



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Daniela Muzi

**Tecnologia e materialidades da comunicação no documentário: atores
humanos e não humanos na obra de Eduardo Coutinho**

Rio de Janeiro

2011

Daniela Muzi

Tecnologia e materialidades da comunicação no documentário: atores humanos e não humanos na obra 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. Área de concentração: Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Andrade Pereira

Rio de Janeiro

2011

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

M994 Muzi, Daniela.

Tecnologia e materialidades da comunicação no documentário: atores humanos e não humanos na obra de Eduardo Coutinho / Daniela Muzi. – 2012.

114 f.

Orientador: Vinícius Andrade Pereira.

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

1. Coutinho, Eduardo, 1933- - Contribuições em cinema – Teses. 2. Comunicação na arte – Teses. 3. Documentário (Cinema) – Produção e direção - Teses. I. Pereira, Vinícius Andrade. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

rc

CDU 659.3

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

Assinatura

Data

Daniela Muzi

Tecnologia e materialidades da comunicação no documentário: atores humanos e não humanos na obra 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. Área de concentração: Comunicação Social.

Aprovada em 15 de agosto de 2011.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Andrade Pereira
Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Banca Examinadora: _____
Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves
Faculdade de Comunicação Social - UERJ

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

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

Em memória de Amy Winehouse. dedicação s. f. 1 Ação de dedicar. 2 Qualidade de quem se dedica. 3 Afeto extremo, devoção ou ainda 4. Desprendimento de si próprio em favor de outrem ou de alguma ideia. Dedico esta dedicatória à palavra dedicação. Palavra que precisa existir neste mundo, que transmite um amor profundo que não tem comparação. Dedicção define o amor da minha vó, da minha mãe e do meu marido um amor sem limite e incondicional que sempre esteve comigo e que aqui foi fundamental.

AGRADECIMENTOS

Agradecer deveria ser fácil para quem chegou até aqui, mas há tanto a agradecer que tenho medo de não saber dizer. Mas vamos começar do começo, pois é assim que se começa. Em primeiro lugar, eu queria agradecer ao mestre Eduardo Coutinho, quem eu muito admiro, respeito e gosto. Queria agradecê-lo por toda generosidade em me receber dez anos atrás com toda paciência e pela adorável insanidade de confiar em uma menina de 21 anos para fazer um documentário sobre sua obra. Dez anos depois continuo agradecendo pela segunda oportunidade e pelas boas gargalhadas que dei em uma conversa maravilhosa. É uma grande honra poder conhecer de perto minha grande inspiração profissional.

Queria agradecer três queridos professores que são inspiradores da minha carreira acadêmica e não por acaso estão nesta banca: Vinicius Andrade Pereira, Fernando Gonçalves e Consuelo Lins. E ao professor Antônio Brasil que foi o responsável pelo começo de tudo. É enriquecedor lê-los e maravilhoso conhecê-los. Uma grande honra mais uma vez.

À minha vó Halime e à minha mãe Fátima serei eternamente grata por todos os mimos e incentivos incansáveis apesar de todo o meu humor e paciência nem sempre recomendáveis. As duas forneceram toda a infraestrutura e meios necessários para eu escrever este trabalho em tempos às vezes difíceis. Amo-as.

Ao meu marido querido, Christian Jafas, eu não tenho palavras. Divido com ele o meu título de mestre. Nada seria mais justo para quem me acompanhou desde as primeiras palavras acadêmicas, meu principal leitor e maior entusiasta. Eu te amo.

A todos os professores e colegas do mestrado que dividiram as descobertas e angústias do começo da carreira acadêmica. Tudo foi tão divertido e sofrido. Em especial aos queridos Heleninha Melhor Amiga Mestranda Klang, Thalita Parceirona de Viagens Bastos, Zé Consultor Fofó Cláudio Castanheira, Patrícia Alma Gêmea Intelectual Azambuja, Priscila Noivinha Mansano, Soninha Carioca de Missal Schneider e ao querido grupo de estudos pelas enriquecedoras tardes e noites.

Um agradecimento especial à Beth Formaggini por ter cedido uma cópia do seu filme, Apartamento 608, Daphne Cordeiro da RioFilme, pela cópia de Santo Forte, e a Ricardo Weschenfelder, pelo exemplar de A linguagem do vídeo, obras que contribuíram muito para este trabalho. Por fim, queria agradecer o amigo André Roth que está no começo desta história, meu piloto de fuga preferido que literalmente me trouxe até aqui ao dirigir enlouquecidamente de Itaboraí até o Rio para que eu chegasse a tempo da prova de seleção.

Aquilo que a razão complica, as redes explicam.

Bruno Latour

RESUMO

MUZI, Daniela. *Tecnologia e materialidades da comunicação no documentário: atores humanos e não humanos na obra de Eduardo Coutinho*. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O cinema é uma expressão artística mediada pela tecnologia desde o seu surgimento no século XIX. A partir dessa constatação, investigam-se neste trabalho as relações entre tecnologia e documentário e de que forma elas impactam as linguagens midiáticas, tomando como aplicação a obra de Eduardo Coutinho - mais especificamente o uso do vídeo pelo cineasta. Para desenvolver este estudo, foi usado como referenciais teóricos a Teoria Ator-Rede e a Teoria das Materialidades da Comunicação, que têm em comum a análise de atores humanos (homem) e não humanos (técnica), além de permitir a justaposição de descrições histórica, biográfica, analítica e empírica a cerca do objeto do estudo. Essas análises mostram que há uma influência mútua e simultânea entre tecnologia e documentário, onde tecnologia influencia a linguagem documental, ao mesmo tempo em que o documentário, ao buscar novas maneiras de se expressar, acossa e afeta os aparatos técnicos, demandando aprimoramentos e transformações nos mesmos. No cinema documental, a tecnologia permitiu diversas contribuições estéticas que vinham sendo requeridas pela prática, como a necessidade de um cinema mais ágil e sonoro que foi viabilizado pelo advento de câmeras menores e do som direto. Esse encontro entre técnica e estética foi visto de perto na obra de Eduardo Coutinho.

Palavras-chave: Documentário. Tecnologia. Teoria Ator-Rede. Materialidades da Comunicação. Eduardo Coutinho.

ABSTRACT

The film is an artistic expression mediated by technology since its emergence in the nineteenth century. From this observation, this work investigates the relationship between documentary and technology and how they impact the media languages, taking as applying Eduardo Coutinho's films - specifically the use of video by filmmaker. To develop this study, was used as the theoretical references Actor-Network Theory and the Theory of Materialities of Communication, which have in common the analysis of human (man) and nonhuman (technical) actors, besides allowing the juxtaposition of historical descriptions, biographical, analytical and empirical about the object of study. These analyzes show that there is a simultaneous and mutual influence between documentary and technology, where technology influences language documentary, while the documentary, to seek new ways to express themselves, affects and harasses the technical apparatus, demanding improvements and changes in themselves. In the documentary film, technology has allowed various aesthetic contributions that had been required by the practice, as the need for a more agile and sonorous cinema that was made possible by the advent of smaller cameras and direct sound. This encounter between technical and aesthetic was seen closely with the analysis of Eduardo Coutinho's films.

Keywords: Documentary. Technology. Actor-Network Theory. Materialities of Communication. Eduardo Coutinho.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 -	Elizabeth Teixeira e seus filhos.....	37
Fotografia 2 -	<i>Santa Marta: duas semanas no morro</i>	57
Fotografia 3 -	<i>Santa Marta: duas semanas no morro</i>	57
Fotografia 4 -	<i>Santa Marta: duas semanas no morro</i>	57
Fotografia 5 -	<i>Santa Marta: duas semanas no morro</i> - personagem.....	59
Fotografia 6 -	<i>Santa Marta: duas semanas no morro</i> - personagem.....	59
Fotografia 7 -	<i>Santa Marta: duas semanas no morro</i> - personagem.....	59
Fotografia 8 -	<i>Santa Marta: duas semanas no morro</i>	60
Fotografia 9 -	<i>Santa Marta: duas semanas no morro</i> - enquadramento típico dos filmes de Coutinho.....	60
Fotografia 10 -	<i>Boca de lixo</i> - fotografia dos catadores.....	66
Fotografia 11 -	<i>Boca de Lixo</i> - personagem Nirinha.....	68
Fotografia 12 -	<i>Boca de Lixo</i> - personagem Lúcia.....	68
Fotografia 13 -	<i>Boca de Lixo</i> - personagem Cícera.....	68
Fotografia 14 -	<i>Boca de Lixo</i> - personagem Enoch.....	68
Fotografia 15 -	<i>Boca de Lixo</i> - personagem Jurema.....	68
Fotografia 16 -	<i>Boca de Lixo</i> - momentos de lazer no lixão.....	69
Fotografia 17 -	<i>Boca de Lixo</i> - momentos de lazer no lixão.....	69
Fotografia 18 -	<i>Boca de Lixo</i> - momentos de lazer no lixão.....	69
Fotografia 19 -	<i>Boca de Lixo</i> - Lúcia no lixão.....	71
Fotografia 20 -	<i>Boca de Lixo</i> - Lúcia em casa.....	71
Fotografia 21 -	<i>Boca de Lixo</i> - cartela de personagens.....	73
Fotografia 22 -	<i>Boca de Lixo</i> - retrato filmado.....	74
Fotografia 23 -	<i>Boca de Lixo</i> - retrato filmado.....	74
Fotografia 24 -	<i>Boca de Lixo</i> - retrato filmado.....	74
Fotografia 25 -	<i>Boca de Lixo</i> - montagem cronológica.....	75
Fotografia 26 -	<i>Boca de Lixo</i> - montagem cronológica.....	75
Fotografia 27 -	<i>Boca de Lixo</i> - montagem cronológica.....	75
Fotografia 28 -	<i>Santo forte</i> - retrato filmado.....	82
Fotografia 29 -	<i>Santo forte</i> - imagem parada.....	83
Fotografia 30 -	<i>Santo forte</i> - imagem parada.....	83
Fotografia 31 -	<i>Santo forte</i>	83
Fotografia 32 -	<i>Santo forte</i>	83
Fotografia 33 -	<i>Santo forte</i>	83
Fotografia 34 -	<i>Santo forte</i> - mudança de enquadramento.....	84

Fotografia 35 -	<i>Santo forte</i> - mudança de enquadramento.....	84
Fotografia 36 -	<i>Santo forte</i> - mudança de enquadramento.....	84
Gráfico 1 -	Sistema de Acompanhamento de Distribuição (Ancine), Filme B, SEDCMRJ e empresas distribuidoras.....	91
Fotografia 37 -	<i>As canções</i> - pesquisa de personagens.....	94
Tabela 1 -	Horas de material gravado por Eduardo Coutinho por filme.....	96

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
0	MEMORIAL	15
1	UMA OUTRA FORMA DE ANALISAR O AUDIOVISUAL	20
1.1	Usando a Teoria Ator-Rede	20
1.2	Pelo viés das Materialidades da Comunicação	22
2	DOCUMENTANDO O DOCUMENTÁRIO: UM BREVE HISTÓRICO DO CINEMA DOCUMENTAL	27
2.1	Modo poético: livre por si só	27
2.2	Documentário expositivo: a narração como solução	28
2.3	Documentário observativo: a câmera livre como uma mosca	29
2.4	Documentário participativo: novas possibilidades com o som	30
2.5	Documentário autobiográfico: câmeras menores, mais intimidade?	32
3	CONHECENDO COUTINHO	34
3.1	Antes da fama	34
3.2	Coutinho Repórter	40
3.3	Depois de 20 anos a volta ao Cabra	44
4	DE CABRA MARCADO PARA MORRER À RESSUREIÇÃO EM SANTO FORTE	49
4.1	Intermezzo: os anos antes de voltar às telas	49
4.2	Santa Marta: duas semanas no morro e 23 horas de filmagem	52
4.2.1	<u>Princípio da pesquisa de personagens</u>	57
4.2.2	<u>Metodologia do excesso: liberdade para gravar</u>	58
4.2.3	<u>Princípio da imagem e montagem sem adjetivos</u>	59
4.3	O fio da memória: e um antigo problema	61
4.4	Boca de lixo: reaproveitamento e reciclagem dos princípios de Eduardo Coutinho	65
4.4.1	<u>Pesquisa de personagens</u>	66
4.4.2	<u>Metodologia do excesso</u>	67
4.4.2.1	Longos depoimentos.....	68
4.4.3	<u>Imagem e montagem sem adjetivos</u>	69
4.4.3.1	Montagem dos personagens em blocos.....	71
4.4.3.2	Cartela dos personagens.....	73
4.4.3.3	Retrato filmado.....	73
4.4.3.4	Montagem cronológica.....	74
4.4.4	<u>Reciclagem e reaproveitamento de alguns princípios</u>	75

4.5	Santo forte: a ressurreição	77
4.5.1	<u>Pesquisa de personagens: em busca de boas narrações</u>	78
4.5.2	<u>Metodologia do excesso para longos depoimentos</u>	80
4.5.3	<u>Imagem e montagem sem adjetivos</u>	82
5	CONVERSAS ENTRE TECNOLOGIA E O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO	87
5.1	Coutinho e a tecnologia	87
5.1.1	<u>Um inábil por natureza</u>	87
5.1.2	<u>Da escrita ao documentário</u>	88
5.1.3	<u>Novas formas de produção no documentário</u>	90
5.2	Coutinho e seu modo de fazer documentário	93
5.2.1	<u>Pesquisa de personagens</u>	94
5.2.2	<u>Metodologia do excesso</u>	95
5.2.3	<u>Imagem e montagem sem adjetivos</u>	98
5.2.4	<u>A presença da câmera</u>	102
6	CONCLUSÃO	105
	REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

A produção brasileira de documentários aumentou nos últimos anos como demonstram os dados de mercado da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Em 1999, foram lançados no circuito comercial quatro documentários, enquanto que em 2009 o número multiplicou para 38, um pouco menos que a metade da produção nacional em cartaz no ano. No festival mais importante do gênero no Brasil, o Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, o número de títulos nacionais inscritos pulou de 45, em 1995, para 480, em 2007. Esse “boom” do documentário coincide com a introdução e popularização do vídeo digital no Brasil, a “revolução digital”, como se refere Amir Labaki (2006, p.10) ao processo que barateou e democratizou a produção de documentários.

Além de números, que tipo de contribuições esse novo suporte está trazendo para o cinema do documental? Será que a tecnologia exerce uma influência qualitativa sobre a produção audiovisual? Será que a tecnologia é capaz de cocriar uma nova linguagem? São esses aspectos que vamos focar nesta pesquisa, usando como objeto a expoente produção documental de Eduardo Coutinho – que está intrinsecamente ligada ao uso do vídeo digital. Em uma análise da relação entre o realizador e a tecnologia, ator humano e não humano, vamos identificar que resultados surgem dessa rede sociotécnica. Como a tecnologia atua no processo de produção de Eduardo Coutinho? Ela influencia o formato e o conteúdo de seus documentários? De que forma se estabelecem essas relações? Perguntas que pretendemos responder ao longo deste trabalho, cuja questão é analisar uma relação de cocriação entre Eduardo Coutinho e a tecnologia.

Esta pesquisa é um prolongamento de estudos realizados durante a graduação em Jornalismo na Uerj, cujo trabalho de conclusão de curso teve como tema os filmes do cineasta: “Cinema de Reportagem: a obra de Eduardo Coutinho”. A monografia foi elaborada a partir de um documentário realizado pela autora, em 2001, e analisa a filmografia autoral do diretor que à época se restringia a três documentários e três vídeos. Em 2001, Coutinho ainda não era conhecido como “o papa do documentário brasileiro”.

Com o aumento da produção de filmes documentais, crescimento do público nos cinemas e um maior espaço na mídia, cresce também a produção intelectual sobre o tema. Uma bibliografia recente, que ganha volume a partir da década de 90, carregada de sotaques estrangeiros, principalmente de língua inglesa e francesa, começa a ter títulos traduzidos para o português. Preocupada com a história e teoria dos filmes de não ficção – como alguns

autores preferem se referir ao gênero – a literatura sobre documentário começa a ter edições de textos nacionais sobre a realidade da produção no Brasil.

Sobre teoria e história do documentário há obras clássicas como *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991), de Bill Nichols; *Theorizing Documentary* (1993), de Michel Renov; *Le documentaire: um autre cinema* (1995), de Guy Gauthier; *Theorizing de Movie Image*, de Noël Carrol (1996) e *L'épreuve du réel au à l'écran*, de François Niney (2000). Essas obras, apesar de serem referências nos estudos de filmes de não ficção, não serão trabalhadas nesta pesquisa que se ateuve às publicações centradas na análise e produção de documentário.

Algumas obras introdutórias foram indispensáveis para o mapeamento das principais questões do documentário, como *Introdução ao documentário* (2005), de Bill Nichols; *Introdução ao documentário brasileiro* (2006), de Amir Labaki; *Cinema brasileiro hoje* (2005), de Pedro Butcher; *Espelho partido: tradição e transformação do documentário* (2006), de Silvio Da-Rin; *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008), de Fernão Pessoa Ramos e, por fim, um dos primeiros livros brasileiros sobre o tema: *Cineastas e imagens do povo*, lançado originalmente em 1985 e reeditado em 2003, de Jean Claude Bernardet. Essas obras estão incluídas no eixo análise do documentário.

Sobre questões relacionadas à produção contemporânea de documentários, três obras foram imprescindíveis: *É Tudo Verdade: reflexões sobre a cultura do documentário* (2005), de Amir Labaki, que diseca o boom do documentário no Brasil e no exterior e reflete a atual cultura do documentário, suas tendências e interpretações e dedica um capítulo ao cinema digital; *Filmar real* (2008), de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, analisa o cenário brasileiro especificamente sob o aspecto da produção, a partir dos anos 90, momento de mudança com a chamada “retomada”¹ do cinema brasileiro. Por último, *O cinema do real* (2005), organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki. O livro é produto do balanço das discussões ocorridas durante quatro anos (2001-04) nas Conferências Internacionais de Documentário do Festival É Tudo Verdade, onde foram debatidas questões decorrentes do impacto do vídeo digital.

Nosso principal referencial teórico é *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo* (2004), de Consuelo Lins, cujo título já antecipa a trajetória do cineasta que tem no vídeo, mais especificamente no vídeo digital, a explicação da produtividade da sua filmografia. Lins analisa os procedimentos criativos, métodos de trabalho, condições de

¹ Segundo as autoras, “convencionou-se chamar de ‘retomada’ a produção de cinema a partir de meados dos anos 90 (de longa-metragem, em particular), que recobrou fôlego em função do estímulo à produção propiciado pelas leis de incentivo que entraram em vigor naquele período. O marco inaugural costuma ser o longa *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati.” (LINS; MESQUITA, 2008, p.11).

realização, posturas éticas, opções estéticas e técnicas de Coutinho nos filmes realizados entre 1984 e 2004. Entremado de depoimentos do diretor, com quem a autora trabalhou em dois filmes, o livro é uma fonte indispensável sobre a obra do diretor que se tornou entusiasta das novas tecnologias.

Como outra referencia teórica, utilizamos a dissertação de Cristiano Rodrigues para o Mestrado em Multimeios, do Instituto de Artes da Unicamp: “Documentário: Tecnologia e Sentido - Um estudo da influência de três inovações tecnológica no Documentário Brasileiro” (2005), que relaciona desenvolvimento tecnológico e renovação de linguagens no documentário brasileiro. O autor destaca três avanços tecnológicos através de estudos de caso: a chegada do som direto (1960), a popularização do vídeo (1980) e advento do digital (1990). A partir do questionamento de “até que ponto o avanço tecnológico interfere, influencia e articula novas maneiras de representação e de veiculação de conteúdos?” (RODRIGUES, 2005, p.9), busca ilustrar a relação entre o uso da técnica e o reflexo nas narrativas.

A partir dessas obras de referência, pretendemos avançar para questões específicas da metodologia de trabalho de Eduardo Coutinho, que teve a oportunidade de fazer filmes em diversos suportes. Baseado nas relações entre tecnologia e o realizador de documentário, o tema desta pesquisa está representado pelo uso do vídeo por Eduardo Coutinho a fim de investigar que tipo de influências e resultados se dão através dessa intermediação. Com este intuito, iremos analisar aspectos pontuais de seus documentários como a pesquisa de personagens; gravação de longos depoimentos; fotografia e montagem.

Para iniciar essa análise, iremos apresentar no primeiro capítulo os conceitos centrais das bases metodológica e teórica que nos orientaram, respectivamente, Teoria Ator-Rede e Teoria das Materialidades da Comunicação. Ambas teorias incluem atores não humanos em seus preceitos e maior participação da descrição em vez da interpretação, e por isso oportunas para o nosso estudo. Vimos na Teoria das Materialidades da Comunicação de Hans Ulrich Gumbrecht um diálogo profícuo com a Teoria Ator-Rede de Bruno Latour que apresenta uma metodologia para analisar as mediações sociotécnicas entre atores humanos e não humanos – nos parece um belo encontro.

Expressão artística fundamentada pela mediação tecnológica, o cinema é transformado, desde os seus primórdios, a partir das inovações tecnológicas, por isso, no segundo capítulo iremos nos aprofundar na relação tecnologia-cinema. Traçaremos um breve histórico do gênero documental relacionando os modos de documentários às inovações tecnológicas no setor audiovisual, usando como base a classificação proposta por Bill Nichols (2005) e o levantamento realizado por Silvio Da-Rin (2006).

Dentro da perspectiva da TAR, o terceiro capítulo será dedicado à retrospectiva da carreira de Eduardo Coutinho, da escolha pelo cinema até o seu primeiro longa-metragem documental, *Cabra marcado para morrer* (1984). A partir da descrição da sua trajetória profissional, iremos buscar identificar atores que nos façam compreender sua relação com a tecnologia, rastreando e seguindo pistas.

O quarto capítulo é dedicado à análise dos três primeiros documentários do diretor produzidos em vídeo: *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), *Boca de lixo* (1992) e *Santo forte* (1999), que por serem iniciais, foram elencados por guardarem em si o desenvolvimento da metodologia de Eduardo Coutinho, indícios e fatos do que viria a ser a sua forma de documentar. A partir do estudo de três aspectos constantes em seus filmes – **pesquisa de personagens**; a longa duração dos depoimentos que aqui denominamos como **metodologia do excesso**; e **imagem e montagem sem adjetivos** – iremos documentar a relação do diretor com tecnologia e a ressonância dessa mediação sociotécnica em sua obra.

A relação Eduardo Coutinho-tecnologia é o tema do quinto e último capítulo onde, a partir de temas levantados ao longo da pesquisa, analisaremos a metodologia do cineasta sob os três aspectos identificados como mediadores deste trabalho. Usando como principal fonte uma longa “conversa” (o cineasta prefere este termo a entrevista) com Eduardo Coutinho, realizada em março de 2011, pudemos cotejar e discutir muitas questões levantadas ao longo deste trabalho.

Através da identificação da presença da tecnologia não como neutra, mas reconhecendo nela o papel de um ator que impacta linguagens midiáticas e, conseqüentemente, seus códigos, esperamos com este estudo contribuir com as formas de análise de obras audiovisuais a partir de conjuntos teóricos dentro do campo da Comunicação que valorizam aspectos não hermenêuticos na produção de sentido. Tomando como objeto específico o cinema de Eduardo Coutinho, buscaremos mapear os acontecimentos e tecnologias que atuaram como atores – no sentido TAR – e desta forma ampliar a discussão sobre a obra de um dos maiores documentaristas brasileiros.

MEMORIAL

Tudo começou em meados de 2001, quando eu estava no último período do curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social (FCS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Na época, cursava uma disciplina sobre documentário com o querido professor Antonio Brasil que apresentou alguns dos principais nomes do gênero como Robert Flaherty, John Grierson, Alberto Cavalcanti, Jean Rouch, Edgar Morin, Frederick Wiseman e expoentes nacionais como João Moreira Salles e Eduardo Coutinho. O João Salles já era meio conhecido na época, pois havia feito *Notícias de uma guerra particular* (1999) que ganhou bastante repercussão na mídia, principalmente na televisão. Mesmo sem saber nada de documentário tínhamos ouvido falar dele, mas Cavalcanti e Coutinho não escaparam da nossa ignorância.

– Ué, o Alberto Cavalcanti é brasileiro? Mas porque ninguém sabe quem ele é? Eduardo quem? Ele está vivo? – esses eram os comentários da turma.

Pacientemente, o professor apresentou todos os ilustres desconhecidos à turma. Coutinho era “o cara que fez *Cabra marcado para morrer*” (1984), repetia Brasil com uma ênfase que não me dizia nada e por isso me intrigava. Assistimos a vários filmes durante o período, inclusive o *Cabra*, e foi aí que entendi o porquê da ênfase na fala do professor.

No final do semestre veio a proposta: os alunos deveriam se dividir em grupos e apresentar seminários sobre cada um dos documentaristas “descobertos” em aula. Prontamente escolhi Eduardo Coutinho, juntei as amigas de sempre – Daniela Santoro, Maria Aparecida Costa e Maria Eduarda Mattar, e fiz outra proposta: “Vamos fazer um documentário sobre ele em vez de um seminário?!”. Naquela altura, eu já sabia que Coutinho trabalhava no Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip), que Zelito Viana tinha sido o produtor do *Cabra* e Eduardo Escorel tinha sido o montador. Achei que seria fácil entrar em contato com essas pessoas, já que todas moravam no Rio, e melhor ainda seria fazer um documentário que ninguém tinha feito – engraçado que só hoje, tentando contactá-lo novamente para a segunda entrevista, dou conta da minha audácia na época: fazer o primeiro documentário justo sobre o Eduardo Coutinho e falando sobre a obra que há poucos meses eu desconhecia.

Antonio Brasil, conhecido por incentivar os alunos a “meterem a mão na massa”, deu o maior apoio para a iniciativa, mas não sem antes alertar que Coutinho era uma pessoa que não gostava de dar entrevistas e possuía a fama de ser antipático com jornalista – na época me pareceu um desafio a mais.

Ligamos para Coutinho no Cecip e explicamos que queríamos fazer um documentário sobre ele para apresentarmos aos colegas de classe em um seminário interno da Faculdade. Ele aceitou com um desprendimento que até hoje me surpreende. A entrevista foi marcada para o final da tarde do dia 19 de junho de 2001, no Cecip, localizado no Largo de São Francisco, no Centro do Rio.

Para gravar a entrevista convidei um amigo da faculdade, Carlos Blanco, que tinha uma *handycam* digital JVC Mini-DV sem entrada para microfone e, por isso, tivemos que usar uma segunda câmera Super VHS, da faculdade, para captar o áudio com um microfone de lapela profissional. A Super VHS foi operada pelo querido colega de turma Batata.

A sincronia entre imagem e som seria feita depois, não na moviola, mas na ilha de edição não-linear. A câmera Mini-DV possibilitaria uma qualidade de imagem superior à Super HS e permitiria editarmos no computador, em um programa chamado Adobe Premiere, operado e emprestado pelo Carlos. Uma revolução! Gravar tudo em Super VHS significaria ter uma qualidade de imagem um pouco melhor do que a de um VHS comum e ter que enfrentar a burocracia da faculdade para utilizar a ilha de edição em horários limitados. O Laboratório de TV da FCS contava com duas ilhas de edição Super VHS lineares e analógicas, o que significaria hoje ter que digitar essa dissertação numa máquina de escrever, ou seja, não poderíamos “errar” ou “modificar” a ordem das imagens sem ter que refazer o trabalho todo.

Sem dúvida optei por usar a câmera digital. Poderia editar na casa do meu amigo – uma produção literalmente independente – e ter uma qualidade de imagem que possibilitaria o filme ser exibido na televisão. Se hoje isso é viável e absolutamente normal, na época era uma grande novidade: uma produção caseira com qualidade para ser veiculado na TV! Até então, só emissoras de TV, produtoras independentes ou faculdades de Comunicação possuíam câmeras de vídeo profissional e ilhas de edição.

Depois da primeira entrevista feita com Eduardo Coutinho percebi que o esquema com as duas câmeras (Mini-DV e Super VHS) logo se tornaria inviável por ser muito artesanal, e ainda demandaria trabalho dobrado na edição para a sincronização. Para as outras entrevistas pedi emprestada a “famosa” câmera Hi-8 do professor Brasil – uma velha conhecida dos alunos da Uerj e de várias universidades cariocas por onde ele passou.

O meu primeiro encontro com Coutinho foi assim, mediado por duas câmeras. A digital, que era a primeira câmera, ficou posicionada de frente para ele que estava sentado atrás da mesa do seu escritório. A outra que estava “fazendo o áudio” ficou solta, apesar de estar conectada a ele pelo fio do microfone. Dessa câmera na mão não usamos nenhuma

imagem, apenas as da câmera fixa que alternava sutilmente os enquadramentos. O que Coutinho falava era tão interessante que não precisava de uma imagem “diferente” para causar maior interesse.

Logo na primeira pergunta levamos um fora:

– A primeira pergunta vai ser aquela clássica: por que você escolheu fazer cinema?

– Ai, meu Deus! Esse tipo de pergunta eu não sei responder, porque são perguntas genéricas. “O que você acha do documentário no Brasil?”, não pergunte isso pra mim que eu não vou dizer nada. “O que você acha do cinema no Brasil?”, não vou dizer nada porque é pergunta genérica. Qualquer um pode falar disso. Não tenho nada a dizer. Por que eu escolhi fazer cinema? Sei lá! Essas coisas eu não sei dizer o porquê – disparou Coutinho.

Fui avisada de que ele não era muito simpático, mas ainda não sabia que ele não gostava de perguntas gerais e pessoais. No começo da entrevista Coutinho respondia rapidamente com a mão segurando demonstrando impaciência e sempre fumando. No meio da entrevista a mão já gesticulava vivamente, parecia que ele havia esquecido a câmera, sorria e se divertia com as perguntas. A conversa estava tão animada que, além de ter revelado alguns segredos de produção, lá pro final ele declarou que as perguntas foram bem inteligentes e que não imaginava que tínhamos vistos todos os filmes da sua obra. Acho que havíamos conquistado ele.

Abreviando a história, o filme ficou pronto a tempo do seminário, ganhou prêmios em festivais nacionais de cinema, foi exibido no Canal Brasil e no Cine Brasil TV, e o mais importante: Coutinho gostou do filme! Depois disso fui apelidada por ele de “fanática”. Cada vez em que nos encontrávamos eu me apresentava com receio de não ser reconhecida, mas ele sempre brincava: “A fanática!”. Por um tempo até me considerei a fã número um dele, mas estava longe de ser única, pois ele foi ficando cada vez mais e mais popular e cultuado.

No final do ano passado nos reencontramos, dessa vez em um barzinho na Praça São Salvador, em Laranjeiras. Coutinho estava acompanhado da amiga e produtora Beth Formaggini que eu recentemente tinha ido visitar para pedir uma cópia do documentário que ela dirigiu sobre ele, *Apartamento 608*, – lendo isso até parece que eu estava cercando ele, mas foi por acaso. A Beth me apresentou para as outras pessoas da mesa e contou o meu feito: “Ela também fez um filme sobre o Coutinho. Quando tinha 21 anos! A gente trocou os filmes!”. Coutinho lembrou que no meu filme o Eduardo Escorel tinha falado mal dele. Eu disse que não era bem assim, era apenas uma crítica construtiva, e lembrei que o João Salles tinha elogiado bastante. Enfim, ele estava se lembrando de nuances do filme feito há quase 10 anos. Foi então que eu aproveitei a deixa:

– Coutinho, estou querendo te entrevistar de novo. Posso?

– Claro, é só me ligar lá no Cecip e a gente marca.

– Vou com câmera ou sem câmera? – perguntei receosa.

– Ah, vai com a câmera! – interferiu a Beth.

– Vai com a câmera. – confirmou ele, com um sorriso bem gaiato no rosto que preconizava o desfecho da frase – Eu só dou entrevista para a câmera, sem câmera eu nem falo.

Rimos todos, me despedi e fui beber em outra mesa feliz por ter conseguido a entrevista. Passada a euforia pensei no que ele queria ter dito com aquele sorriso. Foi então que me lembrei de outro encontro nosso, em uma festa, quando ele disse que não gostava de conversar com as pessoas pois tinha medo de que elas falassem algo genial e ele, sem câmera, não pudesse filmar. Aí pensei: “Por que eu vou entrevistá-lo sem câmera?”. A nossa relação sempre foi assim, mediada por uma câmera. Por que eu haveria de mudar esse dispositivo? Aqui estou eu escrevendo a dissertação, nervosa e pensando como vai ser o próximo filme, com medo de repetir a mesma fórmula, muito mais ansiosa do que na primeira vez.

Dia 22 de março de 2011, uma terça-feira, às 14h39, ele me liga para marcar a segunda entrevista.

- Alô, Daniela?

- É.

- Aqui é Coutinho, você pode hoje às 19h?

- Claro!

- Mas tá chovendo.

- Não, eu sei, mas eu topo qualquer coisa. Pra mim não tem problema.

- Você quem sabe, eu vou estar aqui. Qualquer coisa você me liga.

- Tá, claro, mas está tudo certo, obrigada. Até mais tarde!

Escrevendo esse memorial me dei conta do que me apaixonou no contato com a obra de Coutinho. Ele me mostrou um caminho para trabalhar com entrevistas além daqueles poucos minutos permitidos pela TV que pouco me satisfaziam e muito me frustravam. Um universo sem as regras do telejornalismo, mais ainda assim emocionante como o das reportagens e livre como o cinema de ficção nunca tinha sido. A história de Eduardo Coutinho, que teve a carreira alavancada pela mudança das formas de produção audiovisuais, em algum momento se cruzou com a minha quando, ainda universitária, tive a oportunidade de fazer um filme sobre ele e exibi-lo na televisão. Seria impossível negar o papel da tecnologia nessa história. Seria impossível negar o papel da tecnologia.

1 UMA OUTRA FORMA DE ANALISAR O AUDIOVISUAL

*Ah, a escolha das palavras, problema metafísico.
As palavras são quase infinitas,
do mesmo modo, talvez,
que as posições de câmera num dado cenário.
Isso nos filmes chamados de ficção.*

Eduardo Coutinho

Esse trecho foi retirado do texto escrito por Eduardo Coutinho, em 1992, para o catálogo do festival *Cinéma du Réel* – um dos mais importantes festivais internacionais de documentário – onde o cineasta revela-se angustiado com o fato de ter que escrever quatro a cinco laudas sobre a questão do olhar no documentário. “Selecionar, sublinhar, estruturar” são problemas para Coutinho e para quem escreve sobre audiovisual. Como analisar o audiovisual? Como transpor em infinitas palavras imagens que equivalem a muitas delas? Como racionalizar um processo de produção que às vezes não é racional? Como? Eis que são lembrados os *4 Cavaleiros do Apocalipse nos Estudos de Cinema no Brasil*, texto de Fernão Pessoa Ramos, proferido no XIV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) realizado em 2010, em Recife, Pernambuco. Em sua comunicação, Ramos tem como intuito discutir a reflexão contemporânea em cinema no Brasil que usa como base quatro pontos estruturais, chamados de cavaleiros do apocalipse, “que a fazem girar em falso” (RAMOS, 2010, p.1).

O primeiro cavaleiro seria o **evolucionismo tecnológico** – que aqui estendemos ao conceito de determinismo tecnológico onde “a questão tecnológica serviria como imã e lastro para a diversidade das formações sociais e suas manifestações ideológicas, incluindo neste campo a produção cinematográfica propriamente dita.” (RAMOS, 2010, p.3). É a fé que a evolução tecnológica é dominante sobre a expressão artística, que a tecnologia “evolui” de forma vertical e não horizontal. O que é mais moderno é melhor do que o mais antigo e, por isso, o obsoleto deve desaparecer. Não há a simultaneidade de tecnologias. Quem não ouviu falar do fim da película e da morte do cinema?

A **fobia diacrônica** é o segundo cavaleiro que viria a reboque do primeiro, pois o evolucionismo tecnológico apaga a história renegando tudo o que veio antes, assim, apenas a última tecnologia permanece. Em outras palavras, seria a dificuldade que temos de trabalhar com a história do cinema e pensar nela como uma forma útil de contribuição aos estudos audiovisuais. Logo, a pesquisa histórica é desvalorizada.

O outro cavalarião seria a **hipertrofia metodológica/conceitual**, um “campo conceitual obeso” sobre um “objeto raquítico”, onde a pesquisa histórica e empírica não são apreciadas. “O que se vê hoje é o acúmulo de formulações especulativas, derivadas de batidos campos teóricos, roendo até o osso materiais de pesquisa levantados há décadas, percorridos em segunda mão.” (RAMOS, 2010, p. 9-10).

E por último, mas não menos conhecida, a **análise fílmica descritiva**. O que poderia ser uma solução à hipertrofia conceitual não passa de um cavaleiro pobre, dissociado da estilística e da história do cinema, com uma metodologia hipertrofiada e a “interpretação solta na descrição plano a plano” (BORDWELL apud RAMOS, 2008, p. 12). Nesse método “não se parte da análise para progressivamente chegar ao conceito ou a uma formulação generalista, pelo contrário, constrói-se o detalhe na análise para servir de ilustração à ideia pré-concebida.” (RAMOS, 2008, p. 12). Em um círculo vicioso, a análise fílmica confirma a teoria e a teoria confirma a análise e a descrição não é nada além de contudística.

Devidamente apresentados os “4 Cavaleiros do Apocalipse”, pretendemos evitar o confronto com os mesmos em nossa análise da obra de Eduardo Coutinho, e partir em direção a um “trabalho de formiginha”, como costuma-se dizer popularmente, mas que neste trabalho é literalmente apropriado, pois usaremos como metodologia a *Actor Network Theory*, vulgo ANT (formiga em inglês), de Bruno Latour, em português, Teoria Ator-Rede (TAR). Esse trabalho de formiginha implica em rastrear as associações de Eduardo Coutinho com os diversos atores envolvidos em sua obra, sejam eles humanos e não humanos, descrevendo essas mediações e como elas contribuíram com a sua filmografia.

1.1 Usando a Teoria Ator-Rede

Em primeiro lugar, é bom saber que a Teoria Ator-Rede não é uma teoria, e sim uma metodologia, “é mais como o nome de um lápis ou um pincel que o nome de uma forma específica a ser desenhada ou pintada.”² (LATOUR, 2008, p. 207, tradução nossa). Uma forma de olhar “miope”, meticulosa, trabalhosa e vagarosa que avança tão lentamente quanto impõe uma multiplicidade de objeções e objetos a serem registrados ao longo do percurso. Custosa por exigir o estabelecimento de relacionamentos com os diversos mediadores que se

² O texto em língua estrangeira é: “[...] la TAR es más como el nombre de un lápiz o um pincel que el nombre de una forma específica a ser dibujado pintada.”.

encontram em cada passo do caminho. Nada pode ser deixado para trás, por isso o autor recomenda que se ande a pé.

É indicada para objetos de estudo em transformação, situações onde se proliferam as inovações, onde as fronteiras dos grupos são incertas, onde flutuam a variedade de atores envolvidos, enfim, para situações temporárias e não cristalizadas. A ferramenta usada pela TAR para essas situações “não enquadráveis” é a descrição que é feita através da prática de “seguir os atores” (LATOUR, 2008, p. 27-28). Permitir os atores falarem sem traduções, sem adaptações, sem intermediários, sem fazer sombra neles de tanta luz de outras teorias e pensamentos, sem o excesso de interpretação, sem a hermenêutica. Uma maneira clara e objetiva de se escrever e, não por isso, menos rica.

Pela descrição – uma volta ao empirismo como diz Latour – acompanhamos o desenrolar de um emaranhado de fios que se transformam em um mapa bidimensional, uma teia, uma rede, onde cada ligação é responsável pela sustentação da rede em si, onde cada ponto de rede é um ator que faz agir.

Entenda-se por atores qualquer fator que possa influenciar a situação, seja ele humano ou não humano – sim, uma volta ao objeto, à “coisa em si”, os objetos deixam de ser apenas pano de fundo da ação humana. “É exatamente o que não pode ser substituído. É um evento único, totalmente irreduzível a qualquer outro.”³ (LATOUR, 2008, p. 220, tradução nossa). Para Latour, o ator não é aquele que atua/age, mas o que faz agir, o que provoca a ação, exerce influência, ou ainda, aquele que faz a diferença. O que para ele é bem diferente de um **intermediário passivo** que “simplesmente transporta a força que passa por eles”⁴ (LATOUR, 2008, p. 220; tradução nossa).

Os atores provocam as interações e as interações é que fazem acontecer. A dificuldade é que nem sempre essas interações estão dispostas à mesa como em um piquenique em família. Mas sim, uma recepção oferecida por patrocinadores desconhecidos que organizaram cada detalhe, inclusive o lugar onde cada um deve sentar-se (LATOUR, 2008, p. 238). Por isso, a descrição deve ser minuciosa, cada detalhe é uma informação que pode nos levar a conhecer quem são os patrocinadores da festa.

Mas por onde começar uma descrição? Eis a questão. Em vez de decidirmos nós mesmos qual é o melhor ponto de partida, devemos descrever as controvérsias (Ibid., p.234). As controvérsias são fatores que nos chamam atenção, que podem ser boas pista para

³ O texto em língua estrangeira é: “[...] es exactamente lo que no es sustituable. Es un evento único, totalmente irreductible a cualquier outro.”

⁴ O texto em língua estrangeira é: “[...] simplemente transportan la fuerza que pasa por ellos.”

começarmos a rastrear. Logo, devemos começar pelas controvérsias. É preciso olhar atento para cada detalhe. O garçom está muito preocupado e não para de servir os convidados. Será que os anfitriões estão por perto? Devemos então seguir o garçom até a cozinha e quem sabe de lá descobrir uma pista sobre onde estão os patrocinadores da festa. Podemos conversar com outros convidados, descobrir o que eles fazem e talvez assim encontrar uma conexão entre todos, os motivos de estarem ali e o objetivo da realização do evento. Talvez percebamos a predominância de pratos ibéricos no cardápio. Será uma pista da origem dos anfitriões? As possibilidades não se esgotam por aí. De agora em diante, tudo passa a ser informação – e para Latour informação é transformação.

A TAR é uma metodologia que ensina a fazer uma cartografia do movimento, dos fluxos, das associações – por isso, também é chamada de **sociologia das associações**. Uma cartografia que busca o rigor de um retrato e não a representação de uma forma geométrica. A proposta é começar a jornada com pouca bagagem e sair carregado ao fim da viagem. Certamente por isso, o autor insiste em destacar que a tarefa de ser uma “formiga” é difícil, trabalhosa e demorada.

Dessa forma, a TAR parece um tipo de lápis perfeito para traçar a trajetória da obra de Eduardo Coutinho, que recebeu diversas influências, produto de uma série de encontros e desencontros com a tecnologia e de conversas e associações entre atores humanos e não humano. Essas imbricações resultaram em uma profícua filmografia, uma obra que não cansa de se reinventar e buscar novos caminhos.

Por sua vez, a premissa de aceitar os objetos como atores⁵ e a descrição em vez da interpretação, pontos importantes da Teoria Ator-Rede, são também pontos de associação com a Teoria das Materialidades da Comunicação que convoca para o material o mesmo peso que damos para a produção de sentido.

1.2 Pelo viés das Materialidades da Comunicação

A cultura ocidental é marcadamente orientada pelo simbólico, pelo imaterial. Da distância entre a coisa em si e a palavra se consolida a hermenêutica, que por sua vez, orienta

⁵ Outro diálogo possível pode ser feito com Gilbert Simondon, em *El modo de existência de los objetos técnicos* (2007). Na obra, o autor considera um objeto técnico como um indivíduo, cujo processo de individuação é produzido através da relação com o homem. A técnica não pode ser vista separadamente do homem, pois é feita pelo homem e para o uso do homem.

grande parte das pesquisas em comunicação. Da dicotomia entre espírito e matéria, mente e corpo, sujeito e objeto, significado e significante, o primeiro pólo sempre é preponderante em relação ao segundo. Perdem-se os sentidos de vista, perde-se o mundo, a experiência material de nada importa.

Uma alternativa a essa tendência é a Teoria das Materialidades da Comunicação sistematizada pelo alemão Hans Ulrich Gumbrecht – ironicamente da área de estudos literários. Gumbrecht, juntamente com um grupo de pesquisadores da mesma área, organizou ao longo dos anos 80 uma série de cinco colóquios em Dubrounik, na Iugoslávia, cujo principal deles, realizado na primavera de 1987, deu origem a uma coletânea chamada *Materialität der Kommunikation* (Materialidades da Comunicação).

Num primeiro momento, esse movimento teórico estava muito certo contra o quê estava lutando, embora não soubesse ao certo como vencer a batalha, ou melhor, não soubesse como propor uma trégua na batalha entre sujeito *versus* objeto. A ideia inicial era restabelecer a “coisicidade do mundo” diminuindo a tensão entre a presença e o sentido, e esse é um dos principais pontos. A questão não é desequilibrar a balança em favor do objeto e assim recompensar uma predileção histórica, mas sim, equilibrá-los e dar à **produção de sentido**⁶ o mesmo valor da **produção de presença**⁷, e aliar um ao outro.

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processo nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

A trajetória do pensamento das Materialidades da Comunicação está devidamente documentada em *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), onde Gumbrecht faz um relato bastante pessoal das condições que esse movimento intelectual surgiu. Uma espécie de estado das coisas onde, a partir de uma controvérsia, o desejo de “uma cultura mais despida de descrições complexas” e de “oferecer alguma resistência ao relativismo intelectual associado [...] à cultura da interpretação” (2010, p. 27) emerge um movimento alternativo. Gumbrecht descreve essa trajetória de 1981, quando ocorreu o

⁶ Gumbrecht explica que “se atribuimos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formamos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos.” (GUMBRECHT, 2010, p. 14).

⁷ Nota-se aqui um diálogo com a obra *Jamais fomos modernos*, de Bruno Latour, que propõe a busca de uma simetria, dar o mesmo peso às diferenças sem hierarquizá-las e sem deixar de reconhecer suas especificidades.

primeiro colóquio, até o derradeiro em 1989 – é inevitável não relacionar a forma de descrição com a proposta pela Teoria Ator-Rede.

Ao longo do livro, Gumbrecht, de maneira quase que obsessiva, destaca que o interesse nas Materialidades da Comunicação não elimina a importância da interpretação e da produção de sentido – do contrário estaríamos apenas invertendo a posição da ampulheta e a areia iria cair do mesmo jeito. De todas as vezes que Gumbrecht reafirmou essa posição, a mais eficaz é quando dá como exemplo a poesia, que, segundo ele, é “o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido”. Não há como negar os efeitos da presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe numa poesia, e que esses elementos dialogam com o significado das palavras, e, **mesmo tempo**, atuam sobre o leitor. Após esse exemplo de Gumbrecht, não é mais curioso o fato do autor da Teoria das Materialidades da Comunicação ter sido oriundo dos Estudos Literários, pelo contrário, nos parece devidamente apropriado.

Gumbrecht percebera que o campo dos estudos literários só poderia renovar-se no momento em que a obra fosse considerada a partir de um contexto mais amplo. Contexto que envolvesse as relações da obra com seus receptores, as condições históricas e materiais desses receptores e a própria “materialidade” do objeto. (FELINTO, 2001, não paginado).

Na árvore genealógica dessa corrente de pensamento nomes como George Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Harold Innis, Eric Havelock, Marshall McLuhan e Jacques Derrida são imprescindíveis. Dentre eles, destacaremos um dos pesquisadores da Escola de Toronto, Harold Innis, acerca de sua abordagem sobre a afetação das culturas e subjetividades pelas tecnologias de comunicação (FELINTO, PEREIRA, 2005, p.77).

“Harold Innis, dentro desta escola, foi o primeiro a observar como as tecnologias da comunicação parecem possuir ‘tendências’ que acabam por emprestar certas características a determinadas culturas” (PEREIRA, 2002, p.2). As tendências podem ser divididas em: tecnologias com tendências temporais e tecnologias com tendências espaciais. Essas tendências, por sua vez, iriam, cada uma a seu modo, influenciar práticas socioculturais e processos de produção de subjetividades.

Para melhor compreensão, podemos considerar o seguinte quadro: as tecnologias temporais são aquelas formadas a partir de suportes materiais rígidos, pesados e duráveis como pedra, madeira e argila que permitem que as mensagens durem ao longo do tempo, ao passo que inibem o deslocamento espacial. Esse tipo de tecnologia favoreceu o surgimento de sociedades seculares e rigidamente hierarquizadas como a egípcia. Por outro lado, as tecnologias com tendências espaciais permitem que as mensagens sejam transportadas com

facilidade, apesar de sucumbirem às intempéries do tempo, pois são formadas a partir de suportes materiais maleáveis, leves e perecíveis como papel, papiro e pele de animais. Essas tecnologias favoreceram o surgimento dos grandes impérios como o greco-romano (PEREIRA, 2002, p.2).

Guardando as devidas proporções, este estudo pretende relacionar como determinadas circunstâncias materiais na vida de Eduardo Coutinho contribuíram para a construção da sua obra e como determinadas tecnologias do cinema “emprestam” características aos filmes documentais cujo desenvolvimento ao longo dos anos foi acompanhando por marcos tecnológicos como o advento do som direto e do vídeo. Adotar o viés da materialidade significa deslocar o olhar para um plano que sempre permaneceu na penumbra e atentar que questões tecnológicas também podem influenciar as produções audiovisuais. Dessa forma, a partir de um olhar mais amplo que inclua as condições materiais de suas realizações, analisar a produção documental de Eduardo Coutinho.

Se o *leitmotiv* da obra de Gumbrecht é claro – destacar a tensão entre presença e sentido – o mesmo não pode ser dito das metodologias e instrumentos de pesquisa que poderiam ser utilizados ou desenvolvidos para explorar o campo não hermenêutico (FELINTO, PERREIRA, 2005, p. 81-82). Para isso, sugerimos a aplicação da Teoria Ator-Rede como metodologia. Seguindo os atores, independentemente de suas naturezas, podemos traçar um caminho que pode abranger tanto as dimensões de sentido quanto as de presença. Neste cenário, os quatro Cavaleiros do Apocalipse propostos por Fernão Pessoa Ramos se colocam como arautos do desvio – estarão presentes ao longo desse extenso e acidentado caminho sempre nos lembrando que existem atalhos mais fáceis, mas que pegá-los pode impedir-nos de chegar ao lugar que tanto desejamos.

Como “a ideia de que toda expressão de um sentido – o pensamento de um autor, por exemplo – está profundamente determinada pelas circunstâncias materiais e históricas de sua realidade cotidiana, pelas materialidades que constituem o seu mundo cultural” (FELINTO, PEREIRA, 2005, p. 79), vamos começar então pela biografia profissional de Eduardo Coutinho. O primeiro rastro a seguir, a primeira controvérsia: circunstâncias materiais podem ter determinado o interesse de Coutinho pelo documentário e pela produção em vídeo digital? Vamos seguir os rastros da presença da tecnologia ao longo da carreira do diretor e, para isso, vamos voltar no tempo, para o começo da década de 40.

Neste capítulo, ao propor uma nova forma de analisar o audiovisual usando a Teoria Ator-Rede e pelo viés das Materialidades da Comunicação, expusemos as principais ideias dos dois pensamentos que têm em comum a premissa de incluir a presença dos atores não

humanos nos seus processos de produção de sentido, e não apenas basear-se na interpretação. Com esses referenciais teóricos, analisaremos a obra de Eduardo Coutinho a partir de acontecimentos biográficos que serão observados como atores dentro da perspectiva da TAR. Averiguaremos se eventos e experiências ocorridas ao longo da carreira do cineasta podem ter conduzido-o a escolhas profissionais decisivas. Do mesmo modo, buscaremos destacar os elementos materiais explícitos nas mudanças tecnológicas audiovisuais usadas por Coutinho que irão afetar sua estética e linguagem.

Essas afetações propiciadas pelas tecnologias audiovisuais podem ser identificadas ao longo da história do cinema, como veremos no capítulo a seguir, onde faremos um panorama dos marcos tecnológicos e suas contribuições para o cinema documental, mostrando que técnica e estética andam lado a lado.

2 DOCUMENTANDO O DOCUMENTÁRIO: UM BREVE HISTÓRICO DO CINEMA DOCUMENTAL

Primeiro veio um trem, sem o chiado da chaminé, sem o barulho dos trilhos. Mas como saber se ele estava chegando? Só a imagem do veículo em movimento foi suficientemente arrebatadora para assustar os espectadores na primeira sessão pública do Cinematógrafo Lumière, no estreito Salão Indiano, em Paris, naquele 28 de dezembro de 1895. A sessão havia começado com a projeção de fotografias estáticas que fizeram o público torcer o nariz, mas, de repente, “ficam pasmos quando esta se anima, admirados ao ver o vento nas árvores, a agitação das águas, apavorados quando o trem entra na estação de La Ciotat” (TOULET, 1988, p.17). Assim nasce o cinema: com as prosaicas imagens do dia a dia de Paris. Nasce como registro, nasce documentário.

A história do documentário está intrinsecamente ligada às inovações tecnológicas no setor audiovisual e os tipos de filmes documentais obedecem a uma ordem cronológica, não por acaso, influenciada por tais invenções. Usando como base a classificação proposta por Bill Nichols, podemos dividir os modos de documentário em determinados períodos, mas o próprio autor observa que as datas apenas “significam quando um modo se torna alternativa comum; cada modo tem antecessores e cada um continua até hoje.” (2005, p. 176). Fato que compromete as teorias evolucionistas do cinema que insistentemente proclamam a morte do cinema, o fim da película e outros acontecimentos do tipo.

Observando a classificação de Nichols, podemos perceber que as datas em que cada modo “se torna alternativa comum” coincidem com o advento de marcos tecnológicos no cinema. A seguir, iremos detalhar cada um dos modos, buscando destacar as relações entre tecnologia e linguagem em cada um deles.

2.1 Modo poético: livre por si só

Menos representativo neste breve histórico do cinema documental, o modo poético, comum a partir da década de 20, “é particularmente hábil para possibilitar formas de conhecimento, para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico”, como explica Nichols (2005, p. 135). Neste tipo de

documentário, “onde as pessoas funcionam [...] em igualdade de condições dos outros objetos, como a matéria-prima dos cineastas que selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles” (NICHOLS, 2005, p. 135), a ausência de captação de som sincrônico e de um equipamento de captação de imagem leve parecem se adequar ao tipo de filme, ou vice-versa. Com o passar dos anos este estilo de documentário sofre mutações estéticas de acordo com os equipamentos tecnológicos produzidos.

2.2 Documentário expositivo: a narração como solução

Como vimos anteriormente, o primeiro cinema, ou **cinema de atrações** – termo criado por Tom Gunning – nasce sem som. Com a ausência de uma narrativa cinematográfica, os filmes eram baseados no espetáculo, uma espécie de teatro de variedades que provocava uma relação mais intensa entre tela e plateia através de experiências materiais que envolviam o espectador numa vivência estética (DA-RIN, 2006, p. 31). Para acompanhar esse “espetáculo” sem o som original um pianista tocava em tempo real. Devido aos custos, em 1910, o músico foi substituído por uma vitrola, o Vithapone, já que os barulhentos projetores precisavam ser abafados. O Vithapone era um sistema que acompanhava o filme com um disco de 16 polegadas.

Estes sistemas, embora primitivos, permitiram os primeiros filmes sonoros. Na maior parte das vezes, os discos só registravam a música, assim o sincronismo não era muito crítico. Geralmente o diálogo não era registrado. Inclusive *O cantor de jazz*, em 1927, que tem sincronismo labial, é em sua maior parte uma coleção de músicas, reflete a modalidade da época: são basicamente quadros musicais filmados - um teatro filmado (KLACHQUIN, 2002, não paginado).⁸

Klachquin relaciona várias experiências realizadas entre 1900 até 1927 em busca de colocar o som na própria película, o que impossibilita a definição da paternidade do som no cinema. Podemos apenas afirmar que a década de 20 foi marcada pelos filmes mudos. Como o som sincrônico ainda não era possível, a ficção se adaptava à “realidade” e à materialidade da época: mímicas, cartelas, legendas e o som só de fundo, em segundo plano.

Se o pai do cinema sonoro é desconhecido, os primogênitos são facilmente identificados: *Don Juan*, lançado em 1926 apenas com roteiro musical; e *O cantor de jazz*,

⁸ *Seminário A Imagem Sonora*, palestra proferida por Carlos Klachquin, na Cinemateca Brasileira, São Paulo, no dia 09/11/2002, realizado pela Associação Brasileira de Cinematografia, São Paulo

que estreou em 1927 com música, efeitos sonoros e algumas falas. A partir de então, o sistema de som óptico se tornou viável comercialmente e já em setembro de 1929, durante a crise econômica, todos os grandes estúdios hollywoodianos já haviam se adaptado ao cinema sonoro com sucesso de público e renda, como relembra Da-Rin (2006, p. 95).

É preciso considerar que, nas primeiras décadas do sonoro, a indústria cinematográfica se baseava em uma ‘artilharia pesada’, desenvolvida em função do trabalho em estúdio e operada por um verdadeiro exército de técnicos especializados. Os volumosos gravadores de som óptico eram transportados em caminhões. As câmeras 35mm eram ruidosas e se moviam com dificuldade sobre tripés, carinhos ou gruas. As películas tinham baixa sensibilidade, tornando obrigatório o uso de possantes refletores. (DA-RIN, 2006, p. 99).

Enquanto isso, o cinema de não ficção produzia, em 1921, a primeira obra-prima e marco inicial do gênero: *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, – mudo e com cartelas. Diante das condições precárias para captação de som, não é de espantar que o documentário expositivo, que fazia uso de narração e sem som sincrônico, tenha se consolidado nos anos 20 e se mantido como estilo hegemônico até o surgimento do som direto, em 1959, quando surgem os modos participativo (cinema verdade) e observativo (cinema direto). Nesse cenário hostil para a produção cinematográfica, os filmes de ficção se confinavam nos estúdios onde o som podia ser “controlado”, enquanto que os documentaristas, que filmavam em ambientes externos, se viravam como podiam, excetuando a captação de som e optando por câmeras menores e mais leves, porém não menos barulhentas.

Tantas restrições técnicas para a captação da voz parecem vir ao encontro da escola griersoniana de documentário, que cultivava um desprezo total por depoimentos de personagens e destacava a visão do diretor como o mais importante. Esse aspecto fica claro na declaração de um dos membros da escola inglesa, Edgar Anstey: “Nós voltávamos nossos ouvidos para toda máquina, todo processo audível, esperando isolar sons que comunicassem a essência de nosso tema. Não estávamos interessados em gravar diálogo ou comentários considerados não fílmicos.” (apud DA-RIN, 2006, p. 99).

2.3 Documentário observativo: a câmera livre como uma mosca

A grande mudança para o documentário viria com o desenvolvimento de câmeras mais leves, menores e silenciosas, a partir de 1958, e a criação, em 1959, de um gravador portátil em sincronismo com a câmera, o Nagra. Essas invenções tecnológicas favoreceram o

surgimento de duas formas de documentação: o cinema direto e o cinema verdade (como são mais comumente conhecidos) e marcaram definitivamente a história do documentário.

O cinema direto foi pensado pela primeira vez por Robert Drew, em um dia de 1954, quando o jornalista assistia ao programa jornalístico *See it now*, exibido na rede de TV americana CBS. Quando Drew levantou para pegar um copo d'água na geladeira, percebeu que entendia todo o programa sem ver as imagens e atentou-se para o fato de que a TV não era nem um pouco diferente de um rádio. Nesse momento, pensou que devia fazer algo diferente, algo tipo a capa da revista *Life*, famosa na época por suas fotos realistas que pareciam estar no lugar certo, na hora certa – não por acaso, onde Drew trabalhava (MUZI, 2001, p. 16).

Eis que surge o primeiro filme do cinema direto: *Primary* (1960), de Robert Drew. O documentário acompanha a trajetória do candidato à presidência dos Estados Unidos, John Kennedy, durante três semanas antes das eleições, sem que os personagens, inclusive o principal, olhem para a câmera, deem entrevistas e sem nenhuma narração em off. Foi a primeira vez em um filme que uma câmera foi usada na mão, sem tripé, e por ali ficou observando os acontecimentos, tentando pegar a vida de surpresa como se fosse uma “mosca na parede” – para isso, ela precisou ser leve e silenciosa. Outros filmes que marcaram a trajetória do cinema direto são *Crisis* (1963), de Robert Drew e Richard Leacock; *What's Happening! The Beatles in the USA* (1964), de Albert e David Maysels; *Don't look back* (1967), de D.A Pennebaker e *Salesman* (1968), dos irmãos Maysels e Charlotte Zwein.

O documentário observativo tinha como pretensão ser invisível aos olhos de quem é filmado e passar essa experiência ao espectador. A intenção era interferir o menos possível na realidade retratada, capturando a cena como se equipe e câmera não estivessem lá. Nesse modo de documentário a equipe deveria ser como um observador imparcial da realidade. A denominação “cinema direto” vem justamente do uso do som direto, ou seja, o som captado no momento em que o fato acontece. Foi um estilo muito usado nos Estados Unidos, Canadá e Europa.

2.4 Documentário participativo: novas possibilidades com o som

No mesmo ano, em 1960, em Paris, surge outra vertente do documentário, o cinema verdade, uma referência ao cineasta Dziga Vertov, autor do manifesto *kino pravda*, que em

vernáculo tem o mesmo significado do estilo criado na França. Esse tipo de documentário privilegia um estilo realista de filmagem, onde a relação realizador-personagem é evidenciada a todo o momento e a entrevista é utilizada como ferramenta básica. “O cinema-verdade não é a verdade no cinema, é a verdade do cinema”, como define um dos seus criadores, Jean Rouch (apud COLLEYN, 1995, p.68).

O filme inaugural, *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, é uma investigação sobre o comportamento e as ideias dos moradores de Paris a partir de uma pergunta que aparece como uma espécie de dispositivo propulsor para as pessoas falarem de suas vidas. Num dado momento do filme um grupo dos entrevistados é escolhido e, ao lado dos realizadores, discutem e avaliam o filme em que estão inseridos. Uma espécie de filme-processo que se desenrola sob as lentes da câmera, com a participação dos personagens do próprio filme, ou seja, a realidade da própria filmagem.

O crítico de cinema, José Carlos Avellar fala sobre o filme:

O ponto de partida do filme é uma pergunta simples, “Como você vive?”, que não deveria se limitar ao exame de questões práticas, como trabalho, o aluguel e o custo de vida, mas em tentar investigar a atitude das pessoas diante de si mesmas e diante dos outros, o que elas fazem de sua vida, se são felizes ou infelizes, equilibradas ou desequilibradas, se tendem à revolta ou à aceitação do estado das coisas. O filme escolheria um grupo de seis a dez pessoas e os realizadores se colocariam dentro da imagem ao lado delas para os encontros. Nada de entrevistas ou de cenas interpretadas. Conversas, discussões livres, cenas do cotidiano, imagens que de numa certa etapa da montagem seriam mostradas a todos para uma última conversa de avaliação. Assim nasceu *Chronique d'un été*.⁹(AVELLAR, [2010]).

O cinema verdade tem em comum com o cinema direto a busca por documentar a verdade dos fatos e trazer para as telas a vida de verdade. No entanto, diferem quanto às concepções de como essa verdade deve ser abordada. O cinema verdade, ou *cinema vérité*, privilegia um estilo hiper-realista de filmagem, em que a presença do realizador é constante, seja pela sua imagem ou pelo seu som, com o áudio das perguntas. A interação entre as partes é condição *sine qua non*, e a entrevista é utilizada como referência básica.

No cinema verdade o realizador nunca esconde que existe uma equipe de filmagem presente, que o entrevistado está respondendo perguntas da equipe, e que as imagens registradas são produto da presença de uma equipe de filmagem. Essa relação é explicitada sempre que possível. Além disso, o cinema verdade é cru, evita o uso de “acessórios” como, por exemplo, trilha sonora. A narrativa é constituída por depoimentos longos e intercalados. No Brasil, esse movimento teve reflexo na obras *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), de

⁹ Trecho do artigo *O cinema (e a primeira vítima da guerra, a) verdade*, publicado no site *Escrever Cinema*. Disponível em: <<http://www.escrevercinema.com/Ophuls.htm>>. Acesso em 15 out. 2010.

Joaquim Pedro de Andrade; *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman e *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor.

Para Consuelo Lins, o tipo de cinema que Coutinho faz se insere no estilo do cinema verdade francês.

Há uma tradição de cinema documentário em que Coutinho se filia, mas não explicitamente. Esse cinema que aposta na interação da equipe com o personagem, isso tudo começou com o cinema verdade francês, de fazer a entrevista, de mostrar a equipe aparecendo. *Crônica de um verão*, de Jean Rouch, por exemplo, é um filme onde o vemos com Edgar Morin nas imagens. Então, existe uma tradição e digamos que o Coutinho se insere mais nessa tradição.¹⁰(LINS, 2001).

2.5 Documentário autobiográfico: câmeras menores, mais intimidade?

Outro momento tecnológico que irá marcar a produção de documentários é o advento do vídeo, que influenciará os modos reflexivo e performático. A portabilidade do meio, sua diversidade e popularização permitiram a expansão do número de possibilidades criativas dentro do gênero documental. O vídeo foi responsável pelo rompimento de barreiras estéticas que questionam o próprio *status quo* do documentário, como a relação realizador-espectador e o processo de produção que nesse momento torna-se auto-referencial e “deixa patente nas obras as suas próprias dúvidas e a parcialidade de sua intervenção, interroga-se sobre os limites de seu gesto enunciador e sobre sua capacidade de realmente conhecer o outro.” (MACHADO, 1996. p. 263).

O advento do vídeo é também um período bastante fértil que fecunda a videoarte, expressão artística para onde vários artistas plásticos brasileiros migraram nos anos 80 e 90, como destaca Arlindo Machado:

[...] é impossível compreender a primeira videoarte fora desse movimento de expansão das artes plásticas ou de reapropriação dos processos industriais, que já havia antes acumulado experiências no terreno audiovisual e do cinema de 16mm ou super 8... Na verdade, o vídeo foi uma tecnologia particularmente privilegiada nesse movimento, em decorrência do seu baixo custo de produção, de sua absoluta independência em relação a laboratórios de revelação e sonorização e sobretudo pelas características anamórficas da imagem eletrônica, mais adequada a um tratamento plástico (MACHADO, 2001, p.22-23).

¹⁰ Entrevista concedida a Daniela Muzi por Consuelo Lins. Rio de Janeiro, 29 jun. 2001.

Num primeiro momento, no início da década de 70, como tecnologia de ponta extremamente cara, o uso do vídeo foi restrito às grandes redes de TV, usado apenas para o telejornalismo. A popularização do vídeo só aconteceu na década de 80. Da mesma forma, ocorreu com o documentário performático como relata a pesquisadora Patrícia Rebello, onde as produções deste tipo se delineiam a partir da metade dos anos 1970 e são consolidadas nos 1980 e 1990.

É um formato que tem como característica principal a intensidade emocional e a expressividade subjetiva. Seu surgimento está fortemente enraizado em trabalhos de vídeo de grupos de minoria (homossexuais, portadores do HIV, negros, mulheres), nos quais o crescimento da articulação de um senso de comunidade foi significativo durante esse período de 70, em torno do início da década de 90. Esses filmes surgem mais como manifestações que como objetos de reflexão, reafirmando identidades políticas e deslocando o problema da marginalidade para o canal midiático. (REBELLO, 2004, p.46).

Buscamos, neste capítulo, resgatar a história do documentário relacionando-a com as inovações tecnológicas. Com essa diacronia, foi possível verificar que outros marcos tecnológicos estiveram presentes na trajetória do cinema, expressão artística mediada pela tecnologia desde o surgimento. Passaremos agora para uma análise mais específica do objeto, onde adentraremos em aspectos específicos da obra de Eduardo Coutinho, começando pela trajetória profissional do diretor, tema do terceiro capítulo. Aproximando-se da Teoria Ator-Rede, iremos rastrear experiências vividas pelo diretor que podem ter influenciado sua obra.

3 CONHECENDO COUTINHO

Johann Goethe dizia que não chegamos a conhecer as pessoas quando elas vêm à nossa casa, mas devemos ir à casa delas para ver como são. Outros estudiosos dizem que para conhecer o pensamento de um autor uma boa maneira seria conhecer suas referências intelectuais. Guardando as devidas proporções, propomos o mesmo deslocamento em relação a Eduardo Coutinho, e sugerimos, como uma boa forma de compreender e analisar sua obra, conhecer a trajetória da sua carreira e entender sob que contexto o cineasta foi realizando suas escolhas profissionais, até que ponto os caminhos seguidos foram ocasionais, intuitivos ou propositais.

Nessa retrospectiva, veremos que algumas questões são menos significativas que outras, mas atuam como o jogo entre figura e fundo proposto por Marsall McLuhan (1988) onde o meio pode atuar como mensagem. “O fundo provê a estrutura ou estilo de consciência/percepção, o ‘modo de ver’ como Flaubert o chamou, ou os ‘termos sobre os quais’ a figura é percebida [...]” (apud PERREIRA, 2006, p. 7). Com o passar dos anos, veremos uma relação mais estreita onde episódios profissionais atuam como atores na obra do diretor. Mas chega de convites, vamos conhecer um pouco de Eduardo Coutinho.

3.1 Antes da fama

Eduardo Coutinho nasceu no dia 11 de maio de 1933 e com sete ou oito anos começou a frequentar cinemas. Era, como ele mesmo diz, “fanático”¹¹ e ia ao cinema todo dia. Assistia muito ao filmes norte-americanos – o que mais havia no período –, cinema argentino, mexicano, e só depois, por volta de 1945, foi conhecer o cinema italiano e o cinema francês.

Para Coutinho, cinema brasileiro não existia na época, só começou a existir em 1950, antes disso só havia chanchada. Não que não gostasse da chanchada, pelo contrário, foi educado pela chanchada. Chegou a assistir *Carnaval no fogo*¹² (1949) 12 vezes e até sabia os

¹¹ Entrevista concedida por Eduardo Coutinho a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 19 jun. 2001.

¹² Na história o hotel Copacabana Palace é alvo de um plano arquitetado por um bandido internacional que pretende assaltar turistas durante o Carnaval. O filme de Watson de Macedo é considerado um clássico do gênero chanchada. “Quando, em 1949, a Atlântida lança *Carnaval no fogo* fica estabelecido o modelo das chanchadas, conseguindo reunir todos os recursos de composição narrativa das fitas anteriores, já testadas com sucesso e com garantia da aceitação do público. [...] Estava pronta a

diálogos de cor. O problema era que apenas a chanchada fazia sucesso na época, e era baseada no modelo de “exportação agrícola”: você pega e faz a paródia do filme americano e tal, que na verdade é uma acomodação em ser menor. Que podia ser interessante, mas tem que ser superado com uma invenção própria.” (COUTINHO, 2003, p. 16).

Eduardo Coutinho chegou a cursar Direito em São Paulo, mas abandonou no segundo ano. “Desinteressei-me pela faculdade e, durante um tempo, apenas respondia às chamadas e colava nas provas para não ser reprovado.” (COUTINHO, 2008, p. 161). Em 1953, participou do Seminário de Cinema do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Masp) sob a orientação de Marcos Margulies, Tito Batini e o cineasta Alberto Cavalcanti. Na ocasião, Cavalcanti já era um renomado documentarista, mas Coutinho só se interessou pelo documentário bem depois.

Ainda em 1953, trabalhou como revisor e copidesque na revista *Visão*, onde ficou por três anos. Em 1957, participou do programa *O dobro ou nada*, exibido na *TV Record*, e recebeu um prêmio de dois mil dólares. Um momento bem inusitado na vida de Coutinho que o amigo Claudius Ceccon, cartunista e diretor-fundador do Cecip, relembra

Ele era um estudante universitário ferrado. Assistia a esses programas de auditório e descobriu que se ele soubesse bem alguma coisa poderia responder. Então, ele se candidatou para responder sobre Chaplin. E Chaplin, ele sabia que só havia dois livros. Então ele leu os livros – [ele tinha] uma memória fantástica – e foi ganhando. Dobrava a cada programa. Ele foi um grande personagem, aquelas pessoas que vão ganhando, ganhando... Ele já estava numa cifra espantosa, era ou dobra ou perde. Aí, quando chegou certo momento, ele disse (isso é uma coisa que ele precisava contar): “Ah, eu tive medo porque era tanto dinheiro, ter que arriscar e de repente me derrubarem com uma pergunta boba.” Aí, ele chegou e disse: “Eu desisto”. Mas com o que ele ganhou, ele saiu do Brasil, foi para a União Soviética e fez um curso de cinema em Paris, de dois anos. Esse dinheiro deu para pagar as despesas dele durante esse tempo, respondendo sobre Chaplin.¹³(CECCON, 2001).

Com cartas de apresentação de Vinicius de Moraes e Alberto Cavalcanti, Coutinho também conseguiu uma bolsa de estudos no Idhec (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos) – umas das mais prestigiadas escolas de cinema do mundo, onde estudaram diversos cineastas brasileiros. Coutinho concluiu o curso de dois anos, mas não guardou boas recordações de lá.

[...] era péssima. Para te dizer, para sintetizar, fiquei dois anos lá e o diretor do Idhec, na minha época era um ex-delegado de polícia, e realmente entendia tanto de cinema quanto de polícia, quer dizer, entendia só de polícia e nada de cinem. Era um cara grosso e muito ruim. Os professores eram pessoas que não deram certo na profissão e ficavam ensinando a não pular o campo, a assistência de direção, não sei o quê de cinema. Nos últimos anos, depois de 68, o esquema mudou, mas a atividade prática ainda era muito pequena. O perigo da escola de cinema é os professores não serem pessoas ligadas à prática. Por exemplo, a montadora: tinha uma aula de montagem – um ano de aula de montagem – e a única preocupação dela era se

estrutura que se manteria em todos os filmes do gênero, até o seu desaparecimento.” O filme fez tanto sucesso que ficou 10 semanas em cartaz. (FERREIRA, 2003, p.113).

¹³ Entrevista concedida por Claudius Ceccon a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 19 jun. 2001.

você colava bem os filmes, porque naquela época colavam-se os filmes. Eu colava mal, porque sou inábil. (COUTINHO, 2003, p. 27-28).

Por falar em inábil, Zelito Viana, cineasta e amigo, conta que Coutinho ficou traumatizado com as aulas de cinema no Idhec, pois, no final das aulas de montagem, tinha que desembaraçar metros e metros de celulóide chicoteando a película, e isso o irritava profundamente. Mas Coutinho explica melhor essa história.

A professora era uma velha montadora, coitadinha, 60 anos, que montou há muito tempo e não tinha noção de Teoria de Montagem. Ela mandava colar os pedaços, para ela o problema era saber colar. Na época o filme era colado com uma máquina, 1959, imagina! [...] Então ela ficava preocupada se você colava bem. Imagine que horror de curso foi esse... Tem o rolo de filme 35mm e você fazia exercícios com o rolo de filme, rolo de atualidades ou você colocava uma cena de um filme francês que tinha algumas tomadas, e você montava um minuto ou dois minutos. Eu tinha que pegar o rolo, tirar o rolo e botar na lata e muitas vezes, além de mil lambanças como não saber colar, caía o rolo daquela caixa da pizza [...] E eu lá: horário de saída tendo que pegar aquela porra, começar a tirar aquele emaranhado e enrolar na moviola. Eu ficava puto da vida de ter que fazer isso e puto com a minha inabilidade.¹⁴(COUTINHO, 2003).

No final de 1960, depois ter morado três anos e meio na França, Coutinho, agora formado em direção e montagem de cinema, voltou para São Paulo – onde morava sua família –, mas já com a intenção de mudar-se para o Rio. Integrou-se ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e se aproximou de Leon Hirszman, que se tornaria um grande amigo com quem atuou em diversas produções. No CPC, surgiu o convite para trabalhar no filme *Cinco vezes favela*¹⁵ (1962) como diretor de produção, no Rio de Janeiro – único cargo com remuneração além do fotógrafo. “E eu vim para isso, embora eu não saiba fazer produção, nem mexer com dinheiro, fiz gerência de produção. Fui péssimo gerente de produção durante os quatro episódios.” (COUTINHO, 2003, p. 39).

¹⁴ Entrevista concedida por Eduardo Coutinho a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

¹⁵ Produzido pelo CPC da UNE entre 1961 e 1962, o filme é formado por cinco curtas-metragens, onde cada episódio foi dirigido por um cineasta diferente: *Um favelado*, por Marcos Farias; *Escola de samba alegria de viver*, de Cacá Diegues; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. O episódio de Joaquim Pedro de Andrade já havia sido feito anteriormente e foi integrado ao filme depois. O CPC pretendia, através de peças teatrais e filmes como esse, politizar o público mostrando que as más condições de vida eram produto de uma estrutura social dominada pela burguesia. Em outras palavras, o CPC usava os produtos culturais como forma de conscientização política, onde o enunciado era categórico. Apesar dessa posição ter sido fortemente superada, é considerado como uma das obras fundamentais para o advento do chamado Cinema Novo no país, rompendo com toda uma tradição cinematográfica (BERNARDET, 2007, p.40-46).

Em 1962, enquanto fazia o quarto episódio, recebeu o convite para dirigir um documentário para o CPC e abandonou a equipe de *Cinco vezes favela*. O projeto da UNE Volante consistia em documentar as várias cidades por onde passava o grupo e produzir um filme sobre o Brasil que acabou não sendo feito. Durante a caravana, Coutinho foi à Paraíba, onde conheceu de perto a realidade dos trabalhadores rurais. No dia 15 de abril de 1962, um dia depois da chegada da UNE Volante, a equipe presenciou o comício em protesto à morte de João Pedro Teixeira – líder camponês, fundador das Ligas Camponesas de Sapé, assassinado brutalmente duas semanas antes, por policiais militares, a mando de um grande proprietário de terras da região. O



Foto 1 - Elizabeth Teixeira com os filhos em fotografia feita pouco depois do assassinato de João Pedro Teixeira Fonte: site *Escrever Cinema*

cinegráfiata contratado pela UNE estava doente e Coutinho, pela primeira e praticamente única vez na vida, pegou a câmera para filmar “um comício em protesto à morte de uma pessoa que eu não conhecia e que, aliás, era pouco conhecida no Brasil. [...] Então eu filmei e deu certo.” (COUTINHO, 1984, p. 37). Na ocasião, a viúva Elizabeth Teixeira, acompanhada de seus 11 filhos, foi quem mais chamou a atenção de Coutinho (foto 1).

Em maio do mesmo ano, Coutinho volta ao Rio. As filmagens da caravana foram interrompidas. Carlos Estevão, presidente do CPC, o escolhe para digirir um longa-metragem.

Imagino que o Leon tenha participação nisso. [Na época Leon Hirszman era o diretor do departamento de cinema do CPC.] Eu nunca perguntei para ele, mas um dia o Carlos Estevão falou: “Você vai fazer o próximo filme”. Foi assim, eleição dele. Então, de repente, ele escolhe para o segundo filme um cara que era extremamente vacilante. Ele sabia que eu não era comunista, nem ligado a nenhuma organização. Por que me escolheram? Sei lá. O que prova que o CPC não era assim tão fechado como se diz. Eu era o cara que não tinha militância nenhuma, nenhuma. A ponto de ter entrado para o Partido Comunista mais ou menos em outubro de 1963 por uma razão muito simples: porque comecei a assistir a uma reunião do partido em função do lugar onde estava. Eles não perguntam nada e começavam a se reunir na minha frente. Daí eu entrei para o PC e durou. Entrei em outubro, e o golpe foi em março. (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 36-37).

Coutinho conta que a ideia inicial era fazer um filme baseado no poema *O Rio*, de João Cabral de Melo Neto, filmando o percurso do Rio Capibaribe, em Pernambuco, e utilizando poemas sociais do escritor. João Cabral declinou, por meio de um telegrama, o convite que havia aceitado anteriormente. Coutinho nunca perguntou a João Cabral porque ele

desistiu, mas acredita que pode ter sido pelo medo de ser tachado como comunista – nos anos 50, João Cabral já havia sido preso sob essa acusação.

Coutinho então sugeriu ao CPC fazer um filme sobre a vida do líder camponês João Pedro Teixeira, nasce assim a semente do que viria a ser *Cabra marcado para morrer* – um divisor de águas, como escreveu Jean-Claude Bernardet.

As gravações do *Cabra* estavam programadas para começar dois anos depois, no dia 15 de janeiro de 1964. A proposta era fazer um filme de ficção reconstruindo a história de João Pedro, “filmado nos próprios locais e com os participantes reais da história. Elizabeth e seus filhos viveriam os próprios papéis”, (como explica Coutinho na narração em off do filme concluído em 84). Na ocasião, houve um confronto armado perto de Sapé, onde de um lado estavam policiais e trabalhadores de uma usina e do outro camponeses, que resultou em 11 mortes. “A região foi ocupada pela Polícia Militar da Paraíba tornando impossível a filmagem no local”, continua a explicar o narrador. As filmagens tiveram que ser transferidas às pressas para o Engenho da Galileia, no município de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, lugar onde tinha sido fundada a primeira Liga Camponesa, em 1955. As filmagens só começaram no dia 26 de fevereiro de 64.

Com 35 dias de filmagens, no dia 1º de abril de 1964, a produção foi interrompida pelos militares que invadiram a Galileia e prenderam os principais líderes camponeses e alguns membros da equipe, entre eles Coutinho que ficou preso durante um dia. A maioria dos integrantes conseguiu fugir para Recife, que ficava a 50 km e dali, e regressaram para o Rio de Janeiro. Na ocasião, 40% do roteiro já havia sido filmado e todo o material de produção (incluindo equipamento de filmagem, negativo virgem, copião, parte do roteiro e anotações de filmagem) foi apreendido pelo militares. Foram salvas da apreensão as latas do filme, que dias antes do golpe foram despachadas para revelação no laboratório no Rio de Janeiro, e oito fotografias de cena, que foram guardadas por um membro da equipe. Dois anos depois, Coutinho conseguiu resgatar o roteiro original através de uma advogada da Liga Camponesa que o conseguiu no quartel onde esteve presa. Os membros da equipe do filme, tachados de “cineastas cubanos”, foram acusados de comunistas.

Depois desse episódio, Coutinho atuou 11 anos no cinema fazendo filmes de ficção. Em 1965, coroteirizou *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman. Em 1966, dirigiu o episódio *O pacto*, do longa-metragem *ABC do amor* (1967), uma coprodução entre Argentina, Chile e Brasil organizada por Leon, que na época estava no Chile junto com a esposa exilada. O episódio de Coutinho era para ser dirigido por Nelson Pereira do Santos, que não pôde ir ao Chile na época. Em 1967, coroteirizou *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman. No ano

seguinte, mais uma escalação em cima da hora. Luís Carlos Maciel se desentendeu com Zelito Viana, produtor do longa-metragem *O homem que comprou o mundo* (1968), e retirou-se da produção. Zelito chamou Coutinho para dirigir. Em 1970, foi convidado pela produtora Saga, de Leon Hirszman e Marcos Farias, para dirigir *Faustão* (1971), filme inspirado na obra *Henrique VI*, de Shakespeare, que fala da luta de classes e da relação entre pai e filho na região do cangaço. O projeto da Saga era fazer quatro filmes sobre o cangaço, pois acreditavam que o tema tinha bastante apelo junto ao público. Mas, como relembra Coutinho, o interesse pelo cangaço já estava diminuído e o filme fez apenas 400 mil espectadores, público baixo para a época.

No começo da década de 70, a censura apertou e trabalhar com cinema ficou cada vez mais difícil. Coutinho é impelido a voltar para o jornalismo, em 1971, como copidesque no *Jornal do Brasil*, onde eventualmente fazia críticas para o *Caderno B*. Ficou no JB até 1975, quando recebeu um convite para trabalhar no *Globo Repórter* – a segunda proposta da emissora a Coutinho. A primeira foi para trabalhar no *Jornal Nacional*, mas o salário era quase igual ao recebido no *Jornal do Brasil* e Coutinho não achou vantajoso mudar de emprego. (LINS, 2004, p.19).

Em 70 eu casei, tive filho, não estava satisfeito com o cinema, achava que o que eu fazia não valia nada, tinha muita censura, e eu tinha que sobreviver. Então, fui trabalhar no *Jornal do Brasil* durante três anos; depois o *Globo Repórter* me chamou: foi uma sorte extraordinária. Eu não pedi, me chamaram. Fiquei na *Globo*, no *Globo Repórter*, durante 9 anos: uma experiência muito rica. (COUTINHO, 2003, p. 40).

No *Globo Repórter* atuou com Paulo Gil Soares, João Batista de Andrade, Fernando Pacheco Jordão, Washington Novaes, Walter Lima Jr. e colaboradores como Alberto Salvá, Hermano Penna, Jorge Bodansky, Maurice Capovilla, Oswaldo Caldeira e Sílvio Back – todos cineastas que atuaram na época do Cinema Novo¹⁶ – sem esquecer do fotógrafo Dib Lufti. Essa diáspora dos cineastas para a *TV Globo* foi o sintoma do esfacelamento do movimento do Cinema Novo. O aumento da repressão política após criação do Ato Institucional N°5 (AI-5) e da criação da Embrafilme (empresa estatal produtora e distribuidora de filmes), em 1969, foram minando o experimentalismo estético do movimento.

¹⁶ O Cinema Novo foi um movimento brasileiro, iniciado na década de 60, que ressaltava a importância do autor e rejeitava o predomínio do produtor e da indústria na realização de um filme. Nelson Pereira dos Santos foi o precursor com o longa *Rio 40 Graus* (1955). Com o lema "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", jovens cineastas propuseram a elaboração de obras voltadas para a realidade brasileira. Uma concepção estética preocupada em exibir a fome e a miséria dos países latino-americanos com uma linguagem mais adequada à situação social do país. Faziam um cinema de baixo custo, com locações de verdade, filmando com não atores e longe dos estúdios.

Em 1973, roteiriza *Os condenados* (1973), de Zelito Viana, mais um trabalho na produtora Mapa Filmes. Enquanto trabalhava na *TV Globo*, ainda roteirizou mais dois filmes: *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) – que até 2010 foi o filme brasileiro de maior bilheteria, quando a marca de 10 milhões de espectadores foi batida por *Tropa de Elite 2*.

Da experiência como roteirista, Coutinho diz que não restou nada, era apenas um trabalho que fazia e não sabe identificar se esse trabalho deixou marcas, apesar de ter certeza de que não tem mais nenhuma vontade de fazer roteiros. “Eu estou no extremo oposto: porque não faço ficção e não escrevo”. (COUTINHO, 2003. 44-45). Já a sua experiência de diretor de ficção foi proveitosa.

[...]você pode dizer que você tem um contínuo: num extremo você tem ficção, no outro extremo, jornalismo. Eu acho que foi útil para mim ter feito esse extremo da ficção pura e esse outro extremo que é o jornalismo, porque no *Globo Repórter*, às vezes fazia jornalismo mesmo, no *Jornal do Brasil* fazia jornalismo. Então, eu acho que essas experiências são extraordinárias para fazer documentário – que é uma coisa que fica no meio e que, às vezes, tem a ver com jornalismo, às vezes com ficção. Sem ser. (COUTINHO, 2003, p. 45).

O próprio Coutinho julga desnecessário continuar a falar sobre seus trabalhos de ficção.

Meu Deus, está tão longe na minha cabeça! [...] Mas, na verdade, essas coisas de ficção eu não rejeito, mas a minha vida começa realmente quando começo a fazer outras coisas. O fato é que, naquela época eu não sabia o que eu queria da vida nem do cinema. Quando fui fazer documentário, eu tinha a vantagem de achar que tinha perdido muitas ilusões. (COUTINHO, 2003, p. 47-48).

3.2 Coutinho Repórter ¹⁷

Em nove anos de *Globo Repórter*, Coutinho dirigiu sete programas em 16mm: *Seis dias em Oricuri* (1976), sobre a seca e a dificuldade de trabalho no sertão; *Superstição* (1976); *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1976), sobre um pistoleiro nordestino; *Uauá* (1977); *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978), sobre o fazendeiro Coronel Theodorico; *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e *Portinari, o Menino de Brodósqui* (1980), sobre as origens do pintor Cândido Portinari. Nesses programas, começamos a visualizar características marcantes

¹⁷ Menção ao média-metragem de mesmo nome, de Rená Tardin (2010). O filme dedica-se à fase que Eduardo Coutinho trabalhou no programa jornalístico *Globo Repórter*, da TV Globo.

da atual obra documental de Eduardo Coutinho, como o uso de depoimentos longos e a ausência de narração.

Em janeiro de 1976, foi ao ar um dos primeiros episódios do *Globo Repórter* com apenas um tema, *Seis dias em Oricuri*, sobre a seca no Nordeste. Nesse programa, um homem fala sem cortes durante três minutos e dez segundos sobre as raízes que teve que comer durante o período das piores secas, em 1958 e 1967. Agachado sobre as raízes dispostas no chão, o nordestino conta tão detalhadamente que por alguns instantes conseguimos quase imaginar o que seria passar fome durante a seca. Ao seu redor, pés descalços e de chinelos assistem à narração que provocou Coutinho. “Com esse plano e com essa filmagem é que falei: ‘Porra, por que eu não comecei a fazer documentário com 12 anos?’” (COUTINHO, 2003, p. 50).

Seis dias em Oricuri foi primeiro documentário dirigido por Coutinho e já continha o que chamamos aqui de **rebeldia estética**, não uma simples vontade de transgredir regras (nesse caso as da *TV Globo*), mas o desejo de evitar que o filme seja limitado por alguma convenção. Para Coutinho, o cinema não pode estar de maneira nenhuma restrita a uma censura estética – que para ele é muito pior do que a censura política. Mais adiante veremos que quebrar regras foi uma constante em sua carreira, uma aposta certa em busca do que seria melhor para o filme, respeitando a própria lógica do filme – o que sempre foi mais importante para ele.

Coutinho conta que, apesar dos anos 70 terem sido marcados pela ditadura e pela censura nos meios de comunicação, havia mais programas ousados dos que foram realizados a partir de 1985, quando houve a chamada abertura política. As leis de mercado ditaram regras aos programas de TV que moldaram uma forma onde todos os programas jornalísticos tiveram que se encaixar como, por exemplo, nunca usar planos mais extensos do que cinco segundos, utilizar apenas entrevistas curtas e evitar momentos de silêncio – momentos que Coutinho tanto gosta. Esse formalismo Coutinho chama de controle estético. Nessa época, o repórter não aparecia nas reportagens do *Globo Repórter*, no máximo a voz nas perguntas, e contava com um apresentador/narrador, Sérgio Chapelin, que era responsável por abrir e encerrar o programa.

Ainda assim, apesar dessa maior liberdade, Coutinho teve receio de que *Seis dias em Oricuri* não fosse ao ar por conter depoimento de mais de três minutos. Mas, devido à dificuldade de visionamento do material produzido em película reversível¹⁸, Armando

¹⁸ O *Globo Repórter* foi o último programa da emissora a usar essa tecnologia, um tipo de filme que não possui negativo e tinha que ser montado no próprio original.

Nogueira, diretor da Central Globo de Jornalismo entre 1974 a 1990, não assistiu ao material. Soma-se a isso o fato de que a turma do *Globo Repórter* ficava em uma casa na Rua Pacheco Leão e não no prédio principal da emissora. O programa foi ao ar do jeito que estava.

Mas a rebeldia de Coutinho não parou aí. Em *Theodorico, o Imperador do Sertão*, (na opinião de Coutinho, o melhor programa que realizou no *Globo Repórter*) Coutinho cortou a figura do apresentador/narrador. Todo o documentário é centrado na pessoa do Coronel Theodorico, um fazendeiro que tinha mais de mil trabalhadores vivendo em suas terras, numa espécie de regime feudal. Os funcionários possuíam uma carteira de trabalho especial, com uma cartilha com as regras para quem morava em suas propriedades. Na época, a história chegou a ser matéria de jornal. Segundo a carteira-cartilha, era proibido beber, usar armas e era obrigatório votar no Coronel Theodorico.

Theodorico acompanhou todas as filmagens. Em campanha eleitoral, achou extremamente oportuno ser tema de um programa de TV. Naquele ano, 1978, foi eleito deputado estadual pelo Rio Grande do Norte.

Já no início das filmagens, Theodorico interferiu nas conversas de Coutinho com os trabalhadores, que não ficaram à vontade para responder perguntas de um estranho, ainda mais na presença do Coronel. Coutinho percebeu que não teria saída para essa situação de censura e constrangimento, pediu ao próprio Theodorico para conduzir as entrevistas e apresentar a propriedade – o que o Coronel fez com imensa desenvoltura. Coutinho transformou o personagem em narrador. No final das filmagens, Coutinho pediu ao Coronel para contar tudo o que se passou nesses dias em que a equipe esteve por lá. “Você vai comentar como se eu estivesse começando o filme agora e depois: como se o filme estivesse acabando”.¹⁹ Pronto! Coutinho tinha conseguido substituir o apresentador Sérgio Chapelin, fato que o faz vibrar até hoje. Coutinho sabia que a presença do apresentador/narrador faria com que o personagem de Theodorico perdesse força. Essa foi a forma que ele encontrou para driblar o padrão da *TV Globo*.

Ao deixar o Coronel Theodorico conduzir as entrevistas com os empregados, Coutinho permitiu que o próprio personagem construísse a sua imagem, uma forma de “deixar o inimigo se mostrar como ele deseja, na sua própria mise-en-scène, para que mostrada e desvendada, ela se torne explícita e crítica” (COMOLLI apud LINS, 2004, p. 24), uma forma de “filmar sem forçar o traço, sem caricaturar, intervindo o menos possível”, como analisa Lins (Ibid., p.24). Mais do que uma rebeldia estética ao formato do *Globo Repórter*, Coutinho

¹⁹ Trecho do depoimento de Coutinho para o filme *Coutinho Repórter*.

inaugurou nesse documentário um compromisso ético em relação aos seus personagens, uma forma de ouvir sem julgar, que a partir desse momento estará sempre presente em seus trabalhos. Coutinho procurou entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão (LINS, 2004, p. 23).

Consuelo Lins destaca ainda outro aspecto relevante da obra de Coutinho que aparece pela primeira vez em *Theodorico, Imperador do Sertão*: a presença não neutra da equipe de filmagem.

[...] Coutinho não se limita a filmar a *mise-en-scène* de Theodorico. Ele dá algumas indicações do que a produz e provoca: o processo de filmagem, o fato de que tudo o que estamos vendo é criado pela filmagem. Comparado a seus filmes posteriores, esse mecanismo está presente de forma tímida. Em nenhum momento, por exemplo, vê-se a equipe de filmagem – o que era proibido no *Globo Repórter*. Ouvem-se porém as perguntas do diretor em várias conversas. As falas inicial e final de Theodorico apontam para as circunstâncias da filmagem, anunciando procedimentos que serão adotados mais tarde pelo cineasta. (LINS, 2004, p.27).

Quanto às demais produções para o *Globo Repórter*, Coutinho tem pouco ou nada dizer. Sobre *O pistoleiro da Serra Talhada*, por exemplo, diz que foi razoável mais que não resiste ao tempo. *O menino de Brodósqui* foi um caso atípico, pois veio de um pedido direto do filho do pintor ao Roberto Marinho, o que significou uma não preocupação com a audiência, e possibilitou Coutinho fazer um filme mais voltado para a “pessoa” Portinari do que para o pintor, nem “oficial nem ‘histórico” (COUTINHO, 2003, p, 54). Mas a passagem pelo *Globo Repórter* foi crucial para seu aprendizado sobre documentário.

Selecionando o que ia ao ar e o que não ia, editando, fazendo texto, dirigindo, eu me sentia como se estivesse fazendo o vestibular para voltar a fazer o *Cabra*. Eu sabia que só poderia voltar a fazer o *Cabra* como documentário, não como ficção. Com o dinheiro que eu juntei na *Globo* eu pude tirar férias e voltar às filmagens²⁰ (COUTINHO, 2001).

Não só um vestibular para o *Cabra*, mas o ingresso para o gênero documentário. Foi praticando diariamente, oportunidade que não teve no cinema de ficção, que descobriu o gosto pela conversa.

Eu o escolhi porque o documentário me escolheu, talvez. Sabe, tem sempre essa coisa: desde criancinha eu queria fazer aquilo, as autobiografias são sempre assim. Não, não tem isso: eu fui fazer cinema de ficção, não estava satisfeito, não ganhava a vida, larguei para fazer jornalismo, daí fui para o *Globo Repórter*, onde pela primeira vez eu fui fazer documentário, dentro das funções da televisão, que são ingratas. [...] como lá, no *Globo Repórter*, eu fiz muita coisa sobre o Nordeste, comecei então a exercitar a arte da conversa, e fui sentindo que isso supria todas as possibilidades que eu podia ter de me expressar. (COUTINHO, 2003, p. 16-17).

²⁰ Entrevista concedida por Eduardo Coutinho a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 19 jun. 2001.

3.3 Depois de 20 anos a volta ao *Cabra*

Durante os 20 anos que se passaram desde o primeiro plano filmado de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho teve que conviver com o fantasma de um copião, de um negativo que ficou 20 anos guardado. “Era um filme apodrecendo, uns papéis... eu tinha que dar a volta por cima nesse fantasma. Esse é o lado mais psicológico.” (COUTINHO, 1984, p.37). Logo após o Golpe de 64, Coutinho tinha a intuição de que algo estava errado com *Cabra marcado para morrer*, um ano depois já tinha a certeza que precisava ser um filme “diferente”, mas ainda não tinha a “noção exata” de como seria. Em 1979, chega à conclusão de que “teria que contar sua própria aventura e das pessoas que estiveram envolvidas em sua produção” (COUTINHO, 1984b) – não poderia mais ser uma ficção, e sim um documentário. A partir disso, monta a sua estratégia de ação: trabalhar dois anos seguidos sem tirar férias para acumular dois meses e neste período filmar o *Cabra*.

Em 1979 começou a articular a volta do *Cabra*. Ao ir para um festival de cinema em João Pessoa buscou informações sobre um dos filhos de Elizabeth Teixeira, Abraão, e fez um pedido de financiamento à Embrafilme. O dinheiro foi liberado um ano depois, em 1980, quando, com a ajuda do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), fez uma cópia em 16mm do material filmado na década de 60. Determinado, até se envolveu com a produção do filme e, em 1981, com seus dois meses de férias, viajou para o Nordeste para reatar o contato com as pessoas envolvidas na filmagem de 64. Quando voltou ao Rio reuniu a equipe e equipamento e seguiu novamente para o Nordeste onde, enfim, 17 anos depois, retomou as filmagens em fevereiro de 1981. Sem roteiro, com algumas perguntas e a ideia de reencontrar os camponeses, Coutinho leva na bagagem o copião do primeiro *Cabra* e uma segunda câmera para filmar a câmera principal, “dois elementos indispensáveis para um filme que ‘teria que contar a sua própria aventura’”, como identifica Lins (2004, p. 38). A câmera surge então como um ator a mais nessa história, um ator que faz agir os outros atores, que influencia, que torna possível (LATOURE, 2008, p. 107).

A primeira pessoa a ser filmada foi Elizabeth. Coutinho chegou ao Recife e, para não perder tempo, de lá seguiu direto para o Rio Grande do Norte, onde morava Elizabeth. Queria encontrá-la na mesma noite. Ao contrário dos outros personagens da Galileia, Coutinho não contactou Elizabeth antes e nem avisou que iria voltar a filmar, chegou sem aviso. Como estava tudo muito tenso, não foi logo filmando com a equipe – prática utilizada nas demais

entrevistas do filme. Coutinho a filmou durante dois dias e meio: “quando acabei de filmar a Elizabeth, já senti o filme com tal vida que decidi: ‘Vamos direto para Pernambuco. Vamos liquidar a Galileia, porque se for bem na Galileia o filme está pronto.’” (COUTINHO, 2008, p.50).

Na Galileia, Coutinho organiza uma projeção do copião das filmagens para os atores que participaram em 1964, cena que está logo no começo do filme, é o filme dentro do filme. Durante os dias seguintes, Coutinho já chegava filmando. Ele, o fotógrafo Edgar Moura e o técnico de som Carlos Saldanha muitas vezes aparecem na imagem feita pela segunda câmera – em um filme sobre o reencontro de um diretor com o filme inacabado esse encontro precisa ser registrado. “Ele aposta no encontro entre diretor, atores do primeiro filme e câmera como aquilo que torna o documentário possível. Em outras palavras, não se trata de filmar uma realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida em contato com a câmera” (LINS, 2004, p.39).

Eu e o Edgar Moura filmamos certos personagens continuamente, com um rolo de filme inteiro, de 10 minutos. E isso permite grandes atuações, de ator mesmo. Quem lembra o passado é também ator. [...] O que eu aprendi fazendo televisão (não podendo usar na televisão) e pratiquei radicalmente no filme foi o seguinte: acabar com o fantasma – o entrevistador que não aparece, a voz em off, respostas sem as perguntas correspondentes, etc... [...] minha função é ficar olhando para os olhos dos entrevistados, não para a câmera. (COUTINHO, 1984a, p. 41).

Nas falas suprimidas do trecho acima da entrevista concedida no ano em que concluiu o filme, Coutinho repete mais três vezes que filmou sem cortes, inclusive, uma parte do filme onde o ator que interpretou João Pedro Teixeira ficou em silêncio porque estava com medo de falar. Uma tentativa do diretor de se aproximar “o mais possível, do tempo real”. O plano de três minutos e 10 segundos que tinha sido uma novidade em *Seis dias em Oricuri*, em *Cabra marcado para morrer* aparece com muito mais frequência. Dessa vez, Coutinho não tinha mais nenhuma censura estética.

Conforme havia previsto, Coutinho terminou as filmagens no período das férias, três dias antes de encerrar o prazo e voltou para o Rio. As filmagens que restavam no Rio de Janeiro e em São Paulo foram conciliadas com o trabalho e com o equipamento da *TV Globo*²¹. Hoje, sem medo de ter que enfrentar problemas jurídicos, Coutinho revela que contratou colegas de equipe da *Globo* para realizar – com o equipamento da emissora – filmagens adicionais em Limeira, no interior de São Paulo. No mesmo esquema seguiu a

²¹ No média-metragem *Coutinho Repórter*, Coutinho conta como usou equipamento e equipe da *Rede Globo* para finalizar o longa.

montagem do *Cabra*, conciliando o trabalho e a moviola da emissora. Coutinho começou a fazer uma pré-montagem do filme (uma espécie de organização do material) na ilha da *TV Globo* aos finais de semana, até ser oficialmente convidado por Paulo Gil Soares a utilizar o equipamento da emissora. A montagem durou cerca de dois anos e meio. Coutinho montava um mês e parava outro.

O *Cabra* tinha muito material [...] Uma das maiores dificuldades era eu entender o material. [...] Tinha a pessoa que fez o papel de João Pedro Teixeira e ao mesmo tempo tinha a Elizabeth viúva na vida real do João Pedro Teixeira. Tinha os filhos da Elizabeth e do João Pedro Teixeira. Tinha também uma coisa que não tem no filme: os filhos da pessoa que fez o papel do João Pedro Teixeira²² (COUTINHO, 2001).

Com poucos recursos financeiros, *Cabra* marcado para morrer foi todo filmado em película 16mm, suporte mais barato que o 35mm, e com a equipe recebendo o piso salarial. Mas, para ser exibido nos cinemas, o filme precisava ser ampliado para 35mm. Sem dinheiro e com o filme pronto, Coutinho fez cerca de 40 projeções na tentativa de captar recursos para a ampliação, até que conseguiu uma reunião com o diretor do Banespa, Luiz Carlos Bresser-Pereira (o ex-ministro da Fazenda já foi crítico de cinema do jornal *O Tempo*, na década de 50). No dia marcado, Coutinho estava fechando a edição de um *Globo Repórter*.

Não, eu vou enlouquecer. Estou acabando um filme que estou tentando fazer há 20 anos e agora vou telefonar para o Banespa e dizer 'Olha, não posso ir, porque estou fazendo os 50 anos do Pato Donald!'. Aí, fui para o Roberto Feith e pedi uma licença não remunerada, e assim pude ficar cinco meses dedicado a conseguir dinheiro, levar o filme para os Estados Unidos para fazer ampliação etc. E daí nunca mais tive vínculo. (COUTINHO, 2003, p.41).

Finalmente, no dia 6 de dezembro de 1984, o filme estreou em circuito comercial nas salas de cinema do Rio e de São Paulo. Antes disso, fez uma excelente carreira em festivais nacionais e internacionais. Recebeu quatro prêmios no I FestRio (1984), inclusive o prêmio máximo, o Tucano de Ouro e o prêmio *Hors-Concours* no Festival do Cinema Brasileiro de Gramado (1985). Recebeu ainda 12 prêmios internacionais, entre eles o Prêmio da Fipresci (*International Federation of Film Critics*), no Festival de Berlim (1985); o Golfinho de Ouro, no Festival Internacional de Cinema de Tróia (1985); o Prêmio de Melhor Documentário, no Festival do Novo Cinema Latino-americano de Havana (1984) e o Grande Prêmio *Cinéma du Réel*, no Festival Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico de Paris (1985). Abaixo, seguem trechos de críticas do filme publicadas na época e que foram incluídas no material promocional do filme – relíquia obtida na produtora do filme, Mapa Filmes.

²² Entrevista concedida por Eduardo Escorel a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 18 jun. 2001.

O que existe realmente de novo em *Cabra marcado para morrer* talvez esteja em sua extraordinária cumplicidade com a vida. O filme, como sabemos, é fruto de uma abnegada procura de si mesmo, ao longo de 20 anos de impossibilidades políticas e materiais e, sem esconder a aventura de sua execução, transforma esta aventura em estilo fílmico, usando recursos de tele-reportagem, do cinema direto, do documentário tradicional e de montagem. (Walter Lima Jr. – cineasta)

Cabra marcado para morrer suscita reflexões. Por um lado, como obra de arte e comunicação, nos leva à reflexão sobre o projeto anterior: da epopéia ao drama documentado, dos arquétipos à complexidade real, da intenção pedagógica à percepção do outro como consciente de si mesmo. Por outro lado, sugere a reflexão histórica: ouvimos a voz dos vencidos, escutando seu silêncio. (Marilela Chauí – filósofa)

Vinte anos depois, *Cabra marcado para morrer* ressurgiu das sombras do medo, não mais como uma ficção neo-realista, mas como um dos mais incitantes documentários já realizados no Brasil. (Sergio Augusto – crítico)

A viúva de João Pedro volta a assumir o papel verdadeiro de viúva, em um comício donde substituiu o marido morto. Os gestos contidos, libertados ilusoriamente da câmera, vivem de novo. É o encerramento inesperado e magnífico para a obra genial de Eduardo Coutinho, destinada a ser um dos maiores marcos da nossa história nesses 20 anos, um filme sem triunfalismo, livre de todos os esquemas. (Paulo Sergio Pinheiro – sociólogo)

Cabra marcado para morrer – é um grande momento do cinema brasileiro, que se insere no esforço mais geral de resgatar para a história o silêncio dos vencidos. (Marco Aurélio Garcia – historiador)

O cinema como prática da vida e não como escola. Uma proposta mais profunda de aproximação o cinema do povo. (Luiz Rosenberg – cineasta)

Em meio a todo esse sucesso, dois depoimentos de Eduardo Coutinho, feitos na ocasião do lançamento do filme, se destacam. O primeiro é um trecho da reportagem de Fernando Molica, correspondente no Rio de Janeiro d' *O Estado de São Paulo*, publicada em 2 de dezembro de 1984, dias antes do filme entrar em cartaz no Rio e São Paulo.

Ao contrário da maior parte dos cineastas – principalmente aqueles que acabam de conquistar prêmios – Coutinho garante: “Não voltei ao cinema para fazer carreira, mas para completar esse filme. Ficarei contente se tiver que encerrar minha carreira com ele. As pessoas não entendem o verdadeiro desafio de fazer um filme num país subdesenvolvido. Fiquei totalmente obcecado. Esse filme demorou vinte anos, já pensou entrar noutro projeto? Mesmo em produções normais é um processo demorado: roteiro, recursos, produção, filmagem, montagem, lançamento. No momento, quero mesmo é lançar bem esse filme, ir às capitais onde for exibido para depois, projetá-lo, em 16mm, nos sindicatos, associações de base, cineclubes.” (MOLICA, 1984)

Em uma entrevista para Alex Vianny, publicada originalmente em 1985 (um ano depois do lançamento do filme) no livro *O processo do cinema novo*, Coutinho faz uma previsão extremamente adequada para os dias de hoje ao falar do Cinema Novo.

Eu acho que a lição é a seguinte: devemos encontrar sempre novos meios de furar o bloqueio. Hoje o bloqueio do cinema é imenso – cinemas fechando, o custo de produção maior, custos que não se cobrem no mercado. Temos que inventar outro tipo de coisa. É mais complicado, porque teremos que mexer com outros meios de comunicação. O desafio hoje é no audiovisual, amanhã teremos de entrar no negócio da televisão, no negócio do vídeo, teremos de entrar em todas. O desafio agora é quanto a novas formas de fazer – e este foi o caso do

Cinema Novo, não é? Então, teremos de encontrar, inclusive, novas formas de orçamento, rever a questão dos custos, sabe? (COUTINHO, 2008, p. 61).

Esse tom premonitório de Coutinho é um desabafo de um cineasta que levou 20 anos para fazer um filme, e que ao longo desse período sofreu inúmeras dificuldades psicológicas e materiais para concluir a obra. Um cineasta que, mesmo laureado pela crítica, não via perspectivas de fazer um novo filme. Na entrevista de 1984, chegou a dizer que encerraria a carreira “contente” com o *Cabra*. Um ano depois, menos radical, ou talvez somente mais afastado do calor dos acontecimentos – leia-se a dificuldade de se lançar um filme comercialmente –, declarou que pensava fazer um filme menor e conjecturava que novas formas de fazer audiovisual precisam ser inventadas.

Paramos aqui, em 1984, com o lançamento de *Cabra marcado para morrer*. Coutinho recebeu diversos prêmios, mas desempregado, vivia do Fundo de Garantia da *TV Globo* e de algum dinheiro que recebeu do filme. O que viria nos próximos anos? O que iria fazer para ganhar dinheiro? Será que iria dirigir outro documentário? Como iria furar o bloqueio do cinema? Essas serão cenas, ou melhor, serão temas do próximo capítulo.

Como a Teoria Ator Rede nos estimula, procuramos olhar de perto para encontrar indícios que nos façam compreender a obra de Coutinho, privilegiando neste primeiro momento aspectos biográficos que podem ter contribuído para escolhas em sua carreira, exercendo o papel de atores, como propõe o pensamento de Latour. Gostava de cinema; não sabia o que fazer da vida; precisava ganhar dinheiro; tinha dificuldades em lidar com tecnologia; fazia parte da turma do Cinema Novo; começou a exercitar a arte da conversa; se realizou fazendo documentários; desenvolveu uma predileção por depoimentos longos; teve diversas dificuldades para fazer o primeiro filme autoral; reclamava novas formas de trabalhar com audiovisual. Essas pistas, deixadas ao longo do caminho rastreado, nos servirão de base para análise dos três primeiros filmes documentais em vídeo dirigido pelo cineasta, como veremos a seguir. Destacaremos, no quarto capítulo, aspectos mais claramente relacionados com a teoria das materialidades. Lembramos que esta divisão é meramente didática, pois, na prática aspectos materiais compõem dinâmicas sociotécnicas estudadas pela TAR.

4 DE CABRA MARCADO PARA MORRER À RESSUREIÇÃO EM SANTO FORTE

Após o lançamento bem sucedido de *Cabra marcado para morrer*, em 1985, o cineasta, crítico e historiador de cinema Alex Vianny entrevistou Eduardo Coutinho.²³

Alex Vianny: Agora você está vivendo do filme, não é?

Eduardo Coutinho: Olha, eu estou vivendo de duas coisas, se eu estivesse vivendo do filme eu tinha morrido de fome. Eu estou vivendo de duas coisas, do fundo de garantia que eu tive da *TV Globo* e do filme. Do fundo de garantia e do filme. E tenho que trabalhar para ganhar a vida, mas eu ainda não sei o que fazer não... Não sei...

AV: Não sabe o que vai fazer?

EC: Eu tenho uns convites. Às vezes, para uns “trocinhos” de televisão, fazer em dez dias um, em quinze dias outro – enfim, essas coisas, para viver. E isso, tudo bem, não é um problema. Mas fazer realmente o que me interessa, eu não sei o que fazer.

AV: Não sabe?

EC: Não sei o que fazer. Voltei ao cinema para fazer esse filme, não voltei para fazer uma carreira. Mesmo porque, acho que a carreira de cinema... Cinema, hoje em dia, não é profissão. Infelizmente, não se pode viver de cinema, a crise anda tão grave que as pessoas não podem sobreviver de cinema. Eu tenho que sobreviver de cinema, eu tenho dois filhos e não tem conversa, sabe. Não tem condições. Um está com dez anos. Se eu for fazer um filme que vá demorar dois anos, como é que eu vou viver esses dois anos? Em primeiro lugar, eu tenho de escolher o que quero fazer, se quero fazer isso ou aquilo. Porque aí – outro problema que existe – demora tanto tempo, tem tanto desgaste para se fazer um filme que se quer fazer mesmo, que me pergunto se vale a pena fazer. Agora, se um cara me der quinhentos mil para fazer um filme amanhã, de ficção, devo fazer mesmo sem estar interessado? Não, não vou fazer se não estou interessado mesmo. Por isso é que para ganhar a vida eu trabalho em televisão. (COUTINHO, 2008. p.54-55).

Coutinho passou 15 anos longe das telas de cinema. O premiado diretor não conseguiu emplacar mais nenhum filme. Parece que iria se cumprir a previsão feita por ele mesmo nas entrevistas que concedidas após o lançamento de *Cabra marcado para morrer*, quando disse que não voltou ao cinema para fazer carreira. Mas a previsão certa seria outra, feita na mesma entrevista, de que seria preciso “furar o bloqueio do cinema” e “entrar no negócio do vídeo”, inventar “novas formas de fazer” e “rever a questão dos custos” (Ibid. p. 61).

4.1 Intermezzo: os anos antes de voltar às telas

Mas, até comprovar o que dizia, o cineasta teve que sobreviver de alguma forma, e maneira encontrada foi trabalhando em televisão e depois fazendo vídeos. Em 1984, depois de

²³ A entrevista foi republicada na obra *Encontros – Eduardo Coutinho* (2008), organizada por Felipe França, que traz uma coletânea de entrevistas concedidas pelo cineasta.

ter saído do *Globo Repórter*, começou a atuar como freelancer dirigindo ou roteirizando alguns documentários em vídeo exibidos na *TV Manchete* como *Tietê – um rio que pede socorro* (1985). O programa fazia parte de uma série sobre a poluição de São Paulo chamada *Caminhos da sobrevivência*, coordenada por Washington Novaes (com quem trabalhou no *Globo Repórter*). Em 1987, Coutinho realizou para o Instituto Superior dos Estudos da Religião (Iser), *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), média-metragem de 54 minutos sobre a vida dos moradores desta favela. No ano seguinte, realizou *90 Anos de Cinema Brasileiro*, mais uma série para a *Manchete*. Em 1989, dirigiu mais um média-metragem, *Volta Redonda: memorial da greve* (1989), de 39 minutos, patrocinado pela Diocese de Volta Redonda e Barra do Piraí (RJ). O filme fala sobre a greve histórica dos metalúrgicos da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), em outubro de 1988, que culminou com o assassinato de três operários.

Em 1986, recebeu um convite de Claudius Ceccon para ser cofundador do Cecip, uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, que produz vídeos educativos e culturais. Envolveu-se em outros trabalhos até se fixar na ONG, em 1990. No Cecip começou a produzir vídeos anualmente, além de prestar consultoria para outros trabalhos da instituição onde atua como um crítico “feroz” e “sincero”²⁴, como diz Ceccon. Aliás, Coutinho permanece na ONG até hoje, mas agora, dirigindo praticamente um longa-metragem por ano, seu trabalho se restringe à consultoria. Antes de reingressar na carreira cinematográfica, realizou diversos vídeos educativos para a ONG conforme pode ser visto na listagem abaixo²⁵:

O jogo da dívida: quem deve a quem? (1990), 58 minutos, documentário sobre a dívida externa latino-americana, que aborda desde um breve histórico da dívida até algumas possíveis alternativas de solução, passando por seus mecanismos, crises mais graves e consequências sociais. O vídeo foi selecionado para o Berlim Videofest (1990) e o *International Network of Public Television* (Input), em Bristol (1991). Premiado como Melhor Documentário no Festival do Pacífico, em Bogotá (1990) e no Festival de Quito (1990). Recebeu ainda o prêmio Ocic (*Office Catholique International du Cinéma*) no FestRio de 1990;

A lei e a vida (1992), 35 minutos, documentário que apresenta um panorama da Legislação Ambiental no Brasil. Casos ocorridos no estado do Rio de Janeiro ilustram o capítulo de meio ambiente da Constituição como a Usina Nuclear de Angra dos Reis; o BHC

²⁴ Entrevista concedida por Claudius Ceccon a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 19 jun. 2001.

²⁵ Informações coletadas do site do Cecip <www.cecip.org.br>.

(pó de broca) na Cidade dos Meninos, em Duque de Caxias; a poluição das águas na Barra da Tijuca; os trabalhadores atingidos pela silicose nos estaleiros de Niterói; a existência de lixo em Áreas de Proteção Ambiental e as mineradoras que degradam a Mata Atlântica;

Boca de lixo (1992), 49 minutos, trata do cotidiano dos catadores de lixo no vazadouro de Itaoca, em São Gonçalo, a 40 km do Rio de Janeiro. Vencedor do Grand Prix no V Encontro de Cinema da América Latina, em Toulouse (1993) e selecionado para a Mostra Oficial do Input, em 1993;

Um lugar pra se viver (1993), 39 minutos, traça um panorama das questões ambientais do Rio de Janeiro partindo de problemas do cotidiano como saneamento básico, moradia e transportes;

Os romeiros de Padre Cícero (1994), 37 minutos, o documentário acompanha um caminhão de romeiros em peregrinação, no ano em que são comemorados 150 anos de nascimento do Padre Cícero. Depoimentos de ex-romeiros e seus descendentes estabelecidos em Juazeiro traçam o perfil histórico e lendário do Padre Cícero. Recebeu o Prêmio de Melhor Fotografia no 18º Guarnicê de Cine-Vídeo, em São Luís;

O município em defesa da infância e da adolescência (1995), 27 minutos, vídeo de sensibilização destinado aos membros dos Conselhos Municipais e Estaduais dos Direitos da Criança e do Adolescente e Conselheiros Tutelares.

Mulheres no front (1996), 35 minutos, conta três histórias de mulheres brasileiras, próximas na luta, mas distantes no espaço geográfico (Recife, Rio de Janeiro e Porto Alegre);

A escola que faz diferença (1997), 21 minutos, o vídeo devolve à Rede Estadual de Ensino alguns importantes frutos da análise de pesquisa realizada pela Fundação Carlos Chagas, que acompanhou o desempenho escolar em 60 escolas públicas da região metropolitana de São Paulo, entre 1992 e 1994;

Dá pra segurar! (1997), 20 minutos, estimulados por esquetes em que jovens atores improvisam sobre situações ligadas à Aids e às Doenças Sexualmente Transmissíveis (DSTs), alunos de uma escola pública do Rio de Janeiro e adolescentes da Zona Sul e da Baixada Fluminense debatem os temas;

As sementes da cidadania & A casa da cidadania (1998), 39 minutos, o primeiro vídeo, *As sementes da cidadania*, de 18 minutos, apresenta o trabalho de três ONGs: o Centro de Cooperação e Atividades Populares (CCAP), o Cecip e a NOVA. *A casa da cidadania*, de 21 minutos, mostra dois trabalhos realizados no Grande Rio, ambos apoiados pela União Europeia. No primeiro, a criação de um posto de saúde em Vigário Geral, pelos Médicos Sem Fronteiras após a chacina na comunidade. O segundo mostra a experiência do Centro de

Defesa dos Direitos Humanos Bento Rubião, ONG que desenvolve o programa Terra e Habitação em duas favelas, Nova Pixuna, na Ilha do Governador, e Shangri-lá, em Jacarepaguá;

Santo forte (1999), 80 minutos, documentário sobre o sincretismo religioso, onde moradores da favela Vila Parque da Cidade, na Zona Sul do Rio de Janeiro, contam histórias de vida e de suas trajetórias religiosas. Recebeu os prêmios de Melhor Filme, Montagem e Roteiro no 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; Prêmio Especial do Júri no 27º Festival de Gramado de Cinema Brasileiro e Latino (1999); Prêmio Margarida de Prata, CNBB (1999); prêmios de Melhor Filme Brasileiro e Diretor de 1999, SESC; e foi eleito o Melhor Filme Brasileiro de 1999, pela Associação Paulista de Críticos de Arte;

PIDMU - Programa Infância Desfavorecida no Meio Urbano (2000), 26 minutos, divulga as ações e metodologias que orientaram as linhas de atuação do PIDMU. Foi codirigido por Eduardo Homem.

Alguns filmes dessa listagem merecem maior atenção porque, usando a expressão de Consuelo Lins (2004), são “filmes que contam” e por isso, nos ajudam a narrar essa história que têm como protagonistas Eduardo Coutinho e a tecnologia. Para isso, iremos nos ater à descrição dos três primeiros filmes autorais que Coutinho realizou após a epopeia de *Cabra marcado para morrer: Santa Marta: duas semanas no morro, Boca de lixo e Santo forte*. *Santa Marta*, de 1987, foi o primeiro filme que Coutinho dirigiu em vídeo analógico; *Boca de lixo*, feito em 1992, foi o segundo; e *Santo forte*, de 1999, foi o primeiro longa-metragem que fez em vídeo e foi exibido nos cinemas. Esses três filmes não foram produto de nenhuma encomenda, foram realizados de forma independente por Coutinho que teve total domínio sobre a produção. Por isso, são capazes de revelar caminhos e escolhas que desenvolveram esteticamente a obra do cineasta, mostrando a relação de Eduardo Coutinho com o vídeo – suporte que adotou como ferramenta indispensável para seu cinema.

4.2 Santa Marta: duas semanas no morro e 23 horas de filmagem

“Depois do *Cabra*, o que fazer? E depois do *Cabra* fazer outro filme, em 16mm, como conseguir financiamento e o que fazer, foi difícil.”, relembra Coutinho (2003, p. 54). A década de 80 foi um período difícil para o documentário brasileiro que vivia um impasse: filmar em película estava cada vez mais difícil devido aos altos custos e à ausência de uma

política de incentivo (RODRIGUES. 2005, p. 45). Coutinho dirigiu para o Iser o média-metragem *Santa Marta: duas semanas no morro*, de 54 minutos, fruto de um concurso do Ministério da Justiça para a produção de um vídeo sobre a violência nas favelas do Rio de Janeiro. Com pouco dinheiro, Coutinho realizou o documentário em duas semanas de gravação – era o tempo de locação de equipamento que a verba de produção lhe permitia. Esse filme, como avalia Consuelo Lins, possui uma importância estratégica na trajetória de Eduardo Coutinho, pois “abre um campo de possibilidades para o cinema do diretor, tanto no que diz respeito à técnica quanto à metodologia de realização e montagem.” (2004, p. 58).

Foi uma experiência ótima, porque pela primeira vez **filmei em vídeo** (grifo nosso) e gastei 23 horas de fita para fazer um filme sobre uma favela de 7 mil pessoas. Eu senti, então, como realmente a existência do vídeo, porque me permitiria filmar muito, principalmente nas conversas, era importante para mim. (COUTINHO, 2003, p. 54-55).

Eduardo Coutinho usa aqui a expressão “filmei em vídeo”, o que seria uma contradição para os puristas do cinema. Há uma convenção, utilizada no meio cinematográfico e jornalístico, onde o termo “filmar” refere-se à forma de registro de imagens em película e “gravar” à forma de registro de imagens e som em fitas magnéticas. Sempre coube à palavra gravar os sentidos “esculpir”, “imprimir”, “estampar”, “fixar”. Ou seja, não seria errado dizer que filmar é gravar uma imagem na película cinematográfica. Mas, a palavra filmar tem origem da palavra inglesa *film*, que significa película – especialmente cinematográfica – (AUMONT, 2003, p. 128), logo, filmar seria um termo específico para o ato de gravar/registrar em película. O termo gravar é amplamente usado em TV, tanto pelos núcleos ficcionais quanto pelos núcleos noticiosos. Ao iniciar uma gravação de uma telenovela, por exemplo, o diretor diz “gravando”, assim como o aviso luminoso dos estúdios de TV. “Gravar off” significa “gravar o texto de uma reportagem na fita magnética, sobre a qual serão posteriormente inseridas imagens relativas à aquela reportagem.” (PATERNOSTO, 1999, p.144).

Usar a expressão filmar em vídeo não foi um simples equívoco, tampouco desleixo do diretor. Ao iniciar a carreira em televisão no *Globo Repórter*, em 1975, Coutinho trabalhava com película 16mm e, em 1983, presenciou a mudança de suporte de filme para vídeo, e conseqüentemente toda a mudança de nomenclatura que isso acarretou. Ao realizar o seu primeiro filme em vídeo, Coutinho sentiu prematuramente que o uso do vídeo permitiria a ele filmar e desenvolver o tipo de trabalho que lhe despertava tanto interesse, por isso, como analisa Lins, (2004, p.60) “opta – por sobrevivência, intuição, sentido de realidade, adequação ao tipo de documentário que queria fazer – por uma prática de documentário em vídeo que se

tornaria dominante só a partir do final dos anos 90. Opta, na verdade, por um **cinema possível.**” (grifo nosso). Logo, o uso da expressão filmar em vídeo carrega em si a síntese do fazer cinema para Coutinho: para ele não é o suporte o que determina que uma obra seja cinematográfica ou não.

Consuelo Lins identifica em *Santa Marta* vários procedimentos de filmagem que são reincidentes e outros que são inaugurados no média-metragem e que vieram a servir de base para os demais filmes de Coutinho, identificando “rupturas e continuidades na trajetória do cineasta” (2004, p.58). Em *Santa Marta*, são criados o “princípio da locação única”, método de filmar em um espaço restrito (filmar apenas na favela Santa Marta); e o uso de “trilha sonora local”, usar músicas que foram captadas pela equipe técnica durante a filmagem (LINS, 2004, p. 63-65) – em *Santa Marta*, há oito sequências musicais onde moradores do morro cantam composições próprias, as músicas são usadas como trilha ao longo do filme.

Assim como fez em *Cabra*, Coutinho mostra a equipe em cena e explica o processo de produção que desencadeou o filme, mas dessa vez não usa a narração em off, como havia feito no filme anterior. Após a sequência de abertura com o *traveling* do morro, temos uma sequência com a câmera subjetiva que mostra a equipe subindo. O diretor explica as condições de filmagem no momento da entrevista com o primeiro personagem do filme. Na tela, vemos a imagem do entrevistado sentado, no barraco alugado pela equipe de produção, olhando para a câmera e ouvimos a voz “fora da tela” de Eduardo Coutinho perguntando:

Eduardo Coutinho: Por que o senhor veio aqui?

Entrevistado: Eu vim aqui porque eu tô descendo pro o trabalho, mas ele me chamou, falou que vocês tinham umas perguntas pra fazer e eu resolvi dar uma parada.

EC: Nós botamos um aviso aí no morro dizendo que quem tinha queixa, quem tinha alguma coisa pra dizer sobre violência, discriminação, que tivesse sofrido, viesse aqui e falasse com a gente aqui. Você tem alguma coisa para dizer sobre isso?

Na linguagem audiovisual, a expressão “narração” refere-se especificamente à fala de um narrador/locutor que conta/conduz uma história, assim como ocorre na literatura. Já a expressão “off”, uma abreviação de *off screen* (fora da tela), refere-se ao som cuja origem está fora do campo da imagem (AUMONT, MARIE, 2003, p. 208, 214). Em jornalismo, o termo off ou texto em off refere-se ao texto gravado pelo repórter ou apresentador para ser editado junto com as imagens da reportagem (PATERNOSTRO, 1999, p. 151). As imagens que “cobrem” este texto são chamadas de “imagens de cobertura”, que servem para ilustrar e/ou comprovar o que o texto diz. Em *Cabra marcado para morrer*, o recurso de narração em off é usado ao longo do filme, assim como o recurso do off. Em *Santa Marta*, Coutinho não utiliza a narração em off, mas frequentemente usa a fala dos personagens em off.

A fragmentação das falas é intensa, como destaca Lins (2004, p.65) e Coutinho faz uso de imagens de cobertura, mas não para cobrir um texto, mas sim para ilustrar as falas dos personagens. Quando um entrevistado fala sobre a solidariedade na favela, vemos a imagem de um morador subindo o morro com uma cadeira na cabeça; quando uma entrevistada diz que “tem que ter muita perna pra subir o morro, porque aqui é alto pra caramba”, vemos imagens de pessoas subindo o morro. O recurso de usar imagens de cobertura, típico do telejornalismo, é utilizado em diversos momentos no filme, prática que será abandonada por Eduardo Coutinho ao longo da carreira.

Santa Marta foi o primeiro filme realizado por Coutinho após a saída da *TV Globo*. Podemos ver na edição uma forte presença da linguagem telejornalística, e isso é assumido pelo diretor. Logo nos créditos iniciais, lemos a função “assistente de produção e reportagem”, o que indica o uso de elementos de reportagem na produção do filme.

Eu uso elementos da reportagem para fazer uma coisa que transcende a reportagem. Porque reportagem, na minha opinião, é um troço rasteiro. Eu uso elementos de reportagem, isto é, isso que eu faço de ir chegando e ir filmar. A *Globo* faz na intenção de criar a sensação, de criar a emoção falsa, de valorizar o repórter como herói, entendeu? Ela não coloca em questão o fato de que ela está lá, que é filme. Eu uso elementos de reportagem graças a Deus. Por isso, a minha experiência em televisão foi boa, por isso mesmo. A reportagem não dura, isso é fatal. A diferença entre o documentário é que o documentário dura ou não é bom. E eu espero que os meus durem. Isto é, você vê um filme meu, você pode gostar ou não gostar, mas eu acho que dez anos depois ele tem que resistir à passagem do tempo. Alguns resistem, outros não. Eu quero que dure... Atualidade você lê o jornal hoje, na hora que você menciona o jornal não vale mais nada. Eu quero que meus filmes durem. Já que eu não posso durar, eu quero que meus filmes durem, né?²⁶(COUTINHO, 2001).

Até *Santo forte*, filmado em 1997, Coutinho aproveita-se do termo “reportagem” – já que a palavra “documentário” ainda é desconhecida das pessoas em geral – e o usa para explicar o seu trabalho. Isso é mostrado em uma sequência da parte final do filme *Cabra marcado para morrer*, quando Coutinho procura um dos filhos de Elizabeth Teixeira, que trabalha numa fábrica no Rio de Janeiro. Na sequência, um trecho da entrevista do diretor comentando a cena.

Eduardo Coutinho: Por favor, José Eudes?
Funcionário da fábrica: Hein?
EC: José Eudes.
F: Eudes?
EC: José Eudes, conhece?
F: Conheço sim, pois não, quer me acompanhar aqui, por favor?
EC: Podia chamar ele, por favor?
F: Claro.
EC: Ele é vigia aqui, né?
F: Você é de onde? É da *TVE* ou é da *Globo*?
EC: Não, é cinema. É tipo televisão. É reportagem, mas é cinema.

²⁶ Entrevista concedida por Eduardo Coutinho a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 19 jun. 2001.

Isso é maravilhoso! Primeiro, eu podia não ter utilizado isso pra fazer o filme, eu fiz pelo seguinte: eu estou sempre dizendo que é uma filmagem. Eu achei fantástico esse cara porque, em primeiro lugar, [mostra] a presença da televisão. Ninguém sabe o que é cinema. Televisão já filmou todo mundo no Brasil, em 20 anos. É genial, inclusive, porque ele fala primeiro *TVE*. É a primeira vez que a *TVE* ganha em audiência – “É da *TVE*” – ou achou a gente muito intelectual – “ou é da *Globo*?” –, com uma voz muito louca. Daí, o meu problema é o seguinte: isso eu digo pros meus assistentes, toda vez que perguntarem você não diz que é documentário, porque documentário você deve evitar, porque ninguém sabe o que é documentário. Fala que é reportagem, porque daí o cara sabe o que é reportagem. No *Babilônia* não, várias pessoas das equipes disseram que é documentário e funcionou bem. “Não, é um documentário sobre o Reveillon, tal, tal, tal”. Mas **em geral eu digo reportagem, tipo reportagem**, que é para não complicar as coisas. Porque **documentário**, tem gente que fala comentário em vez de documentário, **é uma palavra erudita. Então, para tirar isso, você fala tipo reportagem. E, logo eu digo que não passa na televisão.**²⁷ (COUTINHO, [2003]; grifo nosso).

Outra influência televisiva, em *Santa Marta*, é a montagem temática: polícia, morar no morro, lixo, diversão, nascer no morro, migração de nordestinos para o morro, violência, relacionamento, religião, preconceito, casamento, crianças e futuro. O filme reúne os depoimentos por esses assuntos e ainda conta com “música, humor, tem tudo. É um filme acessível, que não procura exotismo na favela e que não exige cultura de quem o assiste”, disse Coutinho, em uma matéria publicada em 1988, dias após ter exibido o filme no morro. Essa declaração retrata bem as características de um programa feito para a TV aberta. Alguns personagens aparecem diversas vezes, e em cada aparição falam sobre um tema diferente. Através da fala dos personagens, vemos um discurso sendo construído, um raciocínio, onde um tema leva ao outro. “Isso é muito comum em televisão, mas quando você faz isso tende a usar os caras como peças e não como pessoas. È quase uma necessidade para montar bem e criar um painel. Você não tira a verdade do cara, mas o usa para seu tema.” (COUTINHO, 2002, não paginado). No próximo filme, Coutinho abandona esse tipo de montagem.

Os recursos televisivos encontrados em *Santa Marta* refletem também o momento do gênero documental nos anos 80, que além de viver uma crise financeira, estava passando por uma crise de representação com a falência do “modelo sociológico” – termo criado por Jean-Claude Bernardet (2003), onde o “outro” representava um tipo sociológico que servia para corroborar uma ideia pré-concebida pelo realizador. “A influência da televisão começa a se fazer presente não só pela nova opção de suporte, mas também nos conteúdos e formas usados pelo documentário.” (RODRIGUES, 2005, p. 45).

Ao longo da carreira de Coutinho, há um interessante movimento simultâneo de definição do termo documentário junto ao público e da definição do estilo de documentário que o diretor desenvolve. À medida que isso ocorre, o uso da palavra reportagem e os

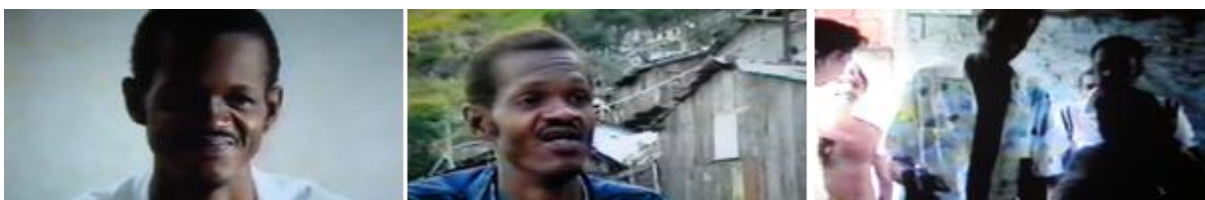
²⁷ Idem. A entrevista deu origem ao filme da autora sobre o documentarista, chamado *Cinema de Reportagem: a obra de Eduardo Coutinho* (2001). O título do filme deve-se a esse trecho do filme *Cabra Marcado para Morrer*.

elementos estéticos da reportagem vão sendo deixados para trás. Os limites entre jornalismo e cinema vão ficando cada vez mais claros, assim como vai aumentando a distância entre eles na obra de Eduardo Coutinho. Em *Babilônia 2000*, filmado na passagem de ano de 1999 para 2000, Coutinho já possuía um estilo de filme consagrado e pôde dizer que estava fazendo “um documentário sobre o Reveillon”. Em *Santa Marta*, segundo documentário do diretor, vimos que as fronteiras entre jornalismo e cinema estão pouco definidas, mas nem por isso deixamos de identificar o surgimento de procedimentos que irão caracterizar o estilo de documentário do cineasta, mesmo que isso ocorra de forma experimental ou embrionária.

4.2.1 Princípio da pesquisa de personagens

A partir de *Santo forte*, Coutinho usa como método a pesquisa de personagens. Uma equipe é encarregada de fazer a pesquisa prévia, gravada em vídeo, com os possíveis personagens que estarão no documentário. O enquadramento das pré-entrevistadas é fechado e sem nenhum movimento. A câmera está ali apenas para registrar a conversa, que é o mais importante para a escolha do personagem. Durante a pré-entrevista, há uma simulação das perguntas de praxe do diretor que pode começar com um “Conte a sua história” ou “De onde você vem?”, “É casada?”, “Tem filhos?”, e assim por diante. As perguntas são sempre acompanhadas de um sagaz “Por quê?”. Para Coutinho, o “por quê?” é sempre um desencadeador de respostas, um provocador.²⁸

Ao entrevistar as pessoas em *Santa Marta*, Coutinho está fazendo, ao mesmo tempo, uma pesquisa de personagens e conhecendo um pouco mais do dia a dia do morro. Pela narrativa do filme, percebemos que as entrevistas realizadas no barraco alugado geraram outros momentos de filmagem. O primeiro personagem que aparece sendo entrevistado (foto



Fotos 2, 3 e 4 – Diversos momentos de filmagem do personagem: no barraco alugado pela produção, no morro e bebendo com amigos

²⁸ Essa explicação está presente no filme *Apartamento 608* (2009), de Beth Formaggini, obra sobre os bastidores de *Edifício Master*. Em conflito durante a escolha dos personagens, Coutinho explica para a equipe de pesquisadores como perguntar e fazer as pessoas falarem, pois eles estavam enfrentando muita resistência dos moradores do prédio de classe média, ao contrário da fluência verbal encontrada nos moradores de favela.

2) é visto em dois outros momentos: em entrevista feita ao ar livre no próprio morro e bebendo com os amigos (fotos 3 e 4). Assim como a mulher negra, vestida com uma blusa da peça *Cats*, que além da entrevista feita no barraco, aparece dançando num pagode e no parquinho na entrada da favela.

4.4.2 Metodologia do excesso: liberdade para gravar

Se em *Santa Marta* Coutinho filmou 23 horas para fazer um filme de 54 minutos, o fato de ele ter filmado 11 horas para fazer *Cabra marcado para morrer*, de 119 minutos, foi um “fenômeno”, um golpe de sorte onde “tudo deu certo”²⁹, como o diretor refere-se à segunda fase de filmagem na década de 80. Na época, por questões financeiras, Coutinho não pôde filmar mais do que isso, o custo da película era alto e os recursos da produção escassos. Além disso, cada lata de filme durava apenas 11 minutos, essa limitação tempo-dinheiro já começava a incomodá-lo: “Eu me lembro de uma coisa: eu falei com o Cícero na casa dele, o operário de Limeira, eu me lembro que na casa dele já me incomodava toda a pergunta que eu fazia, sabe? Dar tempo às coisas. Isso na fase final do *Cabra*.”³⁰.

Em *Santa Marta*, Coutinho coloca em prática o que chamamos aqui de **metodologia do excesso**, filmar muito para extrair o que lhe interessa. Filma 23 horas de material para fazer um filme de 54 minutos, 40 pessoas dão entrevistas no documentário, sem levar em conta as pessoas que aparecem em “povo fala” – recurso usado no telejornalismo que consiste na gravação de depoimento com várias pessoas sobre um tema específico de uma reportagem, com o intuito de apresentar uma amostragem de opinião, avaliar, polemizar ou levantar um tema (PATERNOSTO, 1999, 147-148), os depoimentos são curtos, geralmente de uma frase.

Nessa metodologia do excesso, Coutinho começa a filmar e não se preocupa com o tempo, fica à vontade, e literalmente joga conversa fora. Definitivamente Coutinho descobre no vídeo uma alternativa para filmar.

Quando passei a usar o vídeo, mesmo o de trinta minutos, chego, começo a conversar, e nem aviso que comecei a filmar, pergunto do tempo. São dois minutos perdidos que não tem o menor problema, entende? Ao contrário, isso facilita que se chegue às coisas. Então mudou e eu senti que não podia voltar. Depois eu fiz o *Lixo*, que não usei tantas horas assim, mas podia ter feito porque foi em vídeo. Aí, é um problema de custo, imagina você filmar 10 horas, 15 horas em filme, isso é absurdo! Passar para o laboratório, fazer cópião, depender de

²⁹ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

³⁰ Idem.

um laboratório, já imaginou? Quando passei a usar o vídeo, mesmo o de trinta minutos, começo a conversar e nem aviso.³¹ (COUTINHO, 2001)

O tempo de duração de um rolo de filme para a captação de imagem é de 11 minutos e o rolo do som 15 minutos. Nas filmagens de *Cabra*, se o rolo do filme acabasse, Jorge Saldanha, o técnico de som, continuava a gravar o áudio. Depois, na montagem, Coutinho poderia usar o áudio em off e cobrir com imagens, recurso utilizado em sua passagem pelo *Globo Repórter*. Em *Santa Marta: duas semanas no morro*, Coutinho usa uma câmera de vídeo analógica profissional chamada U-Matic – amplamente usada no telejornalismo. Esse equipamento possibilitava a gravação do som em sincronia com a imagem em fitas de 20 minutos de duração.

O excesso durante a filmagem é refletido nos longos depoimentos usados pelo diretor, outro princípio que vemos surgir em *Santa Marta*. Apesar da montagem temática, que não favorece a permanência do personagem no filme, há um depoimento de 2 minutos e 38 segundos, a maior sequência do filme, do ex-travesti Jorge que aparece uma única vez. Outros três personagens são bastante recorrentes: um homem negro de bigode (foto 5), que aparece seis vezes ao longo do filme; a mulher negra com blusa da peça *Cats* (foto 6), que aparece oito vezes e uma mulher mulata de blusa listrada azul (foto 7), que aparece nove vezes. Somando todas as inserções de cada um teríamos, respectivamente, 2 minutos e 23 segundos; 4 minutos e 17 segundos e 2 minutos e 42 segundos, mas essas falas são diluídas ao longo do filme. A partir de *Santo forte*, Coutinho começa a montar a narrativa pelas pessoas e não mais pelos seus discursos.



Fotos 5, 6 e 7 – Personagens que mais aparecem em *Santa Marta*, seus depoimentos são longos, mas parecem curtos devido à fragmentação das falas

4.2.3 Princípio da imagem e montagem sem adjetivos

³¹ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

Eduardo Coutinho desenvolve o conceito de **imagem e montagem adjetiva**, que podemos definir como uma imagem com maneirismos/movimentos, posições ousadas e efeitos que podem ser aplicados a um determinado plano no momento da filmagem e/ou edição. Conhecendo a sua filmografia, iremos perceber que Coutinho se encaminha e permanece em um estilo de filmagem e montagem minimalistas, sem “adjetivos”, onde há uma economia de meios e de recursos. Coutinho chegou a essa definição ao falar sobre o depoimento da personagem Thereza, em *Santo forte*, em uma entrevista concedida ao crítico de cinema Claudio Valentineti (2003). Thereza conta que em outra vida certamente foi rica, já que gosta de Beethoven – do contrário não haveria explicação, pois é pobre e analfabeta.

Agora, para que você vai em cima dessas coisas, que têm uma força poética tão grande, você vai inventar lindas posições de câmera? É um adjetivo, entende? **Quando a imagem ou a montagem fica adjetiva, eu não me interesso pelo adjetivo, me interesso pelo substantivo**, (grifo nosso) que é essa construção de fábula que essa mulher faz: fala de tudo, que foi uma rainha egípcia. E, se ela está me dizendo isso com esta força, é porque ela acredita em tudo aquilo que está falando. (COUTINHO, 2003, p. 30-31).

Se em *Cabra marcado para morrer* a câmera se movimenta, assim como a equipe que vai a diversas localidades em busca dos personagens da trama filmada em 1964, em *Santa*



Foto 8 – Santa Marta: duas semanas no morro

Marta a câmera, num primeiro momento, está parada à espera dos personagens. Esse procedimento adotado foi uma forma de conhecer os moradores, uma vez que não houve pesquisa prévia na comunidade. Em Santa Marta, vemos a imagem do primeiro entrevistado chegando ao set de filmagem e sentando em uma cadeira. Há outra cadeira ao lado, com um monitor de vídeo com a imagem da cena virada para a câmera (foto 8). Esse é o quadro mais aberto para mostrar a situação da filmagem. Ao longo da entrevista o quadro se fecha e vemos apenas o rosto da pessoa. Coutinho começa a por em prática o que viria a ser uma de suas marcas registradas: depoimentos em plano fixo e fechado, onde vemos apenas o rosto do personagem (foto 9) – a imagem sem adjetivos, apenas substantiva.

Não podemos dizer o mesmo da montagem, que utiliza diversos recursos estilísticos como clipes musicais,

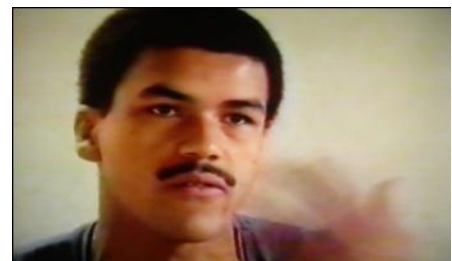


Foto 9 – enquadramento típico dos filmes de Coutinho

sobe som³² e o uso do off, dando à montagem um dinamismo que não será encontrado nas demais obras do diretor. O equipamento leve utilizado, além de garantir maior liberdade, “imprimi na narrativa ritmo, interação com o universo das personagens e um ambiente sonoro, possibilitados pela alteração do suporte e dos novos equipamentos de captação e de edição de sons e imagens” (RODRIGUES, 2005, p.64).

Coutinho levou quatro meses para editar o material de 23 horas. Concluiu o documentário em julho de 1987, mas somente em 7 de agosto de 1988 pôde voltar ao morro para exibir o filme, devido a conflitos entre traficantes. A primeira exibição para os moradores da comunidade acabou sendo no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Humaitá, próximo ao morro. O filme participou do Festival de Cinema de Cuba, do Festival de Roterdã e do FestRio de 1987 e foi vendido para *Channel 4* (emissora inglesa) e a *TV Española* (TVE), ambos canais públicos. “Desde então, é o filme de Coutinho mais exibido, o que mais repercussão tem dentro das favelas, o que suscita mais debates.” (LINS, 2004, p. 73). Apesar disso, o filme não conseguiu espaço na TVE e na TV Globo “cuja estética não combina com o vídeo”³³ (COUTINHO, 1988, não paginado), e nem na Bandeirantes, que chegou a cobrar para veicular o documentário. Essa resistência por parte das TVs brasileiras desanimou bastante o diretor, que procurou alternativas trabalhando com TVs e instituições estrangeiras ou entidades culturais.

O fato de filmar em vídeo, com verba limitada e em pouco tempo, fazem de *Santa Marta* um filme desprezioso, por isso Coutinho teve liberdade para fazer algumas experimentações que iriam moldar o caminho a ser seguido. A experiência de ter usado o filme como suporte para produção do filme será definitiva em sua carreira.

4.3 O fio da memória: e um antigo problema

Para celebrar o Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, em 1988, a socióloga Aspásia Camargo, na época secretária de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, propõe a realização de um documentário sobre a situação do negro no Brasil pós-Abolição e convida

³² Recurso de edição que insere áudio e imagem captados no ambiente da filmagem. É utilizado para dar realismo e ênfase em uma reportagem. Em *Santa Marta*, por exemplo, uma entrevista fala sobre a diversão no morro e entra o sobe som de uma partida de futebol na favela, ouvimos os gritos em campo, o quicar da bola, o arrastar dos pés no campo de terra batida.

³³ Entrevista concedida ao jornalista Pedro Tinoco, da *Tribuna da Imprensa*. A matéria foi publicada em 18 de agosto de 1988, 11 dias após Coutinho ter exibido o filme na favela Santa Marta.

Eduardo Coutinho para ser o diretor. Aspásia já conhecia o trabalho do diretor, inclusive, havia o entrevistado, para a revista de cinema *Filme Cultura*, em 1984, na ocasião do lançamento de *Cabra marcado para morrer*. O patrocínio inicial do filme veio da Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro (Funarj) e, por questões comerciais, o filme teria que ser feito em película, do contrário não poderia ser exibido em cinemas.

As filmagens de *O fio da memória* começaram com as comemorações do Centenário da Abolição, no dia 13 de maio de 1988, e continuaram durante o mês de setembro quando acabou o dinheiro. Passaram-se dois anos até serem fechadas co-produções com canais públicos de TV: a emissora francesa *La Sept* entrou com 50 mil dólares, a TV inglesa *Channel 4* com mais 50 mil dólares e a *Televisión Española* (TVE) participou com 100 mil dólares. Além de ter que fazer uma obra que dialogasse com o mundo, os contratos com as emissoras estrangeiras geraram diversas obrigações.

Eu tinha a obrigação de fazer um filme de quase duas horas ou dois capítulos de cinquenta minutos, enfim, tinha várias obrigações, e trazia um grave problema, esse filme: tinha um tema geral. E isso é complicado. Então eu, a partir do Lixo e do Santo forte, aprendi o seguinte: **escolho uma prisão, nunca um grande tema** (grifo nosso). (COUTINHO, 2003, p. 56).

Para Coutinho, as **prisões** são limitações impostas por ele mesmo para a produção dos documentários. Podem ser de ordem **espacial**, como filmar em uma locação única como ocorreu em *Edifício Master*, onde o diretor filmou apenas no prédio que deu nome ao filme. Podem ser de ordem **temporal**, como em *Babilônia 2000*, quando quis filmar o último dia do ano em uma favela carioca. Ou, de ordem **situacional**, como em *As Canções* (2011), onde a prisão foi escolher pessoas que cantem uma música marcante em suas vidas e contem o porquê dessa escolha.

Às vezes, uma prisão pode estar dentro da outra, como em *Babilônia 2000*, onde o cineasta impôs uma prisão espacial, filmar no morro da Babilônia, e uma prisão temporal, fazer a maior parte das filmagens em menos de 24 horas. As prisões podem ainda serem construídas ao longo da produção do filme, como aconteceu nas filmagens de *Edifício Master*. Havia a possibilidade de gravar em outro prédio de Copacabana, além do Edifício Master, caso não houvesse personagens interessantes em quantidade suficiente. Durante a pesquisa de personagens, Coutinho desiste da possibilidade de ir para outro prédio, e insiste em fazer o filme apenas no Edifício Master apesar de todas as dificuldades, mesmo que isso significasse fazer um filme sobre o fracasso da busca³⁴. Em *Babilônia 2000*, havia a possibilidade de

³⁴ Momento registrado no documentário *Apartamento 608*, de Beth Formaggini.

realizar uma filmagem no dia 22 de abril de 2000, quando o Brasil completaria 500 anos de Descobrimento, mas a ideia foi descartada durante a decupagem do material gravado na passagem do ano. (LINS, 2004, p. 124).

Com um tema geral, sem prisões, Coutinho, ainda assim, conseguiu dar para *O fio da memória* um tratamento singular. Escolheu, como condutora da narrativa, a história do trabalhador de salina e artista semianalfabeto Gabriel Joaquim do Santos, que construiu a Casa da Flor, construção feita de restos de obras e fragmentos retirados do lixo, localizada em São Pedro da Aldeia, na Região do Lagos no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, Gabriel Joaquim recolhia os fragmentos da sua vida e os reunia em um diário com escrita singular onde registrava fatos do seu cotidiano como quanto ganhava o trabalhador de salina na primeira metade do século XX, um homicídio ocorrido em Cabo Frio nos anos 70 e o dia em que se aposentou e foi “liberto para sempre”. Os fragmentos da vida de Gabriel Joaquim dos Santos eram ao mesmo tempo fragmentos da história do Brasil. Coutinho busca o singular para falar do todo.

Em *O fio da memória*, o cineasta voltou a trabalhar com película – é o segundo e último filme que fez nesse tipo de suporte. Dessa vez, Coutinho não tinha limitações financeiras como teve no *Cabra*, pelo contrário, mas ainda assim se incomodava: “não tinha a liberdade que passei a ter com o vídeo”³⁵. No final das filmagens de *Cabra marcado para morrer*, o cineasta já sentia insatisfeito com a limitação de tempo proporcionada pela película – vale lembrar, que um ano antes de começar a filmar *O fio da memória* Coutinho havia realizado *Santa Marta: duas semanas no morro*, em vídeo. A duração do tempo de filmagem torna-se uma questão para o diretor, o “corta” deveria ser decidido por ele e não pelo término do filme.

O corte é uma castração mesmo. A duração do plano para mim é tão importante. Por que você corta? Para quê cortar? Não é igual: para quê colocar a câmera aqui e não acolá. Agora, para quê mexer? Para não mudar de lugar eu sou obrigado a utilizar a zoom, não como zoom para mudança de distância, entende? [...] Na verdade, a palavra “corta!” para mim é um negócio grave, é uma castração, porque a duração é algo essencial.³⁶ (COUTINHO, 2001)

O fato de ser um filme sob encomenda, com um tema definido, de ter uma duração estipulada e de ter sido majoritariamente financiado por televisões europeias, não permitiram a realização de experimentações estéticas na forma de fazer documentários, “tinha muitas obrigações” – leia-se prisões – relembra Coutinho. Para exibir o filme na Europa, Coutinho

³⁵ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

³⁶ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

foi obrigado a resumir a história do negro e a inserir textos explicativos sobre os cultos brasileiros de origem africana (LINS, 2004, p.79). Temos no filme dois tipos de narração: uma feita pelo ator Milton Gonçalves, que interpretava Gabriel Joaquim do Santos, e outra feita por Ferreira Gullar, que lia os textos informativos – um recurso utilizado anteriormente pelo diretor, em *Cabra*, onde o escritor narrava informações factuais e o próprio Coutinho fazia as narrações pessoais sobre as condições da produção do filme. O uso de narração em off, que não havia sido usada em *Santa Marta*, surge como um recurso imprescindível neste filme. “Talvez tenha sido isso que tenha me levado a não querer explicar nada em *Santo forte*, porque a explicação é sempre insuficiente. Ou ela é demais e mata o filme, ou é de menos e não adianta. Ela nunca é justa. Esse foi um filme que foi devorado pelas minhas contradições” (COUTINHO Apud LINS, Ibid, p.80).

Em *O fio da memória*, o cineasta usa elementos dos filmes anteriores que serão abandonados ao longo da carreira como o uso de falas fragmentadas, off, imagens de cobertura e trilha sonora, este último é um elemento que o diretor rechaçou veemente nos filmes que vieram depois. Eduardo Escorel, que foi montador de *Cabra marcado para morrer* e produtor executivo de *O fio da memória*, analisa essa transição do cineasta.

Quando eu trabalhei com ele, possivelmente, ele fosse diferente do que é hoje. Porque até o fato de ter conseguido fazer o *Cabra*, ter conseguido terminar, do filme ter feito o sucesso que fez, dele de lá pra cá ter se transformado num grande documentarista reconhecido no Brasil e fora do Brasil. Quer dizer, tudo isso, acho que [o fato] de ele ter desenvolvido de lá pra cá um certo estilo de documentário que ele até então não tinha, que ele foi inclusive depurando e radicalizando cada vez mais a proposta dele. O Coutinho do *Cabra* talvez fosse uma pessoa, e o Coutinho hoje em dia seja uma outra pessoa. *O fio da memória* é um filme em que Coutinho ainda estava meio que tateando para mudar de estilo. Você sente, ainda é um filme que tem vários estilos de documentário ali no meio.³⁷ (COUTINHO, 2001).

Enquanto concluía *O fio de memória*, Coutinho dirige, em parceria com Sérgio Goldenberg (que tinha sido seu assistente de direção em *Santa Marta*), outro documentário para o Iser: o média-metragem *Volta Redonda, memorial da greve*, em 1989. Mais um filme sobre encomenda, esse foi patrocinado pela diocese de Barra do Piraí e Volta Redonda e deveria ter como tema a greve dos operários da CSN.

Em 1989, dirigiu o vídeo educativo *O jogo da dívida*, produzido pelo Cecip. A partir de 1990, começou a trabalhar regularmente na ONG e dirige pelo menos um filme a cada ano, entre eles o média-metragem de 49 minutos, *Boca de lixo* – única obra autoral do diretor no período de 10 anos que separam *Santa Marta* (1987) de *Santo forte* (filmado em 1997).

³⁷ Entrevista concedida por Eduardo Escorel a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 18 jun. 2001.

O fio da memória, de 115 minutos, levou três anos para ficar pronto, gastou muito dinheiro e deixou péssimas lembranças para Eduardo Coutinho, que teve diversos problemas durante a produção. Um deles foi o fato de não ter conseguido fundos para ampliar o filme de 16mm para 35mm e conseqüentemente exibi-lo nos cinemas. “Um filme que sequer foi ampliado para 35mm, que não existiu, que ninguém viu. No máximo umas 200 pessoas. Foi um impasse do qual eu saí filmando *Boca de Lixo*, em 1992, sem dinheiro nenhum, sem cobrança alguma.” (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 81).

Curiosamente, essa situação foi conjecturada pelo diretor algumas semanas antes de começar as filmagens de *O fio da memória*, em uma matéria do jornalista Pedro Tinoco para a *Tribuna da Imprensa*, de 18 de agosto de 1988.

A única certeza que Coutinho tem a respeito do próximo projeto é de que ele não será “nem didático e nem chato”. Por mais empolgado que o cineasta esteja com o futuro trabalho, ele já sabe de antemão que jamais chegará ao grande público, mas no máximo a um mercado alternativo como o de comunidades ou o vídeo caseiro. “A TV continuará fechada até que surja alguma obra-prima em termos de documentário”, conclui. (LINS, 2004)

O filme recebeu o prêmio de Melhor Documentário Ibero-Americano no Festival Cinematográfico Internacional de Montevideú, em 1992.

4.4 *Boca de lixo*: reaproveitamento e reciclagem dos princípios de Eduardo Coutinho

Boca de lixo é uma espécie de filme-desabafo realizado após o trauma de *O fio da memória*. Não pela escolha do tema, mas pela forma que Coutinho decidiu produzir o filme. No primeiro semestre de 1992, Coutinho partiu para a produção de forma bastante audaciosa: sem recursos, com a equipe trabalhando de graça e sem pesquisa prévia. Retomou a experiência de *Santa Marta: duas semanas no morro*: filmar em vídeo, numa única locação e ter como tema o universo filmado. Decidiu fazer um filme sobre as pessoas que trabalhavam no vazadouro de Itaoca, na cidade de São Gonçalo, no Rio de Janeiro. Identificamos em *Boca de lixo* algumas recorrências com os procedimentos utilizados em *Santa Marta*, e procedimentos que sofreram mudanças, como, por exemplo, a estrutura de montagem. Sem dúvida uma obra emblemática na carreira do cineasta, que aponta caminhos para seus próximos filme.

4.4.1 Pesquisa de personagens

Sem pesquisa prévia de personagens, a primeira estratégia de Eduardo Coutinho para combater essa resistência foi dar aos catadores uma foto, na verdade uma espécie de fotocópia das imagens gravadas no lixão (foto 10).

Esse gesto indica que o que está sendo proposto não é mais uma desapropriação da imagem alheia, segundo a lógica mediática, mas a criação de uma imagem compartilhada entre quem filma e quem é filmado [...] O prazer de recuperar uma imagem, de se ver simplesmente duplicado, mesmo que precariamente, faz com que se estabeleça uma ligação entre filmados e filmadores – e faz com que o vídeo se realize. (LINS, 2004, p. 88).

A fotografia, ator não humano nessa rede traçada entre Coutinho, equipe de filmagem, catadores e imagens veiculadas na imprensa, é um mediador. Provocou uma reação positiva entre os catadores e permitiu o cineasta chegar perto dos personagens. A fotografia atuou como fator que aproximou filmados e filmadores e ferramenta de pesquisa.



Foto 10 – Fotografia dos catadores

Durante o filme, Coutinho tinha em mãos várias fotografias dos trabalhadores tiradas das imagens produzidas pela sua equipe. Ele levou as imagens para o lixão e pediu ajuda aos próprios catadores para identificá-las. “Quem é essa aqui?”, pergunta o diretor. “Maria Gasolina”, responde o menino que na primeira parte do filme questiona o que Coutinho e sua equipe “ganham para ficar botando esse negócio na cara deles”. Coutinho demonstra interesse por alguns nomes, como o senhor de barba branca que é chamado de “Papai Barbudo” e “Papai Noel”. Ao longo do filme, vemos que ele vai atrás desses personagens, e isso pode ser visto devido à montagem cronológica que respeita a ordem das filmagens (mais adiante detalharemos a montagem do filme).

Com as fotografias e mãos Coutinho conseguiu realizar uma rápida pesquisa de personagens. Ao entrevistar Nirinha, primeira personagem do filme, Coutinho mostra fotos dos familiares dela trabalhando no lixão e ela vai identificando na sequência “minha irmã, eu, meu pai”. Coutinho já sabia que as fotos eram de pessoas da família dela e demonstra saber mais ainda quando pergunta: “me disseram que você é pessoa que mais quilo junta por semana”. Pesquisa e filmagem mais uma vez se misturam durante o processo de produção

mostrando um *work in progress*, traço forte no cinema de Coutinho, que faz questão de explicitar as condições de filmagem: um filme sobre o encontro de uma equipe de cinema com o universo filmado.

4.4.2 Metodologia do excesso

Boca de lixo foi produzido em três etapas: primeiro Eduardo Coutinho filmou dois dias em janeiro durante a realização de um vídeo institucional para o Cecip, depois voltou durante oito dias em abril, e por fim, em julho, projetou no lixão o filme quase pronto (LINS, 2004, p. 87). Filmar e retornar ao lixão ao longo do semestre criou um vínculo entre catadores e diretor.

Coutinho e sua equipe têm dificuldade para conversar com essas pessoas, que assim como protegem seus corpos para trabalhar no lixo, se protegem das lentes das câmeras ou ainda questionam o motivo da filmagem. Não querem ser filmadas sujas, catando ou comendo lixo, insistem em dizer que não estão fazendo nada de errado, que não estão roubando e que os alimentos que catam vão para os porcos. Parece que o simples fato da câmera estar ligada já emite algum tipo de julgamento. A primeira parte do filme é bastante isso: a busca de uma equipe de filmagem pelos seus personagens, as tentativas de aproximação, os enfrentamentos e os insucessos.

Para isso, Coutinho ia lixão vários dias, queria mostrar um tratamento diferenciado de uma equipe de TV que chega, faz as imagens e o quanto antes quer ir embora levando junto imagens que retratam a miséria e o comportamento sub-humano dos catadores de lixo. Chegam com a pauta pronta e querem apenas comprová-la. Coutinho não queria comprovar nada, só queria “conhecer a razão do outro”, saber o que é trabalhar no lixo, saber se é bom ou ruim por mais que entenda que as condições de trabalho estão longe de serem adequadas, queria conhecer as pessoas por trás dos catadores de lixo e evitar os estereótipos construídos pela imprensa.

Eu conheci esse lixão antes, por acaso, e vi que ninguém tinha falado do lixão da forma cotidiana que ele era: o lixão, onde se frita ovo, joga futebol, namora. [...] Então queria fazer um filme que mostrasse como se representa sua vida quem vive em um lixão, como passa a ter suas razões. E a gente foi lá para perguntar para os caras o seguinte: “O lixo é bom ou mal?”, que é um absurdo admitir que o lixo possa a ser bom. Mas, pensa bem: se você vai para um lugar dizendo “É bom dizer que viver lá é mau e degradante”, eu estou desqualificando quem vive lá e só vou gerar respostas puramente ideológicas, de acordo com

tudo o que eu quero, quer dizer a linha degradante. [...] Se você perguntar “O lixo é bom ou mal?”, aí tem resposta, e você sente: “Não, o lixo não é bom, mas é melhor que trabalhar em casa de madame.” E outro: “Acho que é pior.” Entende? É uma estratégia de sobrevivência como qualquer outra: terrível, mas é. (COUTINHO, 2003, p. 57).

Com as visitas contínuas ao lixão de Itaoca, Coutinho queria ganhar a confiança dos catadores e mostrar que não era algo que “vai passar na televisão”, pelo menos não do jeito que eles pensavam, como uma matéria de telejornal. Coutinho conhece as pessoas, começa a chamá-las pelos nomes e nós mesmos, enquanto espectadores, identificamos os personagens e entrevistados durante o trabalho no lixão. É o princípio de uma relação que vai sendo construída ao longo do tempo. O excesso não é construído pela quantidade de pessoas que dão depoimentos para a equipe, como ocorreu em *Santa Marta* (onde aparecem 65 pessoas sendo entrevistadas), dessa vez Coutinho tem cinco personagens (fotos 11, 12, 13, 14 e 15) e 12 pessoas dão depoimentos.



Fotos 11, 12, 13, 14 e 15 – Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock e Jurema, cinco personagens de *Boca de lixo*

4.4.2.1 Longos depoimentos

A diferenciação entre os personagens e os entrevistados se dá de várias formas como veremos a seguir, uma delas é o tempo de duração das falas. O entrevistado dá um breve depoimento, enquanto o personagem ganha mais espaço de exposição no filme – tempo que varia de dois a 8 minutos. Nesse período de tempo vemos o personagem em casa, fazendo tarefas do dia a dia, conhecemos sua família ou simplesmente o ouvimos conversar com o diretor.

O tempo de fala é fator imprescindível para conhecermos quem são os catadores de lixo e entender os motivos que os levaram a trabalhar no lixo, sem julgá-los à primeira vista. A partir de *Boca de lixo*, Coutinho dará tempo aos seus personagens e deixará de lado a fragmentação de falas utilizada na montagem de *Santa Marta*.

4.4.3 Imagem e montagem sem adjetivos

As condições precárias de filmagem no lixão fizeram com que *Boca de lixo* fosse um filme de câmera da mão. Vemos o câmera principal do filme, Breno Silveira, se deslocar nos morros de lixo, ora com a câmera apoiada sobre os ombros, ora sendo suspensa para fazer um plano de cima, ora abaixada para chegar mais perto dos detritos. A falta de intimidade entre câmera e personagens obriga Coutinho a aceitar essa constante movimentação. O quadro fixo, já presente em outros trabalhos do diretor, não encontra lugar no universo caótico do lixão: os trabalhadores não podem parar e simplesmente posar para a câmera.

Apesar das imagens impressionantes das montanhas de lixo, a fotografia não chama mais atenção do que o filme em si. A câmera acompanha os catadores com planos subjetivos, sem maneirismos ou assinatura, simplesmente segue o personagem. As imagens dos catadores no lixão se destacam pelo realismo ou pela sensibilidade, não há um viés sensacionalista provocado pela utilização do zoom ou de movimentos bruscos. As chocantes cenas dos catadores ingerindo os alimentos que caem do caminhão de lixo são diluídas em um clipe, numa sucessão de planos curtos, sem permitir a fixação de uma imagem específica ou explorar a imagem de quem está comendo.

A presença de clipes temáticos é uma continuidade que se estabelece em relação a *Santa Marta*. Há clipes de pessoas fugindo da câmera e escondendo o rosto, clipe de catadores carregando o material reciclável, clipe da venda do material no lixão, clipe de pessoas comendo lixo, clipes dos “retratos” dos catadores. Um dos momentos mais interessantes do documentário é o clipe de lazer dos catadores (fotos 16, 17 e 18), com a música *Cama e mesa*, interpretada por Agepê – a música tocava no rádio no momento em que a equipe filmava o lixão e foi captada durante a própria filmagem. Um momento de extrema sensibilidade do fotógrafo e de harmonia com a proposta do diretor que queria falar do cotidiano do lixão “o lixão, onde se frita ovo, joga futebol, namora”.



Fotos 16, 17 e 18 – Momentos de lazer no lixão

É preciso destacar que as duas primeiras sequências que abrem o documentário fogem totalmente ao padrão de montagem utilizado por Eduardo Coutinho. O filme começa sem áudio, com um plano fechado do lixo, vemos a seguir uma imagem geral da montanha de lixo com diversos urubus, depois mais planos fechados e médios de outros animais comendo lixo: porco, um cachorro esquelético, um cavalo branco. A sequência termina com um plano geral do lixão ao entardecer com o Cristo Redentor ao fundo. A próxima cena, já com som ambiente, começa com um homem gritando. Imagem em plano aberto dos catadores de costas atrás do caminhão de lixo que acaba de chegar, as pessoas estão ansiosas para revirar o lixo com os ancinhos. É um caminhão carregado de alimentos jogados fora. Ao longo do filme, ficamos sabendo que é o “caminhão do podrão”, que vinha do extinto supermercado Sendas. Vemos a imagem do fotógrafo com a câmera na mão suspensa e apontada para baixo, junto dele o técnico de som segurando o microfone direcional em meio aos catadores. Em seguida, temos as imagens feitas de cima para baixo, em *plongée*. Ainda em plano aberto vemos as pessoas revirando o lixo com ancinhos ou com as próprias mãos e colocando o que é catado dentro de sacos. Por fim, detalhes de mãos sujas catando legumes e frutas em meio ao lixo.

As duas sequências, em si chocantes, justapostas ganham um terceiro significado: os catadores são como animais, seres sem identidades, sem rostos. A justaposição dessas sequências remete à montagem dialética³⁸, largamente usada por Sergei Eisenstein. Esse tipo de montagem não interessa a Eduardo Coutinho e não faz parte dos seus princípios cinematográficos, no entanto, ao fazer um “filme aberto”, como ele mesmo disse, não há como evitar esse tipo de associação. O que há de relevante nesta breve análise é que Coutinho, apesar da óbvia associação entre as duas sequências, tenta evitar a imagem generalizada dos catadores largamente veiculada na imprensa. Usando a linguagem audiovisual como metáfora, mas neste caso é igualmente literal, Coutinho evita o “plano geral” e busca “um close” dos catadores. Ainda nos cinco primeiros minutos de filme, assistimos a uma sequência que começa com a voz em off de uma das catadoras entrevistadas que, a pedido do diretor, lista o nome dos amigos que aparecem nas fotografias tiradas pela equipe e vemos simultaneamente os retratos filmados dos trabalhadores dispostos de forma aleatória. Há rostos e identidades por trás dos catadores.

³⁸ Também conhecida como montagem paralela, consiste na alternância de planos de uma sequência para criar um novo significado a ser interpretado pelo espectador como ocorre na cena final do clássico *A greve*, de Sergei Eisenstein. A sequência mostra o ataque policial aos manifestantes, intercalada com imagens que mostram o abate de gado, criando uma relação semântica entre ambas as situações, transmitindo ao espectador a ideia de que os proletários eram tratados como animais.

4.4.3.1 Montagem dos personagens em blocos

O filme se desenvolve a partir de dois fatores: da mediação com as fotografias e da convivência da equipe com os catadores de lixo. Coutinho cria blocos para os cinco personagens e monta as sequências na ordem cronológica em que foram filmadas, cuja estrutura é mostrar os personagens no lixão e em casa. Assim podemos observar a evolução do contato da equipe com os personagens. Para a aproximação inicial, Coutinho usa o subterfúgio da fotografia, tipo fotocópia, como ocorre com Nirinha e Enock. Depois de chamar a atenção dos catadores com a imagem impressa, o cineasta inicia uma conversa e desenvolve uma relação com o catador-personagem. A estrutura é mantida com todos os personagens, exceto com Nirinha que só aparece no lixão. No final do filme, vemos Nirinha na porta de casa com a família, um indicativo que Coutinho seguiu o padrão, mas acabou não utilizando a entrevista na montagem final.

O padrão pensado por Coutinho foge da construção tradicional da reportagem jornalística que só se interessa pelo personagem-catador. Em *Boca de lixo*, percebemos que Coutinho procura conhecer a pessoa além do personagem-catador, e não apenas usar as entrevistas para corroborar uma ideia ou para fazer avançar a narrativa. É possível identificar uma mudança de comportamento nos personagens quando a entrevista ocorre no lixão e quando ocorre em casa. “Quando eu tô lá no lixo eu sou uma pessoa completamente diferente do que eu sou em casa. Lá eu grito, eu falo, eu mexo com um, eu mexo com outro, eles jogam coisa eu jogo coisa neles.”, confirma a personagem Lúcia, em depoimento ao filme. As imagens de cobertura comprovam: vemos Lúcia no lixão desinibida, agitada, gritando com os colegas (foto 19), enquanto que em casa conversando com Coutinho é envergonhada, fala baixo e serenamente (foto 20).



Frames 19 e 20 – Contrastes: Lúcia no lixão e em casa

Nas conversas em casa, apesar do lixão ainda ser o assunto central, Coutinho também quer saber sobre namoro, filhos, futuro. Começamos a conhecer mais dessas pessoas e deixamos de vê-las apenas como catadores de lixo, como acontece com Jurema. No primeiro momento em que a equipe tenta entrevistá-la no lixão ela se esquivava, foge da câmera e está nitidamente irritada com a filmagem. Coutinho começa a fazer perguntas que são respondidas rapidamente e sem paciência. Jurema diz que trabalha no lixo há 30 anos, que nasceu por ali, "num montão de papelãozinho". Ela para o trabalho, descarrega o lixo e dá as costas para a equipe. "Ainda bem que eu tô calma hoje, eu tomei água com açúcar antes de sair de casa", ameaça. Em off ouvimos ela reclamar da imagem que a imprensa faz dos catadores: "Não é pra gente comer... aqui todo mundo tem porco". Jurema está revoltada com o fato de a equipe ter filmando as pessoas catando legumes.

Em outro dia de filmagem, porém na sequência do filme, Coutinho tenta outra abordagem. Aproxima-se de Jurema cumprimentando-a pelo nome e pergunta se o menino que está com ela é seu filho. "Fábio, tem esse e mais seis em casa". Corta. Vemos Jurema agora na frente de casa, com outra roupa e com todos os filhos perfilados e encostados na parede. Apresenta um a um, dizendo nome e idade. A mãe de Jurema e o marido estão cada um em uma janela. O cineasta pergunta sobre criar os filhos e o começo do namoro dos dois. Ela aparenta estar muito à vontade, totalmente diferente da Jurema irritada que vimos no lixão. Ela conta que de um café foi direto para a cama com o marido e que "Cada briga é um filho!".

O assunto volta para a questão do lixo: "O que a senhora acha melhor de trabalhar no lixo? Ou pior?". "Aquele lixo é um quebra-galho, sabe. Aquele lixo é um braço direito da gente. Os meus filhos são tudo criado com o dinheiro do lixo mesmo", responde Jurema. Coutinho continua: "E por que a senhora naquele primeiro dia ficou tão brava?", neste momento assistimos novamente à cena de Jurema irritada com a equipe, agora ressaltada pela montagem – recurso que não será mais utilizado por Coutinho em outros filmes. Jurema explica que não estava disposta a falar naquele dia, por isso fugiu. Saímos do off e vemos novamente Jurema que assume:

Muitas coisas que têm de comer ali, a gente aproveita, entendeu. A gente aproveita o carro da Sendas. Sabe qual é o carro da Sendas? Aquele carro de legumes que chega? É uma fruta, é um legume. É muita coisa boa que vem ali... macarrão, entendeu?... Vai carne boa, galinha boa, dá pra gente aproveitar. Aqueles carros do lixo a gente apanha somente material pra vender, mas isso não precisa ficar falando pra Deus e o mundo que a gente vive dali.³⁹

³⁹ Trecho extraído do filme *Boca de lixo*.

4.4.3.2 Cartela dos personagens

Com o desenvolvimento dos personagens, Coutinho insere no filme um recurso para destacá-los. Utiliza uma cartela com os nomes dos personagens. Um pedaço de papel pardo com o primeiro nome manuscrito (foto 21), uma relação semântica com o universo retratado. Ao invés de criar uma cartela na edição com imagens e efeitos, opta por filmar o nome escrito à caneta num papel pardo, normalmente usado para embrulhar alimento que, assim como a escrita à mão, representa a ausência de luxo, a simplicidade. A cartela sempre aparece após uma breve sequência onde vemos Coutinho abordando o personagem no lixão, criando assim um padrão.



Foto 21 - Cartela de personagens

Ao mostrar para o espectador o nome do personagem, o diretor confere uma identidade ao entrevistado, algo que não fez em *Santa Marta*, por exemplo, onde as pessoas não foram identificadas e as aparições no documentário serviram à narrativa. Coutinho usou os entrevistados como “peças e não como pessoas”. A partir de então, o diretor passa a creditar os personagens pelo primeiro nome como veremos em *Santo forte*, *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005).

Por mais que a centralidade nas pessoas fosse latente em seus filmes anteriores (*Cabra marcado para morrer*, *Santa Marta: duas semanas no morro* e *O fio da memória*), em *Boca de lixo* observamos que o personagem se torna mais importante que o tema. A narrativa gira exclusivamente em torno das pessoas que trabalham no lixão de São Gonçalo. Não há a preocupação em dividir o filme em temas como fome, desemprego ou as condições precárias de trabalho.

4.4.3.3 Retrato filmado

Um recurso simples que o diretor usa em *Boca de lixo* e que irá adotar em *Santo forte* é filmar um retrato dos personagens em plano fixo. Uma imagem parada onde o personagem

olha imóvel para câmera, como se estivesse tirando uma fotografia. Ao invés de frisar uma imagem, ou seja, utilizar um efeito de edição que consiste em congelar um frame, Coutinho opta por deixar a imagem em movimento. Um maneirismo usado por Coutinho, mas carregado de significação.

Alguns personagens ficam desconfortáveis, fogem o olhar, riem, já outros seguram as fotos em preto e branco entregues pela produção do filme (fotos 22, 23 e 24). É como se Coutinho quisesse, com os vagarosos frames de imagem quase parada, chamar a atenção do espectador para olhar os catadores como pessoas com identidades próprias, singulares e não um aglomerado de gente em cima das montanhas de lixo. Ao mesmo tempo, essa sequência final de retrospectiva dos retratos filmados relembra ao espectador quem são os personagens do filme, em contraposição dos entrevistados, uma diferenciação que é criada neste filme e que será novamente usada em *Santo forte*.



Fotos 22, 23 e 24 – Retratos filmados, recurso permitido na dieta estética de Coutinho

4.4.3.4 Montagem cronológica

Ao optar por fazer um filme centrado nas pessoas, Coutinho abandona a montagem temática usada em *Santa Marta* e passa adotar uma montagem cronológica, que mostra ao espectador como o diretor foi se aproximando dos personagens. Num primeiro momento, os catadores fogem da câmera ou tentam cobrir o rosto (foto 25) para não serem identificados; aos poucos Coutinho vai ganhando a confiança deles, aprende os nomes, chega a ir à casa dos personagens (foto 26); até o momento mágico do documentário quando os catadores, no próprio lixão, se veem no filme quase pronto em uma TV instalada no alto de uma Kombi (foto 27). Parecem gostar do que veem, é a redenção total.



Fotos 25, 26 e 27 – A montagem cronológica permite acompanharmos a aproximação dos catadores

4.4.4 Reciclagem e reproveitamento de alguns princípios

Em *Santa Marta*, em função do tema, a montagem fragmentada das falas faz com que os depoimentos tenham ares de entrevista. Já em *Boca de lixo*, vemos um traço melhor definido do que iria se tornar o cinema de Eduardo Coutinho. Aqui as falas dos personagens, por serem longas, já se aproximam mais da ideia de conversa, normalmente associada aos trabalhos do diretor. Não há um tema que ordene a estrutura do filme, são os personagens que estruturam a narrativa, ficando claro que é um filme sobre pessoas. Os depoimentos permitem ver algo sobre quem está falando, e não somente ouvir um discurso. Para isso, Coutinho busca entrevistar as pessoas em casa, em um ambiente onde se sintam mais à vontade, onde é possível estabelecer uma conversa. O cineasta desenvolve o princípio das conversas. A montagem não temática e a ausência de narração são propositais para evitar algum juízo de valor e por isso o filme é “aberto” e com a “moral livre”.

[...] tem gente que diz “Isso é o retrato do Brasil, a dominação, a miséria, olha a quê reduzimos as pessoas...”; e têm outros que veem que existe pulsação de vida lá. Então, é muito simples: no “Lixo” tem gente que tem essa leitura: “Ah, como os pobres estão no lixão, mesmo vivendo nessa miséria, têm energia, têm dignidade e tal, e nós ficamos, na classe média, inventando problemas”. São visões primárias, mas que eu não posso censurar: eu não posso censurar o riso, eu não posso censurar as reações. Porque, para mim, o que é essencial é deixar o filme aberto. (COUTINHO, 2003, p.58).

Eduardo Coutinho ainda usa imagens de cobertura e, conseqüentemente, o off. As imagens de cobertura são utilizadas para ilustrar as falas dos catadores. Quando uma mulher diz que machucou o pé com uma seringa, vemos em seguida imagens de lixo hospitalar despejado no local enquanto continuamos a ouvir o depoimento dela em off. Uma das

personagens, Jurema, confirma que os catadores “aproveitam muita coisa de comer no lixão” e assistimos a um clipe com imagens que comprovam isso.

Outro elemento que *Boca de lixo* herda de *Santa Marta* são os momentos musicais, retomando o princípio do uso da trilha sonora local utilizado em *Santa Marta* (LINS, 2004,p. 93). Durante as filmagens, toca no rádio a música *Cama e mesa*, de Roberto e Erasmo Carlos, interpretada por Agepê. Coutinho usa a música para fazer um clipe com imagens de momentos de lazer no lixão: crianças jogando bola, adultos jogando cartas, mulheres conversando ou simplesmente descansando. No segundo momento, a filha da personagem Cícera, que quer ser cantora sertaneja, canta *Sonho por sonho*, de Chico Roque e Carlos Colla. No terceiro momento, quase no fim do filme, Coutinho pede para fazer um “retrato” da família de Cícera. A filha de Cícera está segurando um rádio que, por coincidência, toca *Sonho por sonho*, na voz de Zé Augusto. Coutinho reconhece que é a mesma música cantada anteriormente e pede que ela cante junto.

Além desses três momentos, há uma trilha sonora original composta por Tim Rescala – o músico havia trabalhado com Coutinho na trilha de *O fio da memória*. A música é criada com os sons captados no próprio lixão: latas batendo, ancinhos revirando o lixo, uma composição que remete a um som maquínico, pois tem um ritmo constante. “Essa é uma utilização absolutamente feliz de uma trilha que parece ‘natural’ do lugar”, destaca Lins (2004, p. 93). Essa foi última vez que o cineasta utilizou trilha sonora em seus filmes. Em contrapartida, haverá sempre pessoas cantando. O gosto pelo canto dos personagens levou Coutinho a realizar, em 2011, o documentário *As canções*, onde todos os personagens cantam uma música.

Por estar entre *Santa Marta* e *Santo forte*, *Boca de lixo* guarda características dos dois filmes, uma perfeita intersecção, onde é possível perceber o processo de mudança para o qual o cinema do diretor estava se encaminhando. Em *Santo forte*, Coutinho radicaliza em alguns princípios que vinham sendo desenvolvidos até então.

Boca de lixo rende diversos prêmios nacionais e internacionais: Grand Prix no V Encontro de Cinema da América Latina de Toulouse (1993); Melhor Documentário no Vídeo-Fil-Vídeo de Guadalajara (1993); Margarida de Prata de Melhor Documentário, CNBB (1993); Prêmio Produção Jornalística no Festival Leipzig, Alemanha (1993) e foi um dos quatro vídeos brasileiros selecionados para o Input (1993).

4.5 Santo forte: a ressurreição

Mas, depois do *Cabra*, passaram-se vários anos, fiquei 15 anos longe do cinema, das telas, de 84 a 99; então a ressurreição do *Cabra* foi uma, mas eu tive outra ressurreição que é importantíssima para mim, e que foi *Santo forte*, eu estava vivendo de vídeos educativos, às vezes fazendo uma coisa interessante, às vezes não, uma vida completamente insossa. Então falei: “Não, não consigo mais viver assim”... (COUTINHO, 2003, p.42-43).

Esse breve trecho resume a situação de crise existencial que Coutinho se encontrava no final da década de 90. Apesar de ter conseguido emendar um trabalho no outro, não estava satisfeito com o rumo que a sua carreira estava tomando e com a repercussão de seus filmes junto ao público – sua frustração com o não lançamento em cinemas de *O fio da memória* era evidente. Era um momento difícil na vida do cineasta: ele estava “filmando em vídeo”, mas não estava fazendo filmes. Ser visto torna-se uma questão para o diretor. No começo de 1997, Coutinho encontra-se com o crítico de cinema José Carlos Avellar, na ocasião diretor da RioFilme, distribuidora de filmes da Prefeitura do Rio.

“Pô cara, quero fazer um filme!” E eu não fazia filme há 15 anos, em cinema, né, lançado. Então falei: “Quero fazer um filme, mas um filme de gente falando, sobre religião, num só lugar, não tem culto, não tem nada, só gente falando”. Disse mais ou menos assim. E só posso fazer, não é em digital, como chama isso? Em tape. E ele falou que não tem problema, passa para filme. Quer dizer, essa coisa “passa para filme” é que é a novidade.⁴⁰ (COUTINHO, 2001)

O nome do processo que “passa vídeo para filme” é kinescopagem, que transfere o conteúdo do material em fita magnética, digital ou analógica, para película, seja ela 8mm, 16mm ou 35mm. Essa técnica foi abraçada pelo cinema independente, pois reduz muito os custos das produções que se destinam às salas de cinema, uma vez que a maioria das salas só realiza projeções em película. Filmar em vídeo e depois passar para filme é muito mais barato do que filmar diretamente em película. Esse era o “cinema possível” para Coutinho, abria-se uma janela de exibição.

Na época, a RioFilme havia lançado nos cinemas um filme feito em vídeo, *Crede-mi* (1996), de Bia Lessa e Dany Rolan – José Carlos Avellar em sua gestão apostava num cinema menos convencional e menos comercial. Os diretores haviam gravado, com uma câmera de vídeo HI-8, as experiências de uma oficina de teatro ministrada no Ceará. A princípio, as gravações eram apenas um registro do workshop, mas ao voltarem para o Rio de Janeiro e

⁴⁰ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

visionarem o material se depararam com a possibilidade de um filme documentário. Durante a edição fizeram mais uma descoberta: aquilo era material para um filme de ficção.

Crede-mi é basicamente feito pelos dois diretores – um registrava as imagens e o outro o som. “O filme é o verdadeiro Dogma⁴¹. Só que, mesmo surgindo antes dos filmes dinamarqueses, eles não estavam em busca de marketing, então não fizeram nenhum documento de princípios, só um filme.”, como define o crítico de cinema Eduardo Valente (2000b, não paginado). O primeiro filme do manifesto Dogma 95 é *Festa de família (Fasten)*, um filme de 1998, dirigido por Thomas Vinterberg, o segundo é *Os Idiotas (Idioterne)*, também conhecido como *Dogma 2*, dirigido por Lars von Trier, no mesmo ano.

Na época Coutinho assistiu ao filme e achou muito interessante, viu que era possível. *Santo forte* é o segundo filme brasileiro feito em vídeo e passado para filme.

4.5.1 Pesquisa de personagens: em busca de boas narrações

Para fazer “um filme de gente falando”, baseado na palavra, é preciso encontrar bons personagens, pessoas que saibam narrar bem as histórias. À medida que Coutinho delineava as características do seu cinema, a pesquisa de personagens passou a ser cada vez mais importante. Em *Boca de lixo*, Coutinho desprezou essa metodologia durante a pré-produção, mas não deixou de utilizá-la durante o processo das entrevistas, assim como também ocorreu em *Santa Marta* – durante a filmagem vai se aproximando das pessoas e decide seguir algumas delas.

A ideia de fazer um filme sobre a trajetória religiosa de pessoas comuns começou durante a pesquisa para uma série para a *TV Educativa (TVE)* sobre a identidade brasileira, que acabou não sendo produzida. Coutinho percebeu que nas entrevistas sobre temas como relações raciais, sexualidade, ética e família, os relatos eram sempre impregnados, direta ou indiretamente, por concepções religiosas. O tema religião rendia.

⁴¹ O Dogma 95 é um movimento cinematográfico criado pelos cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier e lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995, em Copenhague, na Dinamarca – ano em que o cinema completava 100 anos. O manifesto pleiteava um cinema mais realista e menos comercial. Para isso, postularam 10 regras para um filme ser considerado integrante do movimento, também conhecidas como “voto de castidade”. As regras priorizam o baixo custo de produção, como fazer o filme em locações, sem iluminação e efeitos especiais e determina que a cópia final do filme seja feita em 35mm.

Ao contrário do que ocorria quando falavam de temas ‘difíceis’ como raça e sexualidade, os depoentes se sentiam à vontade para expor suas práticas e crenças nesse campo. Como as entrevistas foram realizadas em vários estados, pude também intuir que, independentemente das diferenças regionais, as classes populares têm alguns padrões de comportamento religioso semelhante.⁴²

Os padrões do comportamento religioso verificados por Coutinho corroboraram a vontade do diretor de filmar em apenas um lugar – “o princípio da locação única” ou “prisão espacial”. A intuição tornou-se realidade em março de 1997, quando Coutinho teve acesso ao trabalho de campo da antropóloga Patrícia Guimarães sobre as trajetórias religiosas dos moradores da favela Vila Parque da Cidade, situada na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro. Patrícia disponibilizou para Coutinho as entrevistas que havia realizado e foi responsável pela pesquisa e consultoria do filme. Integrou-se à equipe como segunda assistente de direção e filmou, juntamente com a equipe de pesquisa do filme, outros depoimentos. Coutinho havia encontrado o filme que queria fazer e a solução para lidar com um tema tão geral quanto a religião – problema que havia sofrido na produção de *O fio da memória*.

Tudo isso me convenceu de que aí estava o filme. Ou seja: um tema, uma localidade, uma hipótese de trabalho. A concentração espacial me livrava do perigo que a série de TV imporia, a saber: filmar em vários lugares do Brasil para ter um efeito de mosaico, de cobertura nacional com pretensões à totalidade.⁴³

Após a filmagem inicial (o prólogo como chamou Coutinho), a pesquisa se intensificou e dezenas de moradores da favela Vila Parque da Cidade foram entrevistados, dos quais 20 foram selecionados. A segunda etapa, no começo de dezembro, durou quatro dias e foram filmadas conversas com 15 personagens.

O filme seria baseado na palavra, nas histórias dos personagens e através dessas experiências individuais seria traçado um retrato sobre a fé. A pesquisa de personagens era indispensável, através dela o filme seria possível. O diretor assistiu a todas as histórias gravadas pela equipe de pesquisa e dali selecionou os personagens do filme. As histórias contadas durante a pesquisa são recontadas durante a filmagem e Coutinho não ignora o fato de conhecê-las, pois faz perguntas que indicam que ele já ouviu sobre elas, mas as escuta com um frescor de quem está ouvindo pela primeira vez.

⁴² Entrevista do press book do filme, produzido pela RioFilme.

⁴³ Entrevista do press book do filme, produzido pela RioFilme.

4.5.2 Metodologia do excesso para longos depoimentos

Como havia explicado para Avellar, Coutinho queria fazer “um filme de gente falando sobre religião, num só lugar, sem culto, sem nada, só gente falando”. Ele já sabia que as imagens dos cultos religiosos teriam um papel secundário no filme, assim como as falas dos especialistas (antropólogos, sociólogos, sacerdotes). O que interessava era a ligação entre as crenças e o cotidiano expresso pelas representações populares, isto é, como as pessoas interpretam o mundo e veem a si próprias. Para o diretor, as representações são tão importantes quanto as relações sociais reais que elas tentariam encobrir e idealizar. “Em decorrência dessa opção, decidi filmar em vídeo, dando a cada personagem o tempo necessário para construir seu relato”⁴⁴, explica Coutinho.

Fazer um filme baseado na oralidade parece hoje um caminho óbvio para o diretor que ousou, na década 70, colocar na *TV Globo* um depoimento de três minutos e 10 segundos em *Seis dias em Oricuri*, e que dirigiu *Boca de lixo*. Mesmo em 1997, realizar *Santo Forte* nesse formato era uma proposta ousada que o próprio diretor não sabia se iria dar certo.

E quem diria que iriam financiar a gravação de 60 horas, sem uma cena visual dos cultos? Ninguém entra numa dessas. E quem diria que esse filme teria aprovação da crítica? Meus amigos diziam que era um horror. Acreditei naquilo contra tudo e contra todos. Depois parece fácil. Tinha fé no filme. Até minha montadora, Jordana Berg, achava chato. (COUTINHO, 2002, não paginado).

No dia 5 de outubro de 1997, Eduardo Coutinho e uma equipe de filmagem subiram a favela Vila Parque da Cidade com uma câmera de vídeo analógica (Betacam). Nesse dia, estava sendo celebrada uma missa no Aterro do Flamengo, pelo Papa João Paulo II, e esse foi o gancho utilizado nas entrevistas ou o dispositivo – usando um termo do próprio Coutinho. Ele queria registrar a repercussão da missa celebrada pelo Papa junto aos moradores da favela. “Tivemos de recorrer ao estilo de reportagem: encontrar, durante a missa, quem a estivesse vendo pela televisão, fosse ou não indicado pela pesquisa que pouco antes se iniciara”⁴⁵, explica Coutinho.

Em dezembro do mesmo ano, a equipe retorna à favela com mais calma para filmar os depoimentos que correspondem a segunda e principal parte do filme, onde os personagens contam suas trajetórias religiosas e experiências vividas na religião. No dia 24 de dezembro,

⁴⁴ Entrevista do press book do filme, produzido pela RioFilme.

⁴⁵ Entrevista do press book do filme, produzido pela RioFilme.

Coutinho retorna para a terceira e última filmagem e conversa com alguns personagens que celebram o Natal, cada um a seu modo. Ao todo, são 15 personagens, que assim identificamos, pois Coutinho repete um recurso utilizado, anteriormente, em *Boca de lixo*: escreve o primeiro nome dos personagens na tela.

Foram 60 horas de material para fazer o longa-metragem de 80 minutos. As conversas com cada personagem duravam cerca de uma hora e renderam participações de cinco a doze minutos no filme. Para Coutinho, o longo tempo de gravação é um dos fatores que determinam se uma “entrevista” irá se tornar uma “conversa”: “uma conversa tão fiada quanto aquela que você tem sem a câmera. Só que não é tão fiada porque é feita frente à câmera. Mas como na câmera de cinema a conversa fiada é impossível, porque é caro, no vídeo duas horas realmente é uma conversa fiada.” (COUTINHO, 2008, p.106). Foi exatamente isso que o crítico de cinema Eduardo Valente percebeu ao assistir o documentário *Santo forte*:

O filme de Coutinho foi gravado em vídeo. Talvez por isso possa passar tanto tempo com cada pessoa, tantas horas de conversa sobre tudo, que levam a momentos raros de revelação que não se consegue em minutos. Claro que não se deve menosprezar o poder de Coutinho como entrevistador, pois ele quase hipnotiza o entrevistado e o espectador com sua fala mansa, suas perguntas bem colocadas. Por tudo isso, *Santo forte* acaba revelando um paradoxo típico dos novos tempos. A liberdade de aprofundar-se que o vídeo lhe dá faz de *Santo forte* um produto muito mais cinematográfico do que *Fé*. Estamos opondo cinematográfico à ideia de televisão, que é quase sempre corrida e superficial. Com isso, somos pegos de surpresa nos limites de suporte dos filmes de hoje. Vemos que o ser "cinematográfico" já não fala mais de bitolas nem de estilos (enquanto *Fé* tem inúmeras cenas de multidão em exterior, *Santo forte* passa-se quase todo entre 4 paredes), mas de aproximação com o assunto. (VALENTE, 2002b, não paginado).

Para o diretor, há uma grande diferença entre os termos “depoimento”, “entrevista” e “conversa”. O primeiro tem caráter histórico, Napoleão, Tancredo Neves, por exemplo, ao falarem de suas vidas, dariam depoimentos, enquanto que o termo entrevista é o uso jornalístico, o uso objetivo e direcionado da fala. Já o termo conversa significa não objetivar a fala do outro, implica envolvimento afetivo e digressões (COUTINHO, 2008, p. 105). A conversa se constrói ao longo do tempo, mediante confiança e a troca entre as partes.

Essa metodologia do excesso acaba criando uma característica indissociável do cinema de Eduardo Coutinho que são os longos depoimentos. Ao filmar um depoimento de uma hora o cineasta acaba extraíndo um extrato ficcional dos personagens que pode ter dois, cinco ou até sete minutos – a maior sequência de depoimentos é a de Thereza que fala durante 8 minutos e 21 segundos, sem imagens de cobertura e com apenas um insert de imagem.

4.5.3 Imagem e montagem sem adjetivos

Para quem assiste a *Santa Marta* e depois a *Santo forte*, é possível notar que Eduardo Coutinho vai depurando sua “dieta estética” (BRAGANÇA, 2008). Onde o diretor abusa na edição clipada do primeiro vídeo, economiza em movimentos nas imagens do documentário seguinte. As poucas imagens que vemos no filme são, em sua maioria, sequências da equipe no morro – que evidenciam o processo de filmagem, procedimento inaugurado em *Cabra marcado para morrer* que Coutinho adotou definitivamente em seus filmes –, imagens paradas dos Orixás e dos locais onde ocorreram as manifestações espirituais narradas durante as entrevistas.

A primeira cena de *Santo forte* é o retrato filmado de André e sua esposa. Esse

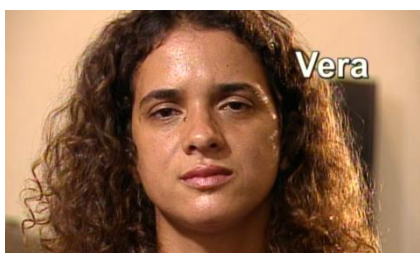


Foto 28 - Retrato filmado identifica os personagens do filme

procedimento se repete ao longo do filme e estabelece um código com o espectador que ao ver a imagem parada já sabe que verá um novo personagem (foto 28). Essa é uma forma de diferenciar as pessoas que aparecem na primeira **parte da filmagem, cujos depoimentos são mais** situacionais, pois foram coletados no dia da vista do Papa

girando em torno da missa, sem aprofundamento sobre a questão da trajetória religiosa.

Temos ainda a inserção de imagens em planos fixos que ilustram os Orixás (foto 29) ou os locais das manifestações espirituais (foto 30) como um quarto, sala ou quintal. Os ambientes estão sempre vazios e o termo ilustrar não é apropriado para descrever a função dessas imagens sem adjetivos, paradas, sem movimento ou enquadramentos sugestivos. Elas são uma espécie de ponto de partida para a imaginação do espectador, uma espécie de janela que se abre e nos oferece uma visão diferente da que estamos habituados. Após ouvirmos tantas narrações sobre as entidades Maria Padilha, Vovó Cambinda e Preto Velho, as imagens sugeridas no filme, apesar de paradas, ganham movimento assim como os locais onde os espíritos desceram em seus “cavalos”⁴⁶. Coutinho não apenas dialoga com o imaginário de seus personagens, mas também com o imaginário do espectador.

⁴⁶ Na Umbanda, cavalo significa o nome do médium que recebe um espírito. O incorporante recebe esse nome, pois o espírito toma sua mente e corpo.



Fotos 29 e 30 - Imagens paradas que mexem com imaginário do espectador

As poucas sequências do filme que não são entrevistas são da equipe se deslocando pelo morro (foto 31), registradas de forma subjetiva, não têm a função de situar ou descrever o local da filmagem e tampouco destacar possíveis dificuldades encontradas pela equipe – algo comum no telejornalismo, mostrar a equipe de forma heróica. Temos, ainda, dois personagens andando pelo morro e um terceiro no Parque da Cidade onde apenas vemos seus pés. Essas sequências não possuem o sentido de ilustrar a fala dos personagens ou de apresentá-los ao espectador, uso recorrente em *Santa Marta*, mas sim como um interlúdio de uma sequência para outra.



Fotos 31, 32 e 33 – Poucas imagens além das pessoas falando são usadas em *Santo forte*

O som, apesar de nem sempre ser sincrônico, tampouco corrobora a ideia de ilustração e, mesmo desconexo da imagem, cria um continuidade com a sequência anterior ou serve para antecipar a próxima sequência como ocorre quando vemos Dona Thereza descer o morro rumo à casa onde ela trabalha como cozinheira, em off, ouvimos ela cantando. A sequência termina quando ela entra na casa e fecha o portão. Corta para a imagem dela cantando a mesma música só que agora no quintal de casa.

Em *Santo forte*, podemos destacar três momentos onde Coutinho utiliza imagens de cobertura para ilustrar ou apresentar os personagens. O primeiro mostra onde a dançarina Carla trabalha (foto 32) e os outros dois momentos são parecidos: antes dos depoimentos de Alex e Djair, quando, antes mesmo do retrato filmado, vemos uma “apresentação” dos personagens. Essas imagens de apresentação não foram produzidas pela equipe de filmagem, são de uma gravação pessoal de Alex que registrou o batizado de sua filha. Coutinho assiste à

fita junto com o personagem que vai narrando o ritual e nesses momentos vemos a imagem da TV se fundir com a imagem do filme.

Além disso, temos uma imagem da vista do morro (frame 33) que serve para marcar a passagem de tempo entre a primeira e segunda etapa de filmagem, imagens da decoração de Natal na favela que separa a segunda da terceira etapa e a sequência cedida pelo Cedoc da *TV Globo*, com imagens da missa realizada no Aterro do Flamengo, utilizadas logo no início do filme. Fora isso, assistimos a “um filme de gente falando”, como Coutinho queria fazer.

Só em fevereiro de 98, analisando o material filmado, consegui entender o que deveria estar claro antes, mas que eu não tinha percebido: o filme estava lá, quase pronto, faltando apenas alguns complementos. Comecei a fazer uma pré-edição e, em abril, filmei mais 10 dias, sobretudo vistas da favela, imagens de santos, “os planos vazios” referentes às cenas de comunicação direta com o sobrenatural e mais duas conversas com moradores. Mas ainda errei ao filmar uma gira de umbanda, despachos, velas no cemitério, etc... Só mais tarde, com a edição em andamento, senti que o refresco visual – imagens de culto, por exemplo – era inteiramente supérfluo. E o filme ficou o que ficou: uma teologia da palavra, o espetáculo do imaginário oral⁴⁷.

As entrevistas são feitas em planos fixos que alternam o enquadramento (fotos 34, 35 e 36) entre plano médio, fechado e close para ajudar no corte seco (descontínuo), porém nunca vemos um super close (imagem de uma parte do rosto ou de um membro). A câmera sempre procura mostrar a imagem do narrador contando uma história. Quando, por exemplo, Coutinho pergunta à Dona Thereza se ela é feliz, a personagem hesita em responder, se emociona e tentar conter o choro, neste momento não temos uma aproximação da câmera como é comum no telejornalismo.



Fotos 34, 35 e 36 – Mudanças de enquadramento dos personagens para facilitar o corte descontínuo.

Se em *Santa Marta* a montagem fragmentada chama atenção, em *Santo forte* é a montagem minimalista que se destaca. *Santo forte* é estruturado pelas pessoas e não por temas, assim como Coutinho havia feito em *Boca de lixo*. Essa diferença estrutural dita o ritmo do filme e, ao invés de termos depoimentos curtos e picotados, vemos longos depoimentos onde percebemos uma narrativa com princípio, meio e fim.

Podemos observar outros princípios do cinema de Eduardo Coutinho que se cristalizam em *Santo forte*. O diretor vai deixando de usar imagens de cobertura. “No

⁴⁷ Entrevista do press book do filme, produzido pela RioFilme.

documentário, quando se filmam as ações dos personagens, sempre fica a dúvida, que pode ou não ser irrelevante, do que é feito para a câmera e o que não é.”⁴⁸, justifica. Mais uma vez evita o uso da narração. Para Coutinho estava claro que o filme não deveria conter “nenhum empenho didático, jornalístico, no sentido de “explicar” para o público a doutrina das religiões pentecostais ou afro-brasileiras”⁴⁹. As músicas que estão no filme são cantadas pelos personagens, assim como aconteceu em *Santa Marta*, ou são captadas durante a filmagem como a música natalina do pisca-pisca que serve de trilha sonora para mostrar a noite de Natal na favela. *Santo forte* tem uma montagem discreta, sem adjetivos e sequer possui clipes como os encontrados em *Boca de lixo*.

O diretor Eduardo Coutinho não cansa de repetir em diversas entrevistas que *Santo forte* é um marco em sua carreira, que estava “morto” e “ressuscitou” através do filme. “Se não tivesse feito *Santo forte* seria uma nota de pé de página na história do cinema.”, disse em 2002 para a revista eletrônica *Contracampo*. “Se eu tivesse feito o *Cabra* e três vídeos [refere-se à *Santa Marta*, *O fio da memória* e *Boca de lixo*] ninguém estava conversando comigo”, desabafa em 2003 para a revista eletrônica *Cinestesia* (COUTINHO, 2008 p. 93, 116). Além de ter trazido Coutinho de volta, *Santo forte* estabelece uma espécie de “receita”, – ideia que o diretor odeia – uma doutrina onde se estabelecem algumas regras e métodos em comum em seus filmes.

A partir do longa-metragem *Babilônia 2000* (2001), realizado após *Santo forte*, Coutinho selará uma profícua parceria com a produtora VideoFilmes que lhe renderá quase um filme por ano. Sela também a produtiva parceria com o vídeo, agora já o vídeo digital. Filma em vídeo e exhibe todos os seus filmes no cinema. Apesar de todas as experimentações das produções feitas em vídeo analógico, o suporte, comparado à televisão, sempre teve status de marginal, usado pelos artistas como forma de contestação ou experimentação e não havia uma prática de se fazer filmes em vídeo e exhibi-los no cinema. Não por acaso, *Crede-Mi* e *Santo forte* foram os dois primeiros filmes produzidos em vídeo lançados comercialmente após serem kinescopados.

O advento do vídeo digital significa uma redução de custos e melhora na qualidade de imagem em comparação ao vídeo analógico. Ao mesmo tempo, a prática de fazer filmes em vídeo e exhibi-los em salas comerciais se consolida, o que repercute num aumento da produção nacional de documentários. Após o advento do som direto, a revolução digital representa a transformação mais consistente no cinema documental como veremos adiante no capítulo

⁴⁸ Entrevista do press book do filme, produzido pela RioFilme.

⁴⁹ Idem.

cinco. O uso da tecnologia digital contribuiu bastante para o cinema de Eduardo Coutinho, com quem analisaremos questões específicas sobre a relação entre tecnologia e as características de sua obra.

5 CONVERSAS ENTRE TECNOLOGIA E O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO

Neste capítulo buscaremos observar relações entre técnica e estética – ora harmônicas, ora desarmônicas - que foram cultivadas ao longo da história do documentário. Uma relação entre meios de produção e conteúdo dos filmes onde os meios “emprestam” algumas características às produções, influenciando a forma estética. Da mesma forma, iremos, através de uma conversa realizada com o diretor Eduardo Coutinho, identificar as relações do diretor com a tecnologia, rastreando suas motivações e resultados.

5.1 Coutinho e a tecnologia

Trabalhando com cinema desde os anos 60, Eduardo Coutinho pôde utilizar, ao longo da carreira, diversas tecnologias audiovisuais – película, vídeo, digital –, alguns tipos de suporte entraram para o rol do museu das tecnologias mortas (U-Matic e HI-8), outras coexistem até hoje com tecnologias mais avançadas (Betacam e Mini-DV). Essa diversificação de experiências trouxe para o cineasta questões que talvez hoje não sejam mais questões para o profissional de cinema e que num futuro próximo não façam mais sentido. O uso do vídeo e, mais adiante, a introdução da tecnologia digital foram questões na passagem do século XX para o XXI e influenciaram a forma de fazer cinema nesse período. Neste capítulo, vamos rastrear os diversos aspectos da relação entre Coutinho-tecnologia que surgiram nesta pesquisa.

5.1.1 Um inábil por natureza

Um dos primeiros aspectos que chamam atenção na relação Coutinho-tecnologia é a sua inabilidade com objetos tecnológicos. Basta disparar o alarme de seu relógio digital para que a vida do cineasta vire um tormento. Não por acaso, Coutinho evita até hoje o uso de celular e computador, ao mesmo tempo em que admira as inovações tecnológicas como, por exemplo, a câmera de um celular. No entanto, Coutinho escolheu o cinema, “expressão

artística que possui forte mediação tecnológica” (PESSOA, 2010, p. 3), como atividade profissional.

Já na época de estudante, Coutinho enfrentava dificuldades durante as aulas de montagem, como vimos no primeiro capítulo. Questionado sobre a ojeriza ao uso de objetos tecnológicos ter tido origem em algum trauma durante o curso de cinema no Idhec é enfático:

Não, objetos! Todo objeto me aterroriza e toda máquina. [...] Só consigo ligar o videocassete e apertar o play, gravar programa eu já não sei, então eu sou traumatizado com coisas que você tem que, não é só eletrônica não, com coisas que você tem que ter habilidades manuais. Eu não tenho habilidade manual para nada, entende? “Ah, é só fazer assim!” Eu vou fazer e não consigo. Essa porta tem que ter um jeitinho, esse jeitinho eu não consigo. Então eu sou traumatizado com isso.⁵⁰ (COUTINHO, 2001).

Buscamos então relacionar o fato de Coutinho não ter habilidade com tecnologia com o pouco uso de recursos tecnológicos em seus filmes, uma espécie de relação de transferência, mas antes mesmo de completarmos a pergunta o diretor responde.

Daniela Muzi : Será que é por isso que nos seus filmes...

Eduardo Coutinho: É por isso que eu não mexo com máquina. Por isso que tecnologia eu odeio. Não é que eu odeie a tecnologia, é que eu não me dou, eu não sei mexer com nada. Não é nem Pixel, ou a gama de cinza, ou mexer numa lente, se eu pegar numa câmera eu derrubo. Eu já usei uma câmera na mão no *Cabra* e deu certo por milagre, mas foi a primeira e única. As outras experiências... uma vez brinquei um pouquinho com uma câmera no *Globo Repórter*, de andar com ela, era uma câmera 16mm, eu quase ia cair numa cachoeira e ia morrer! Daí o fotógrafo me segurou. Então eu falei que eu não posso, um cara como eu não pode nunca ser o *cameraman* porque senão cai do precipício.⁵¹

Realmente, depois de todo esse histórico, é de se espantar que o diretor tenha conseguido operar uma câmera 16mm em *Cabra marcado para morrer* quando filmou o comício realizado em homenagem a João Pedro Teixeira – únicas imagens produzidas pelo próprio cineasta – reafirmando o caráter único do filme. Mas a relação Coutinho-tecnologia não se limita aos episódios traumáticos em sua vida e sua já famosa inabilidade manual.

5.1.2 Da escrita ao documentário

Mais um fato chama a atenção na carreira de Eduardo Coutinho: ele não escreve mais. Depois de ter trabalhado com cinema de ficção, Coutinho atuou, durante a década de 70, em

⁵⁰ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011

⁵¹ Idem.

jornais como redator, revisor e copidesque. Exceto os textos obrigatórios que tem que escrever para continuar fazendo seus filmes, como sinopses e os formulários de editais, Coutinho não escreve com frequência desde 1984, quando saiu do *Globo Repórter*. O último texto⁵² publicado é de 1992, um artigo sob encomenda para o catálogo do *Cinéma du Réel* chamado *O olhar no documentário*.

Porque é como nos meus filmes: as pessoas falam. Se eu quiser, se eu me esforçar, mas eu não quero... Por que eu vou escrever uma palavra entre dez milhões? Quando eu falo não, eu falo palavrão, posso ser incoerente e tal. É isso. Eu gosto disso na prosa, a prosa é desordenada. Eu espero que eu me contradiga, até para não ficar falando sempre a mesma coisa. Na verdade, sempre vai haver diferenças na expressão de falar, agora escrito não tem expressão, entende?⁵³ (COUTINHO, 2001).

Eduardo Coutinho, em seu último texto, que utilizamos para abrir o primeiro capítulo deste trabalho, fala sobre a dificuldade de escrever e expõe a angústia de ter que escolher as palavras, tão infinitas quantas as posições de câmera num dado cenário. Chega a escrever que escolheu o documentário para não ter que escolher onde colocar a câmera.

Uma câmera que pode ser colocada em qualquer lugar – a palavra escrita é isso. Por que eu uso a palavra “bela”, “bonita” ou “graciosa”? [...] Inclusive lá [no artigo *O olhar no documentário*] eu digo esse troço, que pode ser jogado contra mim, que eu escolhi o documentário um pouco porque na ficção você pode colocar a câmera em qualquer lugar do mundo, idealmente, você pode colocar a mil metros na vertical, você pode filmar de baixo para cima. Você tem setenta pontos no espaço onde colocar uma câmera em um filme de ficção. No documentário que faço, eu encontro uma pessoa e não posso colocar o cara em cima do armário, porque ninguém fica em cima de um armário. Eu já sou limitado pelo outro. Então, eu vou filmar o outro num lugar que é confortável para o outro e que para o fotógrafo também dá. Isso me libera do dicionário, onde toda a palavra é discutível. Eu quando escrevo... Por que eu parei de escrever? Porque se eu escrever uma palavra, uma frase, eu vou dizer: “Porra, essa frase tá uma merda!”. Como eu fiquei odiando e não escrevendo, eu estou escrevendo cada vez pior, e fico cada vez com mais ódio. Eu tenho hoje uma paranoia de escrever.⁵⁴ (COUTINHO, 2001).

Escolher fazer documentário para não ter que escolher onde posicionar a câmera é uma simplificação quase sensacionalista da principal escolha profissional de Eduardo Coutinho – felizmente a declaração foi escrita pelo próprio. Quanto mais conhecemos o trabalho do cineasta, mais confirmamos a declaração de João Moreira Sales de que “nada acontece por acaso na obra do cineasta” (LINS, 2004, p. 8). As escolhas realmente o inquietam e, por isso, o cineasta opta por não escrever um off, não usar trilha sonora e não fazer um filme de ficção onde tudo é escolhido pelo diretor, ao contrário, escolhe o acaso do documentário. Mas, dentro da imprevisibilidade do cinema documental, controla o lugar onde

⁵² Esse texto foi republicado em *Encontros - Eduardo Coutinho*. Felipe Bragança (org.) Rio de Janeiro: Beco do Azogue. 2008.

⁵³ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

⁵⁴ Idem.

vai filmar, os dias de filmagem e escolhe de antemão os personagens com quem vai conversar. Dentro dessas escolhas, procura não construir e se permite surpreender ao tentar entender a razão do outro e não simplesmente julgar. Não escrever mais e escolher o documentário faz todo o sentido. Coutinho quer se surpreender.

5.1.3 Novas formas de produção no documentário

Apesar de ter aversão aos objetos tecnológicos, Coutinho sempre esteve muito atento às questões relacionadas à tecnologia no cinema e sempre adotou uma posição vanguardista em relação ao que define um filme como filme – definição que, para ele, nada tem a ver com o suporte em que o filme foi produzido. O cineasta passou diversas dificuldades durante a carreira referente aos recursos das suas produções até optar pelo documentário – gênero historicamente menos oneroso que o cinema ficcional. Já em seu primeiro filme documental, percebe que o modo de produção no país não era sustentável e algo precisava mudar. Prevê isso em 1985, logo após o lançamento *Cabra marcado para morrer*, numa entrevista concedida ao crítico de cinema Alex Viany, quando declara que “O desafio hoje é no audiovisual, amanhã teremos que entrar no negócio da televisão, do vídeo, teremos que entrar em todas. O desafio agora é quanto a novas formas de fazer – e este foi o caso do Cinema Novo, não é.”.

Você sabe que isso é uma das poucas coisas que eu não me repeti, até porque isso virou lugar-comum. Mas isso foi em 85. Eu não estava pensando em fazer vídeo, eu não tava pensando em nada disso. Tinha acabado de fazer um filme e tinha lançado nos cinemas. Agora, realmente, para mim, quando eu li no livro eu disse: “Mas caralho! É uma verdade absoluta!”. Porque o Cinema Novo quando começou foi isso: acabou o estúdio, luz existente, equipe pequena, fotógrafo... [...] o Glauber fez *Deus e o Diabo* com sete pessoas! Puta que pariu! Entendeu? Então essa coisa, isso foi o Cinema Novo! Compara com a Vera Cruz ou com a Atlântida! É outra coisa. Em 85, e hoje, e agora, ainda tem gente [...] de cinema que diz que cinema é sagrado, que não pode fazer isso e aquilo [...] porque é a Grande Arte e fica dez anos sem filmar. Agora, há pouco tempo, o pessoal ia fazer um curta-metragem e gastava 100 mil reais. Num curta-metragem! Só matando, pô! Isso não tem sentido. Seja ficção ou documentário, um curta-metragem gastar 100 mil reais. [...] Você gastar uma fortuna num curta-metragem é um absurdo! Com luzes extraordinárias... meu Deus do céu! Então acabou esse troço! Tem gente fazendo esse edital do Ministério da Cultura, pescador fazendo coisa, na favela, os índios. [...] Tem filmes que podem, que devem ser feitos e que custam dez milhões. Agora ficar discutindo uma coisa óbvia, no caso do documentário, a forma de se tornar independente, de se libertar, de baratear, é o uso do digital! É evidente.⁵⁵ (COUTINHO, 2001).

⁵⁵ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

Esse momento previsto por Eduardo Coutinho chegou: é o que a imprensa especializada convencionou chamar de “revolução digital”. O uso do vídeo digital no cinema barateou e popularizou as formas de produção – principalmente de documentários – dando origem ao *boom* do documentário, outro jargão jornalístico usado para denominar o aumento de produção de filmes de não ficção. Esse crescimento é visível no Brasil nos últimos 10 anos, segundo compilação realizada pela Ancine (gráfico 1).

Série Histórica - Filmes Nacionais Lançados - 1995-2009
Gráfico com quantidade de filmes por gênero e ano

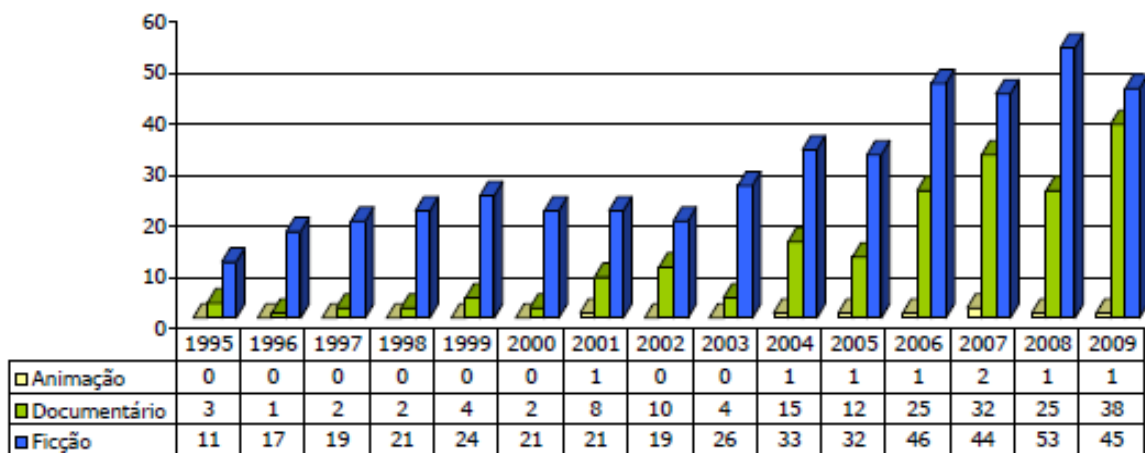


Gráfico 1 – Sistema de Acompanhamento de Distribuição (Ancine), Filme B, SEDCMRJ e empresas distribuidoras Fontes: Salic, Sadis

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p.11) creditam o crescimento da produção de documentários ao uso da tecnologia digital – tanto em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear – cujas vantagens técnicas, econômicas e estéticas sobre os equipamentos analógicos permitem tanto os cineastas veteranos quanto os estreantes produzirem filmes a custos relativamente baixos. Filmes como *Nós que estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Massagão, montado em um computador doméstico, com verba de 140 mil reais explicitavam a revolução: “era possível realizar praticamente sozinho um filme para ser exibido na tela grande.” (LINS, MESQUITA, 2008, p.15).

Com a edição não linear, as ilhas deixam de ser equipamentos de uso exclusivamente profissional utilizado somente pelas produtoras de vídeo e emissoras de televisão e passam a habitar universidades e residências, como destaca Cristiano Rodrigues. Em tempos de vídeo analógico, essa possibilidade era impensável devido o alto custo dos equipamentos.

Se na maioria das obras documentais a finalização estava ligada a grandes grupos e produtoras que tinham orçamentos gigantescos e poder de preparar a obra para a veiculação, com o acesso caseiro a processos de edição via computadores, a instância de poder e de significação nas obras ganha um elemento novo e extremamente perturbador: liberdade criativa e, até certo ponto, econômica, pois os realizadores podem criar estruturas de finalização extremamente independentes (RODRIGUES, 2005, p. 70).

Amir Labaki compara o impacto do cinema digital ao impacto do cinema direto em 1960 e destaca que a questão do documentário é a mesma desde a década de 60: é preciso saber o que filmar.

O cinema direto nos trouxe câmeras mais leves e a possibilidade, até então inédita, de captar o som sincronicamente à imagem, avanço simbolizado pelo velho e bom gravador “Nagra”. A equipe de cinema ganhou mobilidade. O registro, instantaneidade: imagem mais som captados no mesmo instante.

O cinema digital nos traz agora câmeras levíssimas, com grande autonomia de gravação e imensa sensibilidade à luz, permitindo registros em situações antes impossíveis para a câmera tradicional sem recorrer à iluminação artificial (LABAKI, 2005, p.261).

No entanto, há autores que discordam dessa comparação como Brian Winston (2005) e Cristiano Rodrigues (2005). Para esses autores, a introdução do som no documentário significa uma transformação muito mais representativa em relação à linguagem do que o vídeo e a tecnologia digital, que apresentam “somente mudanças substanciais no que diz respeito às ferramentas disponíveis aos realizadores” (RODRIGUES, 2007, p.11).

Para Coutinho, o som direto e o vídeo digital têm pesos equivalentes e são ferramentas indispensáveis para o tipo de documentário que ele realiza, baseado na fala dos personagens, com longas conversas. O cineasta é um simpatizante declarado da tecnologia digital no cinema: “O digital tornou-se uma qualidade 100 vezes melhor, a miniaturização tornou-se incrível e hoje você faz um filme, eventualmente, daqui a dez anos com celular, daqui a um ano.”⁵⁶. Em 1997, durante a filmagem de *Santo Forte*, Coutinho já havia usado uma Mini-DV (digital) como segunda câmera. A partir de então, todos os seus filmes foram filmados inteiramente em vídeo digital, o primeiro deles foi *Babilônia 2000*, que tinha que ser praticamente todo filmado no último dia de 1999.

Coutinho percebeu que um documentário com tão pouco tempo de filmagem só teria condições de dar certo se fosse possível contar com mais de uma equipe. Logo chegou a cinco equipes: a dele, uma equipe profissional que contava com o fotógrafo Jacques Cheuiche; a de sua assistente Cristiana Grumbach, que fez a segunda câmera da equipe de Coutinho; e outras três equipes, dirigidas pelos outros pesquisadores, todas munidas de câmeras digitais emprestadas⁵⁷, operadas por fotógrafos com pouca ou praticamente nenhuma experiência em documentário. (CONSUELO, 2004, p.123-124).

⁵⁶ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

⁵⁷ Exceto as câmeras do fotógrafo e da assistente de Coutinho, eram câmeras Mini-DVs semiprofissionais.

Nesse filme, portanto, ao princípio espacial da locação única (o morro da Babilônia) somaram-se um princípio temporal (realizar o essencial das filmagens em menos de 24 horas) e um princípio técnico-econômico (utilizar diferentes tecnologias digitais). Para Coutinho, se houvesse filme, ele teria de surgir dessa limitação espaço-temporal-tecnológica, desse dispositivo, o que implicou tensões e riscos. (CONSUELO, 2004, p.123-124).

Sobre a exibição digital em cinemas, até *Moscou* (2009), todas as demais obras foram passadas para película. “Em *Moscou* eu senti que tinha sido cara a montagem, foi cara a filmagem fora do Rio e eu decidi: ‘Vamos ficar em Digital’. Sabia que era um filme difícil, *Moscou* não tem negativo.”⁵⁸. *As canções* também foi exibido em digital.

Isso [o digital] foi uma coisa absolutamente central para haver a quantidade de filmes independentes no mundo, no Brasil é evidente [...] Porque o documentário não dá dinheiro, é mais fácil você filmar barato. O fato é você fazer um filme em digital que fique em digital. Hoje, pode ficar porque tem a Rain⁵⁹ ou então você passa pra filme. Isso foi absolutamente essencial.⁶⁰ (COUTINHO, 2001).

Para o cineasta e pesquisador Carlos Gerbase, “as novas tecnologias podem representar uma significativa redução nos custos de produção de filmes para o cinema, fator essencial para as cinematografias do terceiro mundo” (2003, p.7). O custo de produção de uma obra documental é uma questão presente no discurso de Eduardo Coutinho. Para ele, é surpreendente, em um país pobre como o Brasil, onde realizadores não possuem recursos nem para filmar em 16mm [mais barato que em 35mm], ainda existirem pessoas que resistam a aceitar e utilizar o digital. “Há, portanto, um aspecto tecnológico extraordinário no digital. Mas creio que perdemos isso e estamos atrasados nesse ponto. Precisamos fazer filmes que sejam mais simples de se fazer. O que não implica ausência de qualidade.” (COUTINHO, 2005, p.129).

5.2 Coutinho e seu modo de fazer documentário

Após a análise dos três primeiros filmes mais representativos de Eduardo Coutinho filmados em vídeo, foi possível acompanhar o processo de desenvolvimento dos princípios do diretor elencados neste trabalho: pesquisa de personagens, metodologia do excesso, imagem e

⁵⁸ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011

⁵⁹ A Rain Network foi uma empresa brasileira criada em 2002 dedicada à exibição digital em cinemas tanto de filmes independentes quanto de comerciais. A formação original da empresa foi extinta, sendo agora conhecida como Auwe (www.auwe.com).

⁶⁰ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

montagem sem adjetivos. Após identificá-los e descrevê-los no segundo capítulo, iremos agora analisá-los e debatê-los junto com Eduardo Coutinho, incluindo uma questão não abordada anteriormente, mas que se fez presente na conversa com o cineasta: a presença da câmera.

5.2.1 Pesquisa de personagens

Em um primeiro momento realizada junto com a filmagem, no segundo momento abandonada e no terceiro momento institucionalizada. A pesquisa de personagens torna-se importante no cinema de Eduardo Coutinho, mas não indispensável. Como se quisesse sempre desafiar suas próprias regras, Coutinho cria e se liberta de suas próprias prisões. Quando os moradores da favela lhe pareciam mais receptivos e interessantes para a realização de documentários, buscou um prédio de classe média baixa para fazer um novo filme e produziu *Edifício Master*. Quando seus filmes passaram a depender demasiadamente das pesquisas de personagens, foi ao sertão nordestino rodar um filme sem pesquisa nenhuma, numa localidade escolhida quase ao acaso, eis *O Fim e o Princípio* (2005). Quando a crítica cinematográfica achou que o cinema de Eduardo Coutinho estava encapsulado em uma fórmula, surpreende com *Jogo de cena*. Quando dizem que um filme de Eduardo Coutinho tem sempre alguém cantando, surpreenderá fazendo um filme onde todos os personagens cantam.

A pesquisa de personagens é um fator importante na obra do diretor, principalmente porque é uma forma de otimizar o processo de filmagem, fazendo com que a produção do filme fique mais enxuta. “[...] por questões econômicas, eu não posso abrir um concurso e ficar um mês filmando”⁶¹, justifica o diretor. Em *As canções*, filmada em 2011, a pesquisa levou dias e foi feita por duas pessoas e uma “camereta” como conta o diretor (foto 37). A dupla realizou cerca de 150 entrevistas em lugares de grande circulação de pessoas como o calçadão de Copacabana, a Rua Uruguaiana e o Largo da Carioca, na cidade do Rio de Janeiro. Após uma seleção, cerca



Foto 37 - Uma produtora e um

⁶¹ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

de 40 pessoas foram escolhidas para a filmagem em um estúdio no Rio, que durou apenas uma semana, uma média de sete pessoas por dia. Com uma pesquisa de personagens barata e uma semana de filmagem, Coutinho produziu mais um filme com um baixo orçamento.

5.2.2 Metodologia do excesso

Ao longo da carreira identificamos a predileção de Eduardo Coutinho por longas conversas diferenciando-se da típica entrevista do telejornalismo: rápida, rasteira e com texto das respostas pré-definido. Para o cineasta, é absolutamente essencial ter liberdade para filmar.

Filmando em película eu não poderia ter feito *Santo forte*, nem *Babilônia*, nem *Edifício Master*. Se a fita dura 11 minutos, e o som, 15, não dá. É só imaginar o número de pessoas que, no meio de um raciocínio, de uma exposição, de uma emoção iriam ser cortadas. É só imaginar as coisas fortes e que valem a pena em um filme, cortadas por causa da técnica. Como repetir? Não há como repetir um caminho emocional. Essa descoberta de que o meu dispositivo só funciona com esse material que é o vídeo, foi essencial. A relação de filmagem só pode ser explicitada, trabalhada, elaborada, se for um material que dure uma hora, duas horas, como é o caso do vídeo. Como deixar um silêncio crescer se tenho apenas 11 minutos para filmar? Como incorporar os acasos, as interrupções, o telefone que toca? (COUTINHO, 2004, p.101).

As limitações de tempo impostas pelos suportes de captação de imagem incomodavam o diretor. À medida que as tecnologias de captação de imagem foram evoluindo, e, conseqüentemente, ampliando-se a capacidade de gravação dos suportes, Coutinho foi aproveitando as novas possibilidades e gravando cada vez mais (ver tabela 1). Graças a maior autonomia no tempo de gravação, o cineasta pôde desenvolver o que chamamos de metodologia do excesso e por em prática a sua genuína forma de fazer documentário, através de longas conversas com os personagens e tendo liberdade para filmar silêncios, divagações ou simplesmente aguardar um bom momento da conversa.

Filme	Suporte utilizado	Capacidade de gravação	Material gravado	Duração do filme
Cabra marcado para morrer	16 mm	11 minutos	11 horas	119 minutos
Santa Marta	U-Matic	20 minutos	23 horas	54 minutos
Santo forte	Betacam	30 minutos	60 horas	80 minutos
Peões	DVCAM	124 minutos	80 horas	85 minutos
Moscou	HD	300 minutos	80 horas	77 minutos

Tabela 1 – Horas de material gravado por Coutinho por filme Fonte: entrevista com Eduardo Coutinho

Esse aumento do tempo de gravação, a custos cada vez menores, não é bem visto por todos os especialistas. Para Brian Winston (2005, p.20), por exemplo, o baixo custo da captação em DV [*Digital Vídeo*] encoraja o aumento no tempo de gravação, o que custará mais na edição, pois será preciso muito mais tempo para organizar o material.

Na minha opinião não se pode justificar novas narrativas, novas formas de edição, novos estilos, novos métodos de pesquisa para o documentário simplesmente porque se tem um novo meio de registro que, na verdade, nada mais é que um novo sistema de modulação de sinal. Isso não quer dizer que não se possa fazer todo tipo de coisa com maior facilidade, a um custo menor e etc.; mas deve-se questionar sim, o que exatamente é tão revolucionário no DV, além disso. Ainda que reiterado com a estridência é mera retórica dizer que o DV anuncia um novo amanhã. (WINSTON, 2005. p.16-17).

Da mesma opinião é Carlos Gerbase (2003), a tecnologia digital não provoca mudanças na narrativa cinematográfica, pois a linguagem é a mesma seja ela no cinema, TV, vídeo ou internet. Para o autor, a discussão das vantagens e desvantagens da tecnologia digital no cinema trouxe de volta os apocalípticos e os integrados, de Umberto Eco, que hoje não discutem mais a cultura de massa, e sim as transformações que o digital está trazendo para os filmes, com reflexos estéticos e mercadológicos cada vez mais evidentes. Os argumentos de parte a parte são similares: os apocalípticos dizem que o cinema deve fugir da digitalização, que significaria sua morte; enquanto os integrados anunciam o nascimento de uma nova era para os realizadores, mais democrática e mais autoral. (2000, p.2000). Entre os apolíticos e integrados ficam os moderados, que são aqueles que, apesar de concordarem com o barateamento dos custos e a democratização dos meios possibilitados pela nova tecnologia, acreditam que o digital é apenas um suporte e que não significa grandes mudanças estéticas, quanto mais narrativas.

Novo ou não, o método de pesquisa de personagens e de entrevista utilizados por Coutinho e sua equipe estão intrinsecamente atrelados ao uso do vídeo digital, como confirma o diretor:

Para o documentário do meu tipo, que é baseado na palavra (grifo nosso), é absolutamente inexequível. Usar um filme de 11 minutos, um chassi de 11 minutos. O cara nem começou a falar e “Corta! Corta! Corta!” e acabou. Não é o caso, mas eu não voltaria jamais fazer um filme do jeito que eu faço, baseado na palavra, que não fosse em Digital. Hoje com chip [cartão de memória] é impressionante, você troca o troço e pode ficar gravando 24 horas.⁶² (COUTINHO, 2001).

Documentário baseado na palavra parece ser a definição-chave para o tipo de filme produzido por Eduardo Coutinho e permitido pelo vídeo digital. Ao definir o cinema feito com câmeras digitais como a arte da mão e da palavra, Laurent Roth (2005, p. 27) dialoga com essa acepção de Coutinho. Para o documentarista, o suporte digital provoca uma transformação estética, antropológica e até mesmo ontológica no cinema – não apenas no documentário.

Arte da mão porque, com a câmera DV, estamos diante de um processo da renovação ensaística, da renovação artesanal do cinema, com toda a promessa democrática que isso implica. E arte da palavra, porque acredito que a grande evolução trazida por essa câmera – para além do aspecto de ligação com o mundo visível, com o mundo sensível – está na relação com a palavra, pela facilidade de se registrar o som denomino a câmera DV que utilizo como um “gravador de alta resolução icônica.” (ROTH, 2005. p.35).

A capacidade do tempo de gravação foi ampliada com o advento do vídeo digital. Os primeiros modelos de câmeras digitais, as Mini-DVs, operavam com fitas de 60 minutos de duração, o dobro do tempo conseguido com uma câmera Betacam – câmera que Coutinho realizou *Santo forte*. As câmeras digitais DVCAM, mais profissionais e maiores que as Mini-DVs, permitem até duas horas de gravação. Atualmente, com as câmeras HD, que utilizam cartões de memória, é possível gravar até cinco horas sem interrupção – tecnologia usada por Coutinho em seus dois últimos filmes, *Moscou* e *As canções*.

Rola mais, rola muito mais [tempo de gravação], rola porque tem um retrato no final, tem um intróito, fala umas bobagens, fala um troço, um assunto puxa o outro. Tem momentos que eu iria interromper uma entrevista e ela iria sair do filme e, de repente, apareceu uma inspiração de perguntar outra coisa e ela ficou maravilhosa. Tem momentos que eu deixo correr demais, tem momentos que podia deixar que ia dar certo e tem momentos que não, que tinha que cortar mesmo, entendeu?⁶³ (COUTINHO, 2001).

Um desses exemplos foi a espanhola Maria Pia, personagem polêmica de *Edifício Master*, que segundo Coutinho, não tinha carisma e seria cortada do filme na montagem. “Depois da primeira vez que ela disse que o povo brasileiro era preguiçoso, que fome só tinha em país em guerra, eu tentei alterar com ela que não e ela: “Que nada!”. Aí eu deixei ela

⁶² Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

⁶³ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

falar e ela fez um discurso espantoso que ficou quase inteiro.” – relembra o diretor que hesitou em interromper a entrevista antes do discurso, mas insistiu na personagem – “Esse excesso é complicado, porque é preciso saber perguntar. Às vezes eu sei e às vezes eu não sei”⁶⁴.

5.2.3 Imagem e montagem sem adjetivos

Assistindo às obras mais recentes de Eduardo Coutinho, não é difícil constatar que o cineasta faz filmes sem nenhum maneirismo, ou como ele mesmo sugere “com o maneirismo de não ter nenhum maneirismo”⁶⁵, evitando o uso de movimentos de câmera desnecessários e o uso de recursos estéticos na edição. Mas nem sempre foi assim, Coutinho foi tateando até definir o seu estilo de fazer documentário, experimentando e vendo o que dava certo e o que não funcionava. *Santa Marta*, por exemplo, é um filme bastante televisivo, editado por temas, com entrevistas curtas, uma edição ágil, com uso de imagens de cobertura e planos entrecortados. Em *Boca do Lixo*, filme de transição do cineasta, percebemos resquícios de *Santa Marta* e indícios do que viria ser *Santo Forte*: ainda há imagens de cobertura, uso de trilha sonora, ao mesmo tempo em que há uma montagem por personagens com longos depoimentos.

A primeira premissa da fotografia dos filmes do documentarista é que o personagem se sinta à vontade. Não há uma preocupação com um belo fundo, por exemplo. Sendo viável, os dois fatores são levados em conta, mas nunca a fotografia terá prioridade em relação ao bem-estar do entrevistado. A segunda regra é manter a câmera parada, pois o mais importante é captar a imagem da pessoa contando a sua história. “Já tive câmera que dormiu, porque ficar parado meia hora quem é que aguenta?”⁶⁶, conta o diretor. O movimento é permitido apenas se colaborar com a narração da história, do contrário, é tão desnecessário quanto o uso de um adjetivo em uma descrição.

Teve uma [entrevista] que eu vi agora, que ele [o câmera] deveria ter ido para o pé da pessoa que tem um problema. O pé era importante aparecer e ele não foi. Durou o papo sobre o pé, três minutos, e eu podia naquela hora ter olhado e falado: “Jacques, dá uma pan para o pé”, eu podia usar ou não usar. Ele pegou o meu critério e ficou ortodoxo demais. É claro, que

⁶⁴ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem.

quando a pessoa diz “Eu me matei!”, não quero que vá para o pulso, mas naquele caso...”⁶⁷ (COUTINHO, 2001).

Durante o momento de filmagem, evita-se ao máximo qualquer tipo de interrupção, a não ser que seja um problema técnico muito relevante. “Se tem cachorro você fala, espera parar e continua.”⁶⁸ Tudo para não atrapalhar a relação que se estabelece entre o diretor e o personagem durante a conversa, um momento único onde o filme acontece.

Salvo raros casos, [a filmagem] é absolutamente contínua e a pessoa acaba sabendo e não sabendo que tem câmera, porque não tem coisas técnicas. Todo mundo filma assim de frente, de perfil, muda a câmera, muda a luz. Isso eu não faço. [...] A tentativa é de ter uma discrição absoluta, silêncio absoluto, e a pessoa aí se envolve com o teu olhar que está em cima dela.⁶⁹ (COUTINHO, 2001).

Por esse mesmo motivo, o cineasta exige total silêncio no set de filmagem para que não haja motivo de desconcentração. O que não quer dizer que sua equipe não possa fazer perguntas, mas deve-se manter certa ordem para não enfraquecer a intensidade da relação Coutinho-personagem. Esse vínculo é importantíssimo para o estilo de documentário feito por ele e por isso, não pode ser pormenorizado por questões técnicas. O diretor sequer olha para a câmera ou para o monitor durante a entrevista, a atenção está voltada para o entrevistado.

Se você olhou para outro lado desinteressou, entendeu? Você tem que manter, mesmo que a pessoa esteja falando um negócio chatíssimo, e acontece sempre, porque toda a pessoa pode ser maravilhosa, mas chega uma hora que o desejo dela não é o meu e conta uma história que não me interessa.⁷⁰ (COUTINHO, 2001).

Essa preocupação com a fala do entrevistado vem desde a época do *Globo Repórter*. Em *Seis dias em Ouricuri*, primeiro episódio do programa a ser feito sobre problemas brasileiros e só com brasileiros, Coutinho deixa a câmera filmando enquanto pôde e quebrou as regras da emissora ao colocar no ar um plano de três minutos e dez segundos.

Como é que eu vou cortar? O cara tá com a cara caída, eu vou manter. E o velhinho também. Mas no *Cabra*, a primeira conversa com a Elizabeth, a segunda conversa no quintal que é mais fria durou meia-hora... Então filmava e eu vou mandar cortar para quê? E eu filmava já sem olhar para câmera.⁷¹ (COUTINHO, 2001).

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Idem.

Se durante a filmagem o mais importante é o personagem, durante a edição a prioridade continua a mesma. Mas, há um fator que mudou radicalmente o modo de edição dos filmes de Eduardo Coutinho: o uso do corte descontínuo.

Santo forte foi a prova definitiva que tudo monta, tirando raríssimas exceções. Todos os cortes são contínuos. É o mesmo plano que você corta para o mesmo plano [...] e monta! Quando eu verifiquei isso, o plano descontínuo passou a ser a base inteira dos meus filmes. Eu nunca estou nunca preocupado em saber se monta ou não monta. Monta! ⁷² (COUTINHO, 2001).

Essa descoberta foi realmente um divisor de águas no cinema de Eduardo Coutinho, cujo maior interesse é ouvir as histórias de seus personagens. É comum vermos nos documentários a mudança de planos e enquadramentos à medida que os assuntos mudam. Essa técnica é usada durante a filmagem justamente para facilitar a montagem, pois a variedade de planos e enquadramentos facilita o processo de edição evitando discontinuidades na imagem, o chamado “pulo de imagem”. Mas, Coutinho rompe com essa prática ao usar o mesmo plano com um enquadramento ligeiramente diferente, ora mais aberto, ora mais fechado, o fotógrafo não muda de posição durante a entrevista, tampouco o entrevistado. A mudança de enquadramento, do plano médio para o plano fechado, já é suficiente para não ter um pulo de imagem, mas, mesmo se o momento que Coutinho cortou na edição não tem a mudança de quadro, o efeito do corte descontínuo é minimizado.

Porque não é para o corte chamar a atenção, o descontínuo. Ou então que chame a atenção de um modo positivo, mas às vezes chama a atenção pelo lado negativo e fica ruim o corte. Às vezes, você tem que fazer uma emenda de som que facilite, o som começar um pouco antes, enfim, daí entra o que a Jordana faz. Mas muitas vezes tem momentos que eu tenho esse problema de qual momento, primeiro cortar o mínimo, e depois qual momento fazer a passagem de um plano para o outro, já que eu filmo sem pensar em como vai ser a montagem, porque eu não sei se o Jacques está em close ou não. ⁷³ (COUTINHO, 2001).

A montagem cronológica e por personagens realizada, primeiramente, em *Boca de Lixo* passa a ser uma orientação para as próximas obras do diretor. Coutinho tenta manter ao máximo a sequência dos personagens filmados, salvo se a ordem verdadeira comprometer a integridade do filme, como é o caso do personagem Henrique, em *Edifício Master*, que canta uma música do Frank Sinatra. Henrique, por ter rendido bem na pesquisa, era um personagem garantido e, por isso, foi intencionalmente filmado por último só que na montagem foi deslocado para o meio do filme.

⁷² Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

⁷³ Idem.

[...] alteramos a ordem porque seria chantagem emocional. Nesse tipo de filme, não poderia ter. Então o colocamos no meio do filme. Fora isso, separamos duas tentativas de suicídio, que estavam grudadas na ordem cronológica, e três que cantavam, pois estavam um seguido do outro. Mas é engraçado. Domingos Oliveira viu o filme em Gramado e disse que tinha de terminar com o cara do Frank Sinatra. Mas não pode. E isso me cria problemas porque começo a ser destruído pelas minhas próprias leis, entre aspas. Por exemplo: aquela mulher tocando pianola... eu tinha um momento em que eu conversava com um faxineiro, aí começava o som da pianola e cortava para ela. E tinha um efeito... Mas não pode. Não tenho nenhum som a não ser o do próprio plano. Mas preciso me libertar disso para não ficar prisioneiro. A única concessão dramaturgica é como o filme termina. Alguma coisa eu tinha de dar para o público. Mas não é o próprio prédio que aparece e sim o da frente. É para eu dizer que aquele outro prédio é igual ao Master. Qualquer prédio é igual. (COUTINHO, 2002, não paginado).

Outro critério de Coutinho na edição é manter a integridade da fala do personagem, tentando reduzir a fragmentação da fala. A montagem por personagens contribui nesse ponto, pois é como se cada personagem fosse um filme em si, um extrato ficcional, evitando-se assim que um discurso paralelo seja criado a partir da sobreposição de falas – ainda assim, não é possível evitar que essa montagem dialética ocorra e, por isso, o diretor tem que infringir suas próprias leis. “Coutinho jamais faz pacto com o espectador contra o personagem”, analisa Consuelo Lins a montagem de *Edifício Master*, “nem efetua um corte para enfatizar a palavra errada, o pensamento estapafúrdio, o patético, tendo como objetivo produzir humor.” (2004, p.166).

“Naquele momento, sou um pouco aquelas pessoas. Posso não gostar delas, mas, depois de seis meses editando, passo a amá-las, não a pessoa, mas o personagem. A pessoa não interessa. Só interessa para não ser prejudicada depois.” (COUTINHO, 2002, não paginado). Essa preocupação já levou Coutinho a tirar personagens de filme.

A garota de programa é um caso típico. As pessoas me contam e eu digo: “Você sabe que está falando para o cinema? Documentário ninguém vê, mas acaba indo pra televisão e acaba sendo visto.” Daí ela diz: “Não, minha família sabe, todo mundo sabe.” Todas as pessoas que me contam um troço negativo ou que pode ter represália pelo outro lado eu pergunto. Tanto que a mulher, a melhor história do *Jogo de Cena*, não entrou. Porque o que ela dizia do marido... o marido tinha a chave da casa dela e ligava todo dia e ela me dizia coisas espantosas do marido. Ela, no palco, discutia comigo: “Não, meus filhos sabem, meus amigos sabem e não vai ter problema!” Eu falei: “Minha senhora...”, eu não disse lá, mas depois eu revi e falei: “Minha senhora, eu não vou botar isso não.” Se ela me diz “Não, separei.”, tudo bem, vamos arriscar. Mas não, o cara telefona todo dia e tem a chave da casa dela! E ela diz que o casamento dela foi um horror absoluto. Tudo o que ela contou do casamento é monstruoso. Então, claro que eu estou arriscando... ela fez questão de dizer que não tinha problema, porque ela queria entrar no filme.⁷⁴ (COUTINHO, 2001).

A edição dos filmes de Coutinho é mais um processo ético do que estético e os recursos técnicos são usados com parcimônia, nunca para destacar algum ponto do filme e sim para minimizar alguma diferença como, por exemplo, para realizar uma emenda de som para

⁷⁴ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

não destacar um corte, indo de encontro à ideia de edição como linguagem (MARTINS, 2007, p. 92). Para Pablo Martins, as possibilidades de linguagem criadas pela lógica da edição foram intensificadas e multiplicadas pela era pós-industrial e pela sociedade da informação até se tornarem hoje cotidianas, repetitivas e banais devido ao amplo uso dos computadores e seus inumeráveis softwares de manipulação de imagens, sons e palavras.

Para o tipo de filme de Eduardo Coutinho, baseado na palavra, a edição não linear veio agregar bastante. Cristiano Rodrigues destaca que esse tipo de edição garante maior liberdade e agilidade para montar o filme, permitindo uma reflexão sobre o material bruto que pode ser montado com a mesma facilidade de um editor de texto, além de permitir inúmeras possibilidades de alteração de áudio e vídeo. No entanto, o autor destaca que, apesar dos diversos recursos disponíveis, tantos nas câmeras como nas ilhas de edição, as inovações são usadas com moderação pelos diretores. “[...] podemos observar um descompasso entre as novas alternativas de edição e de captação; na verdade muitas possibilidades desta são desprezadas no instante da edição e vice-versa” (RODRIGUES, 2005, p.69). Para Rodrigues, o maior desafio dos realizadores reside no uso criativo e criterioso dos aparatos técnicos que “ao mesmo tempo em que aumentam as possibilidades, multiplicam também as probabilidades de erros e equívocos [...] de se usar a tecnologia como fim, alterando uma obra somente para possibilitar a utilização dos mesmos.” (RODRIGUES, 2005, p, 69-70).

Eduardo Coutinho conhece os usos estéticos digitais, destacando como exemplo os trabalhos de David Lynch, que é próximo da videoarte, mas admite que é um tipo de cinema diferente do que produz. “Você até pode usar as texturas feias do vídeo para tornar o trecho extraordinário que é o que faz a videoarte pelo mundo todo. Não é a minha, não tenho a mínima pretensão de usar a textura do vídeo. Isso não é um problema meu, o problema meu é um corpo que fala.”⁷⁵. O conceito de montagem sem adjetivos ilustra bem o tipo de edição praticada nos documentários de Eduardo Coutinho onde o menos é mais.

5.2.4 A presença da câmera

A presença da câmera é um elemento bastante explorado na obra de Eduardo Coutinho. Fazendo uso de uma maneira bastante peculiar, Coutinho inaugura o uso da

⁷⁵ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

presença da câmera no documentário brasileiro e faz disso uma das marcas registradas do seu cinema, que se caracteriza por ser um filme sobre a realização de um filme. Um ator que provoca reações (LATOURE, 2008), a câmera, no cinema de Eduardo Coutinho, tem um papel indispensável. Mais interessado em um corpo que fala do quem em ações, o cineasta não é atraído pela ideia do uso de uma câmera escondida. “Passar despercebido eu não quero passar nunca. Câmera escondida é pecado capital! [...] A pessoa sabe que está sendo filmada, que eu sou diretor e que tem uma câmera.”⁷⁶. Isso porque os filmes são baseados em depoimentos feitos para a câmera, a partir de uma relação construída no ato de filmagem entre o diretor, personagem e a câmera.

Curiosamente, há revelações surpreendentes durante as filmagens, como aconteceu em *Jogo de cena*, onde o diretor se viu obrigado a deixar de fora a personagem que contava histórias chocantes sobre seu casamento. “A pessoa não pensa. Às vezes, você tem que pensar pelas pessoas, o efeito que pode ter, porque as pessoas não pensam. Você tem que reafirmar: ‘Olha, isso vai ser visto!’”⁷⁷, justifica o diretor. O fato das filmagens se estenderem com o mínimo de interrupções favorece um ambiente profícuo para as conversas, que muitas vezes são reveladoras.

O que não há é o seguinte, de repente você fala: “Câmera! Ação!” e não há praticamente “Corta!”, nunca. Eu não falo essa palavra: “Corta!”! Às vezes, eu levanto, digo que está bom e tal, e quando eu levanto é que acontecem as coisas melhores porque a pessoa pensa que cortou mesmo. [...] Só no *Babilônia* [2000] eu percebi que o único sinal para eu dizer que acabou é eu ir me levantar e agradecer à mulher. Eu não tinha percebido o ritual. Só isso, se não a pessoa não acredita.⁷⁸ (COUTINHO, 2001).

A presença da câmera não é omitida e ainda assim, por alguns momentos, ela é esquecida. Essa situação paradoxal ocorre durante a filmagem porque as mediações técnicas são reduzidas ao máximo, não há interrupções e nem uma modificação excessiva no ambiente de filmagem. Essa situação foi potencializada pela diminuição do tamanho das câmeras digitas e por certas características técnicas, como por exemplo, excelente resposta a pouca luminosidade, o que permite a redução da iluminação artificial. Fatores que contribuem para estabelecer a relação diretor-personagem, relação tão importante no cinema de Eduardo Coutinho.

Passando por diversas bitolas, Eduardo Coutinho aproveitou-se do que cada tecnologia podia oferecer para o seu cinema e fez das inovações tecnológicas aliadas para a sua forma de

⁷⁶ Entrevista de Eduardo Coutinho concedida à Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

documentar. Por vezes, é possível perceber que a mediação tecnológica dá vazão ao que o Coutinho tinha em mente, em outros momentos estimula novas possibilidades em seu cinema que atravessou décadas em constante transformação, adaptando-se “às novas formas de produção do audiovisual”, como ele mesmo disse, fazendo dos tempos atuais sua fase mais produtiva.

CONCLUSÃO

A história de Eduardo Coutinho daria sem dúvida um filme, um livro, uma peça de teatro... mas, por muito tempo, o diretor teve medo de ser apenas uma nota de rodapé na história do documentário brasileiro. Momentos difíceis em sua carreira foram moldando um cineasta disposto a novas experimentações e novas tecnologias, completamente infiel ao uso da película – tão venerada por grande parte dos cineastas, principalmente os contemporâneos de Coutinho. Jovem durante os anos dourados, deleitou-se com a efervescência cultural dos anos 60 e amargurou toda a supressão de liberdade que se deu com a ditadura. Em vez de ser uma nota de rodapé na história do documentário brasileiro “como o diretor que fez o *Cabra*” – seu principal medo –, tornou-se a principal referência nacional no gênero – apontado pela crítica especializada como o “papa do documentário brasileiro”.

Essa grande virada na carreira do cineasta teve como protagonista o uso do vídeo, que o resgatou do ostracismo e possibilitou que dirigisse em média um filme por ano e, por isso, a relação entre realizador e tecnologia nos chamou a atenção. Mas, como analisar um objeto de estudo dentro da área de estudos de Cinema que não seja um produto audiovisual, uma prática, um estilo cinematográfico, sequer um diretor, mas sim baseado na interação homem-máquina? Que tipo de metodologia e teoria poderia dar conta dessa tarefa? Foi então que nos aproximamos da Teoria Ator-Rede e da Teoria das Materialidades da Comunicação que possuem diferenças e semelhanças tão difusas como o real e o ficcional no documentário.

Em vista disso, o capítulo inicial foi uma enunciação das formas de análise desse nosso objeto difuso, que se espalha em forma de rede. Fernão Ramos Pessoa constata em seu artigo “Os 4 cavaleiros do Apocalipse” que há um engessamento danoso na forma de análise do audiovisual, centrado no evolucionismo tecnológico, na fobia diacrônica, na hipertrofia metodológica/conceitual e na análise fílmica descritiva. Esses lugares-comuns nos estudos de cinema inibem novas abordagens em tornos dos objetos de estudo audiovisuais e curiosamente relegam ao esquecimento a própria mediação tecnológica, fator intrínseco e determinante da sétima arte, tema desta pesquisa.

Encontramos na TAR uma forma menos ortodoxa de analisar um objeto, que *a priori* não limita a análise aos enquadramentos, pelo contrário, em sentido *lato* pode ser entendida como uma metodologia que consiste em uma forma de olhar livre, atenciosa, compromissada apenas com o próprio objeto. Se couber uma metáfora, podemos compará-la a um viajante. Enquanto o turista faz uma viagem planejada, com roteiro traçado com o objetivo de visitar os

principais pontos turísticos, o viajante faz uma viagem sem planejamento, está livre para tomar as suas decisões ao longo da estadia, buscando o que mais lhe interessa, tentando conhecer o lugar mais em sua essência do que em aparência, à moda TAR. É isso que buscamos ao escolher a Teoria Ator-Rede como metodologia, uma maneira de poder seguir intuições que tínhamos no início da pesquisa e saber até onde elas nos levariam. Para isso, foi crucial reconhecer o potencial do objeto não humano.

Para entender a dinâmica da relação Coutinho-tecnologia, encontramos respaldo no pensamento das Materialidades da Comunicação, que propõe uma equivalência entre a produção de presença e sentido. Queríamos acima de tudo analisar a presença da tecnologia do vídeo na obra de Eduardo Coutinho e não apenas interpretá-la hermeneuticamente.

No segundo capítulo, buscamos evidenciar a relação tecnologia-documentário mapeando as contribuições no cinema documental, através dos modos de documentário definidos por Bill Nichols. Se as câmeras pesadas e barulhentas permitiam um tipo de documentário sem som sincrônico como o expositivo e poético, o advento do som direto e a diminuição das câmeras contribuíram para o documentário observativo e participativo, que eram produzidos com som sincrônico e exigiam muita mobilidade das equipes de filmagem. A portabilidade do vídeo analógico, sua diversificação e popularização garantem uma maior criatividade à produção audiovisual. No caso específico do documentário, vai possibilitar novas experimentações como os gêneros reflexivo, onde questiona-se o *status quo* do documentário, e o gênero autobiográfico, com uma abordagem subjetiva e intimista. Dessa forma, procuramos estabelecer uma conversa entre tecnologia e história do cinema documental, fazendo relações entre tecnologia e estética.

Da mesma forma fizemos com Eduardo Coutinho no terceiro capítulo, onde buscamos as circunstâncias materiais e históricas da carreira do cineasta, com o intuito de conhecer o seu mundo cultural e profissional, e a partir de então, compreender a produção de sentido em sua obra. Recuperamos a trajetória profissional do diretor desde os tempos de estudante, passando pelo cinema de ficção, jornalismo, até chegar ao documentário com a obra que marcou definitivamente a sua carreira: *Cabra marcado para morrer*. Esse percurso biográfico indicou algumas dificuldades do diretor: como a instabilidade financeira da indústria cinematográfica, ao mesmo tempo em que aponta algumas preferências: como o gosto pela conversa, que vai definir a sua escolha pelo documentário. Após 20 anos, conclui seu primeiro filme de não ficção e, apesar de ter sido aclamado pela crítica, não enxerga futuro na carreira cinematográfica. Algumas pistas foram deixadas nesse caminho inicial.

A inviabilidade econômica de fazer cinema no Brasil se mostrou uma questão pungente no cinema de Eduardo Coutinho que só é amenizada com o advento do vídeo. Por isso, o segundo capítulo foi dedicado à análise das três primeiras obras documentais em vídeo do diretor, quando vimos que sua carreira como documentarista realmente deslancha.

Em *Santa Marta: duas semanas no morro*, primeira obra analisada, vimos uma forte presença da linguagem televisiva, veículo de onde o cineasta havia recém-saído. No entanto, também vimos uma enorme disposição para ouvir o outro, buscar a história no particular – o que viria ser uma de suas marcas na forma de documentar. Já no filme seguinte, *Boca de lixo*, o diretor se distancia da linguagem televisiva, embora ainda guarde algumas referências como o uso de imagens de cobertura e de trilha sonora, ao mesmo tempo em que imprime características que lhe serão peculiares, como depoimentos mais longos e uma montagem a partir dos personagens. Coutinho faz um filme diferenciado sobre a figura do catador de lixo, buscando a pessoa além do estereótipo.

Em *Santo Forte*, as bases do cinema de Eduardo Coutinho foram definitivamente construídas. O diretor consegue desenvolver um estilo de fazer documentários baseado na documentação da realidade da filmagem de uma equipe de cinema, com longos depoimentos, montados por personagens e com a menor interferência técnica possível. Descobre que “tudo monta”, adotando o corte descontínuo como regra de edição e despreza o uso de sons e imagens captados em situações fora da filmagem. Nesse filme faz uso da pesquisa de personagens como principal forma de escolha para seus entrevistados.

Mais adiante, adentramos numa conversa sobre a relação do diretor Eduardo Coutinho com a tecnologia e constatamos que sua inabilidade com objetos tecnológicos não é o que define a sua relação com a tecnologia, tampouco a sua escolha pelo documentário, questões essas que estão mais ligadas a “não escolhas” e a “não construções”. Vimos um Coutinho totalmente integrado ao vídeo digital e consciente das limitações da indústria cinematográfica brasileira – o que não implica que ele tenha uma habilidade técnica com equipamentos. Defende e busca um cinema possível, viável com a cinematografia dos países em desenvolvimento e consegue fazê-lo com o uso do vídeo.

Ao analisarmos de perto as questões específicas do seu modo de fazer documentário, percebemos que o diretor utilizou as condições tecnológicas que dispunha. A pesquisa de personagens, por exemplo, é uma forma economicamente viável de encontrar um variado leque de bons personagens que, por sua vez, podem ser os protagonistas dos filmes. Ao mesmo tempo, esse tipo de pesquisa é uma possibilidade propiciada pelo vídeo, que fez do ato de gravar a imagem em movimento um ato quase tão simples quanto usar um gravador.

A metodologia do excesso criada por Coutinho se assemelha à sociologia das associações proposta por Latour, aonde as associações vão levando a um caminho muito mais rico e interessante, diferente do que é proposto pela entrevista ou depoimento, seguindo a definição do próprio Coutinho. A conversa fiada e sem compromisso, propiciada pela maior autonomia de gravação do vídeo, conduz Coutinho a um caminho não explorado e sem representações, onde uma história leva a outra sem planejamento. Dessa autêntica conversa, livre pelas associações, Coutinho extrai o extrato ficcional de seus personagens, o conteúdo de cinco a sete minutos que fica no filme. Essa forma de extrair depoimentos dos personagens faz todo o diferencial do cinema de Eduardo Coutinho. Longe de ser um retrato, mas um momento em movimento dos personagens com quem conversa.

A opção por uma imagem e montagem sem adjetivos se mostra um recurso ético-estético, onde a ausência de recursos é sempre condicionada à necessidade da narrativa. Para o diretor, o mais importante é a forma como o personagem narra a história e muitas vezes um plano fixo é o suficiente para registrá-la. Consciente de todas as mediações técnicas possíveis, Coutinho busca uma simetria entre elas e as mediações sociais e faz dos recursos tecnológicos atores que ajudam a contar a história e não protagonistas que chamam mais a atenção do que a história em si.

A insatisfação com o cinema de ficção era apenas um indício que o verdadeiro encontro profissional de Eduardo Coutinho se daria ao trabalhar com o jornalismo no *Globo Repórter*, onde descobriu o gosto pela conversa e aprendeu fazer documentários. Toda a inviabilidade financeira e operacional de fazer e viver de cinema, enfrentada por Eduardo Coutinho no começo da carreira, acabaram empurrando-o para o jornalismo e contribuíram para que Coutinho fizesse documentários buscando viabilidade econômica e operacional.

Dessa forma, filmar em vídeo foi a solução agregadora que Eduardo Coutinho encontrou para fazer o tipo de documentário que deseja: centrado na palavra. A viabilidade econômica de uma produção em vídeo e a maior autonomia no tempo de gravação propiciado pelo suporte são o encontro perfeito para as suas produções de baixo orçamento. Filmar em um só lugar, num curto espaço de tempo, fazer pesquisa de personagens, ou não fazer, passar para filme ou exibi-los digitalmente, todas as prisões e métodos criados pelo diretor são, na verdade, técnicas que asseguram a execução de seus projetos. Constatamos que o uso do vídeo coincidiu com uma maior produtividade em sua carreira e possibilitou um cinema mais falado, com conversas longas, marca indelével em sua filmografia.

As regras estéticas usadas nos filmes de Eduardo Coutinho – como os poucos movimentos de câmera, não usar imagens de cobertura, não usar trilha sonora ou qualquer

outro tipo de som não captado durante a filmagem, o uso de corte descontínuo, os longos depoimentos, expor no filme as condições de filmagem e a própria montagem por personagens, muitas vezes privilegiando a ordem cronológica dos depoimentos – são antes regras éticas que tem como primeiro objetivo preservar o personagem, mantendo a originalidade do momento da conversa e evitando qualquer tipo de conotação. Uma indução que o não cumprimento das regras pré-estabelecidas por Coutinho podem implicar, como dar um tom dramático a um depoimento com o uso de trilha sonora ou fragmentar uma fala de forma que o sentido original não seja mantido. Essas regras ético-estéticas, juntamente com as tecnologias, formam o amálgama da especial linguagem de Coutinho.

As interações com a tecnologia no cinema de Eduardo Coutinho nunca são por acaso, ou meramente estéticas, e, por isso, a presença da tecnologia em sua obra sempre atua de forma a contribuir com os filmes, buscando uma simetria entre os atores humanos e não humanos, ou melhor, entre os personagens humanos e não humanos. A câmera é um personagem de igual valor aos personagens humanos e, por isso, é condição indispensável explicitá-la no processo de filmagem. Ela está presente, é vista e filmada. Como o próprio diretor diz: se há uma característica marcante em seus filmes é serem filmes sobre a feitura de filmes.

A partir das relações entre tecnologia, materialidades da comunicação e documentário, foi possível, através de uma sociologia das associações, lançar luz sobre a obra de um dos principais documentaristas do nosso tempo. Apontamos aqui o começo do uso do vídeo por Eduardo Coutinho, do analógico ao digital, (os três primeiros filmes) e acreditamos ter contribuído para ampliar a discussão sobre a obra de um dos maiores documentaristas contemporâneos. Esta pesquisa tentou abordar um tema pouco explorado na obra do diretor, a sua relação com tecnologia, mais especificamente o uso do vídeo em sua obra, questão que tem especial valor para o cineasta que começou a carreira fazendo filmes do jeito como eram feitos desde os primórdios do cinema. Tivemos o intuito de documentar essa mudança na obra de Eduardo Coutinho, que aqui representa uma questão marcante para o cinema documental na virada do século XX para o XXI, e que muito contribuiu para o crescimento mundial do gênero: a revolução digital.

A Teoria Ator-Rede – mais uma metodologia que nos ensina a olhar o objeto de estudo de forma mais minuciosa e menos previsível – nos apresenta um caminho onde técnica e homem possuem o mesmo valor. Os objetos não humanos, apesar de inanimados, são capazes de interagir com os objetos humanos e através dessas mediações produzirem movimentos que nos façam compreender a dinâmica das interações. Enquanto que a Teoria

das Materialidades nos ensina a valorizar aspectos materiais e não apenas tomar como perspectiva de análise a hermenêutica.

As linguagens midiáticas implicam na necessidade de um meio material para se realizarem, negar essa materialidade implica num negligenciamento das potencialidades das interações sociotécnicas. No cinema documental, a tecnologia permitiu diversas contribuições estéticas que vinham sendo requeridas pela prática, como a necessidade de um cinema mais ágil e sonoro possibilitada pelas câmeras menores e o advento do som direto. Esse encontro entre técnica e estética foi visto de perto ao analisamos parte da obra de Eduardo Coutinho, onde, à medida que a autonomia do tempo de gravação ia sendo aumentada, a metodologia do excesso do cineasta foi sendo posta em prática e o seu estilo de fazer documentário sendo definido.

Acreditamos que esta pesquisa possa abrir possibilidades para o estudo das relações entre tecnologia e comunicação através de arcabouços teóricos como a Teoria Ator-Rede e a Teoria das Materialidades da Comunicação que valorizam as diversas naturezas de atores, sendo eles humanos ou tecnológicos. Ao mesmo tempo, esperamos ter proposto um novo tipo de análise à área de estudo de cinema e audiovisual, onde a tecnologia possa ser vista como mediadora em processos de produção de sentido e não apenas como uma ferramenta ou suporte. Num mundo onde a interação com a tecnologia se potencializa a cada instante, direcionar o olhar para as mediações sociotécnicas nos parece cada vez mais apropriado.

REFERÊNCIAS

APARTAMENTO 608. Direção Beth Formaggini. Brasil: 4ventos comunicação, 2009 (51 min), vídeo.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

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

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOCA DE LIXO. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: Cecip, 1992 (50 min), vídeo.

BRAGANÇA, Felipe (Org.) *Encontros - Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue. 2008.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Mapa Filmes, 1984. (119 min), 35mm.

CINEMA DE REPORTAGEM: a obra de Eduardo Coutinho. Direção: Daniela Muzi, Daniela Santoro, Maria Aparecida Costa e Maria Eduarda Mattar. Brasil: Mjólnir Arte Filmes, 2001 (52 min), vídeo.

COLLEYN, Jean-Paul. Entrevista: Jean Rouch, 54 anos sem tripé. in *Cadernos de Antropologia e Imagem* vol. 1. Rio de Janeiro: Uerj, 1995.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista concedida a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 19 jun. 2001.

_____. Entrevista concedida a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 22 mar. 2011.

_____; FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. O sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; Labaki, Amir (Org). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

_____. O real sem aspas. Entrevista a Ana Maria Galano, Aspásia Camargo, Zuenir Ventura e Cláudio Bojunga. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 44. p. 37-40, abril-agosto 1984a. Entrevista. Disponível em: < http://www.filmecultura.com.br/?page_id=13#> Acesso em: 5 jan. 2011.

_____. Coutinho: um filme “contra heróis”. Entrevista a Fernando Molica. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1984b. Matéria. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0060043I006.html>> Acesso em: 10 abr. 2011.

_____. Entrevista com Eduardo Coutinho. Entrevista a Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. *Revista Contracampo*, Rio de Janeiro, n. 45, 2002. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/45/entrevistacoutinho.htm> Acesso em 15 abr.2001.

COUTINHO, Eduardo. *O cinema segundo Eduardo Coutinho*. Entrevista a Claudio M. Valentinetti. Brasília: M Farani Editora, 2003.

COUTINHO REPÓRTER. Direção: Rená Tardin. Brasil: Caos e Cinema Produções, 2010, (24 min), HDV.

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

ESCOREL, Eduardo. Entrevista concedida a Daniela Muzi. Rio de Janeiro. 18 jun. 2001.

FELINTO, Erick. Materialidades da Comunicação: por um novo lugar da matéria na Teoria da Comunicação. *Ciberlegenda*, Niterói: UFF, n. 5, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/felinto1.htm>>. Acesso em 1 fev. 2010.

_____.; PEREIRA, V.A. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade. Contemporânea - *Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador: UFBA, vol.3, n.1, p.75-94, jan./jun.2005. Disponível em: <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/contemporanea/article/view/65/45>> .

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40: os filmes nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.

GERBASE, Carlos. Quem tem medo do cinema digital?. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre: PUCRS, v.1, n.5, p.20-23, jul. 2000.

_____. Impacto das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.

KLACHQUIN, Carlos. Palestra proferida no Seminário da Associação Brasileira de Cinematografia sobre *A Imagem Sonora*. São Paulo, 9. nov. 2002. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=121&/o-som-no-cinema->>. Acesso em 15 out. 2010.

LABAKI, Amir. *É Tudo Verdade: Reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.

_____. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994

_____. *Reensamblar lo social: uma introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LINS, Consuelo. Entrevista concedida a Daniela Muzi. Rio de Janeiro, 29 de jun. 2001.

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

_____. MESQUITA, Claudia. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *As Três Gerações do Vídeo. Sinopse*, São Paulo, v.3, n.7, p.22-23, 2001.

MARTINS, Pablo G. P. C. *A vida numa casa de pixels: documentário e subjetividade no Brasil*. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesdesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3284>. Acesso em 12 ago. 2009.

MUZI, Daniela. *Cinema de Reportagem: a obra de Eduardo Coutinho*. 2001. 61f. Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

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

O FIO DA MEMÓRIA. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: Funarte, 1991 (115 min), 16mm.

OLIVEIRA, Adriano. O Sal do Cinema. *Cine Revista*, Porto Alegre, 23 set. 2005. Seção Cinema Nacional. Disponível em: <<http://www.cinerevista.com.br/nacional/Saldeprata.htm>>. Acesso em 11 ago. 2009.

PATERNOSTRO, Vera Íris. *O texto na TV: manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro. Campus, 1999.

PEREIRA, V.A. Tendências das tecnologias de comunicação: da fala às mídias digitais. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25, 2002, Salvador. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2002. CD-ROM. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18848/1/2002_NP8pereira.pdf>.

_____. Marshall McLuhan, o conceito de determinismo tecnológico e os estudos dos meios de comunicação contemporâneos. *UNIrevista*, São Leopoldo: Unisinos, vol. 1, n. 3, jul. 2001. Disponível em: <http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_VAndrade.PDF> Acesso em 15 jul.2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. *4 Cavaleiros do Apocalipse nos Estudos de Cinema no Brasil*. Recife: XIV Socine, 2010. 15 p. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/2010SOCINE4Cavaleiros.pdf>>. Acesso em 15 out. 2010.

RODRIGUES, Cristiano José. *Documentário: Tecnologia e Sentido: Um estudo da influência de três inovações tecnológicas o Documentário Brasileiro*. 2005. 87 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000376073>>. Acesso em 10 ago. 2009.

ROTH, Laurent. A Câmera DV: Órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; Labaki, Amir (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

SANTA MARTA: duas semanas no morro. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Iser Vídeo, 1987. (54 min), vídeo

SANTO FORTE. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: Cecip, 1999 (80 min), vídeo.

SEIS DIAS EM OURICURI. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: TV Globo, 1976 (40 min) 16 mm.

SILVA, Patricia Rebello da. *Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. 2004. 186f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Programa de Pós-Graduação da ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=42566>. Acesso em 3 fev.2010.

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

THEODORICO, Imperador do Sertão. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: TV Globo, 1978 (49 min), 16 mm.

TOULET, Emmanuelle. *O cinema, a invenção do século*. São Paulo: Objetiva, 1988.

VALENTE, Eduardo. Fé e Santo forte e as caras do documentário brasileiro. *Contracampo*, Rio de Janeiro: Ed. 13/14, jan./fev.2000a. <Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/santoforteeefe.htm>>. Acesso em 04 fev.2010.

_____. Tata Amaral e Bia Lessa duas autoras em busca de um país. *Contracampo*, Rio de Janeiro: Ed. 13/14, jan./fev.2000b. <Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/tataamaralbialessa.htm>>. Acesso em 01 mai.2011.

VIANA, Zelito. Entrevista concedida a Daniela Muzi. Rio de Janeiro. 4 jul. 2001.

WINSTON, Brian. A Maldição do "jornalístico" na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.