ele já sabia o que elas iriam fazer, mas com as atrizes famosas ele deu uma liberdade criativa maior. “Eu simplesmente tive surpresas extraordinárias quando a Andréa Beltrão e a Fernanda, menos a Marília um pouco, me surpreenderam porque ao interpretar, na verdade elas estavam interpretando elas mesmo tentando fazer a outra [sic]”. Esse tipo de situação criada pelo dispositivo do filme coloca as atrizes em uma situação híbrida, na qual ao mesmo tempo em que interpretam as personagens que lhe foram designadas, a forma como o fazem, os conflitos e dúvidas que as atravessam fazem parte não só da situação proposta, mas também das experiências profissionais, as idiossincrasias pessoais, do tipo de relações elas estabelecem na sua intimidade.

Esses elementos podem ou não interferir diretamente na atuação de cada uma delas, mas a mera possibilidade, a incerteza quanto ao resultado final é que enriquecem esse tipo de experimento. Foi entregue para as atrizes uma fita com o bruto da entrevista do personagem que teria que interpretar, bem como a entrevista editada, e a única instrução dada por Eduardo Coutinho foi de que elas não imitassem nem criticassem as personagens. O resultado é um filme em camadas, repleto de momentos reflexivos, como o depoimento de Andréa Beltrão sobre porque ela teve reações diferentes da personagem que interpretou, momento em que a atriz coloca que as visões de mundo que ela enquanto sujeito possui se misturaram com o discurso da personagem, interferindo na sua atuação, fazendo-a chorar, por exemplo, em um momento em que a personagem não chora e nem fazer isso de forma programada.

A forma como é estabelecida a relação com o outro, no filme, também é representativa dos fluxos que atravessam os seres e as coisas, na medida em que o realizador do documentário, um homem, se propõe a fazer um filme só com mulheres. A mulher e suas redes e mediações, se assim se pode colocar, é o outro do diretor, é o que ele desconhece ou tem apenas uma visão parcial. A relação com o outro é refletida em toda a obra, na medida em que ao interpretar a história de uma outra pessoa, o ator acaba mostrando a si mesmo, e se enxerga no outro também. Outro aspecto importante presente na obra que evidencia a rede de conexões que está entre as mulheres é o nascimento da temática do filme. Como foi colocado um anúncio no jornal convidando mulheres que tivessem uma história para contar, a

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida à Alexandre Derlam, em setembro de 2009, ao CineRonda. Acesso em 31 mar. 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=O-QFR3xp9xw&feature=related>

possibilidade temática é bastante ampla, a possibilidade de histórias é bem ampla também, e, no entanto, a grande maioria das histórias apresentam situações de perda, a ausência de uma figura masculina, as próprias mulheres são, relativamente, solitárias.

À primeira vista, como colocam Carlos Alberto Mattos e João Moreira Salles na faixa comentada do DVD, o filme pode ser entendido como, simplesmente, um filme sobre representação, no qual a questão é saber quem está narrando, já que o filme não credita seus personagens, tornando indistinto, autoras das histórias e atrizes. O processo de montagem é bastante rico, pois é nele em que essas múltiplas histórias são articuladas, e a força do filme está nessa ordem que vem construindo não apenas o discurso das personagens, mas também o discurso da própria obra. É um processo que questiona o direito de narrativa- quem pode dizer o quê, quem tem esse direito -, é algo que tem a ética e a estética trabalhando juntas.

Um segundo nível de percepção do filme, nos mostra que quem é atriz ou não pouco importa, a importância está em como é contada a história, como o discurso se constitui. É nesse momento que entra de forma mais intensa a questão de a quem pertence direito de dizer algo, se algo é difícil, se é doloroso, se é intransferível. No caso das atrizes que representam pessoas reais e não personagens inventados, o ato de representar o outro acaba as expondo, elas dizem de si ao tentar dizer do outro, seja na facilidade da interpretação, seja numa reação diferente da reação da autora da história, seja nas sensações experimentadas no momento de representar o outro e a externalização das mesmas. Assim, todos que participam no filme estão no mesmo patamar, há uma simetria, não há privilégio entre um e outro tipo de ator, pois o que está em questão não é quem conta a história mas a história em si.

A última cena do filme é emblemática e expõe o dispositivo do filme. Duas cadeiras vazias em cima do palco de um teatro, uma de frente para a outra. Nesse momento, a circunstância do encontro, a importância do discurso e o caráter representacional do filme são desvelados, e ao mesmo tempo, simplificados, demonstrando que tudo o que aconteceu no decorrer do filme, foi apenas uma conversa, não importando entre quais pessoas, mas sim o que foi dito por essas pessoas. Coutinho afirma na mesma entrevista cedida em setembro de 2009 que “o essencial de cinema, de obra de arte é a surpresa e o acaso. Se não tem surpresa, se eu sei o que vou fazer antes, pra que filmar? Eu só filmo porque eu não sei o que vai acontecer”. Assim, a experiência com a ficção proporcionou mais surpresas do que as que ele teria em um documentário. É uma pequena falta de controle numa etapa da produção que contém uma possibilidade criativa que produz situações inusitadas, únicas, e dão a ver elementos presentes nessas situações que só se tornam visíveis pela presença do cineasta, pela instauração de um dispositivo fílmico relacional.

### 4.3. Moscou

O terceiro e último filme que iremos descrever e analisar é *Moscou*, de 2009, realizado apenas dois anos depois de *Jogo de Cena*. A principal característica desse filme é que ele se diferencia bastante do restante da obra de Eduardo Coutinho. Em *Moscou* nos deparamos com o grupo de teatro mineiro Galpão, que é convidado pelo diretor a ensaiar uma peça – *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, de 1900 e estreada pela primeira vez em 1901 –, mas é dirigido por Enrique Diaz, diretor de teatro. O filme é visto como um aprofundamento da experimentação realizada em *Jogo de Cena*, na medida em que trabalha apenas com atores e filma os encontros, exercícios e ensaios desses atores, sob a direção de Diaz. Ao falar do filme, até então o último longa-metragem do diretor<sup>31</sup>, Coutinho que apesar de ser um filme diferente esteticamente dos outros filmes que realizara até então, ele fazia sentido como parte de uma obra, pois nenhum de seus filmes é igual aos outros. Eles apresentam mudanças e até desenvolvimentos metodológicos de um para o outro.

Em uma entrevista realizada em setembro de 2009<sup>32</sup>, Coutinho coloca que estranhou bastante o fato de não ser ele quem conversava com as pessoas que participavam do seu filme. Há um momento em que ele apresenta a proposta para o Grupo Galpão, que é inclusive o primeiro trecho do filme que iremos descrever, mas quem interfere diretamente nos atores e interage com eles é Enrique Diaz. Outro aspecto interessante do filme é que o próprio diretor não sabe definir exatamente qual era proposta do filme, tanto que na primeira montagem, de 4 horas e 40 minutos, ele narra que olhava para as imagens e dizia que ali não havia filme. Foi João Moreira Salles, um dos produtores executivos do filme que apresentou uma solução: fazer um filme baseado em fragmentos, tanto dos ensaios, quando dos próprios atores interpretando os personagens da peça, alguns exercícios realizados por Diaz e trechos de outros textos que fizeram parte das filmagens. O filme mostra o inacabado, o que está em processo de construção.

*Moscou* é um filme que direciona a atenção do espectador para os atores, já que os cenários utilizados são dentro de um teatro, ou seja, camarim, palco, escadas, corredores e os

---

<sup>31</sup> Sem contar o “filme” lançado no Festival de Cinema de São Paulo de 2010, “Um dia na vida”, que é, na verdade o copião de um filme que contou com apenas uma exibição no Festival e um debate no dia seguinte. Quando perguntado sobre esse filme em entrevista realizada dia 21 de março de 2011, Coutinho fala que esse “filme” não foi feito para entrar em cartaz. É um experimento que podá ser exibido em espaços específicos, por conter imagens da TV aberta, que exigem o pagamento de direitos autorais para sua exibição em grande escala. Além disso, segundo o documentarista, é um filme que só tem sentido quando visto no cinema, pois é composto de imagens de TV, de baixa qualidade, que chamam muita atenção na tela grande do cinema. Algo que não aconteceria na tela de um computador ou da própria televisão.

<sup>32</sup> Entrevista cedida à Alexandre Derlam, do CineRonda, em setembro de 2009.

vários espaços do *backstage* são os lugares onde os atores agem, envolvidos pelas paredes pretas do palco e dos fundos do teatro. No início do filme, há uma apresentação das personagens principais da peça, as três irmãs Olga, Irina e Masha, e o irmão Andrei, através de fotos antigas de criança, em preto e branco. A apresentação é feita por um dos atores que participam da peça e faz parte do conjunto de exercícios e textos diferentes da peça de Tchekhov que são apresentados logo no início do filme. Outros momentos como esse são vistos quando Paulo André, o ator que interpreta Andrei na peça, também conta uma história a partir de uma fotografia de três irmãos; ou na primeira cena do filme, quando Arildo de Barros, outro ator do Grupo Galpão, fala sobre a fotografia que tem nas mãos, uma foto da cidade de Moscou, segundo ele, mas o espectador não sabe se isso é verdade.

Ao longo do filme, as três atrizes que interpretam as irmãs - Inês Peixoto, Fernanda Vianna e Simone Ordones, respectivamente - usam cada uma a fotografia referente à sua personagem presa na roupa. As cenas que escolhemos para descrever são representativas à medida que exemplificam não apenas momentos-chaves no filme, como também momentos em que o deslocamento que buscamos observar na obra de Eduardo Coutinho aparece com mais força. No caso de *Moscou*, um deslocamento em relação ao cinema experimental, pois é um filme que efetivamente experimenta maneiras diferentes de tratar do real, do mundo e das relações, se abrindo para outros recursos estéticos e poéticos da linguagem cinematográfica.

#### 4.3.1. A apresentação do dispositivo. (5:30)

A primeira cena que vamos descrever é um momento no início do filme que Eduardo Coutinho apresenta quais serão os elementos do dispositivo relacional utilizado no filme. Junto com ele estão Enrique Diaz, diretor de teatro, e uma mulher. A cena começa com um plano geral do que parece ser os fundos de um teatro, A maior parte da imagem é ocupada por uma grande mesa com vários lugares vazios e na cabeceira dessa mesa estão sentadas três pessoas, uma mulher, que não sabemos se é membro da equipe de filmagem ou da equipe do teatro, Enrique Diaz, diretor de teatro, e Eduardo Coutinho, nessa ordem da esquerda para a direita. Em cima da mesa, na frente de cada cadeira há um bloco de papel grosso e encadernado, copos vazios, com duas jarras de água no meio da mesa. O plano de fundo da imagem é predominantemente preto, com alguns focos de luz. Um iluminando a parede de fundo, outro a parede lateral e outro uma escada no fundo do canto esquerdo da imagem, e

não vemos onde ele vai dar. O som nesse ambiente quase vazio ecoa. Enquanto a mulher passa a mão no rosto, Enrique sorri e Coutinho mexe em alguma coisa, virado para o lado direito. Ouvimos um barulho de gente conversando ao fundo para logo depois ouvirmos Coutinho dizer alguma coisa aos outros dois que estão com ele na mesa. De repente uma voz interrompe dizendo: “Ok, Coutinho”. Ao que Coutinho responde “Ok” e Enrique pergunta “Já começamos?”.

Coutinho e Diaz chamam pelo elenco, a voz dos dois ECOA pelo espaço semi-vazio. Diaz chama o elenco mais uma vez olhando para trás no lado direito, e ouvimos a voz de um homem fora do plano dizer “Vamô lá [sic]”. Diaz chama mais uma vez “Galpão?”, e a voz do homem repete “Galpão?”, e fala que eles podem vir. Começamos a ouvir barulho de pessoas se aproximando, vozes variadas. Diaz estala os dedos das mãos rapidamente, enquanto a mulher olha para a direita e diz “tem o nomezinho [sic]” e Coutinho fica com o rosto apoiado na mão direita olhando para frente. Coutinho fala tirando a mão do rosto “Já não tem volta, ein [sic]”. O BURBURINHO começa, as pessoas começam a aparecer na imagem e vão tomando seus lugares lentamente. Coutinho fala de novo: “Tem o nome pra pessoa, num tem a peça, tem o nome pra pessoa. Tem lugares aleatórios que foram escolhidos, tá. Espero que não falte nenhum [sic]”. Mais pessoas aparecem no quadro, do lado esquerdo quase todos já estão sentados nas cadeiras, do lado direito as pessoas ainda procuram seus lugares. São homens e mulheres, atores do Grupo Galpão.

Ao fundo ouvimos tanto a voz de Coutinho, a de Diaz, quanto o burburinho dos ATORES procurando seus lugares. Aos poucos as pessoas vão se sentando, em meio ao barulho de cadeiras sendo arrastadas. Vários rostos diferentes vestindo roupas comuns e confortáveis. Há um corte para um plano em close do rosto de Coutinho visto do lado esquerdo. O diretor começa a perguntar: “Pelo cenário sabe que peça é essa, porque eu tirei o nome. Num tem nome [sic]”. Ouvimos a voz de uma mulher dizer “Não, não sei”, ao mesmo tempo em que ouvimos uma mistura de vozes masculina e feminina dizer “As três irmãs”. Coutinho olha para o lado esquerdo na direção das vozes, e diz “Ela sabe. Por que que ela sabe? [sic]”. A voz de mulher responde, e uma voz masculina repete “Por causa dos nomes Olga, Irina, Masha”, “Casa dos Prozorov”. Há um novo corte na imagem para um plano conjunto que vai se abrindo até mostrar toda a mesa com todas as pessoas sentadas ao redor dela. Quase no centro da imagem está Coutinho. Todos olham para ele enquanto ele diz:

“A gente num tá pretendendo levar ‘As três irmãs’ exatamente, sabe. Num é isso. E... então vocês toparam e daí... eu perguntei, bom, vocês querem um de vocês dirigir? Não, um diretor de fora. Aí passou o tempo, vocês foram lá e tal. Ouve uma outra possibilidade, que por

motivos de agenda e por outros motivos num deu certo, então. E na verdade a primeira opção, o primeiro da lista que vocês deram era o Kike. Portanto vocês são responsáveis... [sic]”.

No plano vemos uma grande MESA com várias pessoas em volta. Ao fundo e ao redor das pessoas está tudo preto, exceto por uma luz indireta que ilumina a parede do fundo e por um lustre que vemos pender quase no centro da mesa. Quando Coutinho começa a dizer a última frase, todos começam a rir, e não conseguimos ouvir o final da frase do diretor. Uma mulher fala alguma coisa para Diaz (Kike), e Coutinho continua: “Eu não forcei a barra nenhuma. Vocês escolheram, tá. No universo brasileiro [sic]”. As pessoas continuam rindo um pouco ao fundo da fala de Coutinho. Um novo corte mostra um plano fechado de Coutinho e a atriz que está sentada a sua direita. Ela olha diretamente para ele que continua seu discurso: “A gente vai tentar montar fragmentos ao menos dessa peça aqui de renome. E coisas citadas que não são dessa peça. Você imagina, três semanas. Então o objetivo o seguinte, o inacabado, o fragmento. Que, aliás, é Tchekhov, é maravilhoso. Ele não quer fazer o completo [sic]”. Durante a sua fala, Coutinho olha para os lados e gesticula com a mão que está em cima da mesa. Quando começa a falar sobre o objetivo do trabalho que será realizada ali, a câmera realiza um pequeno traveling para a esquerda, até tirar do quadro a atriz a direita da Coutinho e colocar Enrique Diaz, que está sentado à sua esquerda. Vemos em cima da mesa, dentro de um pote de vidro, alguns lápis e canetas. Os copos com água, uma jarra e os blocos encadernados de texto, TEXTO DA PEÇA. Diaz olha para frente enquanto Coutinho fala, como se estivesse olhando para o nada. Há um novo corte na imagem para um plano em close apenas de Diaz, com um fundo preto e falando. Ele coça o pescoço com a mão direita e começa a dizer:

“É, é, essa coisa do... Só abrindo um parêntese em relação a... ao período de três semanas, é muito... É uma questão muito particular, né. Porque a gente sabe que em três semanas a gente num vai fazer a peça, nem dá pra se propor a tentar fazer a peça de fato. É...por outro lado, que, que, que é essa coisa que ele tá falando que tem que ter. Que é um tipo de engajamento, né. Num dá pra gente ficar só brincando, a gente tem que trabalhar [sic]”.

Há um corte para um mesmo plano de Diaz, olhando para a esquerda da imagem e ao fundo ouvimos a voz de uma mulher. A câmera fica um pouco em Diaz para logo depois fazer um travelling rápido para o lado esquerdo de Diaz, passando pelo rosto de alguns atores, até chegar à mulher dona da voz que ouvimos “Mas mais ou menos a gente tem três semanas, o que que a gente consegue fazê com isso. É isso?” Ao que Diaz responde: “É isso. Agora esse o que que a gente pode fazer com isso pode ser: o quanto a gente consegue... Se eu quisesse pensar. Vamos começar a marcar do começo [sic]”. A câmera permanece um tempo em close-up no rosto da atriz que havia falado anteriormente, e logo em seguida há um corte para um

primeiro plano de Diaz continuando a fala que havia começado enquanto a câmera estava no rosto da mulher. Ele GESTICULA bastante com as mãos enquanto diz: “Aonde a gente chega na peça. Se no primeiro ato, no segundo ato, no terceiro ato, no quarto ato. Ou, se a gente começa a abrir a peça, o quanto a gente abre [sic]”.

Nesse momento o plano começa a abrir até enquadrar Eduardo Coutinho do lado direito de Diaz, que continua falando, gesticulando e também olhando e apontando para Coutinho, e depois se voltando para o grupo. “Ou, segundo instruções aqui do...do chefe. A gente abre, mas ele queria... ele gostaria que a gente de alguma maneira construísse um pouco. Fosse na direção da construção e não só da desconstrução [sic]”. Coutinho, que aparece no plano, ri e olha para frente. Há um outro corte na imagem para um plano de Diaz visto do lado esquerdo, no qual ele continua explicando: “O que interessa é a gente descobrir as articulações pra, pra... compartilhar de alguma maneira, através do trabalho, o que é do humano. E o que é do humano não é só o bonitinho, não é só o lírico. O que é o do humano é o da inveja, é o da raiva, é o da mágoa, é o da.. é de tudo. É o do patético. Que é uma ótima coisa né [sic]”. Durante toda a sua fala, Diaz gesticula bastante com as mãos. Seus olhos pulam de um lado para o outro, olhando tanto para o lado direito quanto para o esquerdo da imagem. Mal ele termina a última frase há um corte SECO, dando fim à cena.

#### 4.3.2. 2ª proposta de exercício. (28:10)

A segunda cena que iremos descrever faz parte de um segundo momento do filme em que o diretor de teatro Enrique Diaz propõe um exercício de expressão e INTERPRETAÇÃO para os atores. Num primeiro momento ele propõe que os atores falem sobre algo que estejam se debatendo naquele momento, no âmbito pessoal, e num segundo momento, que se inspirem na fala dos outros para dizer algo. É essa cena que iremos descrever começa com um plano em close do rosto de Diaz visto do lado esquerdo em um fundo preto, no qual ele explica qual será o exercício. Ele gesticula bastante e oscila a sua fala entre momentos pausados e momentos muito rápidos. “A minha proposta é que a gente tenha... no máximo... quinze ou vinte segundos cada um. E que a gente vá girando. E se dé uma volta inteira, a gente, a princípio não pare... até eu pedir. E a gente use as memórias dos outros [sic]”.

Há um corte na imagem para um plano de uma atriz, que interpreta a personagem Irina na peça. Ela está com um arco no cabelo, podemos ver apenas o seu rosto e pequena parte dos

seus ombros em um fundo preto. Ela diz olhando para baixo e sorrindo: “A memória que eu tenho, é a lembrança da minha mãe. Eu... pequena... no colo da minha mãe. E a lembrança do cheiro dela. É... É isso, a lembrança de tá no colo, protegida [sic]”. O plano se abre um pouco. Durante sua fala a atriz olha apenas por um momento para a câmera. Há um corte para o plano de um ator, visto e frente, de blusa amarela e um óculo pendurado no pescoço. Ele diz olhando para baixo e para a câmera, oscilando entre esses dois olhares: “Eu me debato... atualmente com... uma questão, com um filho que eu pensei que sempre fosse meu, e que o DNA... acusou que não é. Eu criando o menino... como... meu filho... Quase vinte anos [sic]”. A câmera ora dá um pequeno zoom, e ora se afasta. O homem ao final de sua fala está com os olhos brilhando, preparados para CHORAR. Um novo corte para o plano de uma outra atriz, a que interpreta Masha na peça. Na imagem vemos o rosto dela voltado para o lado direito e parte do braço de uma outra pessoa, que não aparece. Ela diz olhando para baixo e depois para cima, oscilando também nesse movimento:

“A minha... imagem de futuro é eu fazendo uma festa de oitenta anos com muitos netos. Uns quatorze netos. Fazendo a festa toda, os meninos todos me puxando. Aquela barulheira infernal. E... isso mistura cuma memória do passado que eu, muito forte, que eu tive que beijá meu avô morto. Eu falei, gente, tomara... como é que vai cê quando meus netos me beijarem morta [sic]”.

A atriz termina a frase e ri, apoiando um lápis no meio dos lábios. A câmera realiza um pequeno travelling para a esquerda, colocando em primeiro plano um homem de blusa amarela, barba branca e óculos. No segundo plano ainda continuamos vendo parte da atriz olhando para ele. Ele fala também olhando para baixo, e só levanta a cabeça quando diz a última frase: “Eu vejo meu irmão morto. Meu irmão morreu afogado com dezenove anos de idade. Eu tinha dezesseis. Talvez tenha sido o momento mais terrível por que eu passei na minha vida [sic]”. O homem LEVANTA cabeça, olha para frente, em direção ao lado direito da imagem e diz: “Essa memória eu num roubei de ninguém. É só minha [sic]”. Há um corte para um outro primeiro plano de outro ator, o que interpreta o comandante na peça. Ao fundo vemos uma escada e a parede preta. Ele olha diretamente para a câmera, às vezes para os lados, quando diz:

“Eu tenho uma lembrança do passado, é... O dia, né... do meu aniversário... e meu pai saiu no fusca pra passear. A gente foi fazer um passeio e eu ganhei um presente. Uma coisa que nunca acontecia, eu ganhar um presente. E... e aí na hora que eu fui abrir esse presente, esse presente tava quebrado. É... então assim foi um... Foi uma grande decepção. Ali eu achei que na minha vida nunca nada ia dá certo [sic]”.

Tão logo o ATOR termina a frase, há um corte seco, e termina a cena.

#### 4.3.3. As lágrimas de Masha. (38:49)

A terceira cena que iremos descrever é o momento em que acontece o aniversário de Irina, a mais nova das três irmãs. Todos os convidados estão no que seria a sala da casa, mas o que vemos no plano geral são 11 pessoas fazendo um círculo no centro da imagem. Algumas estão brincando com piões de metal, daqueles que tem listras coloridas do lado, outras estão apenas observando. Vemos também ao fundo do lado esquerdo uma mesa com quatro cadeiras, há uma toalha, um vaso de flor, e alguns copos em cima da mesa. Do lado direito mais a frente vemos duas cadeiras, uma de frente para a outra. Ao fundo do lado direito vemos um casal, Andrei e Natasha, que observam os outros que estão em círculo e começam a caminhar na direção deles. Ouvimos os barulhos dos PIÕES girando no chão e a voz de Masha, a irmã do meio, cantando uma música. Todos olham para os piões girando, sorriem entre si. A câmera vai fechando o plano à medida que Andrei e Natasha se aproximam do círculo, mantendo no quadro, a princípio apenas os personagens com a mesa ao fundo. Outras pessoas se juntam a Masha na canção, duas mulheres que estão em pé à esquerda dela, Olga, a irmã mais velha, e a empregada da casa dos Prozorov. Irina que está agachada do lado esquerdo, próxima das outras duas mulheres, e com um vestido AMARELO começa também a cantar. Os homens que estão presentes também cantam.

A câmera vai se movimentando aos poucos, primeiro colocando um dos homens que brinca com o pião de metal em primeiro plano e as outras pessoas presentes na cena ao redor dela. Ele se levanta e a câmera continua fechando o plano. No centro da imagem vemos Masha, agachada toda de preto, com um ÓCULOS ESCURO apoiado na cabeça, com a mão esquerda apoiada no rosto e olhando para o lado esquerdo. Ela já não canta mais. O zoom da câmera vai fechando cada vez mais nela. Ouvimos ao fundo a voz das pessoas cantando a música e olhando para os piões que giram. A câmera para por uns instantes enquadrando Masha do lado esquerdo, dois homens sentados do lado direito, e ao fundo Andrei e Natasha de pé. É possível ver apenas parte do casal. A câmera faz um travelling para o lado esquerdo até chegar às duas mulheres de pé próximas a Masha, passando pelo homem que está ao lado delas. A empregada caminha na direção do lado direito. O plano se fecha enquadrando apenas o homem e Olga, e depois apenas o homem.

Há um corte para um plano de Masha agachada sendo abraçada pelo lado esquerdo pela empregada. A senhora que está em pé faz carinho nos CABELOS da mulher agachada, que começa a CHORAR DISCRETAMENTE. A senhora se ajoelha e apoia a cabeça de

Masha no seu obro. Ao fundo vemos a parede e a blusa vermelha de Andrei. Tudo fica em silêncio. Masha continua chorando, não mais de forma discreta. Vemos Andrei, ao fundo sair da cena junto com Natasha, pelo lado direito da imagem. Um homem de blusa azul passa na frente da câmera seguido por um outro, quando ao fundo continuamos ver, ainda em plano fechado, a senhora ajoelhada consolando a mulher. Ouvimos um barulho que ecoa, mas não é possível saber de que se trata. Ainda ouvimos ao fundo a voz de mulheres sussurrando uma canção, bem baixinho. A mulher agachada coloca as mãos no rosto e olha para frente, para o nada, enquanto a senhora olha para ela esfrega o seu braço. A senhora sorri para a mulher que continua com as mãos no rosto ligeiramente transtornado. A câmera vai recuando com o zoom aos poucos. Começa a aparecer uma cadeira no lado esquerdo. A senhora cantarola baixinho para Masha.

O plano continua abrindo e conseguimos ver parte da mesa. No centro da imagem, a mulher AGACHADA esconde o rosto entre os braços e começa a chorar com mais intensidade. Ela coloca uma das mãos na testa, mantendo o rosto escondido, enquanto a senhora acaricia-lhe os cabelos. Agora já é possível ver toda a mesa com as cadeiras e o vaso de flor, duas garrafas e alguns copos, do lado esquerdo. À frente, no chão, os piões de metal, agora parados. A mulher agachada puxa o óculos escuro que estava apoiado em sua cabeça e o coloca nos olhos, tampando-os. As duas mulheres continuam abaixadas quase no centro da imagem durante um tempo. A câmera continua abrindo o zoom, e podemos ver uma cadeira do lado direito. A mulher continua chorando, só ouvimos o SOM do seu choro e a da senhora tentando consolá-la, mas muito baixo. Masha abaixa a cabeça mais uma vez e é abraçada pela empregada. As duas se levantam. A mulher que chora passa a mão no cabelo para arrumá-lo. Ambas caminham na direção do lado esquerdo da tela. A senhora na frente e a mulher atrás. Aparece uma terceira mulher no canto esquerdo da imagem, Olga. E enquanto isso a empregada sai rapidamente, também pelo lado esquerdo. Masha senta-se numa das cadeiras ao redor da mesa, a que está virada de costas para a câmera. Ela apoia seus braços na mesa e no encosto da cadeira, ficando de PERFIL.

Olga vai se aproximando da mesa, de mãos dadas com ela está Irina com seu vestido amarelo. Ambas olham para a mulher sentada, paradas a uma certa distância da mesa. O plano é geral, vemos os cinco piões parados no chão, uma cadeira sozinha do lado direito e ao fundo um aparelho de ar condicionado instalado no teto. A câmera gira para melhor enquadrar as três irmãs, e somem da tela o ar condicionado e a cadeira. Olga e Irina ficam de mãos dadas paradas olhando para Masha, sentada com a cabeça para baixo, chorando. A única coisa que ouvimos é, bem baixinho, o choro de Masha. A empregada chega, descalça, trazendo um copo

com ÁGUA para a mulher que está sentada na cadeira. Ela o oferece para Masha, mas essa continua chorando. Então, ela deixa o copo com água em cima da mesa e sai lentamente de cena. O plano fica parado por um certo tempo mostrando Masha chorando e as duas outras irmãs de pé olhando para ela. A câmera começa a se aproximar. Irina olha para Olga e as duas se aproximam da mesa onde está Masha. Irina senta-se na cadeira, ficando de frente para Masha e Olga permanece de pé. Irina começa a dizer bem baixinho: “Masha, num é esse o hino que papai cantava? Aquele hino? [sic]”. Masha continua chorando com uma das mãos apoiada na testa.

A câmera vai se aproximando aos poucos das três irmãs. Irina continua dizendo pausadamente, enquanto Masha levanta a cabeça e olha para ela: “O hino que o papai cantava? [sic]”. Masha levanta a cabeça, ainda chorando, e olha para Irina. Olga pergunta: “Qual?”. E Irina responde olhando para ela e depois para Masha: “O hino que ela cantava junto com o papai”. Masha responde com uma voz de choro: “Eu num sei [sic]”. Olga replica: “Você num lembra? [sic]”. “Cê cantava de asinha de anjo”, diz Irina. “Ah é”, responde Olga enquanto se agacha. Enquanto isso Masha, ainda de óculos escuros, olha para as duas, apoiando o cotovelo na mesa e a cabeça na mão direita. As três irmãs continuam conversando BAIXINHO sobre a música. A câmera continua se aproximando lentamente, até restar no plano apenas as três mulheres, a mesa com as cadeiras e as coisas em cima dela. “No dia do seu aniversário?”, diz Masha tirando os óculos escuros. As outras duas respondem que sim e riem.

O quadro nos mostra as TRÊS IRMÃS conversando entre si. Irina começa a tentar lembrar a música que Masha cantava, e a própria Masha começa a cantar. Na segunda estrofe, porém, ela volta a chorar, mas logo para. As três sorriem uma para a outra, enquanto Masha tenta continuar cantando. Irina diz: “Papai gostava tanto que você cantasse essa música, se lembra? [sic]”. Masha fala a frase final da canção “Feliz Aniversário” e as três começam a rir JUNTAS. O plano está bem próximo quando Masha diz: “Feliz aniversário Irina!”. Irina balança a cabeça para ela em sinal de aprovação, se aproxima e dá um beijo na irmã. As duas se dão as mãos e se olham sorrindo, Olga, Masha e Irina, Inês, Fernanda e Simone. Fernanda/Masha pega o copo com água que está sobre a mesa, bebe e o devolve para o seu lugar. Ela limpa o nariz com a mão direita enquanto é observada pelas outras duas ATRIZES. A câmera balança um pouco. Simone/Irina olha para Inês/Olga e suspira sorrindo.

As três ficam em silêncio por um bom tempo, se olhando, até que Simone/Irina quebra o silêncio. “Tinha um hino que eu conhecia [sic]”. E começa a cantar olhando para Fernanda/Masha e Inês/Olga, que olham para ela prestando atenção. “Saudamos

alegremente... a terra adorada que me viu nascer. Dos filhos que te adoram e que jamais hão de te esquecer. Ó Divinópolis...[sic]”. Simone começa a rir, Inês também. Fernanda faz uma cara de susto, fecha os olhos, vira na direção da câmera e começa a sorrir, enquanto ouvimos a risada de Simone. Fernanda diz olhando para Simone e colocando a mão no coração: “Isso doeu no fundo”. Ao que Simone responde com uma GARGALHADA. As três atrizes riem juntas. Simone continua cantando: “Divinópolis, a terra amada. E venerada sempre irá de ser... E teus filhos...”. Inês começa a rir, Fernanda arruma o cabelo, passa a mão direita na cabeça, solta um “ai ai”. As três ficam novamente em silêncio. Simone mexe na trança do cabelo de Inês. Inês olha na direção de Fernanda, que depois de um tempo faz um carinho no rosto da atriz. Ela volta com a mão para o queixo, olhando para o fundo. Inês segue agachada olhando para a sua frente e Simone mexendo no cabelo de Inês.

#### 4.3.4. Um filme não muito comum

*Moscou* é um filme que ao mesmo tempo em que o diretor interfere o mínimo possível no que está sendo produzido. O fato de Eduardo Coutinho dar a tarefa de direção dos atores para Enrique Diaz faz com que Coutinho tenha um distanciamento, ao contrário da proximidade da conversa com seus personagens a qual ele está habituado em seus filmes. O único momento do filme em que vemos o documentarista efetivamente interagindo com os atores do grupo de teatro é no início do filme, a primeira cena que descrevemos, a apresentação do dispositivo e a negociação de seu possível funcionamento. O momento em que temos no filme a cena de Coutinho e Diaz apresentando para os atores a proposta de realização do filme, deixando claro o que se quer fazer, em qual tempo, e quais os recursos. Coutinho brinca com os atores quando eles entram no palco/*backstage* onde acontece a reunião de apresentação dizendo que a partir daquele momento não tem mais volta, e podemos entender: o filme já começou.

Na verdade o filme começa com a cena de uma dos atores falando da fotografia de Moscou, contando a história do cinema que foi demolido e o seu sofrimento ao ver isso, maior do que ver a sua própria casa. Esses pequenos momentos que não pertencem à peça “As três irmãs”, mas se relacionam com ela são interessantes na medida em que complementam a história, e colocam os atores na divisa entre ficcionar e fabular, o que é do registro e o que é do representado. As vezes que Coutinho repete para os atores que eles são responsáveis pelo o

que acontece no filme, que eles que escolheram as “regras” que lhe seriam apresentadas, ele está deixando claro que faz parte do dispositivo deixar a escolha para os atores em aberto. Ele orienta Diaz, que é quem vai dirigir os atores, mas ele também cria situações, seja através dos próprios limites de tempo e espaço da filmagem do filme, que permitem uma maior exposição dos atores. Talvez devido às boas surpresas que teve em *Jogo de Cena*.

Ainda na primeira situação descrita, os momentos em que Diaz conversa com os atores e cria um espaço de negociação é importante por deixar claro o caráter de construção do filme, por mais que da metade para frente, por exemplo, as imagens sejam apenas de encenações de cenas da peça, dando continuidade a história ficcional da peça. Primeiro, o ato de mostrar a negociação, e segundo a negociação em si, ambas indicam que negociar com os atores sobre o nível da sua dedicação, a qualidade da sua atuação, o comprometimento faz parte do dispositivo relacional criado pelo filme. A participação dos atores na estruturação do que será feito no/para o filme cria uma circunstância de maior liberdade, os atores se sentem mais à vontade, pois também poderão opinar. Assim, constatamos que o filme é composto de várias camadas que se atravessam, uma puxando a outra.

Desde a escolha de qual grupo de teatro, passando pela escolha do diretor de teatro, os percalços no caminho que levaram à participação de Diaz, a experiência do Grupo Galpão, o renome do grupo também, o local escolhido para as filmagens, uma cenografia mínima e muitos fundos pretos, os exercícios realizados por Diaz para estimular os atores à construção, o grau de dedicação de cada ator, seu envolvimento, o quanto ele se deixa levar pela peça, como eles se relacionam entre si, com Diaz, com Coutinho que permanece à distância, o distanciamento de Coutinho, que interfere nas suas escolhas no momento de edição. A ajuda de toda a equipe para a realização do filme, as opiniões diferentes, os corte necessários, a fragmentação da história, todos esses elementos e muitos outros se tornam visíveis através do simples ato de compartilhar com os atores parte das decisões quanto os objetivos da encenação da peça. Enrique Diaz, em um momento de sua fala diz que Coutinho gostaria que os atores construíssem também em cima da peça, não só desconstruíssem. Essa construção diz respeito à deixar aflorar coisas do âmbito privado nesse momento público que é a encenação de uma peça de teatro. Se deixar envolver pela história.

O outro trecho que descrevemos é o segundo exercício que Enrique Diaz passa para os atores, no qual eles devem falar algo baseado na memória de passado do outro, tema do exercício anterior, que é mostrado anteriormente no filme. Quando os atores começam a falar, conseguimos reconhecer apenas a primeira história como sendo pertencente a outro, pois ela é repetida do primeiro exercício, as outras falas dos atores ficam entre o ficcional e o

documental. Por mais que a princípio acreditemos que todas as falas são interpretações das falas dos outros, a quarta pessoa que fala, um homem, começa relatando a “sua suposta” memória, olhando sempre para baixo. Ao terminar de contar ele levanta a cabeça e diz que não roubou a história de ninguém, que ela é dele. Isso quebra com a idéia proposta no início da cena por Diaz de contar a história dos outros. De fato não sabemos se a história pertence ao ator ou não, isso não importa, o que importa é que o simples fato dele dizer que a memória é só dele e de mais ninguém, acaba gerando a questão sobre a procedência das outras falas. E ainda, independente de quem disse o que, tudo o que é dito de fato aconteceu, não importando com quem.

A terceira cena que descrevemos é bastante significativa do processo de construção de um personagem fictício, de se deixar levar pelas emoções que o processo criativo e ficcional ativam. Os atores estão ensaiando a cena do aniversário de Irina, a atriz Fernanda, no papel de Masha começa a cantar uma música que na história da peça é uma música que traz lembranças do pai já falecido. Entretanto, ela começa a chorar, e a chorar sem conseguir segurar as lágrimas. Ela fica em silêncio, outras atrizes tentam uma de cada vez consolá-la, mas ainda atuando, o que é interessante porque ao mesmo tempo em que as atrizes querem ajudá-la e fazê-la parar de chorar, elas o fazem continuando a encenação da peça, dizendo as falas das personagens, permitindo longos silêncios, falando baixinho. Fernanda, ao começar a chorar com mais intensidade esconde os olhos com um óculos escuro. Isso nos remete ao que Marília Pêra diz em *Jogo de Cena*, que quando as lágrimas são reais, tenta-se esconder. E é isso que Fernanda faz, tenta esconder suas lágrimas. As atrizes Inês e Simone, que fazem o papel das outras duas irmãs na peça, vão tentando fazê-la voltar à encenação aos poucos, o que parece funcionar, até o momento em que Simone, que interpreta Irina, começa a cantar uma música que, a princípio parece fazer parte do ensaio da peça, mas quando ela chega no refrão “Ó Divinópolis”, o nome de uma cidade do interior de Minas Gerais, o espectador percebe que ali já não se trata mais de ficção, é documentário.

Esse momento do filme deixa claro a permeabilidade entre ficcional e documental. Ambos estão presentes em todos os momentos do filme, juntos, mesmo nos momentos que vemos apenas a continuidade da história de “As três irmãs” com a encenação dos atores. As cenas que dão seguimento à história da peça são bastante alegóricas, o quarto de uma das irmãs é representado por uma cama de brinquedo cheia de fotografias coladas, que uma das atrizes coloca em cima de uma mesa. A cena final da peça é encenada por Simone e Inês aparentemente sozinhas no espaço de representação com o plano fechado apenas nas duas. Quando a câmera começa recuar com o zoom, vemos as duas atrizes no foco, ao centro da

imagem, atuando, enquanto em volta todos os outros atores que participaram da experiência de interpretar a peça para ser registrado por uma câmera olhando para as duas. Eles estão na penumbra, vestidos de preto, em sua maioria, mas estão visíveis na imagem, que abre o plano até enquadrar todos os participantes, os atores e os diretores Enrique Diaz e Eduardo Coutinho, antes de cortar para uma tela preta.

O final desse filme, assim como o final de *Jogo de Cena* funcionam como ratificadores do dispositivo relacional empregado no filme. Em muitas cenas vemos apenas os atores encenando, mas, depois desse fechamento do filme, passamos a imaginar que em todos os momentos em que só tinham os atores da cena, eles estavam na verdade rodeados por outros. Em outros momentos do filme vemos alguns atores ensaiando no primeiro plano, enquanto outros, no segundo plano, conversam de forma despreocupada. É o ficcional e o documental convivendo, habitando o mesmo espaço fílmico. Essa coexistência entre ambos, que foi desenvolvida em *Jogo de Cena*, é levada ao extremo com *Moscou*. Esse filme foi bastante criticado, por fugir bastante do que o documentarista já havia realizado até então. Em entrevista realizada em setembro de 2009, um mês após a estréia do filme, Coutinho diz que o filme não só faz sentido no conjunto da obra dele enquanto documentarista, como valeu a pena. Foi uma experiência diferente, devido à característica fragmentária do resultado final, mas se o filme faz as pessoas sentirem e pensarem alguma coisa, ele é bom, de acordo com Coutinho. Ao mesmo tempo em que Coutinho está dizendo “Ninguém é dono da própria história”, ele destaca “Nós somos atores sempre”. Os filmes documentários são construções, as pessoas fabulam em cima de sua própria história, e também atuam, criam personagens. A linha que separa o que é do ficcional e o que pertence ao documental constitui, na verdade, uma fina membrana, porosa e facilmente atravessada, que permite diversas conexões entre os elementos que se encontram nela, e conexões a partir dos elementos, uma rede de relações.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta dissertação buscamos mostrar como o documentário contemporâneo reúne elementos não só do campo documental como também do ficcional. Ao contrário da tradição do documentário clássico de falar da “realidade” e do “outro”, mas sempre com um distanciamento, e depois os avanços do documentário moderno em falar para o outro, o documentário contemporâneo aponta para um falar junto com outro, onde a fala do personagem é mediada por elementos diversos – históricos, tecnológicos, culturais, pessoais, políticos, econômicos, dentre outros. Eduardo Coutinho, documentarista brasileiro, nos pareceu um bom exemplo desse movimento da produção contemporânea em experimentar novas formas de tratar do mundo e do que se considera real. Nessa experimentação, limites entre “gêneros” cinematográficos que se queriam intransponíveis foram ultrapassados, ao ponto de observarmos na produção documental brasileira contemporânea a emergência de filmes “híbridos”, na medida em que não se prendem a um rótulo.

Dentre os assuntos desenvolvidos neste texto, gostaríamos de destacar a importância de alguns elementos que nos auxiliaram a fundamentar nossas afirmações. Primeiramente, a questão das potências do falso, apresentada por Deleuze, que nos indicou uma mudança importante de foco na prática cinematográfica, da oposição entre ficção e realidade passa-se para as transformações no campo da narrativa. É a subjetiva indireta livre, uma forma narrativa desdobrada por Pasolini do discurso indireto livre, e aplicada ao cinema documentário por Deleuze. A narrativa passa a ser uma pseudo-narrativa, na medida em que deixa de ter um compromisso com a verdade, para enfatizar as possibilidades de tornar-se outro, em especial na fala dos personagens.

Os filmes de Coutinho escolhidos para análise aqui realizada dizem respeito a esse devir da fala das pessoas, que produz uma indiscernibilidade das imagens produzidas a partir desse devir criativo. No caso dos filmes de Coutinho apresentados neste texto, em muitos momentos o aspecto documental e o aspecto ficcional da imagem se misturam, eles trocam de lugar constantemente, produzindo imagens duplas, que são ao mesmo tempo ficcionais e documentais. A constatação da existência de imagens duplas, “híbridas”, no documentário não é nova, mas o que se quer propor é que a relação de reversibilidade presente nessas imagens não é um problema para o documentário, é apenas a forma como as coisas, as

relações entre os objetos, pessoas e ambientes se dão, todas juntas, contaminadas. Ao querer separar documental de ficcional, se está negando a própria natureza da imagem.

Outra questão desenvolvida pelo texto foi a proposta de Deleuze de uma “nova oposição”, que deixaria de ser entre ficção e realidade, para se tornar entre ficção e fabulação. A inserção da função fabuladora é fundamental para tirar o foco da idéia dominante que determina o que é da ficção e o que diz da realidade, abrindo espaço para o “falso”, para o que é criado pelas pessoas, pelos personagens em suas narrativas. A fabulação coloca então o cineasta na condição de um criador de verdades paralelas, possíveis ou não, mas que vêm da fala de pessoas reais e não personagens de uma obra de ficção. Deleuze coloca que a personagem precisa ser primeiro real, fazer parte do mundo, para afirmar a ficção como potência e não como modelo a ser seguido. Ao fabular, a personagem está afirmando como real e não como fictícia.

Ao descrever os três filmes de Eduardo Coutinho, percebe-se que, mesmo nos casos em que temos atores e atrizes interpretando personagens, sejam eles reais – como em *Jogo de Cena* – ou ficcionais – como em *Moscou* -, o que se vê é documental e ficcional coexistindo, mesmo que ora transpareça mais um do que o outro, ambos estão presentes, em todas as imagens, em todas as falas das personagens, dos atores. Não é possível separar um ator interpretando um personagem, por exemplo, daquilo que ele é enquanto indivíduo. Em algum momento, de alguma forma as características pessoais vão emergir, seja num silêncio, numa pausa mais longa, num olhar vazio, numa lágrima não-intencional. Por isso, independente do fato do personagem ser um ator/atriz, se ele inventa em cima da própria história, o interesse de documentários como os de Coutinho está na fala das pessoas, são elas com suas histórias, com sua capacidade de fabular, que fazem o filme ser interessante e tocar o espectador de alguma maneira.

A potência do ficcional é extremamente rica e é no encontro entre as pessoas na frente de uma câmera que ela aflora. O encontro é um acontecimento que permite a surpresa, o inesperado, como o caso das reações de Andréa Beltrão e Fernanda Torres em *Jogo de Cena*. Coutinho ao afirmar que se surpreendeu muito mais com a ficção que com o documentário, ele demonstra a potencia de falso existente no processo ficcional. E ainda a idéia defendida por Comolli de que não é possível pegar as pessoas desprevenidas na frente de uma câmera, mas a possibilidade de algo inusitado acontecer está sempre presente, e esse “risco do real” está diretamente relacionado à auto-*mise-en-scène* dos personagens, que foge do controle do cineasta e por isso está em livre devir.

O elemento que esteve presente em todos os três filmes analisados foi a presença de um dispositivo relacional, uma máquina que produz relações e combinações que só existem devido à instauração do dispositivo. É ele que delimita o espaço/tempo em que o filme irá acontecer, além das condições, dos arranjos e das combinações. Pode-se dizer que o dispositivo seria como um experimento de laboratório onde cria-se uma situação que reúne pessoas, objetos, idéias e um objetivo a ser atingido. No caso de *Cabra Marcado para Morrer* é encontrar as pessoas que participaram do primeiro filme, descobrir o que se passou com elas depois do Golpe de 64, e para tal a exibição do copião do filme de 64 para as pessoas que participaram das filmagens é o elemento que dispara a rede de relações e conexões estabelecidas por todos os personagens.

Quando Migliorin diz que um dispositivo é uma ativação do real, pois cria uma situação que não existe para filmá-la, refere-se exatamente ao o que observamos em *Cabra Marcado*, cujo dispositivo relacional é centrado na exibição do copião, e o que advém disso são os desdobramentos das conexões feitas por todos os envolvidos, pessoas, coisas e idéias. Em *Jogo de Cena* também vemos um dispositivo em funcionamento, é o anúncio no jornal que desencadeia todo o processo que envolve a realização do filme. Sem ele não haveria pesquisa, mulheres selecionadas, atrizes selecionadas, histórias com autores misturados, nada. Já em *Moscou*, quando o Grupo Galpão aceita a proposta de Coutinho em ser filmado durante os ensaios de uma peça escolhida por ele, o filme começa, como brinca Coutinho na primeira cena descrita por no capítulo 4.

Nos três filmes apresentados para análise, a presença do encontro e da noção do filme como um artifício esteve presente. O filme-dispositivo, tal qual apresenta Lins, é construído e deixa claro seu caráter de construção. Ele presume a relação entre elementos heterogêneos, porém simétricos. Por exemplo, os atores de teatro, o palco/*backstage*, a iluminação no teatro, a presença, mesmo que apenas por voz dos membros da equipe de filmagem, as “regras do jogo” colocadas por Coutinho; as atrizes, as mulheres donas das histórias, o anúncio no jornal, o teatro, a equipe de produção, a distância temporal entre a gravação com as mulheres e as atrizes; o copião do filme de 64, a curiosidade Coutinho, as pessoas que participaram do filme, a questão histórica do Golpe Militar, a própria Galiléia, as questões políticas que envolveram a Liga Camponesa. Todos esses elementos citados, dos três filmes, e muitos outros que fazem parte da rede que o filme torna visível são igualmente importantes para o resultado do filme, por mais diferentes que sejam. Não apenas as pessoas, mas também as sensações, as idéias, os objetos técnicos que participam da ação.

Enfim, a noção de documentário expandido apresentada por Teixeira e os três deslocamentos do documentário em relação a si mesmo, à ficção e ao experimental indicam uma busca do documentário em ampliar suas fronteiras. Os filmes de Eduardo Coutinho escolhidos para este trabalho são representativos desses deslocamentos, e inclusive o tempo de distância entre um e outro também reflete o quão trabalhoso é esse movimento em direção a uma maior experimentação. Com isso, não queremos dizer que o documentário está se tornando cinema experimental, não é isso. O que dizemos é que é através da experimentação com elementos estéticos e poéticos de outras práticas audiovisuais - porque esse movimento inclui a televisão e o vídeo -, é que o documentário vai conseguir, pouco a pouco, descobrir novas maneiras de se recriar, de acompanhar as mudanças pelas quais a “realidade” passa, que modificam também a forma de percepção das coisas do mundo.

Trata-se de pensar a linha que separa documental de ficcional não apenas como tênue, mas talvez como ilusória e por isso mesmo, feita para ser ultrapassada. Ela existe devido a nossa necessidade de separar as coisas para compreendê-las melhor, mas a “realidade” não separa. Por isso documental e ficcional ficam indiscerníveis, na medida em que eles coabitam o mesmo espaço, se atravessam, se contaminam. A fim de buscar deixar claro esse atravessamento entre as formas de produção optamos por descrever as cenas, deixá-las falar através da mediação do pesquisador. Afinal, é no dispositivo relacional criado pelo filme e evidenciado pelas imagens que conseguimos perceber esse atravessamento entre os “gêneros”. A maneira como eles se encontram, se afetam e coexistem é bastante sutil, de um momento para outro já percebemos a predominância de um sobre o outro, para logo depois inverter.

O documentário brasileiro contemporâneo, como diz Coutinho<sup>33</sup>, permite experiências de linguagem muito interessantes. Uma grande parte dos documentaristas contemporâneos estão continuamente em busca de inovações, realizando experimentos com os seus filmes, deixando cada vez mais evidente as suas dificuldades enquanto realizador. Essa intensa vontade de experimentação, aliada aos recursos tecnológicos disponíveis na atualidade produzem um tipo de documentário de transborda suas fronteiras iniciais. Ele se expande em direção da Arte Contemporânea, do cinema de ficção, e da televisão. É nesse movimento que o que há de documental na ficção e de ficcional no documentário ganha visibilidade, se mostrando como condição de existência para a prática cinematográfica na contemporaneidade.

---

<sup>33</sup> Em entrevista concedida à Alexandre Derlan para o CineRonda em setembro de 2009.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pós-produção*. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins Editora, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista concedida a Alexandre Derlam para o CineRonda. Rio de Janeiro, set. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=O-QFR3xp9xw&feature=related>>. Acesso em 8 abr. 2011.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: \_\_\_\_\_. *Imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. p.154-188. (Cinema 2).

\_\_\_\_\_. Cinema, corpo e cérebro, pensamento. In: \_\_\_\_\_. *Imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 227-266.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. O que é um agenciamento? In: \_\_\_\_\_. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 118-127.

\_\_\_\_\_. Os cristais do tempo. In: \_\_\_\_\_. *Imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. p.87-120. (Cinema 2).

\_\_\_\_\_. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze Filosofia Virtual*. Tradução Heloísa B.S. Rocha. São Paulo: Ed.34, 1996. p.47-57.

\_\_\_\_\_. L'image perception. In: \_\_\_\_\_. *Cinema I. L'image-mouvement*. Paris: Les editions de minuit, 1983. p. 104-124.

DUGET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia. (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p.49-70.

GOMES, Wilson. *A poética do cinema e a questão do método em análise fílmica*. Disponível em: <<http://www.moodle.ufba.br/mod/resource/view.php?id=23742>>. Acesso em: 13 ago. 2009.

GONÇALVES, Fernando. *Arte e Cidade: mediação e estética do encontro no espetáculo*. Otro. Anais Intercom 2010.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the social: an introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005.

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

\_\_\_\_\_.; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. *O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg*. Video Brasil, Festival de Arte Eletrônica, 2007. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/apresenta.asp>>. Acesso em 09 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*. In: SOBRE FAZER DOCUMENTÁRIOS. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p.44-51. (Rumos Itaú Cultural).

\_\_\_\_\_. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*. In: MACIEL, Kátia. (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 327-340.

MIGLIORIN, Cezar. *O dispositivo como estratégia narrativa*. 2005. Disponível em: <<http://videodispositivo.blogspot.com/2005/07/o-dispositivo-como-estrategia-narrativa.html>> Acesso em: 12 fev. 2011.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. 2. ed. Campinas: Papirus, 2007.

\_\_\_\_\_. *La realidad del realismo y la ficción de la objetividad*. In: \_\_\_\_\_. *La representación de la realidad*. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. p. 217-254.

\_\_\_\_\_. *A voz do documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, v. 2: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac, 2005. p. 47-67.

PARENTE, André. *A forma cinema: variações e rupturas*. In: MACIEL, Kátia. (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 23-48.

PASOLINI, Pier Paolo. ROHMER, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, v.2: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac, 2005. p.159-226.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mais afinal...O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

STAM, Robert. A fenomenologia do realismo. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 91-101.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade*. In: SOBRE FAZER DOCUMENTÁRIOS. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p.38-43. (Rumos Itaú Cultural).

\_\_\_\_\_. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 29-67.

**FILMOGRAFIA**

CABRA MERCADO PARA MORRER. Eduardo Coutinho. 1984.

JOGO DE CENA. Eduardo Coutinho. 2007.

MOSCOU. Eduardo Coutinho. 2009.