



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA CONTEMPORÂNEAS**

MARIA ISABEL LEMOS MIGUEZ COUÑAGO

**O ESTUDO DA ENCENAÇÃO EM EDUARDO COUTINHO:
A ANÁLISE DE *BOCA DE LIXO*, *SANTO FORTE* E *JOGO DE CENA***

Salvador 2012

MARIA ISABEL LEMOS MIGUEZ COUÑAGO

**O ESTUDO DA ENCENAÇÃO EM EDUARDO COUTINHO:
A ANÁLISE DE *BOCA DE LIXO*, *SANTO FORTE* E *JOGO DE CENA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Mahomed Bamba

Salvador 2012

Página reservada para a folha de aprovação.

Para Felipe e Daniel, meus amores para sempre.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Luiz e Cléa, que sempre acreditaram em mim;

Ao Marcelo, pelo apoio incondicional e sempre amoroso;

Ao meu irmão Rafael que, mesmo de longe, me incentivou e inspirou em todos os momentos;

Aos meus filhos, Felipe e Daniel, que suportaram a minha ausência muito melhor do que eu;

Ao Prof. Dr. Mahomed Bamba, meu orientador, pela atenção e pelas contribuições valiosas nos momentos confusos e difíceis;

Ao Prof. Dr. José Francisco Serafim, pelo apoio e o incentivo dados durante o desenvolvimento desta pesquisa;

Aos colegas do grupo de pesquisa Nanook, especialmente Caroline Bahia, Sandra Coelho, Ana Camila Esteves e Carolina Guimarães, que tornaram esta jornada acadêmica muito mais interessante e divertida;

A todos os meus amigos;

A Reni, Nati, Neves e Crispina, que cuidaram dos meus filhos com muito carinho permitindo que eu me dedicasse com tranquilidade a esta pesquisa;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida, que possibilitou a minha dedicação exclusiva a esta dissertação.

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é analisar os documentários *Boca de Lixo*, *Santo Forte e Jogo de Cena*, do diretor Eduardo Coutinho, sob a perspectiva da noção de encenação documentária, entendida como uma maneira única e particular de organizar os recursos técnicos e cênicos disponíveis e, ao mesmo tempo, como a expressão do personagem no momento do encontro com o diretor. Para isso, foi traçado um percurso teórico, que tem por objetivo investigar como as noções de autoria e encenação no cinema de ficção poderiam ser atribuídas ao filme documentário, que tem especificidades diferentes dos filmes de ficção. Com base nessa discussão, foi possível constatar que as estratégias de encenação utilizadas por Eduardo Coutinho nos filmes analisados estão diretamente relacionadas ao seu estilo de fazer documentários, o que caracterizou a encenação como uma marca de autoria do trabalho do diretor.

Palavras-chave: encenação, documentário, autoria, estilo, *mise en scène*.

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to analyze the following documentaries by director Eduardo Coutinho: *Boca de Lixo*, *Santo Forte* and *Jogo de Cena*, from the perspective of the notion of “documentary staging” understood as a unique and particular way of organizing the available technical and scenic resources and, at the same time, as the expression of the character at the moment of the meeting with the director. For this, we traced a theoretical approach to investigate how the notions of authorship and staging related to fiction films could be attributed to the documentary film, which have different specificities from fiction films. Based on this discussion, we determined that the strategies of staging used by Eduardo Coutinho in the documentaries analyzed are directly related to his style of documentary, which characterizes the staging as a mark of authorship of the director’s work.

Keywords: staging, *mise en scène*, style, documentary, authorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1.REFERENCIAL TEÓRICO.....	12
1.1 A autoria no cinema de ficção.....	12
1.2 A encenação no cinema de ficção.....	16
1.3 A construção da narrativa do documentário.....	20
1.3.1 O documentário clássico.....	24
1.3.2 O documentário moderno e o documentário contemporâneo.....	26
1.4. Modos de classificação do documentário.....	29
1.5. A encenação no documentário.....	35
2. EDUARDO COUTINHO: VIDA E OBRA.....	41
2.1 Um cineasta em formação.....	41
2.2 Globo Repórter: a prática do documentário na televisão.....	42
2.3 <i>Cabra marcado para morrer</i>	46
2.4 Os anos de transição: vídeos institucionais e crise pessoal.....	48
2.5 Os anos de afirmação: a produção constante de documentários.....	52
2.6 A consagração do diretor pela crítica especializada e pelos festivais de cinema.....	58
3. ANÁLISE DAS MARCAS DE AUTORIA NA OBRA DE EDUARDO COUTINHO.....	61
3.1. Procedimentos metodológicos.....	61
3.2. Prólogo: informações ao espectador e evidência da presença do diretor no local da ação.....	62
3.3. A intervenção do diretor na ação: outros procedimentos reflexivos.....	64
3.4. A encenação e o momento da interação entre diretor e personagem.....	68
3.4.1. A encenação livre em <i>Boca de Lixo</i>	69
3.4.2. A encenação em <i>Santo Forte</i>	73
3.4.3 A encenação em <i>Jogo de Cena</i>	80
CONCLUSÃO.....	84
REFERÊNCIAS.....	87
APÊNDICE A – <i>BOCA DE LIXO</i> EM SEQUÊNCIAS.....	90
APÊNDICE B - <i>SANTO FORTE</i> EM SEQUÊNCIAS.....	91
APÊNDICE C - <i>JOGO DE CENA</i> EM SEQUÊNCIAS.....	92
APÊNDICE D - FILMOGRAFIA DE EDUARDO COUTINHO.....	93
APÊNDICE E - SINOPSES E FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS.....	94

INTRODUÇÃO

O primeiro documentário de Eduardo Coutinho que assisti foi *Boca de Lixo* quando cursava a graduação em jornalismo no início dos anos 1990. O filme me arrebatou. Não sei direito definir por quê. Talvez tenha sido pelo fato de falar de dentro do depósito de lixo e mostrar um ponto de vista, naquela época, totalmente desconhecido por mim. Talvez tenha sido pelo carisma dos personagens. Os anos passaram e pude acompanhar de perto o “renascimento” de Eduardo Coutinho como documentarista com o sucesso de *Santo Forte*, em 1999. Seus filmes continuaram a me arrebatam até que decidi torná-los meu objeto de estudo.

Nos últimos 12 anos, Coutinho lançou oito documentários¹ em longa-metragem. Nesse período, foi premiado três vezes no Festival de Gramado e duas vezes no Festival de Brasília, ou seja, em duas das mais importantes mostras competitivas do país na área de cinema. A crítica jornalística aponta o diretor como o mais importante cineasta brasileiro do momento, tanto pela qualidade e extensão de sua obra, quanto por sua consagração no meio cinematográfico e também junto ao público. Para o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, “Coutinho tornou-se o mais importante documentarista brasileiro da atualidade não somente por seu modo judicioso de proceder, mas também pelo corpo da obra que erigiu durante a carreira.”²

O cinema de Eduardo Coutinho tem como elemento central a relação que se estabelece entre o diretor e o personagem no momento do encontro, que se dá sob a forma de entrevista ou, como prefere Coutinho, conversa. Este momento é marcado pela intervenção direta do cineasta no evento, que provoca o personagem com o objetivo de fazer com que ele exerça o ato da fabulação. Em torno do momento do encontro, o diretor planeja a encenação de seus documentários. Nesse sentido, o objetivo central desta dissertação é analisar a encenação nos documentários de Eduardo Coutinho, mais especificamente, investigar como tal encenação revela um estilo próprio e individual que caracteriza o trabalho do diretor. Para alcançar tal objetivo, entretanto, foi necessário primeiro investigar algumas questões periféricas que se firmaram como objetivos secundários deste trabalho, tais como: 1) identificar as marcas de autoria características do trabalho de Coutinho; 2) examinar como os documentários do diretor se encaixam na noção de documentário participativo de Bill Nichols e, por fim, 3)

¹ *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009) e *As Canções* (2011).

² Do artigo “Eduardo Coutinho – o homem que caiu na real”, publicado no site www.criticos.com.br, em 07/12/2003. Acesso em 06/10/2009 às 13:20.

investigar como a noção de encenação pode ser pensada em relação a um filme documentário

Esta dissertação está dividida em três capítulos, além da introdução e da conclusão. O percurso teórico traçado no primeiro capítulo tem como objetivo investigar como a noção de encenação pode ser atribuída ao filme documentário, o que foi feito a partir da noção de *mise en scène*, elaborada pela *Política dos Autores* nos anos 1950. Apesar de ter sofrido muitas críticas ao longo do tempo, ela ainda é referência relevante para os estudos sobre autoria no cinema, uma vez que a concepção de *mise en scène* como síntese do que há de essencialmente cinematográfico em um filme ainda é atual. O segundo passo foi, justamente, investigar o conceito atual do termo “encenação cinematográfica” através dos trabalhos dos teóricos Jacques Aumont, que apresenta uma perspectiva histórica do tema, e David Bordwell, que no livro *Figuras traçadas na luz – A encenação no cinema*, entende a encenação no cinema de ficção como proveniente da concepção de *mise en scène* formulada pela *Política dos Autores*, que se refere

“a todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera (...) O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal” (2009, 33).

Ao caracterizar uma maneira particular de orquestrar os recursos técnicos e cênicos disponíveis, a encenação pode ser entendida como a materialização de um estilo, que é particular e único, e que por isso pode ser considerada uma marca autoral.

Depois, foi necessário investigar se a noção de encenação poderia ser atribuída a filmes documentários, que têm especificidades diferentes dos filmes de ficção. Em outras palavras, buscou-se entender como as diretrizes relativas à ficção nortearam a formulação da encenação documentária. Para isso, foi realizada uma revisão baseada nas concepções dos teóricos Bill Nichols e Sílvio Da-Rin, do que se entende como narrativa documentária, buscando maneiras complementares de se aproximar da definição do termo. Por sua vez, a chave para entender a encenação documentária foi obtida a partir da perspectiva de Fernão Ramos e dos conceitos por ele propostos: *encenação construída*, *encenação locação* e *encenação direta*.

No segundo capítulo, a trajetória do diretor Eduardo Coutinho no campo do cinema foi investigada com detalhamento, momento em que se tentou mostrar que a obra do diretor consiste em um conjunto de documentários que têm elementos em comum e que revelam um método de trabalho coerente, elaborado ao longo de anos. Para isso, foram resgatados dados

sobre a biografia do diretor e também sobre os documentários considerados mais relevantes para análise aqui proposta.

No terceiro capítulo, sequências dos documentários *Boca de Lixo*, *Santo Forte* e *Jogo de Cena* foram analisados a partir dos conceitos estudados no percurso teórico traçado no primeiro capítulo, conforme a metodologia descrita no subitem (3.1) Procedimentos metodológicos. *Boca de Lixo* (1992) é o documentário mais representativo da fase posterior à *Cabra Marcado para Morrer*, quando o diretor tenta se posicionar como documentarista e provar para si e para os outros que não é diretor de um filme só. *Boca de Lixo* revela seu processo de trabalho, evidenciando questões importantes que acabariam por nortear a obra do diretor, tais como a revelação do processo de filmagem do documentário ao espectador e a preocupação em deixar evidente que o tipo de filme em que acredita é essencialmente fruto de sua intervenção. Além disso, *Boca de Lixo* revela, também, como Coutinho negocia sua entrada no ambiente que quer retratar e como se relaciona com os personagens no momento da entrevista, o que representa o ponto central de seus filmes. Com *Santo Forte*, o diretor passa a trabalhar com dois mecanismos de controle (a maneira de filmar ou encenação e a pesquisa de personagem) que vão influenciar diretamente a forma de seus filmes, que se tornam mais enxutos e centrados exclusivamente nas histórias contadas pelos personagens. Além disso, Coutinho propôs inovações formais arriscadas que foram bem recebidas pela crítica, pelo público e também pelo próprio meio cinematográfico. Em *Jogo de Cena*, o diretor não faz inovações formais, mas mudou o foco de discussão em relação a seus documentários anteriores. Se antes tinha nas histórias dos personagens o ponto central de seus filmes, com *Jogo de Cena* o diretor passa a discutir o conteúdo do que é contado. *Jogo de Cena* reúne sentidos diferentes de encenação que são importantes para a discussão proposta aqui. Esses documentários foram escolhidos como *corpus* por solicitarem, à primeira vista, diferentes estratégias de encenação por parte do diretor. Uma investigação mais detalhada, entretanto, revelou que há também semelhanças em relação à encenação dos filmes analisados, e que a estratégia de encenação adotada depende do grau de controle que o diretor julga precisar ter em relação ao filme em questão. Nesse caso, o controle tem a ver com criar as condições necessárias para a fabulação do personagem no momento da entrevista. Foi possível, através da análise dos três documentários citados, perceber a utilização de duas estratégias de encenação, que chamamos de *encenação livre* e *encenação determinada*. A primeira se caracteriza pela indeterminação total do momento do encontro, ou seja, quando nada é planejado pelo diretor. Na *encenação determinada*, o diretor controla alguns elementos da encenação como em *Santo Forte*, por exemplo, em que monta uma espécie de set de

filmagem para cada entrevista, onde equipe e personagem têm lugares fixos e onde é possível planejar os movimentos e enquadramentos de câmera, assim como regular a luz de maneira apropriada. Dessa maneira, o diretor tem como objetivo promover a fabulação do personagem, criando um ambiente tranquilo, protegido de interferências externas, ou seja, planejado para deixar o personagem à vontade.

1.REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 A autoria no cinema de ficção

O conceito de autoria no cinema surgiu na França, nos anos 1950, com a publicação de artigos escritos por jovens intelectuais franceses como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Charbol, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Jean Doniol-Valcroze, na revista *Cahiers du Cinéma*. A *Política dos Autores (La Politique des Auteurs)* era uma nova proposta de crítica cinematográfica, ao mesmo tempo inovadora e polêmica (BERNARDET, 1994, p.12), porque defendia a autonomia do consagrado cinema francês de qualidade em relação à literatura e atribuía autoria a filmes americanos produzidos segundo a lógica comercial dos estúdios de Hollywood. A *Política dos Autores* estava centrada na noção de *mise en scène* e valorizava os aspectos essencialmente cinematográficos dos filmes. A tese defendida pelos críticos, também chamados de *jovens turcos*³, não era unanimidade nem mesmo na redação da *Cahiers du Cinéma*, revista comandada na época por André Bazin. Apesar de não compartilhar as idéias defendidas pelos jovens críticos, o editor-chefe autorizava a publicação dos artigos devido à seriedade e competência dos articulistas.

Por influência do artigo *La Caméra-stylo*, de Alexandre Astruc, que compara o trabalho do escritor ao do diretor de cinema, Truffaut e seus colegas da *Cahiers du Cinéma* vislumbraram a possibilidade do cineasta realizar uma obra pessoal e original. “O cinema está pura e simplesmente tornando-se uma linguagem. Por isso, chamo essa nova idade do cinema a da câmera-caneta” (ASTRUC, 1999, p.320). Dessa forma, mesmo defendendo a autonomia do cinema em relação à linguagem literária, os jovens franceses se serviam da comparação entre a literatura e o cinema com o objetivo de elevar o cinema ao *status* de arte: “Tratava-se de ver o cineasta como um escritor, o filme como um livro, mais precisamente como um romance” (BERNARDET, 1994, p.14).

François Truffaut publicou, em 1954, o artigo *Une certaine tendance du cinéma français (Uma certa tendência do cinema francês)* em que criticou pela primeira vez o cinema francês de caráter literário. Truffaut defendia uma concepção de cinema feito com argumentos

³ O apelido *jovens turcos* é uma referência ao movimento na Turquia que tinha como objetivo derrubar a monarquia.

originais e criticava os roteiristas que, ao adaptarem uma obra literária para o cinema, mudavam as partes da história que não consideravam “cinematográficas”. “O que me incomoda neste famoso procedimento da equivalência⁴, é que não tenho de todo a certeza que um romance contenha cenas impossíveis de serem filmadas, muito menos que essas cenas, decretadas dessa forma, o possam ser para todos” (TRUFFAUT, 1999, p. 332). Neste artigo, Truffaut também define o autor como “aquele que traz algo genuinamente pessoal ao tema, em vez de fazer uma reprodução de bom gosto” (p.282). A ideia de contribuição pessoal do autor é central para a formulação de autoria no cinema da *Política dos Autores*. Segundo Jean-Claude Bernardet, a política dos autores é a apologia do sujeito que se exprime, “o autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele” (BERNARDET, 1994, p.22).

Outro ponto importante da *Política dos Autores*, como já foi mencionado, é a noção de *mise en scène*, síntese máxima do que os *jovens turcos* chamavam de força da imagem. Apesar de não ter sido definida com exatidão nos artigos publicados na *Cahiers du Cinéma*, a *mise en scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta (BORDWELL, 2009, p.33). Ela era entendida como uma característica da imagem e, nesse sentido, tinha papel importante na formulação da *Política dos Autores* ao marcar a diferença entre cinema e literatura.

“Mais do que uma *colocação em cena*, uma encenação, trata-se de uma *colocação em imagem*; pelos textos, depreende-se que ela envolve os elementos que contribuem para a elaboração dos planos (quadros, movimentos de câmera, iluminação, marcação e direção de atores, aproveitamento da cenografia e dos objetos de cena, etc.), mais do que, embora sem excluir, a montagem, música, ruídos e diálogos” (BERNARDET, 1994, p.57).

Na concepção de autoria formulada pelos críticos franceses estava também a ideia de matriz. “A construção da matriz passa obrigatoriamente pela análise do conjunto de filmes de um autor, é um trabalho sobre redundância, peça essencial do método crítico” (Ibid, p.31). A matriz, uma vez constituída (“descoberta” pelo autor e percebida pelo crítico), permite que o crítico possa analisar os filmes mais recentes a partir dos mais antigos. “Esse efeito retrospectivo da matriz acabada faz da obra um sistema fechado, reino da redundância, em que os filmes precedentes prenunciam os posteriores, e estes desenvolvem e aprimoram o que já estava contido nos anteriores” (Ibid, p.35). A matriz, por sua vez, está ligada à ideia de unidade, presente não apenas na obra do autor, mas também em sua vida. Nesse sentido, a

⁴ Ao adaptar um texto literário para o cinema, o roteirista precisa inventar cenas equivalentes àquelas existentes no texto original, que são consideradas impossíveis de serem filmadas.

influência da vida pessoal do diretor em sua obra é outro elemento importante para a elaboração do conceito francês de autoria.

Para Jean Claude Bernardet, o ponto ao mesmo tempo original e polêmico da *Política dos Autores*, é a atribuição da noção de autoria a filmes americanos produzidos pelos estúdios de Hollywood, para quem o cinema é um negócio cujo objetivo é o lucro. Como um “filme de produtor”, isto é, um filme cujas fases de produção são totalmente controladas pelos executivos dos estúdios, poderia ser um filme “de autor”? Em um ensaio sobre o diretor Alfred Hitchcock⁵ publicado na *Cahiers du Cinema* em 1957, Claude Chabrol e Eric Rohmer analisam a obra do cineasta sob a perspectiva interpretativa, revelando possíveis significações escondidas por trás das tramas dos filmes do cineasta. Dessa forma, o que é valorizado é como o cineasta interpreta o enredo em termos de linguagem fílmica. A análise de Chabrol e Rohmer aponta outro elemento que caracteriza a autoria no cinema: a temática. “A temática, este o nível em que se pode e se deve compreender o autor. Há uma temática que a análise permitirá deduzir do enredo, será a sua moral” (BERNARDET, 1994, p.30). Assim, um diretor pode ser considerado autor mesmo se não tiver escrito o roteiro do filme e até mesmo se trabalhar submetido ao sistema dos estúdios de Hollywood. “O autor não será, portanto, necessariamente autor de seus roteiros, pelo menos no quadro americano. Mas ele altera os roteiros e os interpreta, interpretação essa que é a própria *mise en scène*” (Ibid, p. 31). Com esse raciocínio, os *jovens turcos* deram aos cineastas que trabalhavam em Hollywood como Alfred Hitchcock, Orson Welles, Howard Hawks, Fritz Lang e Nicholas Ray a denominação de autor concedida também a europeus como Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Roberto Rossellini, Carl Dreyer e Luís Buñuel.

A discussão sobre autoria no cinema ganhou o mundo. Andrew Sarris⁶ reformulou a proposta dos críticos franceses, levou-a para os Estados Unidos e renomeou-a de “Teoria do Autor”. Enquanto os *jovens turcos* defendiam que o autor tinha que ser competente sem necessariamente dominar a técnica, Sarris defendia que o diretor tinha que ter o domínio da técnica para ser considerado um autor no cinema. Em relação às pressões externas (dos executivos dos estúdios que produzem os filmes), Sarris as considerava como parte do processo de criação do diretor que, por causa delas, tinha que expressar sua personalidade diferenciada através do tratamento visual do material. Os franceses, por sua vez, as consideravam como entraves à criação. Para o americano, por fim, o diretor deve apresentar

⁵ Cineasta inglês que, a partir de 1940, mudou-se para os Estados Unidos e passou a dirigir filmes produzidos pelos estúdios de Hollywood.

⁶ Crítico de cinema americano. Em 1968, lançou a “Teoria do Autor” com a publicação do livro *The American Cinema: directors and directions, 1929-1968*.

certas características de estilo recorrentes, o que o diferencia dos outros. Tal idéia coincide com a noção de matriz defendida pelos franceses.

Sarris comparou a *mise en scène* ao *élan da alma* (BERNARDET, 1994, p.58), dando um sentido ainda mais abstrato ao termo. “Para não parecer excessivamente místico, deixem-me acrescentar logo que o que entendo por ‘alma’ é apenas essa impalpável diferença entre uma personalidade e outra, todas as outras coisas sendo iguais” (SARRIS *apud* BERNARDET, 1994, p.58). Apesar de imprecisa, a explicação remete mais uma vez à idéia de alguma coisa que é particular e característica de uma personalidade. Em outro trecho, Sarris complementa: “A arte do cinema é a arte de uma atitude, o estilo de um gesto. Não é tanto o *quê* mas o *como*. O *quê* é algum aspecto da realidade mecanicamente registrado pela câmera. O *como* é o que os críticos franceses chamam de modo um tanto místico de *mise en scène*” (SARRIS *apud* BERNARDET, 1994, p.58).

A *mise en scène* é uma das premissas da *Política dos Autores* que definem o que é um autor. Entendê-la como uma maneira particular de conjugar os recursos cinematográficos, cujo resultado, o filme, é a expressão pessoal do diretor, é a principal contribuição que a *Política dos Autores* traz para esta dissertação. Esta noção de autoria está ligada ao que atualmente entendemos como “estilo”. “Hoje talvez falássemos em estilo – o que a política acabará entendendo como *mise en scène* – para significar essa diferenciação entre esses cineastas” (BERNARDET, 1994, p.24). Dessa forma, o estilo individual é uma marca única, um tipo de assinatura, uma maneira diferente das outras de fazer a mesma atividade (COMPAGNON, 1999, p.168). Para que a emergência de um estilo pessoal seja possível, é necessário que existam transgressão e inovação em relação ao estilo coletivo predominante, isto é, a um conjunto de traços compartilhados por um grupo de pessoas.

Vimos até o momento que a noção de *mise en scène*, ou encenação, denominação que é atualmente mais usada, é central para a investigação da autoria por caracterizar de maneira única o estilo de um diretor. O próximo passo é investigar o significado atual da noção de encenação no cinema de ficção a partir da investigação de como, ao longo do tempo, o cinema de ficção deixou de lado a influência da encenação teatral e foi capaz de elaborar uma linguagem própria, construída com elementos essencialmente cinematográficos.

1.2 A encenação no cinema de ficção

Ao longo do tempo, a noção de encenação cinematográfica esteve associada a três sentidos diferentes. No chamado “primeiro cinema” (ou cinema mudo), ela foi fortemente influenciada pelo teatro. “Este primeiro cinema confronta-se constantemente com o teatro, porque, entre os problemas que ainda não resolveu, há dois, enormes, em relação aos quais o teatro impõe as suas soluções: o lugar central atribuído ao verbo, a importância da noção de espaço” (AUMONT, 2008, p. 22). O texto, no cinema mudo, está presente nos intertítulos, que são cartelas com a síntese do diálogo travado entre os atores em cena e também através da “fala” do corpo, isto é, da pantomima, arte que se baseia na capacidade expressiva do corpo. A questão do espaço, por sua vez, está ligada à escolha do lugar de onde o espectador vê a cena. Neste “primeiro cinema”, a ação era vista pelo espectador como se passasse em uma caixa, reproduzindo o lugar fixo e frontal do espectador do teatro para o espectador. A encenação predominante neste momento, chamada de “estética do quadro”, era caracterizada por planos longos, filmados sem interrupção e à distância.

O chamado “segundo cinema” surgiu nos anos 1950 junto com uma nova noção de encenação cinematográfica marcada pelo uso de recursos próprios da linguagem cinematográfica. “A encenação de filme fez-se, durante muito tempo, num determinado local; e os dois progressos essenciais consistiam, por um lado em ampliar o espaço e, por outro, em observá-lo a partir de pontos de vista múltiplos e variáveis” (Ibid, p.36). O princípio do cubo cenográfico⁷, por exemplo, levou o cineasta D.W. Griffith⁸ a desenvolver o “método de entradas e saídas” capaz de fazer o espectador imaginar a continuidade da ação da personagem sem mostrá-la por inteiro. De acordo com este método, se o ator sai de cena pelo lado direito, no plano seguinte, ele entra em cena pelo lado oposto e assim o espectador tem a sensação de ligação entre os espaços (Ibid, p.34), imaginando o que não é mostrado. O “método de entradas e saídas” formulado pelo diretor americano foi, por sua vez, substituído pelo *raccord*⁹, um recurso próprio da linguagem cinematográfica. O uso do *raccord* dá

⁷ O princípio do cubo cenográfico está ligado à ideia, já mencionada neste trabalho, de que no cinema mudo a ação do personagem era pensada com o intuito de ser encenada para um espectador que ocupava um lugar fixo diante da tela, reproduzindo a posição ocupada pelo espectador de teatro.

⁸ Diretor de cinema americano. É considerado o inventor da montagem paralela e foi pioneiro no uso de movimentos e enquadramentos de câmera como o plano detalhe e o plano subjetivo, recursos narrativos que tornaram o filme *O Nascimento de uma nação* (1915) uma referência importante para o cinema mundial.

⁹ Segundo a definição do *Dicionário teórico crítico de cinema*, *raccord* é “um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual.”

agilidade ao ritmo do filme e prende a atenção do espectador com mais eficácia. Assim, ele não precisa ver toda a movimentação de uma personagem para ter a ilusão de que a narrativa está em sequência, por exemplo. Ao criar um estilo visual próprio, o cinema se afastou da influência da encenação teatral, conseguiu variar os pontos de vista e também “modular e modelar o tempo, criando assim uma linguagem própria” (AUMONT, 2008, p.75).

Desvencilhada do teatro, a encenação no cinema, a partir dos anos 1950, atingiu a “idade adulta”, segundo o teórico francês André Bazin, ao ser capaz de elaborar e utilizar “os meios elementares de sua arte” (Ibid, p.75). Bazin conseguiu apreendê-la e explicá-la através da formulação de “um sistema de estética, fundado nas propriedades fotográficas do cinema” (BORDWELL, 2009, p. 32), que defendia uma concepção realista do cinema, isto é, o cinema como a “arte do real”. De acordo com esta abordagem, a realidade tem a ver com o mundo real físico no sentido em que o realismo central do cinema “não é certamente o realismo do assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam em cinema” (BAZIN *apud* ANDREW, 2002, p.115). Bazin estabeleceu uma diferença entre “diretores que acreditam na imagem” e “diretores que acreditam na realidade” de acordo com a maneira como utilizam a imagem, baseada na formulação de conceitos analíticos tais como plano-sequência, movimento de câmera e a composição em profundidade de campo.

“Diretores centrados na imagem constroem seu estilo com manipulações pictóricas da imagem (como no expressionismo alemão) ou justaposições de imagens (como a montagem intelectual dos diretores soviéticos). Já para os cineastas que acreditam na realidade, a arte cinematográfica é construída como fenômenos do mundo, tais como a continuidade temporal e espacial” (BORDWELL, 2009, p.32).

Assim, os recursos típicos da *mise en scène* dos filmes realistas são o plano longo e a profundidade de campo, usados para caracterizar a impressão de continuidade da realidade nos filmes de ficção. “O plano longo foi tendencialmente considerado mais transparente, mais ajustado ao ideal de realismo expressivo, de encenação como aparecimento transparente da evidência” (AUMONT, 2008, p.104). Já a profundidade de campo determina a área do quadro em que há nitidez e contribui para que o espectador tenha a ilusão de profundidade, o que dá a impressão de realidade, pois torna a imagem fílmica análoga à do mundo real. O espectador a percebe como tridimensional apesar de a imagem ser plana e delimitada por um quadro. “Os diretores com foco na realidade tendem a recorrer a essas técnicas, mais do que às trucagens

de montagem e aos *closes*, já que querem captar a continuidade do espaço-temporal do mundo em que vivemos” (BORDWELL, 2009, p.33).

Influenciados pela abordagem proposta por Bazin, os jovens críticos franceses, responsáveis pela elaboração da *Política dos Autores*, a utilizaram para analisar a expressão pessoal do diretor através do uso dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica.

“Os jovens críticos ultrapassam Bazin, tratando a *mise en scène* como processo e produto. A *mise en scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera [...] O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal” (IDEM, p33).

Para definir a *mise en scène* de um filme, o diretor precisa ter a habilidade de transformar o texto do roteiro em imagem através da decupagem, isto é, do detalhamento, em termos técnicos, da filmagem de cada cena. Assim, ele define plano a plano a posição e a movimentação dos atores e da câmera, além de ajustar o cenário, iluminação e figurino e a maquiagem dos atores para cada tomada do filme. Com a decupagem técnica feita, o diretor sabe o que pedir ao cenógrafo, fotógrafo, figurinista, montador, isto é, à equipe de profissionais especializados que o apóia durante a produção do filme. Assim, o diretor é aquele que tem o domínio do roteiro e o poder de decidir e escolher como transformá-lo em filme.

A terceira noção de encenação no cinema, segundo Aumont, surgiu nos anos 1970, associada ao espaço cada vez maior ocupado pela montagem e à capacidade do cineasta de saber utilizar o acaso. “Encenar, atualmente, [...], é, na maioria dos casos, reagir ao encontro entre os atores, um cenário e uma situação dramática” (AUMONT, 2008, p.173). Na maioria das vezes, é através do ator que o imprevisto tem lugar na encenação de um filme de ficção. Ele pode não conseguir interpretar o personagem da maneira exigida pelo diretor ou pode improvisar criando “cacos”¹⁰, por exemplo. Aumont cita filmes de Jacques Rivette e Jean-Luc Godard que foram feitos a partir da improvisação dos atores e diretores sem a utilização de roteiros. “O filme é então aquilo que resulta das circunstâncias, em parte imprevistas e noutra pretendidas, imprevisíveis na filmagem – durante a qual o cineasta e os seus atores interagirão uns com os outros” (Ibid, p.171).

Hoje em dia, no cinema de ficção americano, segundo David Bordwell, a cena padrão é a que mostra a conversa entre as personagens. O autor chama de “levanta-e-fala” e “anda-e-

¹⁰ Caco é o que o artista diz, fora do texto do roteiro, às vezes de improviso, para produzir efeito cômico.

fala” as opções de encenação mais usadas no cinema produzido atualmente em Hollywood. Este estilo, chamado de “continuidade intensificada”, está em voga desde os anos 1960 e utiliza os recursos da edição e a movimentação e os ângulos de câmera para dinamizar os diálogos.

“Um eixo de ação governa as orientações e linhas de olhar dos atores, e as tomadas, embora variadas em ângulo, são filmadas de um mesmo lado do eixo. (...) A montagem analítica apresenta campo/contracampo, ângulos na altura dos ombros e planos únicos. (...) Quando os personagens mudam de posição dentro do espaço, aparece um novo plano geral para nos informar” (BORDWELL, 2009, p. 49).

Para cada estilo de encenação existe a predominância de certos recursos técnicos. Mesmo assim, cada cineasta tem a sua própria maneira de encenar, isto é, um estilo pessoal próprio. Bordwell cita o filme *Simple Man* (1992), do cineasta Hal Hartley, como exemplo de inovação, ou seja, uma maneira individual, única, em relação ao estilo predominante chamado pelo autor de “continuidade intensificada”. Em uma cena em que dois personagens conversam, o diretor evita a obviedade do esquema “levanta-e-fala” dos filmes de Hollywood e cria uma coreografia de rostos e ombros, usando planos aproximados. Hartley “utiliza quatro planos, nos quais os rostos dos personagens entram e saem do quadro e as figuras secundárias são jogadas fora do campo. O resultado é uma coreografia primorosa” (BORDWELL, 2009, p.56).

Para Bordwell, é o estilo (da encenação) que conduz o espectador para dentro do filme, isto é, é através do estilo que o conteúdo do filme afeta o espectador, informando ou encantando. O objetivo é conduzir a atenção de quem assiste. “O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós” (Ibid, p.58).

Até o momento, vimos que a encenação é a maneira única e individual de orquestração dos recursos técnicos e cênicos por parte do diretor, que revela e expressa seu estilo particular de filmar. Além disso, verificamos também, no cinema de ficção, que a encenação está diretamente associada à elaboração de um roteiro, feito antes da filmagem, que ajuda o diretor a pensá-la e planejá-la através da decupagem do filme plano a plano. Como então pensar a questão da encenação e também da autoria relacionadas a um filme documentário, isto é, a um tipo de cinema que, a princípio, lida com eventos não planejados, imprevistos, acasos, ao contrário dos filmes de ficção? Antes de discutir esta questão propriamente dita, torna-se

necessário fazer uma digressão a fim de examinar algumas especificidades relativas ao filme documentário, que inclui a reconstituição do processo de elaboração da narrativa documentária, para então investigar como as noções de autoria e encenação podem ser aplicadas a este tipo de narrativa.

1.3 A construção da narrativa do documentário

Não é tarefa simples estabelecer a definição do termo documentário, uma vez que filmes tão diferentes, representantes dos mais diversos métodos, estilos e técnicas são classificados como tal. Mesmo diante deste dilema, a necessidade de definição do termo é recorrente entre teóricos e cineastas. João Moreira Salles, no prefácio do livro *Espelho Partido*, de Sílvio Da-Rin, vai direto ao ponto central do problema: “Afinal de contas, o que é um documentário?” Sua resposta revela a complexidade que envolve a discussão do assunto: “Ainda aguardamos uma resposta satisfatória a essa pergunta (que talvez não venha)” (DA-RIN, 2006, p.10). O próprio Da-Rin, no mesmo livro, revela a dificuldade de definir o termo: “suas fronteiras incertas [do documentário] desafiam o estabelecimento de uma definição extensiva” (Ibid, p.19). Fernão Ramos faz da pergunta “Mas afinal...O que é mesmo documentário?” título do livro que destrincha sua tese sobre a questão. Diante da imprecisão que envolve o assunto, uma maneira de se aproximar da definição do termo documentário é investigar o que caracteriza a narrativa documentária e como ela se diferencia de outros tipos de narrativas que, assim como o documentário, também fazem asserções¹¹.

Segundo a concepção do teórico americano Bill Nichols, a elaboração da narrativa documentária, que se caracteriza por expressar a opinião do cineasta através do que chama de “voz do documentário”¹², surgiu do arranjo de quatro fatores. O primeiro diz respeito à tradição de experimentação e curiosidade que tornou possível a produção de equipamentos capazes de captar o real. “As pessoas nunca tinham visto imagens tão fiéis a seus temas nem testemunhado movimento aparente que transmitisse sensação tão convincente de movimento real” (NICHOLS, 2005, p.117). A simples captação de uma cena ou evento poderia até ser

¹¹ Ramos, em nota no livro *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*, explica que o conceito de asserção como eixo definatório do documentário é desenvolvido por autores como Noel Carroll em *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*, em *Theorizing the Moving Image* (1996) e Carl Plantinga em *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997).

¹² O conceito expressa a opinião do diretor do documentário e será explicado na página 26, ainda neste capítulo.

considerado um documento de valor histórico, mas apenas isso não é suficiente para definir um documentário, já que não revela o ponto de vista do cineasta.

A experimentação poética também contribuiu para a construção da narrativa documentária, uma vez que o contato do cinema com as vanguardas modernistas possibilitou a expressão da perspectiva subjetiva do cineasta. “A maneira de o cineasta ver as coisas assumiu prioridade sobre a demonstração da habilidade da câmera de registrar fiel e precisamente tudo o que via” (NICHOLS, 2005, p.126). Nichols cita ainda o aperfeiçoamento das formas de contar uma história no cinema (com a montagem paralela inventada por D. W. Griffith e a possibilidade de usar diferentes narradores para contar uma história, por exemplo) e o uso de técnicas de persuasão na elaboração do discurso fílmico, cujo objetivo é convencer o espectador, como os dois outros fatores que contribuíram para elaboração da narrativa do documentário. “As narrativas resolvem conflitos e estabelecem ordem. A estrutura problema/solução de muitos documentários faz uso tanto de técnicas narrativas como da retórica” (Ibid, p.126).

Alguns cineastas fizeram importantes contribuições para o processo de desenvolvimento da narrativa documentária. Entre eles, os franceses Louis e Auguste Lumière, o russo Dziga Vertov, o americano Robert Flaherty e o escocês John Grierson. No final do século XIX, os irmãos Lumière foram responsáveis por contribuições significativas para o desenvolvimento tecnológico do cinema ao inventar o cinematógrafo, um equipamento leve, portátil e movido à manivela que era, ao mesmo tempo, câmera, copiadora e projetor. Além do interesse no aprimoramento técnico do registro do movimento, eles desenvolveram também um importante paradigma estético. As *vistas*¹³, produzidas pelos Lumière, fizeram muito sucesso junto ao público desde a primeira projeção em Paris, em dezembro de 1895, e já traziam traços documentais, resultado da dedicação à observação e registro do real.

“O cinema, ao aportar neste ambiente dando movimento às imagens fotográficas e realistas do mundo, contribuiu de forma privilegiada para construir tecnicamente a “realidade”, ao mesmo tempo em que a transformava em espetáculo” (DA-RIN, 2006, p. 32).

O sentido de documentar a realidade, retratando cenas do cotidiano está presente em filmes como *A saída da fábrica Lumière em Lyon (La sortie de l'usine Lumière à Lyon)*, de 1895, e *Chegada de um trem à estação de La Ciotat (L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat)*, de 1896. Por causa de sua leveza e praticidade, o cinematógrafo permitiu que os

¹³ Os primeiros filmes, feitos no final do século XIX, tinham apenas um plano e eram chamados de “vistas”.

irmãos Lumière filmassem ao ar livre, isto é, fora dos estúdios. “Suas *vistas* resultaram muito mais cativantes que as encenações artificiais diante do fundo preto de um estúdio (feitas por Thomas Edison¹⁴), ao reproduzir as aparências do cotidiano com surpreendente realismo e uma espécie de magia do ar livre” (DA-RIN, 2006, p.26).

O cinematógrafo percorreu o mundo fazendo imagens em diferentes países em uma época que as pessoas não viajavam muito e, assim, os irmãos Lumière contribuíram para tornar populares os “filmes de viagem”¹⁵.

Segundo Silvio Da-Rin, a partir de 1907 os filmes de ficção ocuparam, na preferência do público, o lugar dos “filmes de viagem”, que ainda eram apreciados pela audiência mais sofisticada, que tinha mais interesse por informação do que por diversão.

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

Dziga Vertov é outro cineasta importante no processo de elaboração da narrativa documentária. Ele defendia o cinema feito nas ruas, em que a câmera não deveria interferir nos acontecimentos, capaz de captar o que chamava de “vida de improviso”. Dois termos são importantes para entender o pensamento e o trabalho do cineasta: *cinema-olho* e *cinema-verdade*. O primeiro diz respeito à utilização da câmera como instrumento mais aperfeiçoado do que o olho humano e, por isso, capaz de captar o caos e as transformações do mundo. Por sua vez, o termo *cinema-verdade* era o nome de uma série de jornais produzida entre 1922 e 1925 por um grupo de cineastas do qual Vertov fazia parte e também uma denominação através da qual ele sintetizava o objetivo de seu trabalho.

Segundo o método elaborado por Vertov, a verdade não era captada pela câmera, mas poderia ser construída através da montagem e tinha como objetivo promover uma percepção nova do mundo, que não poderia ser feita sem a mediação do aparato cinematográfico. Para descobri-la, Vertov propunha o uso de recursos cinematográficos tais como:

¹⁴ Assim como os irmãos Lumière, o americano Thomas Edison foi responsável por invenções que serviram de base para a indústria cinematográfica. Edison inventou o quinetoscópio, “uma máquina a moeda com visor individual para a exibição de filmes” (DA-RIN, 2006, p.24).

¹⁵ Exploradores e aventureiros exibiam os filmes feitos durante viagens a lugares exóticos e longínquos e, na mesma ocasião, davam palestras sobre os lugares visitados. “O palestrante era encarado como uma preciosa fonte de informações sobre um amplo leque de temas interligados, que iam da história à antropologia, da geografia aos conflitos mundiais” (DA-RIN, 2006, p. 40).

“(…) os movimentos de câmera; a escala dos planos desde o mais aproximado ao mais distante; as variações de velocidade de filmagem; a imagem fixa, as sobreposições e fusões; as animações; e sobretudo, os ‘intervalos, passagens de um movimento a outro’, ou seja, a montagem” (DA-RIN, 2006, p.114).

A encenação e a dramatização não faziam parte do cinema de Vertov. Ele buscou nas “atualidades” e na montagem as bases de seu cinema. Segundo Da-Rin, “Vertov não estava propondo um cinema realista, mas a criação de uma nova visão da realidade, que só o cinema poderia proporcionar” (DA-RIN, 2006, p.109). O purismo do trabalho do russo, entretanto, contribuiu para que o governo stalinista deixasse de investir em seus projetos, já que seu método de trabalho não era considerado a maneira ideal de educar as massas e ajudar na construção de uma sociedade industrial e socialista, fins que o Estado buscava alcançar através da produção de filmes. “Até hoje, seu lugar pioneiro na gênese da ideia do documentário e sua contribuição para a invenção de uma escritura audiovisual ainda não são suficientemente reconhecidos” (Ibid, p.132).

Robert Flaherty com *Nanook* (*Nanook of the North*, 1922) conseguiu alcançar o objetivo de conquistar o público. O filme é fruto do convívio de mais de dez anos do diretor com os Inuit, povo que habitava a região da baía de Hudson, no Canadá. Flaherty fez um filme sobre Nanook e sua família, criando um artifício, o uso da ficção, que dá aos espectadores a sensação de realidade. O personagem Nanook é representado por um não-ator, também um Inuit, que segue as demandas do diretor e de um plano de filmagem. A figura do explorador-realizador que ilustrava visualmente o relato em primeira pessoa, até então muito comum nos filmes de viagem, foi substituída pela criação de um personagem. “Seu filme inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía um personagem – Nanook e sua família – e estabelecia um antagonista – o meio hostil dos desertos gelados do norte” (Ibid, p.46). Além disso, Flaherty usou recursos da construção da narrativa, típicos de filme de ficção, tais como mudanças de pontos de vista; uso de *closes*, contra-campos e panorâmicas para momentos reveladores da narrativa e planos subjetivos que reproduzem o ponto de vista do personagem. A montagem narrativa, que constrói com imagens um espaço-tempo ilusoriamente único, contribui tanto para a identificação do espectador com o personagem como para dramaticidade do filme.

“Entre o olhar épico das descrições de grandes eventos/paisagens (cultivadas nos cinejornais e nos filmes-de-viagem) e o olhar dramático da tradição do teatro filmado, Flaherty faz de *Nanook* um filme que bebe na fonte do

entretenimento narrativo e na liberdade do registro *in loco* com uma só e mesma curiosidade” (BRAGANÇA, 2011).

Flaherty reconstruiu um mundo que, na época da filmagem, não existia mais e optou pelo uso de atores não profissionais, que tinham algum tipo de relação com o ambiente retratado no filme. O trabalho do diretor se baseou na “observação participante”¹⁶, método de pesquisa usado por antropólogos e etnólogos.

“Mas, para expressar o modo de vida dos esquimós, (o diretor) descartou a mera descrição e organizou micro-narrativas, sem que uma concatenação causal as ligasse em vista de um desfecho. Esta narratividade frouxa, longe de parecer um defeito, soa consistente, porque decorre diretamente da convivência” (DA-RIN, 2006, p.51).

Assim Flaherty, segundo Da-Rin, inaugura uma “narratividade documentária” (2006, p.53) e levanta algumas questões que vão nortear a história do documentário, tais como: a diferença entre realidade e ficção, o mito da objetividade e também questões como manipulação e interferência.

1.3.1 O documentário clássico

Outra referência importante na elaboração da narrativa documentária foi o escocês John Grierson. Nos anos 1930, ele esteve à frente do projeto ideológico que tinha como objetivo educar as massas e divulgar os produtos fabricados pela indústria britânica através do uso do documentário. Grierson tinha formação em Filosofia e Ciências Sociais. Nos Estados Unidos, fez um curso de especialização em Opinião Pública e acompanhou de perto a emergência da indústria cinematográfica americana com o sucesso dos filmes de ficção. Para alcançar o objetivo do projeto de educação através do cinema, o escocês se aproximou do *Empire Marketing Board*, órgão do governo inglês dedicado à propaganda e Relações Públicas.

Grierson se inspirou no trabalho de outros cineastas para elaborar o método narrativo

¹⁶ A observação participante é uma técnica de investigação social em que o observador partilha, conforme seja possível, as atividades, os interesses e os afetos do grupo de pessoas ou da comunidade em estudo. Geralmente o pesquisador tem a ajuda de um intermediário ou informante que o ajuda a se aproximar dos membros da comunidade e a esclarecer dúvidas relativas às pessoas e ao ambiente estudado.

do documentário inglês, criando, de fato, um padrão de documentário, chamado de “documentário clássico”. Em Flaherty, ele reconheceu a importância da inclusão da dramaticidade como meio de conquistar o público. Do cinema soviético, ele considerou a importância da montagem como fundamento da arte cinematográfica e o uso do cinema como veículo de propaganda.

“Ao adotarem o método de Flaherty como modelo, Grierson e Rotha¹⁷ estavam privilegiando o partido da dramatização e da *mise en scène* documentária. Não foi por desconhecimento de Vertov que deixaram de adotar suas ideias, mas por considerarem-nas menos adequadas a um cinema educativo-propagandístico” (DA-RIN, 2006, p.129).

Na busca de uma identidade própria, a escola inglesa de documentário foi fortemente influenciada pela teoria da montagem de Sergei Einstein, estabelecendo assim um contraponto ao cinema americano. *Drifters* (1929), o único documentário dirigido por Grierson, foi influenciado por *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. Através do brasileiro Alberto Cavalcanti¹⁸, o documentário inglês dos anos 1930 teve contato com o surrealismo e com a vanguarda impressionista do cinema francês. “Sua contratação tem como objetivo incorporar a nova sensibilidade estética modernista à proposta de narrativa centrada em asserções sobre o mundo, que se está construindo” (Ibid, p.67). Entre os recursos usados que evidenciam a influência das vanguardas e tornam as asserções mais tênues estão as fusões, as sobreposições de imagem e os movimentos rápidos de câmera (chicotes).

Grierson é considerado o criador do chamado documentário clássico. A estrutura griersoniana está em filmes cuja narração *over* do tipo “voz de Deus” (quando o narrador é ouvido, mas não é visto) conduz a narrativa. O narrador é onisciente e onipresente e não deixa espaço para questionamentos ou dúvidas por parte do espectador. Nesse tipo de documentário, as entrevistas são usadas para confirmar a tese defendida pelo cineasta.

Para o documentário clássico, a ideia de propaganda é central já que este tipo de documentário foi pensado para promover a adesão do espectador a uma determinada ideia. Quando o “cinema direto” surge, a lógica da propaganda do documentário clássico perde espaço. “Com o esgotamento ideológico do modelo, o novo documentário emerge com pedras na mão, propondo um recuo radical da voz que incorpora o saber e a propaganda na locução” (RAMOS, 2008, p.63).

¹⁷ Paul Rotha foi um colaborador de John Grierson.

¹⁸ Diretor e produtor brasileiro de cinema de muito prestígio que trabalhou na Europa na primeira metade do século XX. Teve contato com a vanguarda francesa nos anos 1920 e com o documentário inglês dos anos 1930. Em 1949, veio para o Brasil, onde ajudou a fundar a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, São Paulo.

A influência de Grierson ainda pode ser notada em grande parte dos documentários produzidos atualmente. Os *documentários cabo*, assim nomeados por Fernão Ramos, são filmados prioritariamente em estúdio e têm roteiros elaborados antes das filmagens, mas, ao contrário do documentário clássico, é marcado por múltiplas vozes. “Como no documentário clássico, o saber implícito (a voz do saber), que fundamenta as vozes que fazem as asserções, reina soberano, sem má consciência” (RAMOS, 2008, p.41). O *documentário cabo* é veiculado no Brasil principalmente nos canais¹⁹ da televisão paga (televisão a cabo ou por satélite).

De acordo com a concepção de Bill Nichols, o processo que acabamos de descrever possibilitou que o documentário passasse a existir como gênero fílmico, expressando a opinião do cineasta através do que chama de “voz do documentário”. O ponto de vista de quem faz as asserções se manifesta através das várias escolhas que precisam ser feitas durante a produção de um documentário, tais como: a definição dos movimentos e enquadramentos da câmera, a opção exclusiva pelo som direto captado no momento da filmagem, ou a inclusão de som adicional; o respeito ou não pela cronologia dos eventos filmados na edição; a utilização de imagens feitas especialmente para o documentário em questão ou o uso de material de arquivo; a escolha da maneira de organizar²⁰ o material fílmico. Além disso, ao invés de usar a montagem em continuidade²¹, típica dos filmes de ficção, os documentários, em geral, utilizam a montagem de evidência, que organiza os planos com o objetivo de sustentar e defender um argumento. “A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme” (NICHOLS, 2005, p.76).

1.3.2 O documentário moderno e o documentário contemporâneo

A transição do documentário clássico para o documentário moderno é marcada pelo surgimento do “cinema direto”. Segundo a concepção de Francisco Elinaldo Teixeira, houve,

¹⁹ Como exemplo de canais, podemos citar: BBC, History Channel, Animal Planet, National Geography.

²⁰ Bill Nichols, no livro *Introdução ao documentário*, fez uma sistematização dos modos de representação (ou formas de organização) do documentário, que serão discutidos ainda neste capítulo.

²¹ A montagem em continuidade é típica do estilo clássico do cinema de ficção cujo objetivo é tornar invisível o corte entre os planos em prol da diegese e da história.

a partir do final dos anos 1950, uma mudança de paradigma impulsionada pelos horrores dos sistemas totalitários, que estavam em curso antes da Segunda Guerra Mundial, e que motivaram “a revisão dos códigos e regras de convivência sociocultural” (TEIXEIRA, 2006, p.261). Segundo o autor, a necessidade de um novo parâmetro ético encontrou suporte na linguagem. A semiologia, então, serviu de base para explicar “as mais diferentes esferas da cultura, estruturando e determinando as mais diversas experiências humanas, até o limite em que tudo se tornou linguagem” (Ibid, p.262) e dominou as artes em geral até os anos 1970. Mas o cinema moderno em formação na época não cabia dentro desta perspectiva.

“Daí o surgimento do corte que o repartiu entre o narrativo, que seguia um modelo clássico de representação fundado nos pressupostos da linguagem articulada, e o não-narrativo ou experimental, autoral, de poesia etc., que não se deixava apreender por esses parâmetros” (Ibid, p.263).

Além disso, nesse momento, os filmes de ficção passaram a privilegiar e adotar aspectos documentais, o que segundo Teixeira, transformou os dois domínios.

“A ideia de um neo-realismo cinematográfico vinha instaurar, portanto, uma nova disponibilidade para os elementos documentais da imagem, cujo resultado foi a introdução, daí em diante, de uma incerteza ou indiscernibilidade cada vez maior na oposição antes reivindicada entre ficção e realidade” (Ibid, p.264).

Segundo o autor, houve com isso uma visível transformação dos parâmetros da imagem, ou seja, uma nova maneira de “temporalização da imagem” (Ibid, p264). Teixeira também ressalta a importância, para o documentário moderno, do que Rossellini chama de “espera”, ou seja, “do tempo morto, da inquietação e expectativa de algo difuso e nebuloso, que virá não se sabe de onde ou quando, que pode acontecer quando menos se espera, depois que tudo aconteceu, quando, então, há o que vem depois” (Ibid, p.266).

O documentário moderno então surgiu sob muitas denominações, tais como: *free cinema* na Inglaterra, *candid eye* no Canadá anglófono, *cinema espontâneo* e *cinema do vivido* no Canadá francófono, *livingcamera* e *cinema do comportamento*, nos Estados Unidos. “A tentativa de unificar todos aqueles termos com a expressão “cinema direto” acabou por abstrair suas diferenças e elidir suas especificidades” (Ibid, p.269). Grosso modo, entende-se por “cinema direto”, o cinema em que a câmera observa a ação sem interferir no seu fluxo. Os equipamentos de gravação, leves e portáteis, permitiam que imagem e som fossem captados sincronicamente. Este apoio técnico facilitou a captação da ação no momento em que ela

acontecida, causando no espectador a sensação de “olhar para dentro da vida” (NICHOLS, 2005, p.148). A ideia de duração real dos acontecimentos era reforçada também pela edição.

“O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz *over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas” (NICHOLS, 2005, p.147).

Esta postura de observação à distância suscitou o questionamento de várias considerações éticas sobre a relação entre diretor e personagem no “cinema direto”, que dizem respeito principalmente à consciência ou não da participação do personagem na filmagem e às consequências futuras que tal participação poderia trazer à sua vida. Além disso, neste tipo de documentário os procedimentos adotados pelo diretor para passar ao espectador a “sensação de fidelidade” em relação ao acontecimento retratado não estão claros, o que gera incerteza quanto à sua veracidade.

“A presença da câmera *na cena* atesta sua presença no mundo histórico. (...) Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência” (Ibid, p.150).

A observação discreta e à distância do “cinema direto” possibilitaram a intervenção ativa do diretor na ação retratada, que caracteriza o “cinema verdade”, outra vertente do documentário moderno, cujo marco inicial é *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgard Morin. A reflexividade, ou seja, a revelação do processo de filmagem ao espectador, é outra marca importante do “cinema verdade”, que atesta a mudança radical da postura do diretor na cena, que faz questão de deixar claro para o espectador como se dá sua interferência na tomada. “O que há de essencial em *Crônica de um verão*, que resiste ao tempo com tanto frescor é justamente a possibilidade de um outro tipo de relação entre quem filma e quem é filmado, e a transformação dos envolvidos em função do filme” (LINS, 2004, p.42). O cineasta age diretamente na cena, provocando os acontecimentos e influenciando diretamente a ação. A interação com os personagens se dá basicamente através de entrevistas. O ato da fabulação, quando “a personagem deixa de lado a pergunta e desconversa, devaneia, medita, desloca a palavra de seu uso empírico cotidiano e a transforma em ato” (TEIXEIRA, 2006, p. 279) é o resultado da provocação ou intervenção dos diretores no filme.

Na concepção de Teixeira, nos anos 1980, o campo do documentário passou pela

terceira inflexão impulsionada principalmente por inovações tecnológicas: primeiro, o vídeo e, em seguida, o digital. “O campo do documentário passou por mudanças estrondosas, verdadeira mutação introduzida pela cultura cibernético-informacional” (TEIXEIRA, 2006, p.283). A principal característica do documentário contemporâneo, segundo o autor, é o uso de uma gama variada de materiais, ou seja, fotos, trechos de músicas, locuções, vídeos caseiros, por exemplo. Teixeira relaciona o documentário contemporâneo aos modos performático e poético (elaborados pelo teórico Bill Nichols), e ressalta a ênfase da produção atual no chamado *cinema do eu* ou *cinema autobiográfico*. “Inicia-se uma busca sem fim das próprias origens, da tentativa de dar uma inscrição a esse “eu”, de fazê-lo condição, base ou propósito da enunciação documentária” (Ibid, p.284).

1.4. Modos de classificação do documentário

Vimos até o momento que há diferentes tipos de filmes que podem ser classificados como documentários, porque há diferentes maneiras de fazer o arranjo do som e da imagem durante o processo de produção de um documentário. Além da forma do filme em si, resultante das escolhas feitas pelo diretor, Bill Nichols propõe uma maneira de classificação que considera o documentário sob três outros ângulos: as instituições produtoras de documentário; os profissionais que os produzem e o público. De maneira geral, a lógica que rege esta classificação é a da indexação, quer dizer, a classificação de um filme como documentário significa que ele foi aceito como tal por um grupo de pessoas, a partir do reconhecimento de determinadas características e convenções que o diferenciam do filme de ficção, por exemplo. Assim, para o autor, a definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. “O documentário define-se pelo contraste com o filme de ficção ou filme experimental ou de vanguarda” (NICHOLS, 2005, p.47). De acordo com esse raciocínio, saber a instituição ou a produtora responsável pela realização de um filme, quem o dirigiu e em que canal de TV ou sala de cinema será exibido são importantes pistas para classificá-lo.

Para Nichols, o documentário não é uma reprodução, mas uma representação de algum aspecto do mundo histórico, que se desenvolve na forma de um argumento sobre o mundo. “O documentário traz em si uma tensão que nasce das asserções genéricas que faz sobre a vida ao mesmo tempo em que usa sons e imagens que carregam a marca inevitável da singularidade de suas origens históricas” (Ibid, p.52). O teórico organizou os filmes documentários em

categorias, chamadas por ele de modos de representação, que utilizam as características dominantes dos filmes em torno das quais a maioria deles está estruturada para, assim, classificá-los. Segundo o autor, não existe um modo melhor ou pior do que outro. Cada um deles tem seus conjuntos de ênfases e convenções que compõem uma forma predominante de organizar o filme. Dessa maneira, a identificação de um filme com um determinado modo não precisa ser total. Além disso, o surgimento de um modo nem sempre determina o fim do modo antecessor. “Até certo ponto, cada modo de representação surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio. Assim, os modos realmente transmitem uma certa sensação de história do documentário” (Ibid, p.136). O surgimento de um modo pode estar relacionado tanto ao desenvolvimento tecnológico, que permitiu maior mobilidade ao cineasta ao disponibilizar câmeras mais leves e equipamentos de captação direta de som (surgimento do “cinema direto”), como a mudanças do pensamento dos documentaristas em relação a questões essenciais para a produção de documentários, como a reflexão sobre a crença na objetividade (surgimento do “cinema verdade”), por exemplo. O sistema de classificação dos documentários, elaborado por Bill Nichols, é composto por seis modos de representação: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. A seguir, uma breve definição de cada um deles:

a) **O documentário poético** não informa nem pretende convencer o espectador a pensar de determinada maneira. Ele também não utiliza as noções de continuidade espacial dadas pela montagem que imprime ritmo ou padrão formal aos documentários. Através de associações de ideias expressas por justaposições de imagens, os filmes transmitem a subjetividade e as impressões pessoais de seus diretores. Não há atores interpretando personagens. Pessoas e objetos têm funções iguais: organizar as associações de ideias que o cineasta escolhe mostrar. A matéria-prima é retirada do mundo histórico, mas é transformada para mostrar detalhes, ângulos ou nuances incomuns. “O modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá, a fragmentos do mundo histórico, uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (Ibid, p.141). Segundo o autor, a abstração e a falta de objetividade são os pontos fracos desse modo de documentário.

b) **O documentário expositivo** firmou-se durante a década de 1920 e é também conhecido como documentário clássico. A narração apresenta o argumento ou tese do filme e guia, em tom didático, a atenção do espectador. Esse tipo de narração enfatiza a impressão de objetividade e não deixa espaço para que o espectador tire suas próprias conclusões ou

discorde do assunto tratado. O narrador pode aparecer no vídeo ou não. No primeiro caso, o narrador é também o apresentador do filme. No segundo, o comentário é do tipo “voz de Deus”. Geralmente, nesse tipo de documentário as imagens têm menos importância que as palavras. Elas ilustram o texto e servem para reforçar a tese que ele defende.

“O documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente. As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma ideia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo” (NICHOLS, 2005, p.144).

c) **O documentário observativo** é resultado dos avanços tecnológicos dos anos 1960, que tornaram as câmeras e gravadores mais leves e possibilitaram a captação de som sincronizado à imagem. Nos documentários observativos, a câmera capta o acontecimento como ele acontece. A interferência do cineasta é mínima.

“O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentários com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas pela câmera e até sem entrevistas” (Idem, 2009, p.146).

A edição é feita para reforçar a ideia de que o acontecimento foi captado em tempo real. Esse tipo de filme suscita uma série de considerações éticas. A princípio, observar alguém exige que tal pessoa dê o consentimento para ser filmada. Mesmo autorizada, a filmagem pode trazer conseqüências imprevistas para a vida dessa pessoa. Nesse sentido, o encontro entre cineasta e personagem deve ser baseado na intimidade, em uma relação amistosa entre os dois. “Seria imoral fazer um filme desse tipo sobre pessoas de quem você não gosta” (HOCKINGS, 1995, p.110).

d) Ainda nos anos 1960, o desenvolvimento tecnológico dos equipamentos de filmagem possibilitou também o surgimento do **documentário participativo**. Nos documentários desse modo, a câmera mergulha na realidade social e registra um encontro entre o cineasta (que tem o controle da câmera) e o outro, o personagem. Geralmente o encontro se dá através de entrevistas e da colaboração dos personagens com o cineasta. Esse modo de documentário resolveu o problema da objetividade ao revelar o processo de filmagem ao espectador, evidenciando, assim, a subjetividade do cineasta e a verdade de uma forma de interação que não existiria se não fosse a presença da câmera. A verdade é, portanto, a verdade do momento da filmagem. O documentário participativo surgiu junto com o

movimento chamado “cinema verdade”, cujos precursores foram os franceses Jean Rouch e Edgar Morin, diretores do documentário “*Crônica de um verão*”. Os dois transgrediram as regras da pesquisa etnográfica, segundo as quais, o antropólogo deveria apenas observar o evento filmado, sem interferir, usando a câmera como um caderno de campo.

e) No **documentário reflexivo**, o cineasta é também um ator social e os documentários desse modo tratam da relação entre cineasta e espectador. “Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões de representação” (NICHOLS, 2005, p.162). Os tradicionais modos de representação são questionados e substituídos por outros que fazem o espectador ter consciência dos problemas de representação do outro. No filme “Sobrenome Viet nome de batismo Nam” (1989), de Trinh T. Minh-ha, por exemplo, *closes* revelam partes do rosto da entrevistada ao invés de mostrá-lo de maneira tradicional. “Eles (os *closes*) violam as convenções das entrevistas cinematográficas, chamando nossa atenção tanto para a formalidade e o convencionalismo das entrevistas como para os sinais de que essa não é uma entrevista normal” (Ibid, p.164). De certa forma, o documentário reflexivo tenta mostrar novas formas de abordar determinada questão através do rompimento com as convenções formais de representação no documentário. “Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa” (Ibid, p.166).

f) No **documentário performático**, a asserção sobre o mundo histórico é feita através de licenças poéticas, expressando uma perspectiva extremamente pessoal da questão abordada. É comum, nesse modo de documentário, o cineasta relatar sua própria experiência, dando um tom autobiográfico ao filme. Dessa forma, o relato subjetivo é predominante e há espaço também para devaneios e abstrações. “A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático” (Ibid, p.170).

Outra forma de se aproximar da definição de documentário é entendê-lo a partir do estabelecimento das diferenças entre essa e outras narrativas que também fazem asserções. Essa é a proposta de Fernão Ramos no livro *Afinal...O que é mesmo documentário?*. Para o

autor, “o documentário é uma narrativa com *imagens-câmera*²² que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p.22). A natureza do que chama de *imagens-câmeras* é que diferencia uma narrativa documentária dos outros gêneros que também fazem asserções. Ramos corrobora o pensamento de Nichols a respeito da indexação dos filmes documentários. “Em geral, a narrativa documentária chega já classificada ao espectador, seguindo a intenção do autor. Não costuma fazer parte de nosso prazer espectral ir ao cinema para tentar descobrir se uma narrativa é ficção ou documentário” (Ibid, p.27).

O cinema de ficção, por exemplo, trata de um universo e de personagens inventados e, através de recursos próprios da linguagem cinematográfica, é capaz de narrar a trama, sem necessitar da utilização da narração em voz *over* feita por um locutor. “Através de procedimentos como *montagem paralela, planos ponto-de-vista, estrutura de campo/contracampo, raccords* de tempo e espaço motivados pela ação, o cinema ficcional aprendeu a narrar compondo a ação ficcional em cenas ou sequências” (Ibid, p.25). Dessa forma, o uso da locução (narração em voz *over*) para o cinema de ficção se tornou uma questão opcional. Além disso, como já vimos, é um elemento que caracteriza o documentário clássico ou o documentário do modo expositivo, segundo o sistema elaborado por Bill Nichols. Além desse, outros recursos são próprios da narrativa documentária, tais como:

“o uso de imagens de arquivo, a presença de entrevistas ou depoimentos, a intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como *câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação* pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente” (Ibid, p.25).

O autor ressalta também que os dois tipos de narrativa têm elementos em comum: a encenação, que veremos em detalhes mais adiante, e também a utilização de personagens. Em relação a este último, enquanto na ficção os personagens conduzem a ação ficcional das reviravoltas da trama, no documentário eles são usados para “encarnar as asserções sobre o mundo” (Ibid, p.26), ou seja, o ponto de vista do diretor.

Assim como fez em relação ao filme de ficção, Ramos estabelece os limites do documentário a partir do que o diferencia de outros gêneros como o telejornalismo (reportagem) e o docudrama. “São fronteiras que interagem de modo denso com as articulações estruturais da narrativa documentária em sua configuração histórica” (Ibid, p.51).

²² Segundo Fernão Ramos, “as *imagens-câmera* são imagens que nos remetem à circunstância de mundo que deu origem a elas” (2008, p.78), quer dizer, são imagens que revelam a intensidade do mundo do momento da tomada para o espectador.

A reportagem é o gênero que mais se aproxima do documentário. Ambos fazem asserções sobre o mundo, mas, segundo Ramos, o que diferencia a reportagem do documentário é que a primeira é veiculada em um programa de televisão, o telejornal, além de estar diretamente associada a notícias, isto é, a acontecimentos recentes. A reportagem faz asserções de uma maneira própria, como descreve Consuelo Lins:

“Entrevistas, povo-fala, enquetes, depoimentos de anônimos: a informação na televisão se confirma como real através desses mecanismos. O texto do repórter é seguido por uma entrevista que exemplifica o que acabou de ser dito, reforçando, justificando ou provocando a informação central da reportagem. Frases curtas cuidadosamente editadas que imprimem a marca do mundo em narrações assépticas que sabem, ou simulam saber, sobre a vida dos entrevistados muito mais que eles próprios. Essa voz toda poderosa não apenas descreve o real, mas o interpreta e fixa significações às quais os maiores interessados não têm acesso.” (LINS, 1996, p.47)

Ramos, entretanto, ressalta que programas de televisão, como o Globo Repórter, por exemplo, até o início dos anos 1980, produziam e veiculavam documentários. Depois, o programa adotou uma linguagem mais ágil e jornalística e passou a priorizar reportagens sobre acontecimentos recentes. O cinema e também os cineastas perderam espaço no programa, que passou para o domínio dos jornalistas. Hoje em dia, o programa apresenta longas reportagens e, como já vimos, filmes documentários são exibidos em canais da televisão fechada.

“Recapitulando: a narrativa do filme documentário pode ser veiculada, e mesmo produzida, por um programa televisivo de reportagens como o Globo Repórter. Há, no entanto, formas narrativas particulares a programas jornalísticos (os telejornais), às quais chamamos reportagens, que possuem vínculos mais tênues com a forma narrativa documentária” (RAMOS, 2008, p. 61).

Apesar de ser uma ficção baseada em fatos históricos, que usa os recursos da narrativa clássica para contar a história, o docudrama é outro tipo de narrativa muitas vezes confundida com o documentário. Assim como os filmes de ficção, o docudrama se serve de atores profissionais, roteirização anterior à filmagem, *raccords* e não faz uso dos elementos de enunciação típicos do documentário como locução, entrevistas, depoimentos e imagens de arquivo. “O docudrama toma a realidade histórica enquanto matéria básica e a retorce para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classicismo hollywoodiano” (Ibid, p.53).

Após esta longa digressão, percebe-se que o filme documentário é caracterizado por especificidades²³ que são usadas e conjugadas pelo diretor para revelar o seu ponto de vista sobre o assunto retratado. É o que José Francisco Serafim (2009, p.44), em *O autor no cinema documentário*, chama de “escolhas e estratégias de *mise en scène* pessoais e criativas”. É neste ponto que a noção de autoria relativa ao cinema de ficção, que foi examinada no início deste capítulo teórico, se aproxima da noção de narrativa documentária. Assim como no filme de ficção, em que a maneira de orquestração dos recursos cinematográficos, chamada de *mise en scène* ou encenação, revela a expressão pessoal do diretor e caracteriza uma marca de autoria, no documentário, por analogia, é possível afirmar que as escolhas feitas pelo documentarista também exprimem uma maneira particular de fazer asserções, o que caracteriza a expressão de um estilo pessoal. A noção de encenação documentária, entretanto, não está completa ainda, porque existem documentários, como os dirigidos por Eduardo Coutinho, que estão de certa forma sujeitos à imprevisibilidade da ação do personagem durante a tomada, por exemplo. Por isso, torna-se necessário examinar como a noção de encenação está associada a documentários que estão sujeitos aos imprevistos do momento da filmagem, a exemplo dos documentários observativos ou participativos.

1.5. A encenação no documentário

A preocupação com a encenação já estava presente nas *vistas* dos irmãos Lumière no final do século XIX. Apesar do interesse dos cineastas em documentar a realidade e em registrar o cotidiano, as *vistas* nunca foram consideradas documentários, mas contribuíram para a elaboração do paradigma estético que serviu de base para a construção da narrativa documentária. Há, pelo menos, duas versões diferentes para *A saída da fábrica Lumière em Lyon*. Em ambas, a câmera está posicionada no mesmo lugar, o que mostra que os cineastas ficaram satisfeitos com o ponto de vista escolhido para mostrar a ação. Por outro lado, fizeram uma intervenção no ritmo e na duração da cena já que a primeira versão termina antes do portão da fábrica fechar e a segunda, feita meses depois, só termina após o fechamento do portão.

²³ O diretor de um documentário tem uma gama de opções relativas aos recursos com os quais pode construir seu filme. Entre eles, estão: a locução em voz *over*, o uso de *imagens-câmera* e/ou de imagens de arquivo, a opção exclusiva pelo som direto ou não, o respeito à cronologia dos eventos filmados na edição, o planejamento dos movimentos e os enquadramentos de câmera.

“Nesta *intervenção*, vejo o germe de todo o cinema futuro [...] Ao agirem sobre os atores da cena, aquilo que os irmãos Lumière inventaram foi a encenação cinematográfica com os seus três pontos de sustentação: o espaço, o tempo e o acaso [s.m]” (LABARTHE *apud* AUMOUNT, 2006, p.157).

Nos anos 1930, quando o que hoje chamamos de documentário clássico surgiu pelas mãos de John Grierson, a encenação era utilizada como elemento importante da sua estrutura narrativa. “O documentário nasce utilizando-se largamente de estúdios e encenação” (RAMOS, 2008, p.39), que era prevista e detalhada em roteiro elaborado antes da filmagem, assim como nos filmes de ficção. Um exemplo é o documentário “*Correio Noturno*”²⁴. Como a tecnologia dos equipamentos de gravação disponíveis na época não permitia que a filmagem fosse realizada em um trem de verdade, um vagão foi especialmente construído para a cena em que os carteiros separam as correspondências, tarefa que era feita (pelos carteiros profissionais) com o trem em movimento. A construção do cenário permitiu que tanto a luz como os movimentos e ângulos da câmera fossem minuciosamente planejados de acordo com a movimentação ensaiada dos atores sociais. Toda a cena é especialmente preparada para a tomada e está separada por completo do espaço fora-de-campo²⁵. Segundo Fernão Ramos, esse tipo de encenação, elaborada antes da tomada, isto é, antes do encontro entre o sujeito-da-câmera e o mundo, chama-se *encenação construída* e é característica também do chamado documentário cabo²⁶.

O documentário clássico surge então apoiado na idéia de encenação como uma ferramenta que permite ao diretor ter o controle total do filme e que tem como objetivo garantir a qualidade técnica e estética exigidas pela lógica vigente naquele momento.

“A *encenação construída*, em seu primeiro momento nos anos 1930, é voltada para enfatizar o estatuto artístico do documentário. Se o cinema de ficção, nesta época, luta explicitamente para conseguir lugar no panteão das artes, em sua recém-aberta sétima vaga, o documentário espera usufruir deste espaço para reivindicar lugar de companheiro legítimo” (Idem, 2011, p.10).

Para o autor, existem outros dois tipos de encenação documentária: a *encenação-locação*, que junto com a *encenação construída* caracteriza o documentário clássico, e a

²⁴ *Night mail* (1935), de Harry Watt e Basil Wright.

²⁵ O campo é definido pelo que é enquadrado pela câmera. Logo, o espaço fora-de-campo é aquele que está fora do enquadramento da câmera.

²⁶ Como já foi mencionado, o *Documentário cabo*, segundo Fernão Ramos, é um tipo de documentário contemporâneo que é exibido pelos canais de televisão a cabo.

encenação direta ou *encena-ação*²⁷. A *encenação-locação* explora a intensidade da tomada ao colocar o personagem no ambiente (ou circunstância de mundo) em que vive. “A tomada realizada explora a fundo a tensão entre a encenação e o mundo em seu cotidiano” (RAMOS, 2008, p.42). Para o autor, “Nanook”²⁸ e “Aruanda”²⁹ são dois documentários construídos dentro dos parâmetros éticos e estéticos da *encenação-locação*. O primeiro foi filmado na Baía de Hudson, habitat natural dos Inuit, e planejado de acordo com as condições tecnológicas disponíveis nos anos 1920. Já em “Aruanda”, o diretor Linduarte Noronha utilizou moradores da própria região retratada para reconstituir um fato histórico, a formação de um quilombo na serra do Talhado, na Paraíba. “As encenações, *construída* e *locação*, envolvem procedimentos que isolam por completo a ação do sujeito na tomada de seu transcorrer cotidiano” (Ibid, p.48). Logo, podemos afirmar que a encenação característica do documentário clássico (*encenação construída* e *encenação locação*) pode ser entendida da mesma maneira que no cinema de ficção, ou seja, como a forma de utilização ou disposição planejada dos recursos técnicos e cênicos que compõem a imagem.

A partir dos anos 1950, como vimos, o desenvolvimento tecnológico dos aparelhos de gravação e captação de som permitiu que os documentaristas saíssem dos estúdios e ganhassem as ruas e, como conseqüência, a ação passou a ser captada no momento em que acontecia, não havendo espaço para ensaios ou repetições. A transição do documentário clássico para o documentário moderno fez com que a *encenação construída* perdesse o lugar de destaque na elaboração da narrativa do documentário para outra forma de encenação, nomeada por Ramos de *encenação direta*. Primeiro, o documentário moderno defendeu a intervenção mínima do diretor no filme com a câmera em recuo do “cinema direto”. Um pouco mais tarde, nos anos 60, a outra vertente do documentário moderno, o “cinema verdade”, defendeu a intervenção total do cineasta na ação quando ele interfere, provoca, se relaciona com o personagem.

O ponto de articulação da encenação com o documentário moderno, segundo Ramos, está relacionado à maneira como o personagem se expressa e se movimenta na cena. “O corpo que encena, encena também para um sujeito que chamarei de *sujeito-da-câmera*” (Idem, 2011, p.4). Sob essa perspectiva, então, a encenação documentária está relacionada também à maneira como o *sujeito-da-câmera* interage com os outros corpos (ou seja, com o mundo) em

²⁷ No livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, Ramos também usa o termo “encenação-atitude” como sinônimo de “encena-ação” para designar a encenação típica do documentário moderno. Nesta dissertação, dou preferência ao uso do termo “encenação direta”.

²⁸ *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.

²⁹ Dirigido por Linduarte Noronha e lançado em 1960.

cena (isto é, durante a tomada), sendo o *sujeito-da-câmera* uma subjetividade que torna possível a fruição da tomada pelo espectador. Por sua vez, para o autor, a tomada é o resultado da relação entre o *sujeito-da-câmera* e o mundo.

Se a encenação construída do documentário clássico era planejada durante a preparação do roteiro na encenação direta, característica do documentário moderno, o embate entre o *sujeito-da-câmera* e o mundo não é planejado e, por isso, está em continuidade com o espaço fora-de-campo. Assim, o sentido do termo encenação quando associado ao documentário moderno passa a ter significação diferente daquela que define o documentário clássico:

“Na realidade, a *encena-ção* é *ence-nada*, pois não há nada de *encenação*, conforme a identificamos no cinema de ficção, por exemplo. O fato de ser *ence-nada* não exclui, evidentemente, que a ação dos corpos, na tomada do cinema documentário direto, seja flexibilizada pela presença da câmera” (RAMOS, 2011, p.13).

Na encenação direta, a presença da câmera influencia a atitude ou o desempenho do personagem durante a filmagem, o que poderia fazer com que ele encenasse para câmera, se mostrando como gostaria que fosse percebido pelos outros. Este raciocínio corrobora a tese do sociólogo Erving Goffman (1985), segundo a qual a vida em sociedade é baseada na representação teatral e que o indivíduo se apresenta aos outros da maneira como ele gostaria que os outros o vissem, determinando, assim, o modo como vai ser tratado. Ramos, entretanto, pondera dando os exemplos dos personagens Luís Inácio Lula da Silva, do documentário “Entreatos”³⁰, e Edith Beale, de “Grey Gardens”³¹. Para o autor, os personagens encenam para a câmera, que faz a intermediação do personagem com o público, da mesma maneira que encenam para o mundo. “Esse é, portanto, o campo a partir do qual se define a *encenação-atitude*, um campo que, na realidade, não pertence ao universo da *encenação*, conforme costumamos defini-la” (RAMOS, 2008, p. 48).

Para Ramos, a encenação direta pode ser de dois tipos: *encena-ação* e *encena-afecção*. A primeira diz respeito à ação ou atitude do personagem na cena. A segunda é relativa à relação afetiva que se estabelece entre o *sujeito-da-câmera* e o personagem, que expressa seu afeto pelo rosto, pela entonação da fala. “Na *encena-ação/afecção* a cena documentária é composta na tomada, canalizando a ação, ou o afeto do corpo, em seu modo de viver, transcorrendo no presente” (Idem, 2011, p.12).

³⁰ *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles.

³¹ *Grey Gardens* (1975), de Albert e David Maysles.

A *encena-ação-afecção*, por sua vez, pode ser de dois tipos: a *encena-ação-afecção em recuo*, típica dos documentários do “cinema direto” em que o sujeito-da-câmera observa de longe, sem interferir, o mundo ou corpo que encena, e a *encena-ação-afecção reflexiva*, marcada pela interação entre o sujeito-da-câmera e o personagem, que acontece geralmente através de entrevistas. Documentários como *Santo Forte*, *Edifício Master* e *Babilônia 2000*, do diretor Eduardo Coutinho, têm esse tipo de encenação: são marcados pela intervenção do diretor na cena e pela interação, ou seja, pela relação entre o sujeito-da-câmera e o mundo, entre diretor e personagem, “o radicalmente outro em sua dimensão cultural ou de classe” (RAMOS, 2011, p.14). Além disso, eles têm também como marca a reflexividade, isto é, a revelação do processo de filmagem ao espectador. “O afeto e a ação sendo *ence-nados*, não necessitam ser ambíguos, mas apenas jogar limpo com o espectador mostrando o percurso da enunciação” (Ibid, p.15). Dessa forma, é possível afirmar que a interação e a reflexividade são as duas principais características do documentário moderno, que são típicas também dos filmes de Eduardo Coutinho.

A entrevista (ou conversa, como prefere Coutinho), por ser o momento do embate entre o diretor e o personagem, é o principal elemento da encenação dos documentários do diretor, que é considerado extremamente hábil em extrair histórias boas e bem contadas dos personagens de seus filmes. Nesse sentido, é possível afirmar que a encenação dos filmes de Coutinho gira em torno do encontro e da conversa entre ele e os personagens, e de como eles são planejados e mostrados: “um espaço, uma cenografia, um enquadramento, um “clima”, uma disposição dos corpos que condiciona o registro da fala” (XAVIER, 2010, p.68). A conversa revela a fabulação ou capacidade de expressão ou verbalização do personagem e também a expressão corporal do personagem durante o encontro: gestos, olhares, sorrisos, a movimentação do corpo durante a tomada.

Enquanto a lógica que regia o documentário clássico foi predominante, a encenação estava relacionada à maneira de conjugar os recursos cênicos da imagem, era planejada previamente à filmagem e tinha o objetivo de garantir a qualidade técnica e estética, determinadas pela lógica da época. A partir dos anos 1950, a noção de encenação no documentário moderno ultrapassou esta primeira noção de encenação documentária, pois além de considerar o arranjo dos recursos de som e imagem utilizados no filme, diz respeito também à maneira como o diretor e o personagem se relacionam no momento da filmagem.

No próximo capítulo, falaremos da trajetória pessoal e profissional de Eduardo Coutinho com o objetivo de investigar quais as diretrizes que guiam o trabalho do diretor e como, ao longo do tempo, ele foi capaz de construir uma obra coesa e ser reconhecido como

um cineasta extremamente interessado em desenvolver e aperfeiçoar seu método de trabalho. Espera-se que conhecer a trajetória pessoal e profissional do diretor em questão possa contribuir para uma análise mais consistente de seus filmes, já que permite perceber mais facilmente a ligação temática e formal que existe entre seus documentários.

2. EDUARDO COUTINHO: VIDA E OBRA

2.1 Um cineasta em formação

O envolvimento de Eduardo Coutinho com o cinema começou ainda na juventude, como espectador assíduo nas salas de exibição da cidade de São Paulo, onde nasceu. Gostava de filmes estrangeiros e chanchadas brasileiras e tinha por hábito fazer anotações sobre os aspectos mais marcantes dos filmes que assistia. Estudou Direito, mas não concluiu o curso. Frequentou o seminário de cinema do Museu de Artes de São Paulo e o IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos) em Paris, na França, onde obteve diplomas em direção e montagem³².

De volta ao Brasil no final de 1960, Coutinho ajudou a montar a peça *Mutirão em Novo Sol*, escrita por um grupo de atores³³ e apresentada durante o congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes) de 1961. Logo depois, foi chamado por Leon Hirszman³⁴ para trabalhar como gerente de produção de um episódio do filme *Cinco vezes favela*.³⁵ Como administração de dinheiro não era exatamente sua especialidade, aceitou o convite para viajar com a UNE Volante³⁶ para a região Nordeste do país. Nessa viagem, filmou o comício de Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês João Pedro Teixeira, na cidade de Sapé, estado da Paraíba, material que deu origem ao argumento da primeira versão do filme *Cabra Marcado para Morrer*.

A atuação no Centro Popular de Cultura (CPC)³⁷ da UNE, proporcionou a Coutinho a possibilidade de, além de acumular experiência prática em cinema, fazer amizades com pessoas do meio, importantes para formação de seu capital social, através do qual conseguiu manter-se no campo cinematográfico. Com esse conhecimento, obteve indicações para

³² Na época, o ensino no IDHEC era basicamente teórico e chato, segundo Coutinho, em entrevista a Ana Maria Galano (2000) em *Cadernos de Antropologia e Imagem* nº 11.

³³ Nelson Xavier, Augusto Boal, Modesto Carone, entre outros.

³⁴ Cineasta e ativista político, foi um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da UNE. Dirigiu documentários e filmes de ficção.

³⁵ O filme, em cinco episódios, foi produzido pela UNE. O episódio dirigido por Leon Hirszman foi *Pedreira de São Diogo*.

³⁶ Caravana de estudantes, ligada ao CPC, que rodou o país para promover a discussão da reforma universitária.

³⁷ Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, movimento cultural que, nos anos 1960, foi inovador no campo da pesquisa e produção cultural, reunindo artistas, intelectuais e estudantes.

trabalhos na área de cinema. Escreveu roteiros e dirigiu filmes de ficção³⁸, reunindo as ferramentas necessárias para começar as filmagens da primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*. “O roteiro do filme original tinha mil *barrigas*, ele terminava duas vezes, era convencional, com personagens muito tipificados – tinha o cara exaltado, o covarde, o cara de bom senso”, explica Coutinho³⁹. O roteiro foi inteiramente escrito pelo diretor, baseado em uma entrevista com Elizabeth Teixeira e também no laboratório feito com camponeses antes das filmagens. Nessa época, nem Coutinho pensava ainda em fazer documentários, nem o CPC da UNE tinha interesse em produzi-los. “Eles não aceitariam um documentário. Por pura e simples razão de mercado e de política cultural. O CPC queria que o filme tivesse público, por razões políticas.”⁴⁰

Em 1971, Coutinho voltou ao jornalismo⁴¹ e trabalhou como revisor e crítico de cinema no *Jornal do Brasil*. Esta experiência aconteceu fora do campo do cinema e foi justificada pela necessidade de renda. Nesse momento, Coutinho não tinha condições de se manter em “posições arriscadas” ou instáveis, e precisava exercer uma função remunerada.

2.2 Globo Repórter: a prática do documentário na televisão

Em 1975, foi convidado para trabalhar no programa Globo Repórter, da TV Globo, na mesma época em que outros cineastas como Gustavo Dahl, Domingos Oliveira, Walter Lima Junior e Geraldo Sarno migraram para a televisão. Havia o desejo, por parte de diretores da emissora, em especial de Walter Clark, de aproximar o cinema da televisão, reunindo também os cineastas do veículo e do grande público que ele alcançava. Coutinho foi atraído pela estabilidade financeira que a televisão oferecia nesse período. Além disso, tinha interesse na possibilidade de experimentação estética que o cinema, por causa da censura do governo militar, não podia proporcionar naquela época. A experiência no Globo Repórter permitiu que Coutinho adquirisse a prática de fazer documentários. *Seis Dias em Ouricuri* (1976) e *Theodorico, o imperador do sertão* (1978) são dois dos documentários mais importantes desta

³⁸ Escreveu os roteiros dos filmes: *A falecida* e *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman; *Os condenados*, de Zelito Vianna; *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel; e *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto. Dirigiu *ABC do amor*, *Faustão* e *O homem que comprou o mundo*. Atuou no filme *Câncer*, de Glauber Rocha.

³⁹ Em *O real sem aspas* (BRAGANÇA, 2008, p.28), entrevista publicada originalmente na revista *Filme Cultura*, em agosto de 1984.

⁴⁰ Segundo entrevista a Ana Maria Galano (2000) em *Cadernos de Antropologia e Imagem* nº 11.

⁴¹ Já havia trabalhado como copidesque da revista *Visão* de 1954 a 1957.

fase. Mesmo produzidos de acordo com o formato do programa televisivo, eles revelam marcas de autoria que também estão presentes em filmes posteriores do diretor, realizados a partir de 1984.

Seis dias em Ouricuri tem características típicas do “formato Globo Repórter” como a locução em *off*; o uso da cobertura de imagens meramente ilustrativas e entrevistas com especialistas para confirmar a tese defendida pelo programa. A cobertura de imagens é pouco utilizada uma vez que em *Seis Dias em Ouricuri* imagens e som estão sincrônicos na maioria das vezes. Apenas em dois momentos o diretor faz uso do *insert* de imagens sobre a fala dos entrevistados. Esta cobertura de imagens, que tem o objetivo de ilustrar o texto da locução com imagens e assim facilitar o entendimento do público, não é feita de maneira típica pois a imagem não mostra exatamente o que o texto diz. Segundo Igor Sacramento, autor de *Depois da revolução, a televisão e Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*⁴², *Seis Dias em Ouricuri* é um filme em conflito porque locução, imagens e depoimentos não estão sempre em harmonia como sugere os manuais de telejornalismo. “São elementos narrativos que não se somam, construindo um sentido único e acabado” (SACRAMENTO, 2008, p.199). Coutinho adotou esta postura para driblar a censura do governo militar, que só liberava um programa para exibição a partir da análise do texto da locução, sem dar atenção à edição das imagens ou ao conteúdo das entrevistas. O uso de imagens de cobertura fragmenta a narrativa e, com isso, o filme perde a essência. Em seus documentários pessoais posteriores, Coutinho dá ênfase ao uso de imagens e sons sincrônicos, priorizando assim os personagens e a maneira como eles contam suas histórias.

Seis Dias em Ouricuri revela alguns elementos que se tornariam importantes na filmografia posterior do diretor como a abordagem de um tema relativo ao Nordeste brasileiro, o respeito à cronologia das filmagens no processo de edição e o uso de planos longos. O Nordeste brasileiro é recorrente na filmografia do diretor. Em 1962, como membro da UNE Volante, visitou a região e teve o primeiro contato com a história de João Pedro Teixeira ao filmar, em Sapé, na Paraíba, o comício em protesto contra o assassinato do líder camponês. Como já foi mencionado, nessa ocasião, conheceu e conversou com Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, cuja história inspirou *Cabra Marcado para Morrer*, primeiro projeto pessoal do diretor. Durante os nove anos em que trabalhou no Globo Repórter, Coutinho dirigiu sete programas inteiros, cinco deles feitos no Nordeste brasileiro (SACRAMENTO, 2008, p.196). Além de *Seis Dias em Ouricuri* e de *Theodorico, o*

⁴² Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2008.

imperador do sertão, outros três foram filmados na região nordestina: *O pistoleiro da Serra Talhada*, sobre Lampião (Pernambuco); *Uauá*, sobre a cidade baiana de mesmo nome, onde o Ministério da Saúde implementou um programa para tentar livrá-la do estigma de mais pobre do Brasil e *Exu, uma tragédia sertaneja*, sobre a longa história das brigas entre integrantes de duas famílias no município de Exu, em Pernambuco⁴³. Entre os documentários pessoais, além de *Cabra Marcado para Morrer*, outros três também foram filmados no Nordeste: *Os Romeiros de Padre Cícero* (Alagoas e Ceará), *Peões*⁴⁴ (Ceará) e *O Fim e o Princípio* (Paraíba).

O interesse pelo Nordeste está ligado a outra marca forte do trabalho de Coutinho: a de extrair depoimentos sinceros e tocantes dos personagens, que diante do diretor parecem exercer plenamente a oralidade, também chamada de fabulação, algo que, na opinião de Coutinho, os nordestinos fazem com maestria e espontaneidade. “Para quem trabalha com som direto, o Nordeste é um paraíso. Comparado com índio que não fala, caboclo que não fala. Nordeste é maravilhoso, mais que carioca. Os nordestinos, eles são um talento pra falar.”⁴⁵

Outra marca de autoria presente no documentário em questão é o respeito à cronologia dos eventos filmados na edição, que Coutinho chama de “montagem documentalizante”. O título *Seis Dias em Ouricuri* informa o período em que a equipe de filmagem esteve na cidade de mesmo nome, em contato com os personagens.

“O primeiro documentário da minha vida foi no Globo Repórter, se chama *Seis dias em Ouricuri*. Esse filme, por que ele tem esse nome? Porque ele foi filmado na quinta, sexta, sábado, domingo, segunda e terça. E realmente ele não tem fraude. Filmei em seis dias e negocieei naqueles dias.”⁴⁶

A característica mais expressiva do trabalho do diretor presente em *Seis Dias em Ouricuri*, entretanto, é o plano-sequência de três minutos e 10 segundos de duração, em que um lavrador explica como algumas raízes, típicas da região, são preparadas para o consumo humano em épocas de seca e de escassez de alimentos. Para Coutinho, “o plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa muito mais que o tempo vivo” (LINS, 2004, p.21).

⁴³ Os outros programas dirigidos por Coutinho foram *Superstição* e *Café com leite, pão e manteiga*.

⁴⁴ Parte do documentário foi filmado em Várzea Alegre, no Ceará.

⁴⁵ Entrevista do diretor à autora em 01/08/2000.

⁴⁶ Idem.

Já *Theodorico, o imperador do sertão* tem como característica mais marcante a eliminação da locução oficial, na verdade substituída pela narração do próprio personagem-tema do documentário. Por trás desse recurso, a intenção do diretor era deixar que o espectador tirasse suas conclusões sobre o então deputado federal e latifundiário nordestino.

“No último dia, eu botei ele [Theodorico] sentado na frente da fazenda e pedi para que ele se apresentasse e se despedisse, porque, assim, o filme ficaria fechado, não teria espaço para mais nada, para intromissão nenhuma, entende? Assim, já tinha toda a informação que tinha que ter, toda a biografia, toda a história da fazenda, e não precisaria ter ninguém falando para explicar isso” (SACRAMENTO, 2008, p.166).

Outro recurso usado por Coutinho foi permitir que Theodorico entrevistasse os empregados da fazenda, o que revelou mais sobre a relação entre eles do que se o próprio Coutinho tivesse conduzido as entrevistas. “Até mais do que nas entrevistas pontuais com Coutinho, essas relações destilam e desvelam o que há de essencial na prática de Theodorico” (LINS, 2004, p.27).

Diferentemente do que acontece nos filmes pessoais do diretor, a equipe de filmagem não aparece em *Theodorico, o imperador do sertão* já que tal prática era proibida no Globo Repórter. É possível, entretanto, ouvir, algumas vezes, as perguntas do diretor ao coronel. Coutinho geralmente conduz as entrevistas sem pressionar o entrevistado, mas uma pergunta mais incisiva surpreende: “O Frei Damião é bom para dar voto ou não?”. Theodorico responde com sinceridade: “Ah, ora, se o povo vive me perguntando quando eu trago frei Damião aqui e eu quero agradar esse povo. Eu sou político”. Nota-se nesse momento uma participação enérgica do diretor na condução da entrevista. Essa abordagem mais tensa está ligada ao fato de Theodorico ter um perfil diferente dos outros personagens dos filmes posteriores de Coutinho: um latifundiário que tira vantagem de seu cargo político em proveito próprio. Por causa disso, para Consuelo Lins, *Theodorico, o imperador do sertão* inaugura “um tipo de interação (entre o diretor e o personagem) que quer “entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão” (Ibid, p.23).

2.3 *Cabra marcado para morrer*

Graças à experiência adquirida no Globo Repórter e à estabilidade financeira por conta do emprego com carteira assinada, Coutinho retomou a produção de *Cabra Marcado para Morrer*. Durante três anos, colocou seu próprio dinheiro no filme e aproveitou as viagens a trabalho pela Globo ao Nordeste para tentar localizar os atores da versão de 1964. O trabalho no Globo Repórter proporcionou a renda e também uma experiência mais próxima à prática do cinema, que lhe deu mais conhecimento de técnicas e modos de produção e prestígio e reconhecimento entre os pares, ou seja, entre os outros cineastas. A estabilidade financeira obtida através do emprego na Globo viabilizou a filmagem e a montagem da segunda versão de *Cabra Marcado para Morrer*, considerado “divisor de águas” do cinema brasileiro pelo crítico e teórico Jean Claude Bernardet⁴⁷.

Cabra Marcado para Morrer é a história de um filme que levou 20 anos para ser concluído e que existe graças à obstinação de Eduardo Coutinho. Em 1981, o diretor não poderia apenas retomar as filmagens do ponto em que haviam sido interrompidas em 1964.

“A grande arte de Coutinho vai ser a de tecer, pela montagem, os meandros da vasta rede das trajetórias que ligam o assassinato (do líder camponês João Pedro Teixeira) e o projeto antigo de reconstituição de seu contexto sócio-histórico ao presente da filmagem de um documentário cujos personagens principais são os atores do filme antigo.”⁴⁸

O documentário *Cabra Marcado Para Morrer* resgata várias histórias ao mesmo tempo: a memória da interrupção das filmagens em 1964; a história de João Pedro Teixeira, das ligas camponesas de Sapé e Galiléia e a trajetória dos personagens da primeira versão do filme de 1964 a 1981. Coutinho localizou e entrevistou todos os camponeses não atores que participaram das filmagens em 64; Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, e também os filhos do casal que, àquela altura, estavam espalhados pelo país. No documentário, o diretor revelou o processo de abordagem e de filmagem das entrevistas, mostrando o encontro entre sua equipe e os personagens. A voz e a imagem de Coutinho são recorrentes no filme. O diretor conta uma história que também é a sua história.

⁴⁷ Escritor, crítico de cinema e professor de roteiro do curso de Cinema da Universidade de São Paulo (USP).

⁴⁸ “Comunidade de Memória”, Henri Gervaiseau.

“Falei desse fantasma de um copião, de um negativo que ficou 20 anos na minha casa, ou na casa do David Neves. Era um filme apodrecendo, uns papéis... Eu tinha de dar a volta por cima nesses fantasmas. Esse é o lado mais psicológico. Afinal, por que a coisa ficou tão viva na minha relação com as pessoas com quem eu tinha trabalhado? Porque elas também tinham seu fantasma – 1964”⁴⁹.

Em relação à forma, o filme é resultado de um trabalho primoroso de montagem, que intercala imagens de arquivo feitas durante a viagem da UNE Volante pelo país, cenas e fotografias de cena do filme de 64, os depoimentos gravados em 84 e também fotos e recortes de jornais sobre o assassinato de João Pedro Teixeira e sobre o golpe de Estado em 1964. “Na história derrotada, a realidade se estilhaça em mil fragmentos, são pedaços de realidade, vestígios, ruínas de história quase soterradas. *Cabra/84* faz emergir *Cabra/64*, faz emergir Elizabeth debaixo de Marta”⁵⁰.

Nesse processo de revelações, reunião de fragmentos e finalização de um projeto, Eduardo Coutinho se posiciona como um documentarista, que conta histórias a partir da memória e da experiência dos personagens que entrevista. *Cabra Marcado para Morrer* é um filme ímpar por contar e expressar, além de sua própria história, o processo de ruptura vivido pelo país com o golpe de Estado de 1964.

Com o sucesso do filme e o desejo de continuar fazendo documentários autorais, Coutinho pediu demissão da TV Globo. Nessa época, o Globo Repórter já trabalhava com vídeo, suporte que tinha substituído a película (filme) e que mudou o formato das reportagens do programa. Com a tecnologia do videotape (VT), o processo de gravação e edição de matérias ganhou agilidade já que não era mais necessário nem revelar o filme nem cortá-lo e colá-lo manualmente como exigia o processo de montagem na moviola. Por isso, a substituição da película pelo vídeo trouxe agilidade também ao jornalismo, “reforçando a ideia de que o acontecimento é produzido no momento em que está sendo noticiado” (SACRAMENTO, 2008, p.175).

No Globo Repórter, essa mudança significou uma supervalorização da participação dos repórteres nas matérias. Além da apuração e da redação do texto, o repórter também passou a narrá-lo e a aparecer no vídeo. Além disso, o controle interno da própria Globo, em relação ao conteúdo dos textos, aumentou. A agilidade que o processo de produção ganhou com a utilização do vídeo permitia que fossem feitas modificações nas reportagens sem comprometer a data de exibição dos programas.

⁴⁹ (BRAGANÇA, 2008, p.25)

⁵⁰ “Vitória sobre a lata de lixo da história” - Jean Claude Bernardet

Com *Cabra Marcado para Morrer*, Coutinho foi capaz de identificar e apostar em uma possibilidade de distinção, que o lançou “oficialmente” como documentarista. Deixou o emprego na Globo (e a renda) para se dedicar exclusivamente a projetos relacionados a documentários. O diretor entrou de vez no campo do cinema, em uma posição de mais destaque e prestígio que nos anos 1960, época em que atuou com roteirista e diretor de filmes de ficção.

2.4 Os anos de transição: vídeos institucionais e crise pessoal

Por 15 anos, Coutinho se dedicou a dirigir vídeos institucionais e documentários pessoais dos quais se destacam *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987), *O Fio da Memória* (1991) e *Boca de Lixo* (1992). “Sobreviver economicamente e fazer alguma coisa durante esses anos entre 1984 e 2000 foi muito difícil” (BRAGANÇA, 2008, p.157), conta o diretor. Durante os “anos de transição” (LINS, 2004, p.75), Coutinho mostrou ter a persistência necessária para fazer cinema no Brasil: não desistiu apesar da falta de incentivos do governo e das dificuldades em captar recursos junto à iniciativa privada (“Amargou todas as dificuldades impostas à produção cinematográfica pela censura e pela falta de financiamento público ou privado nos anos 70/80”⁵¹) e usou as relações sociais para ter acesso aos financiamentos apesar da falta de aptidão para isso (pediu dinheiro a José Carlos Avellar, então diretor-presidente da RioFilme, distribuidora de filmes nacionais, para fazer *Santo Forte*, em 1997).

Em *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, primeiro projeto pessoal dirigido por Coutinho, depois de *Cabra Marcado para Morrer*, a influência da linguagem da reportagem de televisão ainda é notada, embora o documentário esteja longe do padrão Globo Repórter. Pode-se dizer que a forma de *Santa Marta* se assemelha a de uma reportagem por causa da edição fragmentada e pelo uso de *inserts* de imagens de apoio para “cobrir” trechos dos depoimentos. Este recurso é usado em matérias jornalísticas na televisão para não “cansar” o telespectador, que não aceita (por não estar acostumado) longos depoimentos, longos planos e

⁵¹ Em “O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”, por Alexandre Figuerôa, Cláudio Bezerra e Yvana Fachine.

nem mesmo longas matérias⁵². Segundo Consuelo Lins, “a fragmentação das falas e das imagens é, em *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, bastante intensa, mas perderá importância nos filmes posteriores do diretor. Neles, se uma sequência valer a pena, não será fragmentada ao longo do filme para manter a tensão ou por qualquer outro motivo” (LINS, 2004, p.64).

Já é possível vislumbrar em *Santa Marta*, entretanto, a capacidade do diretor de deixar o entrevistado à vontade no momento da entrevista. Coutinho, ao contrário do repórter de televisão, está disposto a ouvir o entrevistado e permite que os personagens pensem sobre suas vidas. “Coutinho consegue resgatar uma vitalidade dos depoimentos através do próprio processo de filmagem e retira a palavra do oceano de clichês no qual ela submerge a todo o momento na televisão” (Idem, 1996, p.48). O diretor não está apenas atrás da câmera, está presente no filme. Ouvimos sua voz e também o vemos ao lado da equipe. O diretor não esconde que sua presença interfere na realização e construção do filme. Em *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, Coutinho faz questão de mostrar as condições de filmagem, o que revela outra característica recorrente em sua obra: a reflexividade.

“Contrariamente aos cineastas americanos do cinema direto, para quem a intervenção deve ser mínima – a realidade é filmada como se a câmera não estivesse ali, sem entrevistas, sem olhares para a câmera-, Coutinho se faz presente de várias formas, articuladas a cada vez que vai filmar. Ele busca a produção de um acontecimento fílmico, que não pré-existe ao filme e que deve sofrer uma transformação depois dele. O mundo para ele não está pronto para ser filmado, mas está em constante transformação, e ele vai intensificar essa mudança” (Ibid, p.38)

O Fio da Memória é um documentário que destoa do conjunto dos filmes do diretor, talvez por não ter sido fruto de um projeto pessoal de Coutinho. Ele foi convidado pela então secretária de cultura do Rio de Janeiro, Aspásia Camargo, para dirigir um documentário em homenagem aos 100 anos da abolição dos escravos. Segundo o próprio Coutinho, *O Fio da Memória* é seu filme mais complicado. “São vários personagens, [...] está tudo solto no espaço. Até porque são vários lugares. [...] Um dos problemas que *O Fio da Memória* tem, entre outros, é que ele foi tema geral, uma cidade inteira, uma cultura negra inteira. Não quero mais.”⁵³

O documentário é um encadeamento de entrevistas e textos narrados por Ferreira

⁵² Foi estabelecido um padrão para as matérias jornalísticas exibidas na televisão: uso de *takes* curtos, narração rápida do repórter, que estabelece o ritmo de edição das imagens, que necessariamente têm que mostrar o que está sendo dito pelo repórter ou pelo entrevistado.

⁵³ Entrevista com Eduardo Coutinho feita pela autora em 01/08/2000.

Gullar e Milton Gonçalves, que resgatam a cultura, a religião e a memória negras na história do país através de depoimentos de anônimos e também de negros conhecidos no cenário cultural e político, como os sambistas Aniceto do Império, Carlos Cachaça, Aloísio Dias e Sinval Silva. Os depoimentos se alternam com a leitura dos textos da caderneta de memórias de Gabriel Joaquim dos Santos, ex-escravo que trabalhou nas salinas da região de São Pedro da Aldeia, no Rio de Janeiro. Os textos, escritos ao longo dos 92 anos de vida de Gabriel, são registros da história e da visão de mundo de um homem negro brasileiro. “O homem com a câmera viu a vida de Gabriel, seu jeito de falar e de fazer as coisas, como uma imagem precisa da condição do negro brasileiro, que vem construindo seu espaço à margem do país” (AVELLAR, 1995, p.61).

Ouve-se a voz de Coutinho durante as entrevistas, mas não vemos a equipe nem o equipamento de filmagem, duas características presentes em outros filmes do diretor. Em *O Fio da Memória*, a montagem fragmentada reforça a desintegração da história contada no filme: a da desagregação social e cultural, impostas aos negros brasileiros. Para Consuelo Lins, os documentários *Volta Redonda, memorial da greve* (1989), co-dirigido com Sérgio Goldenberg, e *Os Romeiros de Padre Cícero* (1994) são outros dois filmes importantes desse período porque “são os que suscitaram questões éticas e estéticas para sua prática documental (...) *Boca de lixo* sem dúvida alguma representa o documentário mais rico dessa produção” (LINS, 1996, p.38).

Durante as gravações de *O Fio da Memória*, o diretor visitou um depósito de lixo e percebeu que podia fazer um filme sobre o lugar. “Tinha gente fritando ovo, jogando bola, igual em qualquer lugar. Eu queria fazer um filme sobre aquilo. Não como *Ilha das Flores* (de Jorge Furtado), o lixo como conceito, mas o lixo como realidade.”⁵⁴ O diretor, entretanto, encontrou resistência por parte dos catadores, que não queriam ser filmados. “Trata-se de uma guerra de imagens e representações: os catadores de lixo conhecem a imagem negativa que a sociedade tem deles, a que é mostrada nos telejornais, e não querem reforçá-la” (Idem, 1997, p.52).

Boca de Lixo não tem narrador. É um filme montado a partir dos depoimentos dos personagens, o que aumenta a importância do processo de montagem dentro do método de trabalho do diretor. “Ao invés de uma narrativa linear, os vídeos (*Santa Marta: Duas semanas no morro* e *Boca de Lixo*), se realizam a partir de uma série de depoimentos intercalados por imagens com som direto ou com músicas obtidas, na sua maioria, no próprio local” (Ibid,

⁵⁴ Trecho da entrevista feita pela repórter Cláudia Mesquita para a Revista Palavra.

p.53). O diretor tem sempre a preocupação de preservar a coerência do depoimento de cada personagem durante o processo de montagem. “Eles (os personagens) não têm o poder de me fazer mal. Mas justamente porque eles não têm poder, eu tento ser absolutamente fiel na montagem, ao que a pessoa disse, à dignidade da pessoa, ao personagem de si que ela criou.”⁵⁵ O filme não teve roteiro prévio às filmagens e nem trabalho de pesquisa de campo antes das gravações, apenas durante as gravações, quando o diretor e sua equipe passaram vários dias no lixão negociando as entrevistas.

“Coutinho apura com a câmera na mão e tenta, nesse movimento, se libertar de alguma maneira de ideias pré-concebidas (...). Ele evita os textos em *off*, as perguntas decoradas e objetivas, uma atitude distante, os enquadramentos estáveis e centrados. (...). O que diferencia radicalmente o método de Coutinho do que se vê habitualmente na TV é uma moral rigorosa em relação aos seus personagens que se traduz em um respeito absoluto à vida dos que protagonizam suas imagens” (LINS, 1997, p.47).

Em boa parte de *Boca de Lixo*, o som não está sincrônico à imagem, quer dizer, o diretor utiliza imagens de cobertura para ilustrar trechos de entrevistas. Neste filme, Coutinho passou a utilizar apenas músicas captadas por sua equipe durante as filmagens. Como em *Cabra Marcado para Morrer* e *Santa Marta: duas semanas no morro*, a equipe de filmagem aparece em cena. E mesmo fora da cena, o diretor participa através de suas perguntas. “Acho importante deixar claro que havia uma câmera ali, e que tudo o que está no filme foi produzido pela situação de filmagem, ou seja, pelo contato meu e da equipe com a pessoa que fala⁵⁶.”

Em 1994, Coutinho dirigiu *Os Romeiros de Padre Cícero*, financiado pela TV alemã ZDF Arte. Não houve tempo suficiente para produzir bem o filme, ou seja, fazer uma boa pesquisa de personagens, e segundo o próprio diretor, *Romeiros* é um filme medíocre, que não está à altura do mito do Padre Cícero. De 1994 a 1997, Coutinho, conhecido por seu pessimismo, achou que não faria mais documentários autorais e que viveria da produção de vídeos institucionais encomendados.

⁵⁵ Em entrevista para a Revista Palavra: “Eduardo Coutinho e o rito da palavra”, por Cláudia Mesquita.

⁵⁶ “Diretor retrata Brasil oculto em “Santo Forte”, Folha de São Paulo, 14/08/1999.

2.5 Os anos de afirmação: a produção constante de documentários

A superação do momento de crise veio com a identificação de uma nova possibilidade de distinção. A ideia de filmar *Santo Forte* surgiu quando o diretor fazia a pesquisa para uma série de programas, chamada “Identidades Brasileiras”, para a TVE⁵⁷. A série abordaria dez temas diferentes e envolveria pesquisa e gravações em várias partes do país. “Eu estava enlouquecido com o fato de ter que fazer um mosaico. Por exemplo, religião. Teria que pegar o Rio, a Bahia, a umbanda no Maranhão”⁵⁸. Este projeto foi interrompido, mas durante a fase de pesquisa, Coutinho percebeu que o tema Religião era diferente dos outros.

“Qual é o grande tema sobre o Brasil? Você vai fazer um filme sobre cidadania, as pessoas estão andando para isso, entende? Então, o que não está inserido no cotidiano do povo não rende. E não tem outra: é a religião. Religião mal ou bem as pessoas vivem. É religião, é condição, é morte, bem, mal, isso as pessoas vivem: ética, religião e magia. Esse era o tema.”⁵⁹

Coutinho contratou a antropóloga Patrícia Guimarães que já fazia uma pesquisa sobre o assunto com moradores da Vila Parque da Cidade, uma favela no alto da Gávea, na zona sul do Rio de Janeiro.

“Agora por que o local é uma favela? Por que eu adoro favela? Não. O que é um bairro? Bairro é heterogêneo demais e grande demais. (...) Por que me fascinou essa favela? Primeiro, porque ela é pequena: tem duas mil pessoas. Segundo lugar: lá não tinha tráfico. Então Vila Parque da Cidade era maravilhoso: uma favela comum, sem nenhum pitoresco, inserida na Zona Sul, que é a zona rica do Rio... Eu não tô procurando a pureza, que aliás não existe. Então falei: tenho que fazer esse filme”⁶⁰.

A atitude de Coutinho ao batalhar pela viabilização de *Santo Forte* foi tão importante na trajetória do diretor quanto o sucesso de crítica e de público que o filme alcançou. Ele marcou uma virada importante (“ressurreição”, segundo o próprio Coutinho⁶¹) na carreira do diretor, que usou os capitais simbólico (reconhecimento entre os pares), social (contato com José Carlos Avellar, então diretor-presidente da RioFilme, distribuidora de filmes nacionais) e

⁵⁷ Televisão Educativa ou TVE ficou no ar de 1975 a 2007, quando deu lugar à TV Brasil, canal de televisão público do governo federal.

⁵⁸ Da entrevista para a Revista Palavra por Cláudia Mesquita.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ (BRAGANÇA, 2008, p.93)

específico (os documentários que tinha feito até então), adquiridos para conseguir verbas para o filme. Suas apostas deram certo: o filme foi bem recebido pela crítica e pelo público.

“(...) Eu não fazia filmes não por injustiça do mundo, mas também porque não tinha segurança em pedir coisas, fazer política. Não gosto, nunca soube e não sei fazer, por temperamento. Em 1997 me bateu um troço existencial igual ao do *Cabra*, e fui falar com o Avellar. Foi um ato de desespero. Estava em um pântano, tão no fundo do poço que tinha que ser alguma coisa que eu quisesse fazer, pessoal, não me importando com nada. Tinha que ser aquilo que ninguém pode ou quer fazer, que só eu posso e quero fazer. É uma liberdade absoluta, mas se você fracassa, morre com ela. Fica difícil falar disso hoje, porque a aposta foi ganha. Mas na época não estava ganha. Por isso *Santo Forte* tem um lugar estratégico, foi um episódio dramático em minha vida pessoal. Aí me senti vivo de novo e liberto das regras. Foi *Santo Forte* que me deu a confiança para voltar a filmar” (LINS, 2004, p.97).

Santo Forte tem como “marcas identificáveis” do trabalho do diretor: a fabulação dos personagens e a revelação para o espectador dos procedimentos reflexivos, que mostram o processo de filmagem como veremos no próximo capítulo desta dissertação. Além disso, o diretor utiliza pela primeira vez a pesquisa de personagem, realizada por seus assistentes, que entrevistam pessoas dispostas a participar do documentário. Dessa forma, no momento da filmagem, personagem e diretor se encontram pessoalmente pela primeira vez, sendo que o diretor já tem conhecimento das histórias e também do modo de contá-las de cada personagem. Isso garante, de certa forma, a Coutinho que o documentário terá bons depoimentos, ou seja, boas histórias bem contadas. Mas a pesquisa de personagem não elimina o imprevisto e a surpresa dos documentários do diretor. “Eu tenho uma informação da pessoa que na hora da conversa pode gerar outras coisas que eu não sabia, e que muda tudo. E isso é ter uma surpresa da filmagem, se não tiver surpresa na filmagem não vale a pena fazer documentário” (BRAGANÇA, 2008, p.143).

A partir de *Santo Forte*, Coutinho passou a trabalhar regularmente com colaboradores⁶² e conseguiu manter uma produção constante de filmes graças à parceria com a produtora VideoFilmes⁶³, do também documentarista João Moreira Salles. Esta parceria aconteceu por intermédio de Donald Ranvaud⁶⁴, produtor de cinema⁶⁵, e possibilitou a

⁶² Seus principais colaboradores são a assistente de direção Cristiana Grumbach; a montadora Jordana Berg e o fotógrafo Jacques Cheuiche.

⁶³ Além de produzir documentários, a VideoFilmes produz também filmes de ficção de longa-metragem e atua na distribuição nacional e internacional de filmes de jovens realizadores. A produtora foi fundada há 23 anos no Rio de Janeiro e já realizou mais de 50 produções próprias, 80 co-produções, além de ter apoiado direta ou indiretamente outras 150 produções.

⁶⁴ Segundo entrevista de Maurício Ramos, diretor-geral da produtora.

viabilização da produção constante dos filmes de Coutinho a partir de *Santo Forte*. Entre 2000 e 2011, o diretor realizou sete documentários: *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O Fim e o Princípio* (2006), *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009), *Um dia na vida*⁶⁶ (2010) e *As Canções*⁶⁷ (2011). Ao longo do tempo, a relação entre Coutinho e João Moreira Salles se estreitou e, além de produtor, Salles também passou a se envolver ativamente na elaboração dos filmes do diretor. Em *Jogo de Cena*, por exemplo, Salles participou das discussões sobre a forma do documentário durante o processo de edição.

Depois de *Santo Forte*, Coutinho dirigiu *Babilônia 2000*, documentário filmado em apenas um dia no morro da Babilônia (zona sul do Rio de Janeiro), onde existem duas favelas: Chapéu Mangueira e Babilônia. Em 31 de dezembro de 1999, às dez e trinta e cinco da manhã, os integrantes das cinco equipes de filmagem se espalharam pelo morro à procura dos personagens. Coutinho era o único que tinha entrevistas agendadas, resultado do trabalho de pesquisa de personagens de seus assistentes. Segundo o diretor, as entrevistas mais sensacionais do filme não foram feitas por ele.

“Tive seis personagens naquele dia, seis ou sete. O meu era chato porque eu sabia o que os personagens iam dizer em princípio. Enquanto que os outros não. O mais extraordinário do filme é isso. Pesquisa não é essencial. O essencial é você ser bem recebido no lugar, esse é o mínimo.”⁶⁸

Coutinho mostra a fidelidade à ordem cronológica das entrevistas (um relógio aparece na tela para mostrar o horário em que a entrevista foi feita) para manter o caráter documental do filme. A ideia de fazer o filme foi do diretor, mas, pela primeira vez, ele divide a autoria com outras pessoas.

“O que eu acho extraordinário é no sentido de democratização do cinema, entende. Você, quando faz filmes com as pessoas, como eu faço sempre, eu já acho que é um passo adiante de qualquer filme de ficção ou a maioria dos documentários, onde você faz sobre as pessoas, você não faz com as pessoas. E eu só posso fazer, não por democracia, mas porque é meu estilo, eu só

⁶⁵ Produtor de cinema britânico. Sua colaboração com a produtora VideoFilmes começou em 1998, quando vendeu o filme “Central do Brasil” (Walter Salles Junior) na Espanha.

⁶⁶ O documentário, de 90 minutos de duração, foi feito a partir da seleção de trechos de programas que foram ao ar no dia 1^o de outubro de 2009 em de seis canais de televisão aberta. Na edição, o diretor e a montadora Jordana Berg optaram por respeitar a ordem de exibição dos programas. O documentário foi exibido apenas duas vezes (uma vez em São Paulo e outra no Rio de Janeiro) em outubro de 2010 por causa de problemas relativos ao pagamento dos direitos autorais das imagens.

⁶⁷ Documentário que estreou no Festival do Rio em outubro de 2011. Segundo a matéria “Eduardo Coutinho fala sobre novo documentário”, publicada no site www.rac.com.br (acesso em às 24/0/2011, 11:58), “Canções” é sobre a relação que as pessoas têm com a música.

⁶⁸ Entrevista com Eduardo Coutinho feita pela autora em 01/08/2000.

posso fazer se as pessoas me dão um tesouro, se não dão o tesouro, já não tem filme.”⁶⁹

Depois de *Santo Forte* e *Babilônia 2000*, ambos filmados em favelas, Coutinho investiu na ideia de Consuelo Lins⁷⁰ de fazer um filme em um prédio de apartamentos conjugados. A sugestão agradou ao diretor principalmente porque restringia as filmagens a apenas uma locação. Durante três semanas, os assistentes do diretor fizeram a pesquisa de personagens. As filmagens foram realizadas em uma semana. Coutinho, como de praxe, só teve contato com os entrevistados no momento da filmagem.

Edifício Master tem a narrativa ainda mais enxuta do que *Santo Forte*. “Não há um som que não seja sincrônico à imagem; nenhuma voz, murmúrio, nenhuma música ou assobio que passe de um plano a outro; se há corte na imagem, há inexoravelmente um corte também no som. É ainda um filme em que o prédio jamais é visto de fora” (LINS, 2004, p.153). A autora, que fez parte da equipe de pesquisadores do documentário, revelou também a preocupação do diretor em evitar os princípios da dramaturgia tradicional na montagem, impedindo, assim, de provocar comoção gratuita nos espectadores ao intercalar “um personagem forte, outro fraco; uma cena triste, outra alegre” (Ibid, p.155). Por isso, mais uma vez, Coutinho editou o documentário segundo a ordem de filmagem das entrevistas. Enquanto em *Babilônia 2000* o princípio foi adotado porque era importante mostrar o passar do tempo do último dia do ano, em *Edifício Master*, o respeito à cronologia das filmagens foi o critério escolhido por Coutinho que serviu de base para montagem de quase todo o filme. “O diretor fez alterações na ordem quando ela conotava demais: separou três personagens que cantavam em sequência, duas senhoras que falavam em suicídio e deslocou o personagem que cantava *My way*⁷¹ do final [...] Seria uma chantagem emocional com o espectador, o próprio final dramático clássico” (Ibid, p.156).

Depois de *Edifício Master*, João Moreira Salles sugeriu a ideia de co-dirigir com Coutinho um filme sobre a campanha eleitoral à Presidência da República de 2002, acompanhando os dois candidatos que participariam do segundo turno: Luiz Inácio Lula da Silva e provavelmente José Serra. Coutinho, entretanto preferiu filmar os operários, companheiros de Lula nas históricas greves do ABC Paulista⁷² do final dos anos 1970. Dois

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Professora associada da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora da área de Comunicação e autora do livro *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo*.

⁷¹ Versão em inglês da música *Comme D'habitude*, adaptada por Paul Anka e lançada por Frank Sinatra em 1968.

⁷² O ABC paulista compreende os municípios de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano e Diadema.

documentários foram então realizados: *Entreatos*, dirigido por João Moreira Salles, sobre a campanha eleitoral de Lula e *Peões*, de Eduardo Coutinho.

A equipe de pesquisadores de *Peões*, coordenados por Cristiana Grumbach⁷³, tinha o objetivo de localizar operários que apareciam em fotos e documentários⁷⁴ da época das greves. “Desde o início a ideia de Coutinho era filmar pessoas comuns, aqueles que participaram das greves sem ter necessariamente prestígio ou militância mais intensa” (Ibid, p.173). Esse era o dispositivo adotado como regra para a participação no documentário. Não era um dispositivo rígido, mas uma forma de dar uma direção à pesquisa de personagens. Ao contrário dos documentários anteriores de Coutinho, *Peões* não tinha uma locação definida. Além da região do ABC Paulista, o diretor também filmou em Várzea Alegre, no Ceará, terra natal de 10 ex-operários que participaram das greves dos anos 1970.

Para Consuelo Lins, *Peões* remete o espectador a *Cabra Marcado para Morrer* por estabelecer um diálogo com a memória pessoal e coletiva de um grupo de trabalhadores. Além disso, dialoga também com a memória do documentário brasileiro ao reconstituir, com imagens de documentários dos anos 1970 e 1980, a importância da atuação de Lula na liderança dos grevistas. Outra característica importante do documentário é a atitude do diretor de explicitar as circunstâncias e condições da filmagem. Não há imagens da equipe em cena, mas Coutinho mostra as chamadas “sessões de reconhecimento”, cujo objetivo é localizar os possíveis personagens do documentário, que evidencia “as dificuldades da pesquisa, o foco sobre os anônimos fotografados ou filmados” (LINS, 2004, p.177).

Depois de *Peões*, Coutinho foi em busca da essência do fazer documental: escolheu um lugar (o município de São João do Rio do Peixe, na Paraíba) e com uma equipe reduzida e sem pesquisa prévia de personagem se lançou ao acaso, sem criar mecanismos de controle, que poderiam garantir a realização do documentário.

"Eu gosto muito da Paraíba, e não só porque foi onde filmei *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984). Na Paraíba, historicamente, houve uma quantidade enorme de poetas populares. Mas poderia ser noutro Estado do Nordeste. Existe no sertão um talento oratório e uma qualidade de imaginário que não se encontram em outros lugares. A riqueza da expressão é tamanha que os assuntos em si viram secundários. Para fazer um filme de fala, eu supunha, o melhor seria no sertão."⁷⁵

⁷³ Cristiana Grumbach trabalha como colaboradora de Eduardo Coutinho desde *Santo Forte* (1999), exercendo funções tais como assistente de direção, pesquisadora, operadora de câmera e diretora assistente.

⁷⁴ *ABC da Greve*, de Leon Hirszman, *Greve de Março* e *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós, *Greve* de João Batista de Andrade e *ABC Brasil*, de Sérgio Péo, José Carlos Asbeg e Luiz Arnaldo Campos. (LINS 173)

⁷⁵ O fim e o princípio, de Eduardo Coutinho. Nordesteweb.

<http://www.nordesteweb.com/not10_1205/ne_not_20051119a.htm> Acesso em: 27 dez. 2011.

O diretor contou com a ajuda de Rosa, agente da Pastoral da Criança, que guiou o diretor pela região e o ajudou na busca de personagens. *O Fim e o Princípio* é um filme que deixa claro para o espectador como uma ideia é transformada em documentário. Assim como em *Boca de Lixo*, há em *O Fim e o Princípio*, a ideia de que o filme é também o seu próprio *making of* ao evidenciar o processo de procura por personagens que tornou o filme possível.

O diretor muda radicalmente a temática de seu trabalho com *Jogo de Cena*. Se até *O fim e o princípio*, ele estava interessado em encontrar pessoas e conversar com elas, em *Jogo de Cena*, o foco está no conteúdo do que é falado. O documentário trata da dicotomia real x ficção, verdade x mentira, colocada em cena pelos depoimentos das entrevistadas: mulheres comuns e atrizes, famosas ou não, que contam histórias de suas vidas. Coutinho esmiúça a questão da representação: o que importa é a história em si e, principalmente, como ela é contada. Para Alexandre Werneck, crítico da revista *Contracampo*⁷⁶, *Jogo de Cena* tem o foco no que, nos outros filmes do diretor, ficava escamoteado: a estrutura, ou seja, justamente a revelação nua e crua da essência da oralidade e a impossibilidade de distinção de quem é a “dona da história”.

A investigação da trajetória pessoal e profissional de Eduardo Coutinho permite constatar que o diretor teve, a partir de *Santo Forte* (1999), a preocupação de desenvolver uma obra coerente em que filme a filme tentou aprimorar a sua relação com o personagem, ponto central de todos os seus filmes. Nesse sentido, é possível constatar uma espécie de aperfeiçoamento da relação diretor-personagem existente nos seus documentários vistos sob a perspectiva temporal, que teve início com a prática da entrevista obtida pelo diretor nos nove anos em que trabalhou no Globo Repórter. A ideia de desenvolvimento de um método de trabalho está fortemente presente entre a crítica especializada, como veremos em seguida.

⁷⁶ A *Contracampo* (www.contracampo.com.br) é especializada em crítica de cinema. Entrou no ar em setembro de 1998. A partir de abril de 1999, passou a ter periodicidade mensal.

2.6 A consagração do diretor pela crítica especializada⁷⁷ e pelos festivais de cinema

Nos últimos 11 anos, o diretor Eduardo Coutinho foi premiado três vezes no Festival de Gramado: em 1999, com *Santo Forte*, ganhou o prêmio especial do júri; em 2002, com *Edifício Master*, o de melhor documentário e, em 2007, foi agraciado com o Kikito de Cristal pelo conjunto da obra. Com *Santo Forte*, em 1999, e depois com *Peões*, em 2004, ganhou o prêmio de melhor filme do Festival de Brasília.

O reconhecimento do trabalho do diretor por parte de dois dos mais importantes festivais de cinema do país premia uma obra que não atrai um grande número de pagantes às salas de exibição, mas que é reconhecida pela crítica especializada como “a obra mais marcante do cinema brasileiro contemporâneo.”⁷⁸ A ideia de que o trabalho do diretor é fruto de seu pensamento sistemático ao longo dos anos, em torno das questões de método é recorrente entre os críticos, o que sinaliza a existência de uma ligação metodológica e até temática entre os filmes de Coutinho.

O crítico Cleber Eduardo, da revista *Cinética*⁷⁹, compara Coutinho a cineastas brasileiros de prestígio internacional como Walter Salles (*Central do Brasil*) e Fernando Meirelles (*Cidade de Deus*) e a cineastas populares como José Padilha (*Tropa de Elite*) e Daniel Filho (*Se eu fosse você*). Para o crítico, “Coutinho é o cineasta brasileiro mais importante do momento”⁸⁰ devido ao “valor estético atribuído, pela crítica e pelos colegas, aos seus filmes nos últimos 10 anos”. O uso do termo cineasta o coloca entre os diretores que fazem ficção, gênero considerado mais importante do que o documentário, principalmente por causa da sua capacidade de gerar lucros. É importante ressaltar que o documentário é visto como marginal no campo do cinema. “O documentário ocupa a margem e vai sempre ocupar. Nunca em nenhuma sociedade o documentário ocupará o centro. As pessoas vão ao cinema para sonhar, se identificar, se projetar, e o que interessa é que a margem do documentário aumente”, diz o diretor⁸¹.

⁷⁷ Foram analisadas críticas jornalísticas, sobre quatro documentários do diretor Eduardo Coutinho (*Santo Forte*, *Edifício Master*, *Jogo de Cena* e *Moscou*), publicadas em quatro tipos de veículos: jornal impresso (O Globo e A Folha de São Paulo), revista impressa (piauí), revistas online (Cinética e Contracampo) e blogs de críticos de cinema. O número de críticas analisadas para cada filme é desigual e dependeu basicamente da possibilidade de acesso aos arquivos dos jornais e dos sites.

⁷⁸ Segundo Felipe Bragança na crítica “Edifício Master, de Eduardo Coutinho”.

⁷⁹ Revista online (www.revistacinetica.com.br) fundada por Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Felipe Bragança, que antes eram colaboradores da Contracampo.

⁸⁰ Crítica “Abrindo o jogo sobre Moscou”, publicada na revista *Cinética* em abril de 2009.

⁸¹ Em entrevista publicada originalmente na revista *Intermédias*, em 2005.

Felipe Bragança⁸², crítico da revista eletrônica *Contracampo*, relacionou *Edifício Master* aos documentários anteriores do diretor e citou *Cabra Marcado*, *Santa Marta*, *Santo Forte* e *Theodorico, o imperador do Sertão* como filmes importantes que marcaram avanços e desdobramentos do “conjunto técnico-ético” na obra de Coutinho. Em 2002, portanto, quando esta crítica⁸³ foi publicada, já se falava de Coutinho como um expoente do cinema brasileiro, o que seria reafirmado outras vezes nas críticas dos filmes mais recentes do diretor (*Jogo de Cena* e *Moscou*). Bragança faz elaborações sobre o conjunto de filmes do diretor e enxerga o desenvolvimento de um método filme a filme. Para ele, *Babilônia 2000* foi um “tropeço”, um risco que o diretor correu ao se repetir sem inovar e, por isso, vê *Edifício Master* como uma “revitalização”: “*Master* nos traz um Coutinho renovado espacial e tematicamente, capaz de novamente nos surpreender fazendo o mesmo”, finaliza Bragança.

Na maioria das críticas sobre *Jogo de Cena* e *Moscou*, existe a ideia de que Coutinho aperfeiçoa seu método de trabalho de *Santo Forte* até *O Fim e o Princípio*. Os críticos se dividem, entretanto, em relação aos dois últimos documentários: *Jogo de Cena* e *Moscou*. Para uns, *Jogo de Cena* é uma ruptura. Para outros, a ruptura só acontece com *Moscou*. Uma coisa é certa: até *Jogo de Cena*, Eduardo Coutinho é unanimidade para a crítica especializada. *Moscou* é responsável por uma divergência de opiniões, que levou a intensificação do debate em torno da obra do diretor, mas que não “arranhou” sua imagem. Eduardo Scorel (“Coutinho é o grande ausente de *Moscou*”⁸⁴) e Jean Claude Bernardet (“*Moscou* é uma catástrofe e um impasse”⁸⁵) questionam os procedimentos adotados em *Moscou*, mas não questionam a importância e a relevância da obra de Coutinho para o cinema brasileiro contemporâneo. Pelo contrário, ressaltam que a inquietação e a capacidade de reinvenção e de produção do diretor são marcas de sua extrema preocupação com o método de trabalho e com o pensar o cinema documentário. Nesse sentido, é, principalmente, através da constatação da importância da frequente elaboração do método de trabalho que as análises das críticas de *Jogo de Cena* e *Moscou* confirmam a posição de destaque que Coutinho ocupa no campo do cinema.

Para Carlos Alberto Mattos na crítica “Xeque-mate de verdade”, publicada em “O Globo”, Coutinho abre novas perspectivas para seu trabalho ao deixar de lado (ou para trás?) questões que o acompanhavam há certo tempo. Para o crítico, *Jogo de Cena* e também *Santiago*, de João Moreira Salles, selam o “fim da inocência no documentário brasileiro

⁸² Felipe Bragança é autor do livro Eduardo Coutinho, da coleção Encontros, da editora Azougue, de 2008.

⁸³ “Edifício Master”, de Felipe Bragança.

⁸⁴ Crítica “Coutinho não sabe o que fazer”, publicada na revista Piauí em agosto de 2009.

⁸⁵ Crítica “Moscou”, publicada no site <http://jcbarnardet.blog.uol.br> em 06/08/2009.

contemporâneo”, isto é, representam o amadurecimento do gênero no país. Para o crítico, *Jogo de Cena* é sobre todos os filmes do diretor por desnudar a relação do diretor com o outro. O crítico cita filmes como *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master* e *O Fim e o Princípio* para justificar a presença de um método, de um mesmo mecanismo na obra do diretor. Esse mecanismo é a “regra do jogo” ou o dispositivo criado por Coutinho para fazer seus filmes. Em geral, segundo Alexandre Werneck⁸⁶, os filmes são compostos de uma delimitação geográfica somada à captura de discursos singulares.

Além de salientar a possibilidade de enxergar a obra do diretor como resultado do desenvolvimento de um método de trabalho, é possível afirmar que as críticas sobre os documentários de Eduardo Coutinho ressaltam como características mais marcantes da obra do diretor a força dos depoimentos dos personagens e, em consequência, o talento do diretor para trazê-los à tona. A força dos depoimentos remete a outra questão importante na obra do diretor: o entrelaçamento da realidade com a ficção, ou seja, a sujeição à possibilidade de auto-invenção que o ato da fabulação proporciona ao personagem.

No próximo capítulo, os documentários *Boca de Lixo*, *Santo Forte*, *Edifício Master* e *Jogo de Cena* serão analisados conforme o percurso teórico traçado nos dois primeiros capítulos desta dissertação. Para tanto, serão utilizados as noções de autoria e encenação documentária para reconhecer como as marcas identificáveis típicas do trabalho do diretor caracterizam seu estilo pessoal e único de fazer documentários.

⁸⁶ Na crítica *Jogo de Cena* publicada na Revista Contracampo em outubro de 2007.

3. ANÁLISE DAS MARCAS DE AUTORIA NA OBRA DE EDUARDO COUTINHO

3.1. Procedimentos metodológicos

A metodologia empregada nesta análise consiste, em um primeiro momento, em tentar identificar nos documentários *Boca de Lixo*, *Santo Forte* e *Jogo de Cena*⁸⁷ as marcas de autoria características do trabalho do diretor Eduardo Coutinho. Para isso, foi utilizada a concepção de autoria no cinema, formulada pela *Política dos Autores*, que ajudou a identificar o estilo do diretor como único e individual. Entre essas marcas de autoria que caracterizam o trabalho do diretor, está a encenação documentária, objeto central da investigação proposta neste trabalho. A encenação nos documentários foi analisada sob a perspectiva da noção de encenação direta, formulada por Fernão Ramos, segundo a qual, no documentário moderno, o diretor e o personagem estabelecem uma relação afetiva no momento do encontro (ou da entrevista). A encenação documentária também foi investigada a partir do sentido de encenação inicialmente atribuído ao cinema de ficção e ao documentário clássico, que diz respeito à maneira de orquestração dos recursos técnicos disponíveis para filmar a cena. Essas duas acepções da noção de encenação possibilitaram identificar no trabalho do diretor duas estratégias distintas, elaboradas para filmar os documentários do *corpus* de análise, chamadas neste trabalho de *encenação livre* e *encenação determinada*.

Além da encenação, foi possível perceber outras marcas de autoria que identificam o trabalho do diretor nos documentários *Boca de Lixo*, *Santo Forte* e *Jogo de Cena*. Optou-se por privilegiar duas delas e mostrar como a reflexividade e a interação estão presentes no *corpus* analisado. Através da decomposição das partes dos filmes em questão, foi possível investigar como a partir da revelação dessas duas características a obra do diretor Eduardo Coutinho se inscreve no que Bill Nichols nomeou como documentário participativo.

Para aplicar a metodologia descrita, utilizou-se a decomposição dos elementos constitutivos dos documentários analisados nesta dissertação (*Boca de Lixo*, *Santo Forte* e *Jogo de Cena*) a fim de estabelecer os elos entre eles, seja em um mesmo filme ou relacionando um filme com outro. “É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu” (VANOYE &

⁸⁷ Para uma melhor compreensão dos documentários analisados, ver os anexos 1, 2, e 3, que mostram, respectivamente, as estruturas de *Boca de Lixo*, *Santo Forte* e *Jogo de Cena*.

GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15). Tal decomposição, na prática, significa decupar o documentário corte a corte e examinar, separadamente, a imagem e a trilha de áudio. O procedimento permite prestar atenção a detalhes, muitas vezes não percebidos de imediato, relativos aos movimentos e enquadramentos de câmera, à edição do som e também à própria edição de imagens. A decupagem é importante para ajudar a ver a maneira como o diretor usou e conjugou os recursos técnicos disponíveis no momento da filmagem: quais enquadramentos são mais usados ou em que momentos o som não está sincrônico à imagem, por exemplo.

3.2. Prólogo: informações ao espectador e evidência da presença do diretor no local da ação.

É possível identificar nos documentários de Eduardo Coutinho uma parte introdutória, aqui chamada de prólogo, que tem como objetivo principal situar o espectador em relação à obra e, ao mesmo tempo, prender sua atenção de maneira que tenha interesse em assistir mais. Nos documentários de Coutinho analisados neste trabalho, o prólogo tem a função de fazer com que o espectador seja apresentado ao tema e aos personagens, e saiba onde (e às vezes quando) o documentário foi realizado. Contudo, a principal informação fornecida pela parte inicial do documentário diz respeito ao posicionamento do diretor, isto é, à revelação do ponto de vista adotado por ele ou, na definição de Jullier, “o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar” (JULLIER, 2009, 22). Os filmes de Eduardo Coutinho se encaixam na noção de documentário participativo (BILL NICHOLS), que é definido por duas características importantes: o documentário participativo é fruto da intervenção do diretor na ação, que, por questões éticas, tem que ser revelada claramente ao espectador. Por isso, dentro da lógica de trabalho de Coutinho, deixar claros os procedimentos reflexivos, isto é, aqueles que revelam o processo de filmagem para o espectador, é de fundamental importância e é uma particularidade que se repete em seus documentários, como veremos a seguir. A repetição da utilização do prólogo como maneira de situar o espectador em relação ao posicionamento do diretor nos documentários em questão pode ser compreendida como uma característica que identifica o trabalho do diretor Eduardo Coutinho.

Em *Boca de Lixo*, por exemplo, o posicionamento do diretor é conhecido logo no primeiro plano do documentário, que começa com um travelling sobre o lixo. A câmera está na mão do fotógrafo um pouco acima do nível do chão e abre caminho para a entrada da

equipe (e do espectador) no depósito de lixo (foto 1). Primeiro, o cenário do documentário é mostrado como um lugar silencioso, onde porcos, urubus, cavalos e cachorros convivem harmoniosamente e da onde retiram alimentos. De repente, a calma e o silêncio são interrompidos por um barulho. Grunhido ou grito? Bicho ou gente? A dúvida dura pouco. O local é agora tumultuado e os catadores disputam ferozmente o lixo despejado por um caminhão coletor com ancinhos que reviram a montanha de lixo em busca de alimentos. Entre os catadores, estão também o câmera e o operador de áudio da equipe de filmagem, o que torna evidente para o espectador que o diretor está dentro do depósito de lixo, da onde observa a cena.

Em *Santo Forte*, a presença da equipe de filmagem na Vila Parque da Cidade não recebe tanto destaque apesar de também ser mostrada na parte inicial do documentário. A fabulação do personagem é o elemento mais ressaltado no prólogo de *Santo Forte*, que começa com o depoimento do personagem André, para só depois dar ao espectador informações sobre onde e quando o documentário se passa e, também, sobre o posicionamento do diretor. No documentário em questão, através do encadeamento de planos, a edição estabelece uma relação de tempo e espaço ao mostrar imagens da missa celebrada pelo papa João Paulo II no Aterro do Flamengo (no Rio de Janeiro) em outubro de 1997, sucedidas por uma aérea da vila Parque da Cidade. Assim, o espectador é informado que o documentário foi realizado na pequena comunidade durante a visita do pontífice ao Brasil. Em seguida, vemos a movimentação do diretor Eduardo Coutinho e da equipe de cinema nos becos da favela (foto 2).

Em *Jogo de Cena*, o prólogo tem duração de apenas 13 segundos, tempo em que fica na tela um anúncio (foto 3), publicado pela equipe de Eduardo Coutinho, que convida mulheres interessadas em participar de uma seleção para um filme documentário. Quem acompanha o trabalho de Coutinho sabe que o teste ou seleção com as candidatas é de fato a pesquisa de personagem realizada pelos assistentes do diretor, que tem como objetivo selecionar personagens que tenham a capacidade de contar bem boas histórias. No anúncio, não havia definição do tema a ser abordado pelas candidatas, mas as histórias contadas no documentário são, em geral, relativas às experiências afetivas das personagens com o pai, a mãe ou os filhos.

O texto do anúncio é um procedimento reflexivo usado pelo diretor, que cumpre a mesma função exercida pelas imagens que mostram a equipe de filmagem no local da ação retratada. A utilização do anúncio, entretanto, não exclui de *Jogo de Cena* os diversos momentos em que é possível ver os bastidores do set de filmagem (foto 4). A recorrência

dessas imagens reforça para o espectador a ideia de que o documentário é resultado exclusivo da intervenção do diretor e de sua equipe na ação retratada.

Foto 1



Foto 2



Fonte: imagens dos documentários *Boca de Lixo* e *Santo Forte*

A presença da equipe de filmagem e do diretor Eduardo Coutinho revelada nos prólogos dos documentários analisados. Da esquerda para direita: a câmera entre os catadores em *Boca de Lixo* (foto 1) e Coutinho (de camisa branca na foto da direita).

Foto 3



Foto 4



Fonte: documentário *Jogo de Cena*

No prólogo de *Jogo de Cena*, o diretor e a equipe de filmagem não estão na imagem, mas o texto do convite (à esquerda, foto 3) deixa claro para o espectador que trata-se de um filme documentário. À direita (foto 4), a personagem Mary Sheila e o diretor Eduardo Coutinho durante a entrevista, em um dos vários momentos em que o set de filmagem é mostrado em *Jogo de Cena*.

3.3. A intervenção do diretor na ação: outros procedimentos reflexivos

Mostrar a presença da equipe no local da ação está ligado à ideia de que o documentário participativo só existe por causa da intervenção do cineasta na ação filmada. “Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera” (NICHOLS, 2005, p.155). Além das imagens da equipe e do diretor no local da

ação, a reflexividade, nos filmes de Coutinho, também está presente nos documentários aqui analisados através de outros procedimentos que mostram as maneiras como se deu a intervenção do cineasta durante o processo de filmagem. Entre elas, estão as estratégias de aproximação e de provocação utilizadas pelo diretor respectivamente para se aproximar do personagem e também para estimulá-lo a conversar. Além disso, as próprias perguntas e colocações feitas por Coutinho durante as entrevistas podem, também, ser consideradas procedimentos reflexivos.

Boca de lixo tem como particularidade deixar claro para o espectador muito dos passos dados pelo diretor durante a realização do documentário (o que não acontece nos filmes posteriores do diretor). O processo do fazer documental é revelado detalhadamente, confirmando a ideia de Consuelo Lins de que este documentário contém nele mesmo seu próprio *making of* (LINS, 2004, p.91), o que evidencia o lugar de destaque que a reflexividade ocupa no nos documentários de Coutinho. “Não existe ambigüidade na presença do sujeito-da-câmera na tomada, existe ação, intervenção, debate, movimentos que o sujeito-da-câmera acompanha e provoca” (RAMOS, 2011, p.15).

Além do cotidiano dos catadores no depósito de lixo, o documentário mostra que a relação entre o diretor e os personagens é marcada por um processo que se desenvolve em três fases: resistência, aproximação e aceitação. Ainda no prólogo do documentário, o primeiro encontro entre o diretor e os personagens é marcado pela oposição dos catadores à presença da equipe de filmagem no depósito de lixo. A resistência à presença da equipe no local é mostrada através de planos em que os catadores escondem seus rostos e fazem gestos para que a equipe de filmagem vá embora. A revolta é também ilustrada com palavras. Nesse momento, o que está em jogo é a capacidade do diretor de convencer os catadores a falar, enquanto eles tentam entender a presença da equipe no depósito de lixo e perguntam ao cineasta: “O que vocês ganham com isso?” Esse primeiro embate entre diretor e personagens é picotado pela edição, que seleciona trechos rápidos de perguntas e respostas com pessoas diferentes e não identificadas, e evidencia a primeira fase do processo de resistência-aproximação-aceitação, através do qual diretor e personagem se relacionam ao longo de todo o filme. A multiplicidade de vozes que se opõem à presença da equipe de filmagem, mostrada através desse recurso de edição, evidencia a dificuldade da missão a ser cumprida pela equipe de filmagem. Para conseguir a aceitação de sua presença entre os catadores, o diretor negocia sua entrada e permanência no depósito de lixo através de estratégias de aproximação.

Em *Boca de lixo*, a fotografia é usada como ingresso para a entrada do diretor no lixão (e para ser aceito pelos catadores) e também funciona como uma moeda de troca, ou seja, uma

retribuição aos catadores pela cessão de suas imagens. Quando o diretor pede que um grupo de catadores olhe as fotos e diga os nomes dos colegas que aparecem nelas, a individualidade de cada um deles é ressaltada. Assim, a fotografia faz com que cada catador se sinta lisonjeado por ter sido escolhido, por ser alvo da câmera e do diretor, e, dessa forma, ela é capaz de promover o riso e a comunicação (TRAVASSOS, 1996, p.104), facilitando a aproximação entre diretor e personagem.

Nesse documentário, a fotografia também é usada como uma maneira de provocar os personagens, ou seja, como um recurso que estimula a conversa. Ao abordar Nirinha durante o trabalho no lixão, Coutinho mostra a ela fotos de sua irmã e de seu pai. A personagem demonstra interesse pelas imagens e o diretor aproveita a boa receptividade para começar a entrevista: “Nirinha, me disseram que você é a pessoa que mais junta quilo por semana, é verdade?” A personagem então conta como é o seu processo de trabalho no depósito de lixo e porque consegue faturar mais do que os colegas.

Outro recurso utilizado por Coutinho em *Boca de Lixo*, que pode ser considerado outro procedimento reflexivo, é o *feedback* ou a devolução de imagens em vídeo aos personagens, usado por Jean Rouch e Edgard Morin em *Crônica de um verão* como “um grande comentário sobre o processo de realização fílmica” (TEIXEIRA, 2006, p.218) feito pelos próprios personagens, a pedido dos diretores. Enquanto no filme de Rouch e Morin os personagens assistem ao material gravado previamente e fazem comentários, que são integrados ao filme, em *Boca de Lixo* o *feedback* não gera comentários, mas reações: olhares, expressões, gestos revelam emoções, que também são integradas ao filme e coroam a relação de resistência-aproximação-aceitação entre o diretor e os personagens. Através da revelação dessas estratégias, o diretor evidencia minúcias do processo de filmagem ao espectador, mostrando como se aproximou do personagem e conseguiu estabelecer uma forma de entrar em seu universo. O diretor assume, dessa forma, uma espécie de conduta ética, que norteia a edição do documentário e que influencia diretamente sua forma.

Em *Santo Forte*, há o uso de outra estratégia de provocação: o diretor aproveita o impacto causado pela transmissão, ao vivo pela televisão, da missa celebrada pelo Papa João Paulo II no Rio de Janeiro como gancho para provocar os personagens e abordar o assunto que lhe interessa (a religião). A entrevista com Braulino, por exemplo, é estimulada pelas imagens da televisão.

Coutinho: “Por que o senhor está gravando a missa?”
Braulino: “Para guardar de recordação.”

Coutinho: “É uma coisa importante para o senhor?”

Braulino: “Sem dúvida. Eu sou católico. Eu sou batizado na igreja católica, né. Então, eu não deixo de ser católico”.

Ainda em *Santo Forte*, o diretor reafirma sua condição de “estrangeiro” ao dar voz à Vera, moradora da comunidade retratada, que foi uma espécie de guia da equipe no local, e explicitar como ela promoveu sua aproximação com os personagens. Enquanto vemos imagens em que ela, Coutinho e a equipe circulam pela favela, Vera fala em *off* do contraste entre os prédios da Gávea, na zona sul do Rio de Janeiro, e a pequena favela localizada no mesmo bairro. Como integrante da equipe e moradora da comunidade, Vera transita nos dois grupos e faz a mediação entre eles. Em uma entrevista em que áudio e vídeo estão sincrônicos, ela explica porque conhece a comunidade tão bem: “Porque eu moro aqui há 34, quase 35 anos. Porque eu trabalhei na comunidade. Eu fui agente de saúde aqui” e explica também a sua função como integrante da equipe de filmagem: “Eu fui a porta de entrada para esse documentário acontecer na comunidade porque eu trouxe vocês, equipe, pra dentro da comunidade e mostrei pra vocês quem era essa comunidade”. Nesse sentido, Vera possibilitou a aproximação entre a equipe de filmagem e os personagens, facilitando a adesão desses últimos ao documentário. Colocar Vera para explicar a sua função de guia da equipe na comunidade foi uma maneira de reforçar a revelação do processo de filmagem (reflexividade) para o espectador e reafirmar a condição do diretor como “alguém de fora”, que precisa elaborar estratégias para se aproximar e ser aceito pelos membros da comunidade. A função de Vera no filme remete ao trabalho de um informante que auxilia o etnógrafo na coleta de informações sobre o objeto estudado durante o trabalho de campo.

De uma maneira geral, é possível perceber que as perguntas e colocações do diretor durante as entrevistas também evidenciam sua conduta durante o processo de filmagem e podem, por isso, ser consideradas um tipo de procedimento reflexivo, que revela detalhes da relação entre diretor e personagens no momento da ação. A postura geralmente adotada pelo diretor durante o contato com os personagens é explicada por Consuelo Lins: “Ele tenta, na medida do possível, não fazer avaliações sobre o que está vendo ou ouvindo” (LINS, 2004, p.149), como em *Santo Forte*, quando a filha de Elizabeth diz que é atéia. Coutinho rebate imediatamente: “Atéia. O que quer dizer atéia?” e, assim, deixa que ela desenvolva seu raciocínio, enriqueça sua fala, sem tentar induzir a resposta da personagem. Já em outro momento, seu comentário tenta explicar melhor para o espectador a história contada por André.

Em *Boca de Lixo*, através do que o diretor fala, é possível ver como ele se aproxima

dos catadores e tenta convencê-los a participar do documentário, explicando o propósito do seu trabalho a eles e também ao espectador.

Garoto: O que vocês ganham com isso?

Coutinho: Hã?

Garoto: Pra botar esse negócio [a câmera] na nossa cara?

Coutinho: É pra mostrar a vida real de vocês, pras pessoas verem como é que é.

Garoto: Sabe pra quem vocês podiam mostrar? Podia mostrar pro Collor⁸⁸.

3.4. A encenação e o momento da interação entre diretor e personagem

A interação, ou relação entre diretor e personagem, é outra característica importante dos documentários participativos e da obra de Eduardo Coutinho, onde os encontros entre ele e os personagens acontecem por meio de entrevistas. Coutinho prefere usar o termo *conversa* e tem uma maneira particular de utilizá-la em seus filmes: os depoimentos não são editados com o objetivo de dizer uma verdade ou sustentar uma opinião, e o que importa para o diretor é o relato da experiência individual de cada personagem. “A entrevista é a forma dramática exclusiva (nos filmes do diretor) e a presença da personagem não está acoplada a um antes e depois, nem a uma interação continuada com outras figuras em seu entorno” (XAVIER, 2010, p.66).

A partir da interação, isto é, da relação entre personagem e diretor no momento do encontro, se define a encenação direta, típica dos documentários modernos (segundo a concepção de Fernão Ramos) e, também, dos documentários de Eduardo Coutinho. Como vimos, o termo encenação perde o sentido de representação que tem quando atribuído ao documentário clássico. A encenação direta do documentário moderno é “ence-nada”, segundo Ramos, porque não foi combinada antes da filmagem. Logo, equipe e personagens não seguem marcações acertadas antecipadamente e a tomada está aberta à indeterminação. O desempenho do personagem durante a cena, entretanto, pode ser influenciado pela presença da câmera. Para Ramos, se o personagem encena para câmera, ele também encena para o mundo e, por isso, não há encenação (no sentido de representação) porque trata-se de um comportamento cotidiano. “No sentido amplo, todos nós encenamos, a todo momento, para todos. A cada presença para nós, tentamos interpretar a nós mesmos para outrem, e não seria diferente para a câmera” (RAMOS, 2008, p.48).

⁸⁸ Fernando Collor de Mello foi o presidente do Brasil de 1990 a 1992.

A encenação direta se caracteriza pela relação afetiva que se estabelece entre diretor e personagem no momento do encontro. Além das palavras, o personagem se expressa também através de gestos, olhares e expressões. Como o momento do encontro é filmado nos documentários de Coutinho? Em outras palavras, como o diretor organiza os recursos técnicos na hora de filmar a entrevista? Basicamente, Coutinho usa duas estratégias, relativas aos posicionamentos, enquadramentos e movimentos de câmera, e também aos deslocamentos da equipe e do personagem para filmar os momentos do encontro nos filmes analisados. Essas estratégias foram chamadas, nesta dissertação, de *encenação livre* e *encenação determinada*. De uma maneira geral, a *encenação livre* se caracteriza pela ausência de planejamento em relação ao posicionamento da equipe e também do personagem durante o momento do encontro ou da entrevista. Já a *encenação determinada*, ao contrário, tem como característica principal o planejamento prévio da maneira de filmar o momento do encontro. Independentemente da estratégia adotada, o que vai ser dito pelo personagem não é combinado previamente ao momento da filmagem nos documentários de Eduardo Coutinho.

3.4.1. A encenação livre em *Boca de Lixo*

Em *Boca de Lixo*, a *encenação livre* é predominante e será analisada na sequência da entrevista com a personagem Jurema, que exemplifica o processo de resistência-aproximação-aceitação vivido por todos os personagens do documentário. Na primeira parte desta sequência, realizada no depósito de lixo, Jurema se mostra muito resistente às investidas do diretor, respondendo às perguntas de forma irônica e dando as costas para câmera. Através de imagens feitas pela segunda câmera, vemos a equipe de filmagem seguindo Jurema no depósito de lixo. A personagem (blusa vermelha) carrega um cesto na cabeça, joga o cesto no chão, se vira para câmera, parecendo indignada com a insistência do diretor.

A personagem é apresentada através de uma cartela que tem seu nome, Jurema, manuscrito em uma folha de papel pardo. Ouve-se a voz da personagem: “Acho que ele gostou de mim. Ai, meu Deus.” No plano seguinte, Jurema está com outra blusa (amarela), o que mostra que as filmagens foram feitas em pelo menos dois dias diferentes e, em ambos os momentos, a personagem estava revoltada com a presença da equipe de filmagem no local. Ela continua falando: “Acho que ele gostou de mim”, enquanto a câmera se aproxima junto com a equipe. Coutinho tenta começar a entrevista e vacila um pouco antes de fazer a

primeira pergunta. “Podemos conversar? E ela responde de forma impaciente: “Conversar o quê? Não temos nada para conversar.” O diretor não se intimida: “Quería saber se a senhora trabalha aqui há muito tempo?” A câmera continua gravando e acompanhando o movimento da personagem. A imagem sincrônica com o áudio é interrompida. Em *off*, Jurema fala sobre os motivos da sua revolta, enquanto as imagens mostram a personagem trabalhando no lixão. A primeira parte dessa sequência, que se passa no lixão, é marcada pela resistência da personagem. Ela, além de fugir da câmera, responde ao diretor com ironia. Depois, nega aquilo que irá revelar ao diretor, em tom de confissão, na segunda parte da entrevista (que realmente consome alimentos catados no lixão). Quando som e imagem voltam a ficar sincrônicos, Coutinho pergunta sobre o filho, Fábio, que a acompanha. Nesse momento, a personagem olha na direção da câmera e do diretor, sem parecer incomodada. Coutinho finalmente ganhou a confiança da Jurema.

A entrevista recomeça no quintal da casa da catadora, outro indicativo da confiança conquistada pelo diretor. Se antes a personagem não aceitava a presença da equipe no depósito de lixo, agora ela a recebe em sua casa. Jurema apresenta seus sete filhos. A câmera está parada. Ela aponta para cada criança e diz seu nome e idade (foto 6). Como numa coreografia, sai do quadro e a câmera continua focalizando as crianças (foto 7). No plano seguinte, focaliza também a mãe de Jurema, que participa da entrevista (foto 8). Em seguida, o marido de Jurema participa da conversa de outra janela (foto 9). Coutinho faz uma nova pergunta a Jurema, a câmera então gira em sua direção e se desloca (através da movimentação do fotógrafo) e se aproxima da personagem que está ao lado da mãe (fotos 10, 11 e 12).

Foto 5



Foto 6



Foto 7



Fonte: documentário *Boca de Lixo*

A coreografia não ensaiada da encenação livre em *Boca de Lixo*. Da esquerda para direita: Jurema apresenta cada um de seus filhos (foto 5); a personagem anda em direção à câmera (foto 6) e aponta na direção de sua mãe, que também participa da entrevista (foto 7).



Fonte: documentário *Boca de Lixo*

O marido de Jurema olha para a esquerda na direção da companheira (foto 8) que responde às perguntas do diretor. O operador de câmera se movimenta e se aproxima da personagem, que continua conversando com o diretor (fotos 9, 10 e 11).

A *encenação livre*, presente nestas duas passagens, é a expressão mais cristalina da relação e da interação entre personagem e diretor durante a tomada do documentário moderno. A indeterminação do encontro e, conseqüentemente do modo de filmar, é total porque não há nenhum tipo de planejamento relativo à movimentação da equipe ou ao posicionamento da câmera anterior à filmagem.

O bate papo descontraído envolve toda a família de Jurema e gira em torno de assuntos pessoais: ajuda da mãe no cuidado com os filhos, o início do namoro com o companheiro, a dificuldade para criar tantos filhos. Jurema parece tranqüila ao contar sua história. A estratégia do diretor (e que aparece em outros momentos do documentário) é usar questões sobre a vida pessoal para deixar o personagem à vontade e, só depois, abordar assuntos relativos ao trabalho no depósito de lixo. A imprevisibilidade da movimentação do personagem na tomada, característica da *encenação livre*, faz com que, às vezes, o diretor de fotografia, responsável pelo manejo da câmera, perca algum deslocamento ou alguma fala do personagem, sem o qual não é possível montar o filme em continuidade. Além disso, como as condições de luz não são controladas, a imagem pode ficar sem qualidade técnica suficiente para ser usada no filme. Por isso, é interessante notar que a maneira usada para filmar essa sequência, chamada aqui de *encenação livre*, faz com que seja necessário em alguns momentos colocar o depoimento do personagem em *off*, ilustrado com imagens de apoio, editando o som de maneira que o depoimento em questão tenha coerência.

Cinco minutos e quarenta e quatro segundos depois do início da sequência, Coutinho aborda o assunto “lixo” e o que levou Jurema a ficar tão brava nos dias de filmagem no lixão. Nesse momento, é como se o diretor estivesse sozinho com Jurema no quintal, já que sua mãe, seu marido e filhos não participam mais da entrevista. A câmera, no ombro do fotógrafo, fica parada. O foco está no rosto da personagem e na expressão de sua emoção. Pelas palavras de Jurema, conhecemos a relação dos catadores com o trabalho no depósito de lixo e o motivo

pelo qual eles resistiram à presença da equipe de filmagem: a vergonha de aparecerem sujos na televisão, a vergonha de admitirem que realmente consomem alimentos recolhidos no lixão. O tom do depoimento de Jurema é de confissão ou de revelação de um segredo que diz respeito a um aspecto concreto, palpável, de sua vida. Quando Jurema revela a Coutinho que os alimentos recolhidos no lixão são também para consumo próprio, fica claro que o que importa não é a revelação em si (já que o espectador já sabe disso), mas a confiança que se estabelece entre diretor e personagem e que permite que Jurema se sinta à vontade para fazer a revelação ao diretor.

Essa sequência funciona como uma curta história dentro do documentário: a história da relação de Jurema com o diretor em que as fases de resistência, aproximação e aceitação estão bem marcadas. A fase da resistência acontece no lixão, quando o diretor insiste em entrevistar Jurema e ela recusa; a aproximação acontece também na primeira parte da entrevista (depósito de lixo) quando Coutinho pergunta sobre o filho Fábio, que a acompanhava no trabalho no dia da filmagem; a fase da aceitação é a segunda parte da entrevista, quando Jurema recebe o diretor em sua casa, conversa com ele sobre sua vida pessoal e revela que sua família depende do consumo de alimentos catados no lixão. Dessa forma, a situação inicial e a situação final são diferentes porque houve a transformação da personagem a partir da aceitação da presença da equipe. O processo de transformação da personagem ao longo do filme é mostrado a partir da ênfase dada pela edição à temporalidade. Esse é um recurso relevante dentro da obra de Coutinho, é um critério de edição que ele chama de “montagem documentalizante”, que se baseia na ordem cronológica da filmagem, para trabalhar a edição de seus documentários. Em *Boca de Lixo*, tal critério é muito facilmente percebido justamente porque é usado para mostrar a transformação da relação entre o diretor e os personagens ao longo do filme (e do tempo).

Em *Boca de lixo*, não há a fabulação do personagem como em *Santo Forte*, mas já é possível perceber a cumplicidade e a confiança na relação afetiva que se estabelece entre personagem e diretor no momento do encontro. O depoimento de Jurema também não suscita dúvidas em relação à veracidade do que é contado, fato que, com frequência, acontece em relação aos depoimentos onde há a fabulação. Em *Boca de Lixo*, dessa forma, a questão da representação também não é central como em *Jogo de Cena*, pois o que está em foco é a trajetória da relação entre diretor e personagem e a maneira como se dá a transformação dessa relação e dos personagens ao longo do filme, a partir da provocação de Coutinho. Fazendo de novo alusão à idéia de Lins, segundo a qual *Boca de Lixo* contém nele mesmo seu próprio *making of*, é possível perceber como esse documentário revela o posicionamento e os

procedimentos utilizados pelo diretor, que serviram de base para seus filmes posteriores apesar de não estarem explícitos neles.

3.4.2. A encenação em *Santo Forte*

Em *Santo Forte*, a estratégia *encenação determinada* é predominante. O documentário é centrado na fabulação do personagem e, por isso, sua encenação é pensada pelo diretor com o objetivo de promovê-la. Dessa forma, o encontro entre diretor e personagem acontece plenamente quando existe, por um lado, a possibilidade da fabulação (por parte do personagem) e, por outro, a capacidade do diretor de ouvir e de intervir precisamente, de maneira que permita a fabulação fluir. A fabulação que interessa a Coutinho surge quando o personagem “medita, devaneia, transforma palavra em ato” (TEIXIERA, 2006: 279), o que marca o estabelecimento de uma relação afetiva entre o diretor e o personagem durante o encontro. Além das palavras, o personagem se expressa também através de gestos, olhares e expressões. Além de controlar a maneira de filmar o encontro, outra forma de controle (ou estratégia) usada pelo diretor, que não faz parte da *encenação* e não está explícita neste documentário, mas também tem o objetivo de facilitar que a fabulação aconteça é a pesquisa de personagem. Em *Santo Forte*, pela primeira vez, Coutinho contou com a colaboração de assistentes que entrevistaram possíveis personagens antes do início das filmagens. A partir do material produzido por sua equipe, o diretor escolheu aqueles que participariam do documentário. A única pista da realização da pesquisa de personagem encontrada no documentário é dada ao espectador através de algumas intervenções do diretor que possibilitam perceber que ele conhece algumas das histórias dos personagens. Na entrevista com Thereza, por exemplo, o diretor pede para ela contar uma determinada história: “A senhora teve uma outra vida, alguma coisa na Antiguidade, conta pra mim.” A pesquisa de personagem permite que o diretor conheça a capacidade de fabulação do personagem antes de ter contato pessoal com ele, o que só acontece de fato durante a filmagem do documentário. Trabalhando dessa forma, ou seja, aliando ambas as estratégias, a pesquisa de personagem e a *encenação determinada*, Coutinho acredita potencializar o encontro entre ele e o personagem, criando mais chances para que o ato de fabulação aconteça através desse mecanismo de controle do diretor sobre o filme. Apesar da predominância da *encenação determinada*, há

também, em *Santo Forte*, momentos em que o diretor faz uso da estratégia aqui chamada de *encenação livre*.

A *encenação determinada* está presente, principalmente no que denominamos como primeira parte do documentário⁸⁹, que é composta por cinco sequências de entrevistas com os personagens Vera, Thereza, Carla, André e Lídia. Diferentemente da *encenação livre*, em que a movimentação do personagem é totalmente imprevisível, na *encenação determinada*, ela é parcialmente prevista pelo diretor. A estratégia adotada limita a movimentação do personagem, o que, por sua vez, influencia tanto os movimentos e os enquadramentos da câmera durante a tomada, como também a edição e, conseqüentemente, a forma do documentário, como veremos a seguir.

A *encenação determinada* em *Santo Forte* tem como característica a montagem de uma espécie de set de filmagem, onde o personagem, os integrantes da equipe e também a câmera ocupam posições fixas durante a tomada. Ao contrário dos filmes de *encenação construída*, típica dos documentários clássicos, a *encenação determinada* não planeja a ação nem o conteúdo da fala dos personagens através de roteiros ou de nenhum outro tipo de combinação. Por isso, apesar do planejamento relativo à maneira de filmar o encontro, na *encenação determinada* há um componente não planejado que diz respeito ao comportamento do personagem na cena, já que não é possível prever o que vai ser dito ou feito por ele.

Na sequência inicial da primeira parte do documentário, a da entrevista com Vera⁹⁰, é possível conhecer a disposição do set de filmagem: a posição do tripé que apóia a fonte de luz artificial (foto 12), o lugar do diretor Eduardo Coutinho, e também o de Vera (foto 13), que se senta de frente para a câmera. É a única vez em todo o documentário que é possível ver o set sendo ocupado, ou seja, a equipe se posicionando atrás da câmera e a personagem ocupando seu lugar na frente do equipamento de filmagem.

⁸⁹ Ver anexo 2.

⁹⁰ Vera foi a guia da equipe de Coutinho durante as filmagens na Vila Parque da Cidade e também foi personagem do documentário.

Foto 12



Foto 13



Foto 14



Fonte: documentário *Santo Forte*

A disposição do set de filmagem em *Santo Forte*. O diretor Eduardo Coutinho (foto 12) se dirige ao seu lugar no set. A personagem Vera ocupa a sua posição (foto 13). O diretor de fotografia Luís Felipe Sá, que também opera a câmera, ao lado do diretor Eduardo Coutinho e Vera na frente da câmera (foto 14).

Dessa forma, diretor, fotógrafo, operador de áudio e personagem ocupam posições fixas, do início ao fim da entrevista (foto 14). A falta de mobilidade causada pelo arranjo do posicionamento da equipe e da personagem na cena se reflete na pouca variação do enquadramento nas imagens produzidas. A personagem é focalizada à direita do quadro, obedecendo à clássica “regra dos três terços⁹¹”. Dessa forma, a imagem dá ênfase à personagem, mas, ao mesmo tempo, mostra o ambiente onde a entrevista foi feita. Como não há mudança de enquadramento, a variação da distância focal, através do zoom da câmera⁹², que possibilita aproximações (*zoom in*) e recuos (*zoom out*) do objeto (o personagem)⁹³ permite alguma agilidade à edição e tenta evitar a monotonia do uso de um plano com distância focal fixa ao longo de todo depoimento (fotos 15, 16 e 17). Por outro lado, o documentário subverte uma regra clássica da montagem: o corte entre planos de mesmo enquadramento e mesma distância focal provoca a sensação de pulo (ou salto) na imagem. Em *Santo Forte*, esse recurso é usado com frequência e indica a importância da fala em detrimento da imagem. As estratégias de encenação utilizadas na entrevista de Vera são repetidas nas outras quatro entrevistas⁹⁴ da primeira parte do documentário.

⁹¹ Segundo a regra dos três terços, a tela é dividida em nove quadros iguais, traçando duas linhas horizontais e duas verticais. Os objetos devem ser colocados nos pontos onde as linhas se cruzam.

⁹² As câmeras que contam com o recurso do zoom evitam a movimentação do fotógrafo no set de filmagem.

⁹³ A extensão dos planos nas sequências de entrevistas varia entre o plano médio (cintura ou busto), primeiro plano (ombros) ou primeiríssimo plano ou close (rosto).

⁹⁴ É importante deixar claro que cada personagem é entrevistado em sua própria casa, onde a equipe monta um set de filmagem que tem a mesma disposição e características do set montado para a entrevista de Vera.

Foto 15



Foto 16



Foto 17



Fonte: documentário *Santo Forte*

A variação da distância focal sem mudança de enquadramento durante a entrevista de Vera em *Santo Forte* (fotos 15, 16 e 17).

A *encenação determinada* tem como objetivo possibilitar que o diretor tenha algum controle sobre o filme. O controle, aqui mencionado, como já foi dito, não tem a ver com a elaboração de roteiros que determinam a movimentação e os enquadramentos da câmera, o planejamento da luz no cenário ou o que os personagens devem falar ou fazer, mas diz respeito à criação das condições necessárias para a fabulação acontecer. No caso do *Santo Forte*, através da *encenação determinada*, o diretor tenta criar condições para que a personagem se sinta à vontade, buscando diminuir a interferência da presença da câmera em seu desempenho. Para isso, limita ou impede a movimentação da equipe (principalmente do operador de câmera) e também da personagem, ao criar um ambiente propício e específico para a conversa. O set de filmagem, além de delimitar o espaço onde a entrevista acontece, isola o evento provocado pelo diretor (a entrevista ou conversa) do espaço fora-de-campo, a fim de evitar interferências que possam atrapalhar o desempenho dos personagens e o andamento da entrevista. Nesse sentido, é possível afirmar que, nesse caso, a relação do evento filmado acontece e o espaço fora-de-campo é de descontinuidade. O que é chamado nesta dissertação de *encenação determinada* é, de fato, uma estratégia⁹⁵ elaborada pelo diretor que tem como objetivo valorizar o momento do encontro, no sentido de promover a fabulação, a entrega do personagem, produzindo, assim, a matéria-prima essencial dos documentários de Eduardo Coutinho.

A análise das sequências⁹⁶ com a personagem Thereza demonstra tanto a presença da *encenação determinada*, como vimos no parágrafo anterior, como também da *encenação livre*. Na primeira parte do documentário, a entrevista com a personagem sucede a de Vera. Como já foi dito, a disposição do set de filmagem montado na entrevista com Vera é repetido

⁹⁵ “O espaço que tem que ser criado tem que ser um espaço favorável aos dois (diretor e personagem). E a partir disso eu não mudo o eixo da câmera, isso desde o Santo Forte. Se não é um plano de câmera na mão, onde sou obrigado porque há deslocamentos, a câmera fica parada e acabou.” (BRAGANÇA, 2008, p.106)

⁹⁶ Em *Santo Forte*, há quatro sequências com a personagem Thereza, como pode ser visto no Anexo 2.

na entrevista com Thereza, que acontece ao ar livre, no quintal de sua casa. Thereza está sentada e, assim como Vera, é enquadrada à direita do quadro.



Fonte: documentário *Santo Forte*

A variação da distância focal sem mudança de enquadramento durante a entrevista de Thereza em *Santo Forte* (fotos 18, 19 e 20).

As posições da câmera e da personagem são fixas. Não há mudança de enquadramento, apenas de distância focal. É possível perceber, entretanto, que em comparação com a sequência de Vera, há menos variação de distância focal, quer dizer, o diretor de fotografia aciona menos vezes os recursos de *zoom in* e *zoom out* da câmera (fotos 18, 19 e 20).

O uso da estratégia *encenação determinada* não impossibilita, entretanto, o aproveitamento de um momento de espontaneidade da personagem em que ela interrompe a entrevista dizendo: “Agora vou pitar (fumar)”. Coutinho pede: “Um instantinho só, um instantinho só”. Logo em seguida, cede: “Eu aceito o cafézinho”. E Thereza completa: “Vamos tomar um café então”. A entrevista recomeça na segunda parte do documentário com Thereza fazendo café na cozinha de casa, onde está sua filha Elizabeth. Thereza a apresenta ao diretor, que pergunta se Elizabeth tem a mesma religião da mãe. A trilha de áudio revela, além da conversa do diretor com Elizabeth, Thereza (que está, às vezes, fora do campo da câmera) falando com os outros integrantes da equipe e os convidando a entrar para tomar um cafézinho. Nesse momento, a *encenação livre* se faz presente em *Santo Forte*. Não há lugar fixo para a câmera, para o diretor nem para a personagem. A câmera está na mão do fotógrafo e ambos têm participação efetiva na ação, acompanhando de perto o embate entre personagem e diretor. Há mais espaço para o improviso e para mobilidade ou movimentação dos personagens. Nesse caso, os diferentes enquadramentos e a própria movimentação da câmera dão a impressão que o encontro com Elizabeth foi espontâneo e não planejado. Como ela revelou desenvoltura verbal, seu depoimento reforça bem as histórias contadas pela mãe.

Enquanto entrevista Elizabeth, a câmera mantém Thereza em quadro, presente no documentário.

Um plano geral do quintal onde Thereza serve café à equipe separa a entrevista com Elizabeth em duas partes. A primeira, como vimos, acontece na cozinha. A segunda é feita no quintal. A relação entre personagem e diretor é indeterminada e está sujeita às interferências do espaço fora-de-campo como no momento em que a câmera acompanha a movimentação de Thereza pelo quintal, enquanto sua filha Elizabeth conversa com o diretor (fotos 21, 22 e 23). Em determinado momento, Thereza interrompe a filha e volta à cena dizendo: “Esta história eu não contei pra vocês. Eu perdi uma irmã para a pomba-gira.” Coutinho demonstra interesse: “me conta isso”. Thereza se vira para a direção oposta à da câmera e fala para outros integrantes da equipe (que estão fora do campo da câmera): “Isso eu não contei pra vocês”. Thereza conta a história da irmã que morreu por desrespeitar as vontades da pomba-gira. A equipe e a personagem continuam no quintal, ao ar livre. A câmera está no ombro do fotógrafo que opta por enquadramentos mais fechados em Thereza, que concentram a atenção do espectador na personagem principal da sequência. Como a personagem gesticula muito, a câmera tenta acompanhá-los com planos mais abertos. Esse momento de espontaneidade, filmado sob a perspectiva da *encenação livre*, dá uma nova característica à forma do filme, que passa a ter maior variação de planos e enquadramentos de câmera. Como vimos, a utilização da *encenação determinada* é uma forma de garantir a fabulação do personagem, o que é alcançado na sequência da entrevista com Thereza. Já a *encenação livre*, usada em um momento posterior, quando o personagem esta à vontade em relação à presença da equipe e à filmagem propriamente dita, e deixa o personagem mais solto, mais à vontade em cena.

Foto 21



Foto 22



Foto 23



Fonte: documentário *Santo Forte*

Em *Santo Forte*, enquanto Elizabeth (blusa branca) dá entrevista (foto 21, à esquerda), a câmera também focaliza Thereza (vestido rosa) e acompanha sua movimentação em direção à casa (foto 22, centro), sem deixar de focalizar Elizabeth (foto 23, à direita).

Thereza ainda participa de duas outras sequências em *Santo Forte*, momentos em que a encenação determinada é utilizada. Na primeira, a relação afetiva entre diretor e personagem, característica da encenação direta, alcança o auge já que Thereza fica muito emocionada ao ser surpreendida por uma pergunta de Coutinho: “Dona Thereza, a senhora é feliz?” Os olhos de Thereza ficam marejados assim que ouve a pergunta. O diretor de fotografia, mesmo como transbordamento de emoções da personagem, mantém a câmera parada e a distância focal fixa, seguindo a recomendação de Coutinho⁹⁷, cujo objetivo é evitar dar mais destaque a um momento que por si só já é extremamente dramático. Na última sequência do documentário,

Thereza é entrevistada novamente no quintal de sua casa e conta sobre a preparação da ceia na casa da família onde trabalha como cozinheira. Percebe-se pela conversa entre ela e o diretor que o encontro não foi marcado com antecedência. As imagens estão um pouco tremidas, sinal de que a câmera estava no ombro do fotógrafo e não em um tripé. Mesmo assim, foi usado o mesmo eixo de câmera utilizado nas outras entrevistas, feitas anteriormente com a personagem. Isso quer dizer que houve o cuidado, por parte do diretor, de reproduzir as mesmas condições de filmagem utilizadas nos outros dias, dando à forma final do documentário um padrão.



Fonte: documentário *Santo Forte*

Apesar da emoção da personagem, o diretor de fotografia mantém a distância focal da câmera inalterada (fotos 24, 25 e 26).

⁹⁷ Sabe-se, por meio de entrevistas, que Coutinho orienta o diretor de fotografia a manter o enquadramento fixo, mas, na prática, esta decisão fica de fato nas mãos do diretor de fotografia uma vez que Coutinho está totalmente concentrado na relação com o personagem (o encontro).

Foto 27



Foto 28



Foto 29



Fonte: documentário *Santo Forte*

Coutinho teve o cuidado de repetir o mesmo posicionamento da câmera e por consequência o mesmo enquadramento nas diferentes entrevistas com Thereza em *Santo Forte* (fotos 27, 28 e 29).

3.4.3 A encenação em *Jogo de Cena*

O prólogo de *Jogo de Cena* pode induzir o espectador a achar que o documentário em questão se parece com os filmes anteriores do diretor que, a partir de temas específicos, como a religiosidade em *Santo Forte*, têm como foco o encontro entre o diretor e o outro e a fabulação resultante desse encontro. Em *Jogo de Cena*, entretanto, a fabulação não é o fim, mas o meio para se chegar à discussão do quanto a encenação, no sentido da representação, está presente no documentário. Essa discussão parece ter sido motivada pela fabulação presente nos filmes anteriores do diretor. Junto com o fascínio causado pelo talento de contar histórias dos personagens, a dúvida em relação à veracidade das mesmas é uma questão sempre levantada pelos espectadores. O jogo de cena que dá nome ao filme é mostrado através da edição dos depoimentos, que faz o espectador perceber que nem sempre a história é contada por quem de fato a viveu. Nesse sentido, em *Jogo de Cena*, a veracidade dos depoimentos é colocada à prova pela presença de três atrizes nacionalmente conhecidas (Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pera) que interpretam os “personagens reais” do documentário. O que faz a questão discutida por Coutinho ficar ainda mais interessante é que do jogo de cena também participam atrizes desconhecidas. Dessa forma, o espectador percebe, em certo momento, que a mesma história foi contada por duas mulheres diferentes⁹⁸, ambas desconhecidas, e se dá conta do aprofundamento da questão proposta pelo documentário.

A análise da sequência da entrevista com Sarita permite observar o que o diretor propõe discutir neste documentário. A personagem Sarita Houli sobe as escadas que dá acesso

⁹⁸ Ver o anexo 4. As “anônimas” contam a mesma história e não há pistas para o espectador relativas a quem é a atriz e quem é a personagem.

ao palco do teatro, onde está montado o set de filmagem. Com passos lentos, ela passa pela operadora de áudio e senta-se na frente da câmera e do diretor Eduardo Coutinho, a quem cumprimenta. No início da entrevista, a personagem fala sobre a origem de sua família e a câmera a enquadra na altura da cintura. O depoimento de Sarita é entrecortado com a interpretação da atriz Marília Pera. Coutinho repete, assim, o procedimento já utilizado no início do documentário que intercala o depoimento da personagem Gisele com a interpretação da atriz Andrea Beltrão. Em alguns momentos, Sarita e Marília contam os mesmos trechos da história. Em outros, contam partes que se complementam. Coutinho, que tem conhecimento prévio da história contada pela personagem, pergunta sobre o filme *Procurando Nemo*. Sarita se emociona e fala que o filme é importante para ela por lembrá-la de um assunto que “a derruba”, o desentendimento com a filha que mora nos Estados Unidos. A personagem se emociona com frequência e a câmera faz uso de enquadramentos mais fechados no rosto da personagem (primeiro plano e close).

A estratégia de encenação utilizada é a *encenação determinada*. Ao invés de montar o set da mesma forma para cada entrevista, como em *Santo Forte*, em que o diretor vai até a casa de cada personagem, em *Jogo de Cena* todas as entrevistas são feitas no mesmo set de filmagem, montado no palco de um teatro. A escolha deste cenário é bastante simbólica já que o palco do teatro é o lugar onde se espera que a representação aconteça, é o local de trabalho de atores e atrizes, cujo ofício é justamente interpretar histórias.

Como em *Santo Forte*, há em *Jogo de Cena* o que chamamos de *encenação determinada*, estratégia que tem como objetivo o controle das condições de filmagem pelo diretor, que prevê a montagem do set de filmagem. Apesar do relativo controle em relação à movimentação do personagem (já que ele ocupa um lugar fixo no set de filmagem), não há controle em relação à sua fala, seus gestos e expressões. A relação entre o diretor e a personagem, em *Jogo de Cena*, é típica da encenação direta e, por isso, não é planejada já que não há combinação prévia do que será contado durante a entrevista.

Em *Jogo de Cena*, assim como em *Santo Forte*, houve a preocupação do diretor em criar um ambiente específico para promover a fabulação durante as entrevistas com as personagens. O set de filmagem funciona como um estúdio, onde é possível planejar a luz e também a movimentação da câmera, assim como isolar a ação ou evento filmado do espaço fora-de-campo (e das possíveis interferências externas). No set, o diretor, a equipe, assim como a câmera, ocupam lugares pré-determinados e fixos. O lugar do personagem também é marcado: uma cadeira posicionada de costas para a platéia do teatro. A câmera, fixa no tripé, como já havia sido observado em *Santo Forte*, dificulta a variação de enquadramento nas

imagens produzidas. A personagem é focalizada à direita do quadro e, dessa forma, a ênfase da imagem é dada à personagem. Não há mudança de enquadramento, mas a variação da distância focal, através do zoom da câmera⁹⁹, possibilita aproximações (*zoom in*) e recuos (*zoom out*) do objeto (a personagem)¹⁰⁰. Quando a câmera está mais aberta, é possível ver as cadeiras vazias da platéia do teatro, que funciona como o cenário do documentário.



Fonte: documentário *Jogo de Cena*

A estratégia “encenação determinada” é repetida em *Jogo de Cena*. Na entrevista com a personagem Sarita, a câmera está fixa no tripé. Não há variação de enquadramento, apenas de distância focal (fotos 30, 31 e 32).

O mesmo set de filmagem serve de cenário também para a atuação das atrizes já que havia a preocupação de ambientar essas entrevistas no mesmo lugar e sob as mesmas condições técnicas que as entrevistas com as personagens, criando, assim, uma impressão de uniformidade entre os depoimentos na montagem, elemento fundamental do jogo proposto pelo diretor. De certa forma, a encenação em *Jogo de Cena* tem alguns elementos em comum com a *encenação construída*, típica dos documentários clássicos, porque a relação entre o diretor e as atrizes é planejada anteriormente à filmagem. A elas cabe decorar um texto determinado pelo diretor, apesar de cada uma ter escolhido um caminho diferente para chegar à personagem, o que pareceu ter sido um processo difícil, fora de suas rotinas de atrizes acostumadas a lidar com personagens fictícios. Em *Jogo de Cena*, o diretor Eduardo Coutinho representa seu próprio papel ao contracenar com as atrizes e tenta repetir as mesmas intervenções feitas durante a entrevista com a personagem real.

Em *Jogo de Cena*, os dois sentidos do termo encenação, discutidos nesta dissertação, estão presentes nos depoimentos que o documentário apresenta: os das personagens e os das

⁹⁹ Com a utilização do zoom, o fotógrafo não precisa se movimentar pelo set de filmagem.

¹⁰⁰ A extensão dos planos nas sequências de entrevistas varia entre o plano médio (cintura ou busto), primeiro plano (ombros) ou primeiríssimo plano ou close (rosto).

atrizes (conhecidas ou não). As atrizes exercem um papel duplo já que são também personagens porque dão depoimentos com histórias¹⁰¹ que parecem ter sido vividas por elas mesmas. Além disso, elas também participam como personagens quando comentam a experiência de interpretar uma personagem do documentário. Em *Jogo de Cena*, dessa forma, a encenação está presente como o planejamento dos recursos técnicos e cênicos disponíveis que se dá antes do momento da filmagem e que, em outras palavras, pode ser entendido como o planejamento das movimentações e dos enquadramentos de câmera, assim como das falas e movimentos dos atores na cena (sentido do termo relativo ao documentário clássico e ao cinema de ficção) e também como a encenação relativa à maneira através da qual o personagem se movimenta e se expressa no momento do encontro, que é marcado por uma relação afetiva com o diretor (sentido do termo relativo à encenação direta característica do documentário moderno).

¹⁰¹ Andréa Beltrão conta ter saudades do cheiro de sua babá e Fernanda Torres conta uma experiência vivida no terreiro de uma tia que era mãe-de-santo.

CONCLUSÃO

O percurso teórico escolhido para a elaboração desta dissertação possibilitou verificar que a autoria de um filme documentário pode ser estudada com o auxílio de um instrumental teórico, relativo ao cinema de ficção. Através da noção de autoria, elaborada pela *Política dos Autores*, foi possível identificar marcas de autoria, isto é, elementos que se repetem, e caracterizam o trabalho de um cineasta. Principalmente através da noção de *mise en scène*, elaborada também pelos jovens críticos franceses, foi possível entender a encenação cinematográfica ao mesmo tempo como “processo e produto” (BORDWELL, 2009, p.33). Dessa forma, sob esta perspectiva de autoria, a encenação pode ser considerada uma marca autoral que caracteriza o estilo do diretor como único e individual. Da mesma maneira que em um filme de ficção, a encenação no documentário diz respeito à maneira de conjugar os recursos técnicos e cênicos disponíveis no momento da filmagem que, por sua vez, determinam a forma do filme, ou seja, revelam a expressão pessoal do diretor.

Nesse sentido, foi possível constatar que a noção de encenação relativa ao cinema de ficção pode ser atribuída ao gênero documentário, principalmente ao que se denomina documentário clássico ou documentário expositivo, segundo a classificação do teórico Bill Nichols. É possível pensar a encenação relativa a esse tipo de documentário, assim como se pensa a encenação do filme de ficção onde, através de um planejamento anterior ao momento da filmagem, podem ser previstos, entre outros aspectos, os movimentos de câmera, a regulação da iluminação e também os deslocamentos, ações e falas dos personagens. Por outro lado, é possível pensar a encenação como um dos elementos que determina o que Bill Nichols chama de “voz do documentário”, ou seja, a expressão da opinião do cineasta. Assim, o ponto de vista de quem faz as asserções, segundo o teórico, se manifesta através das várias escolhas que o documentarista pode fazer, tais como a definição dos movimentos e enquadramentos da câmera; a opção pelo som direto ou a inclusão de som adicional; o respeito ou não pela cronologia dos eventos filmados na edição; a utilização de imagens feitas especialmente para o documentário em questão ou o uso de material de arquivo; e a escolha da maneira de organizar¹⁰² o material fílmico. Assim como em um filme de ficção, o estilo do documentarista se revela também a partir da escolha dos recursos técnicos e cênicos disponíveis para a realização do documentário.

¹⁰² Bill Nichols, no livro “Introdução ao documentário”, fez uma sistematização dos modos de representação (ou formas de organização) do documentário que serão discutidos ainda neste capítulo.

Além disso, a noção de encenação relativa ao documentário tem também outro sentido, proposto por Fernão Ramos, que diz respeito à relação entre diretor e personagem no momento do encontro. Apesar do planejamento relativo à maneira de filmar, a ação do personagem na cena, assim como sua relação com o diretor são totalmente indeterminadas ou não planejadas. Para entender a encenação no cinema de Eduardo Coutinho, é necessário ter em mente essa flexibilização do sentido do termo encenação, que veio à tona com a transição do documentário clássico para o documentário moderno, momento em que a ética da interação e da reflexividade passou a ser dominante. O trabalho de Eduardo Coutinho está inserido no que o teórico Bill Nichols classificou de documentário participativo e tem como características mais importantes a reflexividade, ou seja, a revelação do processo de filmagem ao espectador, e a postura intervencionista do diretor no evento filmado já que, segundo a lógica que rege o documentário moderno, a revelação para o espectador da postura do diretor na cena é uma importante questão ética. Assim, os documentários do diretor são elaborados em torno da relação que se estabelece entre diretor e personagem no momento do encontro. Segundo Fernão Ramos, esse é justamente o ponto de articulação que define a encenação no documentário moderno: a maneira como personagem e diretor se expressam enquanto se relacionam no momento da filmagem.

A partir das análises dos documentários *Boca de Lixo*, *Santo Forte* e *Jogo de Cena*, foi possível perceber que existe a preocupação do diretor de situar o espectador em relação ao tema, ao lugar e aos personagens retratados na parte inicial ou prólogo de cada filme. É possível, também, constatar a utilização recorrente de recursos que evidenciam tanto a presença de procedimentos reflexivos, que mostram o processo de filmagem para o espectador, como comprovam a intervenção do diretor no evento filmado. Dessa forma, Coutinho deixa claro o seu posicionamento ou o lugar de onde fala ao usar imagens em que aparece com sua equipe no local do evento retratado. A intervenção do diretor, entretanto, também é mostrada através de outros procedimentos reflexivos, que também evidenciam o processo de filmagem para o espectador, tais como a utilização de estratégias de aproximação e provocação, além das perguntas e colocações do diretor durante o encontro com o personagem. Dessa forma, estão evidentes as presenças da reflexividade e da intervenção do diretor nos documentários analisados, que podem ser vistas como marcas de autoria de seus documentários.

A partir da análise dos três documentários já citados, verificou-se, também, que o diretor utiliza duas estratégias de encenação, ou seja, duas maneiras diferentes de orquestrar os recursos técnicos e cênicos disponíveis para filmar o momento do encontro com o

personagem, ponto central de seus filmes. A estratégia *encenação livre* se caracteriza pela indeterminação da movimentação da equipe (inclusive da câmera) e do personagem durante a tomada. Nada é combinado previamente ao momento da filmagem, quando a câmera reage à ação do personagem. Já na *encenação determinada*, o diretor planeja a montagem de um ambiente específico, um set de filmagem, onde o encontro acontece e a equipe e o personagem têm lugares fixos. O objetivo da montagem do set de filmagem é deixar o personagem à vontade, diminuir as interferências externas que poderiam afetar seu desempenho durante as filmagens e promover o ato da fabulação do personagem.

Foi possível constatar, ainda, que tanto a *encenação livre* como a *encenação determinada* influenciam diretamente a forma dos documentários de Coutinho e contribuem para determinar o estilo de fazer documentários do diretor. Quando a *encenação livre* é utilizada, há variação de enquadramentos e movimentos de câmeras que revelam a coreografia espontânea dos personagens em cena. Sem ensaios nem planejamento, em alguns momentos, o documentário consegue transmitir para o espectador a impressão de naturalidade e espontaneidade presentes no encontro entre diretor e personagem. A *encenação determinada*, por sua vez, é uma forma de controle das condições de filmagem, que garante a fabulação do personagem através de enquadramentos estáticos, pouca variação da distância focal da câmera e o uso de um recurso de edição, que é considerado errado: o corte entre planos de mesmo enquadramento e mesma distância focal, que provoca a sensação de pulo (ou salto) na imagem.

Ao planejar a encenação através das duas estratégias já descritas, o diretor tem como objetivo garantir a qualidade dos depoimentos dos personagens, ponto em que se baseiam seus filmes. A estratégia da *encenação determinada* é uma forma mais rígida de controle, que ao eliminar parte da espontaneidade que o encontro poderia ter, apresenta mais chances de assegurar a fabulação do personagem, ou seja, boas histórias bem contadas, segundo a lógica que rege o trabalho de Coutinho.

REFERÊNCIAS

- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ASTRUC, Alexandre. “**Nascimento de uma nova vanguarda: a ‘caméra-stylo’**”, In OLIVEIRA, Miguel (org.) Nouvelle Vague. Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema, Lisboa, 1999, pp 319-325.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Textos & Grafia, 2008.
- _____, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**; tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. **O homem com a Câmera**. Revista Comunicação e Política. Rio de Janeiro, ago-nov 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____, Jean Claude. **Vitória sobre a lata de lixo da história**. In: Labaki, Amir. **Folha conta 100 anos de cinema – ensaios, resenhas e entrevistas**. Rio de Janeiro, ed.Imago, 1995.
- _____, Jean-Claude. **Moscou** – Disponível em <http://jcbernarde.blog.uol.com.br> – Acesso em 06 ago 2008.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema**. Campinas, SP: editora Papyrus, 2009.
- BRAGANÇA, Felipe (Org). **Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____, Felipe. **Edifício Master** – Revista Contracampo – 2002 – Disponível em <http://www.contracampo.com.br/criticas/edificiomaster.htm> -Acesso em 22 jul 2010.
- _____, Felipe. **Verdades Re-encenadas**. Revista Contracampo – 2011 - Disponível em <http://www.contracampo.com.br/sessaocineclub/nanookoesquimo.htm> - Acesso em 20 nov 2011
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria – literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COUTO, José Geraldo. **Diretor retrata Brasil oculto em Santo Forte**. Folha de São Paulo, São Paulo 14 ago. 1999. Ilustrada.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

D'ANGELO, Ana. **Maurício Ramos, diretor-geral da Videofilmes**. Disponível em: > <http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/mauricio-ramos-diretorgeral-da> . Acesso em 29 nov. 2011

EDUARDO, Cléber. **Abrindo o jogo** - Revista Cinética – abril / 2009. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/moscocleber.htm> - Acesso em 19 jul 2010.

ESCOREL, Eduardo. **Coutinho não sabe o que fazer** – Revista piauí – agosto / 2009. Disponível em <http://www.revistapiaui.com/edicao-35/questoes-cinematograficas/coutinho-nao-sabe-o-que-fazer> - Acesso em 11 jul 2010.

FIGUERÔA, Alexandre; BEZERRA, Claudio; FECHINE, Yvana. **O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho**. Revista Galáxia, São Paulo, n.6, p.213-229, outubro 2003

GALANO, Ana Maria. **A caminho do Nordeste de Cabra Marcado para Morrer: entrevista com Eduardo Coutinho**. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p.91-108, 2000.

GERVAISEAU, Henri. **O abrigo do tempo, abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens**. 2000. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

HOCKINGS, Paul. **Principles of Visual Anthropology**. New York: Mouton de Gruyter, 1995.

JULLIER, Laurent. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LINS, Consuelo. **Imagens em metamorfose**. Cinemais, Rio de Janeiro, n.1, set-out 1996.

_____, Consuelo. **Rumores do Mundo**. Cinemais. Rio de Janeiro, n.5, maio-junho 1997.

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

MATTOS, Carlos Alberto. **Xeque-mate da verdade**. O Globo. Rio de Janeiro, [1999].

_____, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho – o homem que caiu na real**. Disponível em www.criticos.com.br – Acesso em 07 jul 2003.

MESQUITA, Claudia. **Eduardo Coutinho e o rito da palavra**. Revista Palavra. Belo Horizonte, set 1999.

NICHOLS, Bill. **“A voz do documentário”**. In RAMOS, Fernão P. (org). Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional. Volume II, São Paulo: Editora Senac, 2005, pp. 47-67.

_____, Bill. **Introdução ao documentário**. Ed. Papyrus, 2005.

O fim e o princípio, de Eduardo Coutinho. Disponível em: <http://www.nordesteweb.com/not10_1205/ne_not_20051119a.htm>. Acesso em: 27 dez 2011.

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

_____, Fernão Pessoa. **A mise en scène do documentário.** Revista Cine Documental, nº 4, 2011.

SACRAMENTO, Igor. **Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970.** 2008. 318f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SERAFIM, José Francisco (Org). **Autor e autoria no cinema e na televisão.** Salvador: EDUFBA, 2009.

TEIXEIRA, Francisco E. **O documentário moderno.** In: MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006.

TRUFFAUT, François. **“Uma certa tendência do cinema francês”.** In OLIVEIRA, Miguel (org.) Nouvelle Vague. Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema, Lisboa, 1999, pp 327-345.

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

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas, SP: Papirus, 1994.

WERNECK, Alexandre. **Jogo de Cena** – Revista Contracampo – outubro / 2007 Disponível em <http://www.contracampo.com.br/89/critjogodecena.htm> - Acesso em 12 jul 2010

APÊNDICE A – BOCA DE LIXO EM SEQUÊNCIAS

SEQUÊNCIA	DESCRIÇÃO IMAGEM
Sequência 1 / Prólogo	Lixão é apresentado; porcos e urubus reviram lixo;
Sequência 2 / Prólogo	Caminhão deseja lixo; catadores reviram lixo com ancinhos
Sequência 3 / Prólogo	Abertura do documentário
Sequência 4 / Prólogo	Catadores se escondem da câmera
Sequência 5 / Prólogo	Entrevistas rápidas com catadores – resistência em aparecer e falar
Sequência 6 / Prólogo	Still dos rostos dos catadores
Sequência 7 / Prólogo	Catadores olham fotos de colegas
Sequência 8 / Nirinha	Nirinha
Sequência 9	Equipe entra em barraca no lixão e entrevista catador
Sequência 10 / Lúcia	Lúcia
Sequência 11	Clipe: catadores trabalham no lixo
Sequência 12	Clipe takes lixo; chegada caminhão de lixo
Sequência 13 / Cícera	Cícera
Sequência 14	Clipe – início entrevista Jurema em off; takes lixo hospitalar; Jurema mostra fotos de catadores
Sequência 15 / Enock	Enock
Sequência 16	Clipe – takes catadores no lixão; frutas e legumes são catados no lixo; (33’45) catadores comem alimentos que acabaram de catar no lixão
Sequência 17 / Jurema	Jurema
Sequência 18	Clipe– catadores remexem lixo – entrevista marido de Lucia que foi demitido do coletor de lixo
Sequência 19	Marido mostra foto Lúcia / Jurema mostra foto filho Fábio / Enock e esposa / Nirinha e filhos / Cícera e família / Coutinho pede que menina cante música junto com rádio (José Augusto)
Sequência 20	Catadores assistem ao vídeo feito por Coutinho em uma televisão colocada sobre uma Kombi no próprio lixão. (feedback)
Sequência 21	Menino cata lixo (som ambiente) – entra cartela e lixão ao fundo – créditos com lixão ao fundo.

APÊNDICE B - *SANTO FORTE* EM SEQUÊNCIAS

Prólogo	Depoimento André
Prólogo	Missa do Papa/Vila Parque da Cidade
Prólogo	Vera (guia)
Prólogo	Braulino
Prólogo	Heloísa e Adílson
Prólogo	Três pessoas assistem juntas ao show do Roberto Carlos
Prólogo	Vanilda
1a parte	Vera (personagem)
1a parte	Thereza
1a parte	Carla
1a parte	André
1a parte	Lídia
2a parte	Braulino
2a parte	Thereza
2a parte	Alex, Nira e Djair
2a parte	Taninha
2a parte	Thereza
2a parte	Braulino
Fechamento	Carla
Fechamento	André
Fechamento	Thereza

APÊNDICE C - JOGO DE CENA EM SEQUÊNCIAS

PRÓLOGO	Convite	
	Mary Sheila	Atriz que interpreta Jackie Brown
	Gisele / Andréa Beltrão	Andrea interpreta Gisele
	Andréa Beltrão	Comenta como foi interpretar Gisele
	Nilza	Atriz desconhecida
	Fernanda Torres	Conta uma história que parece ter sido vivida por ela mesma.
	Sarita/Marília Pera	Marília interpreta Sarita
	Marília Pera	Conta como foi interpretar Sarita
	Anônima1	Conta a mesma história que a Anônima 2
	Jackie Brown	Conta a própria história que foi interpretada por Mary Sheila
	Maria de Fátima	Conta a própria história
	Aleta / Fernanda Torres	Fernanda Torres interpreta Aleta
	Fernanda Torres	Conta como foi interpretar Aleta
	Andréa Beltrão	Conta uma história que parece ter sido vivida por ela mesma.
	Anônima2	Conta a mesma história que a Anônima 1
	Sarita	Canta a música “Se essa rua fosse minha”

APÊNDICE D - FILMOGRAFIA DE EDUARDO COUTINHO

- *Seis Dias em Ouricuri* (1976, 64 min, 16mm)
- *Theodorico, O Imperador do Sertão* (1978, 49 min, 16 mm)
- *Cabra Marcado para Morrer* (1964 – 1984, 119 min, 35 mm)
- *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987, 54 min, vídeo)
- *Volta Redonda – Memorial da Greve* (1989, 42 min, vídeo)
- *O Fio da Memória* (1991, 115 min, 16 mm)
- *Boca de Lixo* (1992, 50 min, vídeo)
- *Os Romeiros do Padre Cícero* (1994, 38 min, vídeo)
- *Santo Forte* (1999, 80 min, 35 mm)
- *Babilônia 2000* (2001, 80 min, 35 mm)
- *Edifício Master* (2002, 110 min, 35mm)
- *Peões* (2004, 85 min, 35mm)
- *O Fim e o Princípio* (2005, 110min, 35mm)
- *Jogo de Cena* (2007, 105 min, 35 mm)
- *Moscou* (2009, 110 min, 35 mm)
- *As Canções* (2011, 90 min, 35 mm)

APÊNDICE E - SINOPSES E FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES ANALISADOS

BOCA DE LIXO (1992)

Sinopse: o documentário retrata o cotidiano dos catadores de lixo do Vazadouro de Itacoa em São Gonçalo, no Rio de Janeiro. Sua narrativa é conduzida pelos depoimentos de cinco personagens que trabalham diariamente no depósito de lixo, da onde tiram a sobrevivência de suas famílias. Para fazer *Boca de lixo*, o diretor reuniu um câmera e um operador de áudio e foi direto a campo, sem fazer pesquisa prévia de personagem. Coutinho venceu a resistência inicial dos catadores à presença da equipe de filmagem no local e negociou sua entrada e permanência entre os catadores no lixão. A história do filme é também do processo de resistência, aproximação e aceitação (ou conquista de confiança) vivido pelos catadores ao longo do documentário.

Ficha técnica de *Boca de Lixo*:

Direção: Eduardo Coutinho

Direção de Fotografia: Breno Silveira

Som direto: Flávio Protásio Ceccon

Edição: Pablo Pessanha e Thereza Jessouroun

Produção Executiva: Thereza Jessouroun

Produção: Cecip

SANTO FORTE (1999)

Sinopse: Moradores da comunidade Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro, dão depoimentos sobre a presença da religiosidade em suas vidas. *Santo Forte* conquistou o prêmio máximo do Festival de Brasília e o prêmio especial do júri do Festival de Gramado.

Ficha técnica:

Direção: Eduardo Coutinho

Assistência de Direção e Segunda Câmera: Cristiana Grumbach

Direção de Fotografia: Luís Felipe Sá e Fabian Silbert

Som direto: Valéria Ferro e Paulo Ricardo Nunes

Montagem: Jordana Berg

Pesquisa e Consultoria: Patrícia Guimarães

Pesquisa de Personagem: Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho, Patrícia Guimarães e Vera Dutra dos Santos.

Produção Executiva: Claudius Ceccon, Dinah Frotté e Elcimar Oliveira

Produção: Cecip

JOGO DE CENA (2007)

Sinopse: Em *Jogo de Cena*, mulheres comuns e atrizes, famosas ou não, contam histórias de suas vidas. Ao longo do filme, o espectador descobre que a história contada pode não ter sido vivida por quem a contou. O foco do documentário está na questão da representação: o que importa é a história em si e, principalmente, como ela é contada e não se de fato aconteceu.

Ficha técnica:

Direção: Eduardo Coutinho

Diretora Assistente: Cristiana Grumbach

Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida

Direção de Fotografia: Jacques Cheuiche

Som direto: Valéria Ferro

Montagem: Jordana Berg

Produção Executiva: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos e Guilherme Cezar Coelho

Produção: Videofilmes