



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**  
**CAMPUS I CAMPINA GRANDE**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS**  
**CURSO DE BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

**ANA LUIZA FERNANDES ALENCAR**

**A ARTE DA ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO  
COUTINHO**

**CAMPINA GRANDE**

**JULHO - 2014**

**ANA LUIZA FERNANDES ALENCAR**

**A ARTE DA ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO  
COUTINHO**

Artigo apresentado ao Curso de Bacharelado em Comunicação Social – habilitação Jornalismo- da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Mestre Maria de Fátima Cavalcante Luna

CAMPINA GRANDE

JULHO - 2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

A368a Alencar, Ana Luiza Fernandes  
A arte da entrevista no documentário de Eduardo Coutinho  
[manuscrito] / Ana Luiza Fernandes Alencar. - 2014.  
27 p.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em  
Comunicação Social) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro  
de Ciências Sociais Aplicadas, 2014.  
"Orientação: Profa. Ma. Maria de Fátima Cavalcante Luna,  
Departamento de Comunicação Social".

1. Documentário. 2. Dispositivo. 3. Entrevista. 4.  
Personagens. I. Título.

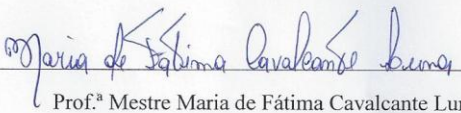
21. ed. CDD 070.4

ANA LUIZA FERNANDES ALENCAR

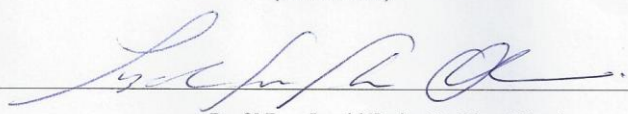
A ARTE DA ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO

Artigo aprovado em 16 de julho de 2014.

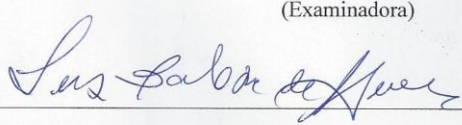
**BANCA EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Mestre Maria de Fátima Cavalcante Luna  
(Orientadora)

Nota 9,0

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dra. Ingrid Farias Fechine Oliveira  
(Examinadora)

Nota 9,0

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Luiz Barbosa de Aguiar  
(Examinador)

Nota 9,0

CAMPINA GRANDE

JULHO - 2014

Dedico este trabalho aos meus pais.

## **AGRADECIMENTOS**

A meus pais, Alencar e Socorro, por todo apoio, incentivo, compreensão e carinho.

A meu tio Fernandes, por sempre me apoiar, ajudar e ser um ótimo companheiro.

No dia em que soubermos verdadeiramente perguntar, haverá diálogo.

Julio Cortázar

## RESUMO

Este artigo se propõe a desenvolver uma análise a partir da obra do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho. O enfoque da análise centra-se no método de entrevista desenvolvido pelo diretor. A premissa deste trabalho é investigar como os indivíduos entrevistados em seus documentários se constroem enquanto personagens e como representam a si mesmos. Como os dispositivos engendrados pelo cineasta resultava em filmes abertos para a experiência narrativa do outro e a importância destes para a constituição de um cinema atravessado pelo real, são questões que nortearam este artigo.

**Palavras-chave:** Documentário. Dispositivos. Entrevistas. Personagens.



## **ABSTRACT**

This article proposes to develop an analysis based on the work of the Brazilian documentarian Eduardo Coutinho. The approach of the analysis focuses on the interview method developed by the director. The premise of this work is to investigate how individuals interviewed in their documentaries are constructed as characters and how they represent themselves. Since devices engendered by the filmmaker resulted in films open to the narrative experience of the other and their importance for the formation of a film traversed by the real, are questions that guided this article.

**Keywords:** Documentary. Devices. Interviews. Characters.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. Documentário no Brasil .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1. Eduardo Coutinho .....</b>	<b>13</b>
<b>2.2. Dispositivo .....</b>	<b>16</b>
<b>2.3. Os personagens no cinema de Eduardo Coutinho .....</b>	<b>19</b>
<b>3. A ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO ..</b>	<b>21</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>24</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>26</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O cinema documentário adquiriu enorme relevo na produção audiovisual contemporânea. Com uma multiplicidade sem precedente de formas, o gênero assumiu um merecido lugar de destaque no panorama do cinema nacional. Como destaca Teixeira, “nunca se produziu tantos documentários, nunca se dispôs de tantos suportes e mídias, nunca um regime imagético propiciou tamanha variação estilística” (2004, p. 19). O impulso que o cinema não ficcional ganhou ao longo das últimas décadas se relaciona intrinsecamente com a redução dos custos de produção, como indicam Lins e Mesquita, “com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não linear” (2008, p. 11).

A atração por imagens reais atravessa as formas de expressão artística e midiática, atendendo a uma vontade de reinterpretação do mundo. Comolli (2008) destaca que diferentemente do jornalismo, o documentário se realiza após o acontecimento, o que coloca em jogo o primado do real e eleva a câmera a uma ferramenta crítica. A metáfora da liquidez utilizada por Bauman (2001) aponta um caminho para captar a natureza da presente fase, nova de inúmeras maneiras, na história da modernidade. Nesta modernidade líquida flutuamos em meio a uma quantidade incomensurável de informações que não conseguimos acessar senão de maneira superficial, enquanto a mídia tradicional revela falha em oferecer respostas com uma densidade superior.

O cinema documentário, com sua abertura para o mundo, oferece a possibilidade de realizar filmes que se fazem sob o risco do real. Essa noção proposta por Comolli (2008) de um cinema que vai ao encontro do mundo, que acolhe os sujeitos filmados e que respeita a duração de suas falas, que se abre para o impensado da vida está no cerne da obra do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho, cuja obra este artigo se propõe a analisar. Nascido em São Paulo em 11 de maio de 1933, cinéfilo desde criança, abandonou o curso de direito para ariscar no cinema. Após sair vitorioso do programa O dobro ou nada, da Tv Record, respondendo questões sobre Charles Chaplin, viajou para a Europa, onde estudou cinema na França. De volta para o Brasil no início da década de 1960, tomando parte na efervescência cultural em que o país se encontrava imerso. Sua

carreira de cineasta naquele momento apontava para o caminho da ficção, até que passou a integrar a equipe do programa Globo Repórter da Tv Globo e a experiência alterou seu rumo para o cinema documentário. Gênero que ao longo de sua carreira não cessou de inovar, se firmando como um dos maiores documentaristas do país e sem dúvida o mais conhecido. Aos 80 anos Coutinho seguia produzindo e criando obras singulares, no entanto, no início deste ano (2014), circunstâncias trágicas acarretaram em seu falecimento.

Diante de uma obra tão prolífica, o recorte temático se fez necessário, para tanto o método de entrevista perpetrado pelo cineasta foi selecionado como objeto de estudo. O método de pesquisa utilizado para a construção deste trabalho foi o de análise do conteúdo da obra de Eduardo Coutinho. Esta ferramenta metodológica permitiu descrever e interpretar fragmentos da obra do diretor. A palavra fragmentos é utilizada aqui, diante da impossibilidade de dar conta do todo, de abranger todos os aspectos, ou esgotar todas as possibilidades do cinema realizado pelo diretor. O método de entrevista realizado pelo documentarista foi eleito como o foco desta análise.

A pesquisa teve como viés metodológico analítico os recursos da literatura cinematográfica voltado para o documentário contemporâneo, e mais precisamente a obra do próprio investigado, através de seus interpretes e de seus próprios filmes. Para fins de demarcação teórica foi privilegiada a fase em que Coutinho realizou documentários para o programa Globo Repórter da Rede Globo até o filme Edifício Master (2002).

## **2. Documentário no Brasil**

No Brasil, a partir dos anos 1960, a produção de documentários foi bastante instigada e os cineastas passaram a tentar dar conta da diversidade cultural do país. Dentre os principais realizadores estavam àqueles vinculados ao Cinema Novo. Fortemente influenciados pelas ideias de Jean Rouch e seu Cinema Verdade, para o qual o cinema deveria ser “sem tripé, sem qualquer artifício, sem maquiagem, sem ambientes que não sejam reais: câmera na mão, baixo preço para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem” (MONTE-MÓR, 2004, p. 108).

O Cinema Novo, com sua proposta política criou uma situação especial para o gênero documental. Seus filmes, contudo, ainda estavam impregnados com elementos do documentário clássico, especialmente quando encarnavam a voz do saber, que se constituía de depoimentos de especialistas no tema abordado, para embasar os significados sociais e políticos de seus filmes.

Analisando os documentários deste período, Jean-Claude Bernardet identificou uma espécie de padrão, a que chamou de “modelo sociológico”, devido aos mecanismos de produção de significação nos filmes, centrados na relação entre o particular e o geral. Os realizadores impunham aos registros documentais uma interpretação unívoca e exterior, encarnada em uma voz onisciente e impessoal. Nesses documentários não vemos na tela o indivíduo, mas o representante de uma classe social. Bernardet (2003) chamou esse processo de limpeza do real, em que indivíduos são transformados em tipos sociológicos, excluindo qualquer traço singular de suas histórias e reduzindo suas motivações a uma. Nestes filmes os casos particulares apresentados precisavam conter os elementos necessários para a generalização, ou eram eliminados durante a montagem. Em suma, o personagem ficava reduzido a traços caricaturais, prevalecendo o pitoresco.

Esse documentário moderno abordava criticamente problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, de onde emergia o outro de classe. Dar a voz a esse outro era a questão fundamental para estes cineastas. A voz do outro era utilizada como forma de obtenção das informações que apoiavam as teses do documentário sobre a situação enfocada. Muitas vezes as falas dos personagens ou entrevistados eram tomadas como exemplos de uma tese ou argumentação anterior ao próprio filme, e algumas até mesmo a partir de teorias sociais que forneciam explicações tidas como universalmente aplicáveis. Essa produção marcada pela utilização do “modelo sociológico”, como definido por Bernardet (2003), revelou a crise desse paradigma e apontou para a impossibilidade do encontro com o outro de classe.

Em resposta ao “modelo sociológico”, houve uma busca por promover o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso. A proposta era a de transformar o outro de classe em sujeito da produção de sentidos sobre sua própria experiência e fugir da tipificação dos personagens. Tornar o entrevistado não um objeto do documentário e sim sujeito de um filme, dialogar com ele, foram questões que passaram a nortear boa

parte da produção documental brasileira, com soluções éticas e estéticas variadas. O cinema contemporâneo aprendeu a encarar o outro de classe não apenas como tema defilme, mas como “fonte de um discurso, centro do mundo ou centro de um mundo” (LINS, 2007, p.108).

## 2.1. Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho tem uma história bastante singular no cinema brasileiro. Iniciou sua carreira de cineasta no auge do Cinema Novo, colaborando em algumas produções como roteirista ou montador. Dirigiu também quatro filmes de ficção, entre eles a primeira versão de *Cabra marcado para morrer* (1964). No entanto, transcorreriam duas décadas até ele se firmar como diretor de documentário. Período em que o contexto político e estético se alterou radicalmente daquele da década de 1960 e do Cinema Novo.

Na década de 1960, Coutinho integrou o grupo que constituía o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Foi na condição de membro do CPC que durante uma viagem ao Nordeste se deparou com a história do líder camponês assassinado. *Cabra Marcado para morrer* seria um filme de ficção, não fosse o ano e as circunstâncias históricas que afetaram seu desenvolvimento. O ano era 1964 e as filmagens tiveram que ser bruscamente interrompidas devido ao golpe militar, a equipe teve que abandonar a locação às pressas, perdendo boa parte do material rodado. Após esse primeiro filme que não aconteceu, Coutinho dirigiu outros três filmes de ficção: *O pacto*, *O homem que comprou o mundo* e *Faustão*.

Após trabalhar por quatro anos no Jornal do Brasil escrevendo críticas de cinema, Coutinho foi chamado em 1975 para trabalhar no programa *Globo Repórter*, da TV Globo. O que o atraiu para o programa foi a possibilidade de filmar regularmente, trabalhar com uma equipe composta por vários cineasta e, sobretudo, porque naquele período o programa estava conseguindo realizar uma experiência com documentário bastante singular na televisão brasileira.

Para Coutinho trabalhar na televisão, naquelas circunstâncias, equivaleu à experiência de uma verdadeira escola, apesar de ter sido um dos poucos cineastas da sua geração que realmente frequentou uma escola de cinema. No entanto, foi aprendendo as técnicas das reportagens televisivas que ele aprendeu também a fazer documentários. Durante os nove anos em que permaneceu no Globo Repórter exercitou sua relação com o outro e teve a certeza de que era aquilo que queria fazer da vida. De acordo com o próprio Coutinho “aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente” (COUTINHO apud LINS, 2007, p. 20).

Os documentários feitos para o *Globo Repórter* possuíam uma estética padrão, naquela época muitas das técnicas que constituem o programa hoje começavam a ser consolidada, especialmente a figura do apresentador e do narrador oficial. Apesar disso, em alguns dos documentários do período era possível identificar um trabalho autoral de filmagem e montagem. *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978) é um desses casos, um documentário emblemático desta época e que marcou a produção de Coutinho para a televisão.

Este é o único filme do diretor que focaliza na trajetória de apenas um personagem, sendo este também o único oriundo da elite brasileira. Neste filme, como destaca Lins (2007) o elemento fundamental para o cinema de Coutinho já estava presente: o movimento em direção ao mundo e ao outro e um tipo de interação que segundo o próprio diretor, quer “entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão” (COUTINHO apud LINS, 2007, p. 23). Este filme inaugura o movimento ético no cinema de Coutinho, pois se trata como aponta Lins de “uma possibilidade de se colocar no lugar do outro em pensamento, sem anular a diferença entre os que estão dos dois lados da câmera” (LINS, 2007, p. 23).

A opção de Coutinho por colocar o próprio Theodorico para se apresentar, o permitiu livrar-se da incomoda presença da narração oficial, imposta aos documentários produzidos pelo programa, além de ausentar-se de emitir sobre este personagem qualquer juízo de valor. O próprio Theodorico afirma que se apresentou da maneira como desejava, e que a equipe “televisionou tudo dentro de uma simplicidade”. Theodorico é quem conduz as entrevistas com os camponeses, todas são feitas em sua

presença e a maioria pelo próprio, que faz questão de reforçar sua identidade de coronel e intimidar seus subordinados através da sua presença.

Dentre os documentários feitos por Coutinho para o programa Globo Repórter, outro se destaca: *Seis dias de Ouricuri* (1976). Este filme remete a algumas das opções estéticas que iriam perdurar em seu cinema, como o emblemático plano de mais de três minutos, em que um homem discorre sobre os diferentes tipos de raízes que foi obrigado a comer para sobreviver à seca. O interesse de Coutinho no que as pessoas tinham a dizer, como articulavam suas memórias e como narravam suas vidas já despontava como o cerne do seu cinema.

A abertura política e a anistia ofereceram ao diretor à possibilidade de voltar a organizar a produção do seu filme *Cabra marcado para morrer*. Um projeto que durante todos esses anos ele manteve a esperança de retomar, pois consistia em um filme visceral, que apenas ele poderia fazer. A partir de 1979 ele começa a refazer os contatos com os camponeses que haviam participado das filmagens do *Cabra marcado para morrer* original. Jean-Claude Bernardet considera *Cabra marcado para morrer* um divisor de águas no cinema brasileiro, tamanha a importância que o filme assume. Para Ismail Xavier (2001) trata-se de um filme síntese, que recapitula as imbricações do cinema brasileiro com a política das décadas de 1960 e 1970.

A noção de ruptura e o conseqüente trabalho histórico de resgate são muito fortes nesse filme, como salientou Bernardet em seu artigo *Vitória sobre a lata de lixo da história* “tudo é sempre último, e a história derrotada deve ser constantemente resgatada”(BERNARDET, 2003, p. 228). Para o autor, a fragmentação desta obra não é uma arbitrariedade estilística, mas se constitui a própria forma da história derrotada. Por este motivo, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado.

A aposta de Coutinho no processo de filmagem como aquele que produz os acontecimentos e que culminou em *Cabra marcado para morrer*, marcou uma ruptura no documentário brasileiro e entre o cinema clássico e o moderno. Para o diretor, não se tratava de filmar uma realidade pronta, mas uma realidade construída em contato com a câmera. Neste processo o cinema assume uma posição de produtor do real e não apenas de mero reproduzidor.



O essencial para Coutinho em seus filmes era o encontro, a fala e a transformação dos seus personagens diante da câmera. Em seus filmes o mundo não se encontrava pronto para ser filmado, mas estava em constante transformação, e cabia a ele intensificar essa mudança. Segundo Lins,

Ele evita os textos em *off*, as perguntas decoradas e “objetivas”, uma atitude distante, os enquadramentos estáveis. Os mundos que o cineasta nos revela não estão centrados em um comentário nem em informações precisas, mas em depoimentos que traçam uma rede de pequenas histórias descentradas, que se comunicam através de ligações frágeis e não casuais. São ecos que se estabelecem entre diferentes elementos da imagem ou da fala dos personagens (2004, p. 183).

O diretor se concentrava no processo de filmagem, pois só assim era possível extrair sentido, dali ele extrai todas as possibilidades.

## **2.2. Dispositivo**

A noção de dispositivo remete à criação de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas. Esta lógica institui condições, regras e limites para que o filme aconteça (LINS, MESQUITA, 2008, p. 56). Coutinho passou a empregar o termo dispositivo para se referir a seus procedimentos de filmagem, tendo o mesmo significado do que antes chamava de prisão, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário era a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro, que ele se recusava categoricamente a fazer. Não se tratava, porém, de um mesmo dispositivo para todos os trabalhos. As alterações estavam intimamente ligadas ao que seria filmado. E mesmo os procedimentos que se repetiam como a locação única, trabalhar com vídeo e a presença da equipe na imagem, repetiam-se na diferença e eram rearticulados a novas determinações.

A aposta em criar dispositivos que ditam regras e parâmetros restritivos para lidar com a realidade, além de propiciar outras maneiras de se lidar com as imagens, o espaço, a temporalidade e a narrativa impõem mudanças também na interação com o espectador. Os dispositivos que Coutinho arregimenta para fazer seus filmes, indiretamente abrem um campo de possibilidades para outras realizações dentro do

documentário. Jean-Louis Comolli identifica na criação de dispositivos um modo de fugir da crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas e dos roteiros, que se instalam em todo lugar para agir e pensar em nosso lugar. O autor salienta que o cinema documentário, longe da “ficção totalizante do todo, tem a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2008, p. 172).

É de modo específico que os dispositivos funcionam, criados a cada obra sob as circunstâncias da filmagem, estando, evidentemente, submetidos às pressões do real, tal como na acepção de Comolli. Mapeando possíveis caminhos, Lins (2007) revela que o dispositivo utilizado por Eduardo Coutinho é, antes de tudo, relacional, que provoca e permite os encontros. Dentro dos limites espaciais, temporais e tecnológicos impostos pelo diretor cada vez que se aproxima de um universo a ser abordado.

Documentários, lembra Lins, não brotam do real, não são espontâneos, naturais, com pessoas e situações autênticas, prontas para serem capturadas por cineastas sensíveis. São, antes de qualquer coisa, gerados pelo artifício, em seu sentido mais literal: “processo ou meio pelo qual através do qual se obtém um artefato ou um objeto artístico” (LINS, 2007, p. 47). A grande maioria deles é elaborada a partir de condições, regras e limites para que o filme possa acontecer, ou seja, a maquinaria é que produz a obra.

Segundo Comolli (2008), apenas a inscrição verdadeira, sensível à alteridade e que acolhe o acaso em sua realização, pode operar transformações entre quem filma e quem é filmado, desnaturalizando o olhar do espectador. Filmar assim, deste modo, acarreta em acatar a ação criativa do imprevisto, em abdicar do controle excessivo e em abrir a cena à vida de modo que real possa fecundar a representação, promovendo fissuras e implodindo o que estava programado.

O cinema de Eduardo Coutinho, como aponta João Moreira Salles era infinitamente maleável e estava constantemente sob o risco de se desmanchar. A perspectiva do fracasso se transformava em um dado essencial para o documentarista, uma vez que a possibilidade do filme simplesmente não acontecer era bem tangível, pois os dispositivos postos em prática podiam falhar ou os personagens podiam falar mal. Ao criar um cinema tão dependente da narrativa dos outros, a natureza dessa prática se torna fluida e incerta. Contudo, era dessa falta de controle do cineasta diante

da realidade, que o documentário de Coutinho tirava sua força e sua condição de invenção.

Filmar em um espaço delimitado para dali extrair uma visão, que evoca o geral, mas sem o representar, nem o exemplificar, foi o procedimento adotado pelo diretor em *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), no qual além de delimitar o espaço, Coutinho delimitou também o tempo de filmagem, como o título do filme já sugere. Esses dois procedimentos de filmagem, criados em *Santa Marta*, se constituiriam como a base da maior parte dos seus filmes posteriores. Ao delimitar uma geografia, Coutinho percebeu que era o mesmo que se prender a algo essencialmente concreto, dentro de uma multiplicidade de escolhas possíveis para se realizar um documentário. O princípio da locação única o permitia fugir de abstrações e de ideias preconcebidas sobre o universo escolhido. Como ressaltou Lins (2007), além de permitir uma interação mais direta com as pessoas, evitava também a tipificação dos personagens.

Em *Boca do lixo* (1992), Coutinho retomou procedimentos de *Cabra marcado para morrer* e levantou questões que iriam permear seu cinema dali em diante. As imagens da mídia, a construção da imagem de si e do outro, são questões fundamentais neste filme. Nele, podemos observar que mesmo pessoas totalmente desprovidas de educação formal sabem intuitivamente a opinião que o senso comum, auxiliado pela mídia, tem a respeito delas e a denotação que suas imagens adquirem frente à mídia. Essa apropriação indevida de suas imagens cria uma tensão, que será observada por Coutinho como uma recusa inicial a falar, só após algumas tentativas de aproximação é que se torna possível estabelecer ligações, e dessa forma realizar o filme.

*Santo Forte* (1999) deu início à fase mais produtiva do diretor, a partir desse filme Coutinho percebeu mais claramente as potencialidades do método da locação única para o seu cinema. Este documentário inaugurou também o minimalismo estético que seria a marca do diretor nos filmes posteriores e que Lins (2007) apropriadamente definiu como “franciscanismo estético”. Fazem parte desta estética do mínimo uma severa economia narrativa, ausência de trilha sonora que não faça parte do universo diégetico, além da ausência de imagens ilustrativas ou pitorescas. A partir de *Santo Forte*, Coutinho radicaliza em sua proposta de filmar a palavra do outro, concentrando-se no encontro, na fala e na transformação de seus personagens diante da câmera.

### 2.3. Os personagens no cinema de Eduardo Coutinho

A partir de *Santo Forte*, Coutinho passou a integrar à sua metodologia um período para a pesquisa de personagens, que coordenava sem dela participar diretamente. O objetivo era encontrar pessoas que sabiam contar histórias, que narrassem bem. Para ele, de nada adiantava achar pessoas com vidas extraordinárias, mas sem habilidade narrativa. A seleção daqueles que iam conversar com o cineasta, feita pelos pesquisadores, permitia que Coutinho só entrasse em contato com os entrevistados no momento das filmagens, concedendo assim, uma espécie de frescor ao primeiro encontro. Para o diretor, o primeiro encontro era o que garantia a condição ideal para uma boa entrevista e a possibilidade de escutar uma boa história. O ineditismo passou a ser uma garantia contra uma fala mecanizada.

Além de apostar no processo de filmagem como aquele que produzia os acontecimentos e os personagens, Coutinho apostava também no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para a realização de um documentário. A entrevista era para ele não um simples depoimento, nem simplesmente dar a voz ao outro, mas um diálogo, fruto das negociações permanentes entre diretor e personagens, em que as versões vão sendo produzidas no contato com a câmera. O uso da entrevista no cinema de Coutinho se aproxima mais de uma conversa. Segundo o diretor,

Eu nunca pensei que entrevisto pessoas, eu tento estabelecer um troço que se diferencia por ser a conversa, porque a entrevista, primeiro lugar, acaba tendo um caráter diretivo mais claro, entende? A entrevista não exige mil lances, que haja um envolvimento afetivo dos dois lados (...). Cinema tem essa coisa extraordinária, que é uma desgraça e uma grandeza, que esse momento do encontro. (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, P. 105).

Os personagens que Coutinho buscava, eram aqueles que tinham uma forma de expressão rigorosa, ou uma palavra vigorosa, como escreveu Lins, “que inventa sentidos, cria vocábulos, mistura termos de diferentes origens, uma palavra que tenta escrever, enfim, sua própria gramática” (LINS, 2004, p. 179). A autora chama a atenção para a dimensão do riso que as falas de determinados personagens causam nos espectadores, segundo ela isto se dá, sobretudo, porque ficamos surpresos com a possibilidade de criação de uma população “bombardeada por uma multiplicidade de discursos, com a transformação da fala em um campo de batalha contra o horror de não

poder comunicar, com esse prazer pela expressão que surge nos desvãos e nas falhas da linguagem” (LINS, 2004, p. 180).

Lins aponta que no cinema de Coutinho, a esperança está fora de questão, “o que não significa em absoluto um pessimismo, pouco caso diante do que filma, ou tolerância com a miséria e as desigualdades sociais” (LINS, 2007, p. 94). O cineasta aperfeiçoou em seus documentários uma postura ética, que se reflete em seus filmes como uma aceitação não resignada do mundo. Seus documentários se identificam com a expressão “cinema da crueldade”, cunhada pelo crítico francês André Bazin, “utilizada, não no sentido comum de manter o sofrimento, mas no de uma recusa à complacência com relação a qualquer objeto. Essa crueldade rejeita um humanismo piedoso” (LINS, 2007, p. 94).

Coutinho se interessava pelo cotidiano dos seus personagens, como eles se viravam no dia a dia. Lins ressalta que no cinema de Coutinho ninguém está previamente condenado a nada, e no fim das contas é a singularidade de seus personagens o que importava, sem o que não haveria identidade, apenas repetição.

*Edifício Master* (2002) abrigou novas particularidades para a obra de Coutinho. Um prédio de conjugados em Copacabana, Rio de Janeiro, serviu de locação para este documentário. A perspectiva de mudança de horizonte social atraiu o diretor para este projeto, filmar em um único edifício de classe média era particularmente interessante, porque ia, justamente na contramão da produção documental brasileira. A intenção de Coutinho, no entanto, não era fazer um filme sobre a classe média, mas sobre indivíduos concretos, e nisso o dispositivo da locação única permitiu uma situação extremamente viável para a realização deste filme.

Com o deslocamento do campo social, surgiu uma dificuldade relacionada particularmente ao embate com a produção televisiva, com os reality shows e os programas sensacionalistas, cuja lógica dominante é a exposição da intimidade (LINS, 2007). Nichols observa que esses programas “elevaram o grau em que a televisão consegue explorar, simultaneamente, a sensação de autenticidade documental e de espetáculo melodramático” (NICHOLS, 2005, p. 18). Lins prossegue dizendo que,

Trata-se de produtos audiovisuais que tentam revitalizar um espectador entediado, a quem é preciso dar uma alta dose de “realidade” para quebrar a indiferença. Assim, filmar pessoas reais em continuidade terminou se transformando em “programa mínimo” de qualquer reality show (...). A

rivalidade com a televisão, antes restrita as imagens jornalísticas, se expandiu em direção a esses novos programas, em função de eles terem se apropriado daquilo que fez e faz a força e a originalidade, não apenas do cinema de Eduardo Coutinho, mas da produção documental de maior interesse. (LINS, 2007, p. 142)

Neste filme Coutinho precisou lidar em alguns momentos com o exibicionismo excessivo de seus entrevistados, que obedeciam à lógica da realidade exacerbada, em que para aparecer é preciso se expor da pior maneira possível. E neste sentido a ética do diretor se torna visível, à medida que ele tenta proteger os personagens deles mesmos. As histórias frágeis que permeiam o cinema de Coutinho receberam o tratamento que em outros filmes ou circunstâncias elas não teriam: proteção. Como observou Salles “nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado” (SALLES, 2007, p. 7).

### **3. A ENTREVISTA NO CINEMA DE EDUARDO COUTINHO**

Central nos documentário de Eduardo Coutinho é a preocupação com a forma como as perguntas são feitas. Orientar uma conversa, atrapalhar o menos possível, mas intervir de alguma forma. Eram as questões que o diretor se debatia durante os processos de filmagem. Para Coutinho respeitar o outro é respeitar sua singularidade. Para ele, a coisa mais importante no momento da entrevista é jamais sugerir ao outro o que se quer ouvir. Muitos documentaristas recorrem deste estratagema, entrevistam pessoas que sabem que darão respostas de acordo com suas intenções, no final acumulam um conjunto de respostas previsíveis e não permitem espaço para o impensado e para o acaso.

De acordo com Xavier, a armadilha da entrevista em documentário é a situação na qual o entrevistado compõe sua fala segundo o que julga ser a opinião do interlocutor, do cineasta e da opinião pública representada pela câmera. Em Coutinho nos deparamos muitas vezes com personagens que sentem a necessidade de não confirmar o esperado, “mas ironizá-lo, manifestando sem demora o desejo de combater estereótipos, denunciar o preconceito do mundo sobre certa comunidade” (XAVIER, 2010, p. 71). *Babilônia 2000* fornece vários exemplos desta postura. Em que o sentido da ação da personagem, se encontra na exclusiva força de sua oralidade quando em

interação com o cineasta e o aparato técnico (XAVIER, 2010, p. 72). Na contramão das imagens manipuladas veiculadas diariamente na mídia, Coutinho reafirma as premissas de uma ética para com as pessoas que eleger como personagens, segundo Xavier,

O cineasta evita a interpelação que constrange, se faz presente na forma de recuo, da expectativa, deixa espaço e tempo, certa liberdade para o sujeito. Em suma, sua virtude é saber criar um vazio, digamos, de tipo socrático, para fazer emergir a auto exposição e, na melhor das hipóteses, um conhecimento de si produzido pela troca em que, mesmo efêmero, se define esse “nós”, uma partilha de experiência projetada no plano desejado em que o envolvimento deve ir fundo sem nunca chegar a ser obscuro, pois que é público. (XAVIER, 2010, p. 75).

Para provocar a fala dos personagens, o que importava era a postura adotada por Coutinho nas entrevistas, que fazia do ato de filmagem uma experiência de “igualdade utópica e provisória e nesse sentido, não ilusória, visto que é apenas temporária” (BRAGANÇA, 2008, p. 108), e é isto era o que dava a possibilidade do personagem se construir, “porque a pessoa não vai ser julgada, porque você tá vazio” (Id.). Neste sentido, a diferença pode mesmo ser encarada como um trunfo. Migliorin chama a atenção para o quão complexo se tornou o lugar do realizador, pois uma vez destituído de privilégios, ele tem que encarar a fragilidade de que pouco sabe sobre o outro. O documentário se constitui, assim, como um “encontro de ignorâncias”.

A preocupação central em seus filmes está na relação com o entrevistado, já que é desta relação que nasce o personagem. Para Puccini, “o personagem que nasce desse encontro com o entrevistador e a câmera é um personagem único, que pode ou não guardar relação com a própria pessoa filmada, transformada em personagem pelo filme” (PUCCINI, 2009, p. 43). A entrevista praticada por Coutinho, segundo Xavier é a forma dramática exclusiva, pois,

No centro do seu método está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico (XAVIER, 2010, p. 67).

Coutinho compreendia que a relação com o ser humano se verifica pelas palavras. Logo, a palavra é elevada ao elemento essencial da relação. Nos seus filmes, a fala possui uma dimensão estética. Há da parte do entrevistado, “um desejo de

apropriação da cena, tomar o momento da filmagem como afirmação de si em consonância com a situação dialógica aí procurada. Compor um estilo, um modo de estar e de se comunicar” (XAVIER, 2010, p. 73). Logo, é um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma personagem. Vale salientar que o ato da entrevista em Coutinho, como sugere Xavier, tem um que de confessor. O diretor tentava compreender o imaginário do outro, embora sem aderir a ele, sem qualquer julgamento. Pois entendia que “o que o outro diz é sagrado, e sabe que seu imaginário pode ser tão frágil quanto o do outro” (LINS, 2007, p. 107).

Para Comolli, o grande problema do documentário, “não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer à mise-en-scène deles” (COMOLLI, 2008, p. 60). Aquele que filma tem como tarefa acolher as mise-en-scènes que aqueles que estão sendo filmados regulam mais ou menos conscientes disso. Migliorin acredita que por se encontrar longe de um local estável no mundo, o personagem se torna performático. Para o autor, “construir-se, pensar-se, traz junto essa ideia de performar junto às outras imagens e junto à própria imagem do filme. Não é mais um filme filmando uma identidade, mas uma identidade que está se criando junto com o filme” (MIGLIORIN, 2009, p. 250).

Segundo Xavier, o diretor não se conformava com os clichês da fragmentação, da crise do sujeito e da massificação consentida, “seu horizonte é um movimento contrário de afirmação, de encontro com narradores, figuras capazes de falar sobre a experiência, expor um imaginário, figuras que, curiosamente, buscam ser personagens no sentido clássico” (XAVIER, 2010, p. 76).

Neste sentido, Comolli (2008) acredita que o ato da escuta ganha uma nova dimensão, porque hoje, isso não é mais vivenciado. A duração do plano também muda tudo e desencadeia todo tipo de efeitos específicos da palavra e da presença. A entrevista, devido a sua forma aberta e flutuante, funciona, segundo o autor, como reveladora de discurso, de postura, de gestos e efeitos do corpo.

Diante da câmera de Coutinho, o personagem se via ator. Ele procurava evidenciar que as pessoas são sempre mais do que aparentam e não menos, e podem atrair um interesse insuspeitado pelo que dizem e fazem, e não apenas pelo que representam ou ilustram na escala social e no contexto da cultura. O segredo para conseguir a total entrega de seus personagens parecia ser as intervenções pontuais que o



diretor fazia. Por entender que o que falamos nem sempre tem um significado óbvio, a palavra pode ser empregada de diversas formas e ter uma pluralidade incomensurável de significados dependendo de quem fala. Coutinho sempre buscava interpelar sobre o sentido de determinadas expressões ou falas dos seus personagens obtendo falas expressivas e inesperadas, que fugiam na maioria dos casos, largamente do seu sentido ordinário. Abrindo para uma dimensão fantástica da apropriação e ressignificação do mundo.

Nos documentários analisados nos deparamos várias vezes com expressões de Coutinho como, “-me explica isso. - e como é isso? - e isso quer dizer o que?”, é dessa curiosidade com o mundo do outro que nasce a riqueza dos seus documentários. Porque as pessoas se sentiam ouvidas e instigadas a compartilhar por sentirem que suas histórias eram importantes, que valiam a pena serem contadas e ouvidas. É desse movimento em direção ao imaginário do outro que seus documentários tiram sua força e sua singularidade e é isto também que diferencia seus filmes do de outros documentaristas.

“Dentro dessa mescla de teatro e de autenticidade catalisados pelo efeito câmera, cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática, no embate com a situação ou na intervenção de um modo de viver certa condição” (XAVIER, 2010, p. 78). O documentário de Coutinho parece ser a feliz conjunção do método, com o que o acaso proporcionar. O encontro comporta a dimensão do acaso, daí o cineasta consegue extrair falas expressivas, em um mundo de comunicação plena. Trata-se de evidenciar as práticas da oralidade e dos gestos pelas quais um sujeito se apropria de sua condição.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Falecido no início deste ano, Eduardo Coutinho estava no auge da sua maturidade artística e ainda tinha pela frente outras tantas obras, tão singulares e inovadores quanto seus últimos filmes, em que ele colocava em cena a questão da representação e lançava reflexões profundas e pertinentes acerca do fazer documentário. Coutinho era único e sua obra prolífica e fecunda continuará germinando e criando seguidores, inspirados por seu cinema constantemente sob o risco do real. O cineasta acreditava na autossuficiência da palavra, cuja força, seu cinema foi hábil em explorar.

No cerne do seu cinema estava o “encontro entre um diretor disposto a ouvir e um personagem que percebe ter diante de si alguém que deseja escutá-lo” (SALLES, 2013, p. 368).

Os filmes de Coutinho contribuíram para desvendar o mito do real absoluto nos documentários, conforme observou Lins “ele fez o possível para sublinhar o caráter essencialmente subjetivo, parcial, precário e contingente de todo e qualquer narrativa documental” (in OHATA, 2013, p. 383). Seus documentários se realizavam sob o risco do real, conforme a perspectiva lançada por Comolli, um cinema aberto para o mundo. Um cinema que afirma o seu gesto, que reescreve os acontecimentos, as relações e as narrativas do ponto de vista de um sujeito, formando uma “narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio” (COMOLLI, 2008, p. 174).

Em seus documentários Coutinho optou pelo encontro com o outro através da conversa, partindo da escolha de fazer filmes com os outros e não sobre os outros. A conversa favorece a troca de experiências, dá margens ao espontâneo, a capacidade de reinvenção dos que contam suas histórias. Não interessa se eram verdadeiras ou não, o que importava para Coutinho era a forma com a pessoa engendrava seu relato, como se valia desse ato para criar a representação de si mesma. E talvez, como apontou Comolli, não haja outro realismo no cinema além daquele dos corpos filmados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 258 p.

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

BRAGANÇA, Felipe (org.). **Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. 224 p.

CAPELATO, Maria Helena [et al.]. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. 389 p.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373 p.

FARIAS, Agnaldo [et al.]. **Ilha deserta: filmes**. São Paulo: Publifolha, 2003.

FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** São Paulo: Hedra, 2009. 272 p.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário**. São Paulo: Francis, 2005. 317 p.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 94 p.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 205 p.

\_\_\_\_\_. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BAPTISTA, Mauro, MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.

\_\_\_\_\_. O filme dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. **Sobre fazer documentários**. Itaú Cultura: São Paulo, 2007.

MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaio no real. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. 251 p.

MIGLIORIN, Cezar. A política no documentário. In: FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... São Paulo: Hedra, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2 ed. Campinas: Papirus, 2005. 270 p.

OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 704 p.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: da pré-produção à pós-produção. 2 ed. Campinas: Papirus, 2009. 141 p.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. 447 p.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol II: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 325 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. 382 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Documentário moderno” In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146 p.



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**  
**CAMPUS I CAMPINA GRANDE**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS**  
**CURSO DE BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

**ANA LUIZA FERNANDES ALENCAR**

**A ARTE DA ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO  
COUTINHO**

**CAMPINA GRANDE**

**JULHO - 2014**

**ANA LUIZA FERNANDES ALENCAR**

**A ARTE DA ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO  
COUTINHO**

Artigo apresentado ao Curso de Bacharelado em Comunicação Social – habilitação Jornalismo- da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Mestre Maria de Fátima Cavalcante Luna

CAMPINA GRANDE

JULHO - 2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

A368a Alencar, Ana Luiza Fernandes  
A arte da entrevista no documentário de Eduardo Coutinho  
[manuscrito] / Ana Luiza Fernandes Alencar. - 2014.  
27 p.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em  
Comunicação Social) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro  
de Ciências Sociais Aplicadas, 2014.  
"Orientação: Profa. Ma. Maria de Fátima Cavalcante Luna,  
Departamento de Comunicação Social".

1. Documentário. 2. Dispositivo. 3. Entrevista. 4.  
Personagens. I. Título.

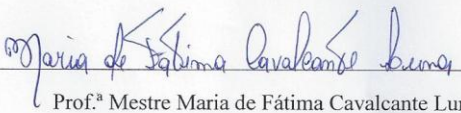
21. ed. CDD 070.4

ANA LUIZA FERNANDES ALENCAR

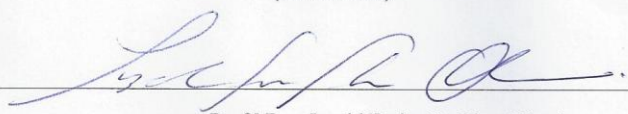
A ARTE DA ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO

Artigo aprovado em 16 de julho de 2014.

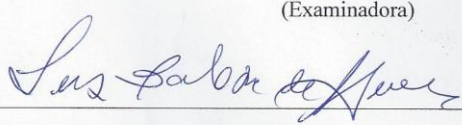
**BANCA EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Mestre Maria de Fátima Cavalcante Luna  
(Orientadora)

Nota 9,0

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>a</sup> Dra. Ingrid Farias Fechine Oliveira  
(Examinadora)

Nota 9,0

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Luiz Barbosa de Aguiar  
(Examinador)

Nota 9,0

CAMPINA GRANDE

JULHO - 2014



Dedico este trabalho aos meus pais.

## **AGRADECIMENTOS**

A meus pais, Alencar e Socorro, por todo apoio, incentivo, compreensão e carinho.

A meu tio Fernandes, por sempre me apoiar, ajudar e ser um ótimo companheiro.

No dia em que soubermos verdadeiramente perguntar, haverá diálogo.

Julio Cortázar

## RESUMO

Este artigo se propõe a desenvolver uma análise a partir da obra do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho. O enfoque da análise centra-se no método de entrevista desenvolvido pelo diretor. A premissa deste trabalho é investigar como os indivíduos entrevistados em seus documentários se constroem enquanto personagens e como representam a si mesmos. Como os dispositivos engendrados pelo cineasta resultava em filmes abertos para a experiência narrativa do outro e a importância destes para a constituição de um cinema atravessado pelo real, são questões que nortearam este artigo.

**Palavras-chave:** Documentário. Dispositivos. Entrevistas. Personagens.

## **ABSTRACT**

This article proposes to develop an analysis based on the work of the Brazilian documentarian Eduardo Coutinho. The approach of the analysis focuses on the interview method developed by the director. The premise of this work is to investigate how individuals interviewed in their documentaries are constructed as characters and how they represent themselves. Since devices engendered by the filmmaker resulted in films open to the narrative experience of the other and their importance for the formation of a film traversed by the real, are questions that guided this article.

**Keywords:** Documentary. Devices. Interviews. Characters.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. Documentário no Brasil .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1. Eduardo Coutinho .....</b>	<b>13</b>
<b>2.2. Dispositivo .....</b>	<b>16</b>
<b>2.3. Os personagens no cinema de Eduardo Coutinho .....</b>	<b>19</b>
<b>3. A ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO ..</b>	<b>21</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>24</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>26</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O cinema documentário adquiriu enorme relevo na produção audiovisual contemporânea. Com uma multiplicidade sem precedente de formas, o gênero assumiu um merecido lugar de destaque no panorama do cinema nacional. Como destaca Teixeira, “nunca se produziu tantos documentários, nunca se dispôs de tantos suportes e mídias, nunca um regime imagético propiciou tamanha variação estilística” (2004, p. 19). O impulso que o cinema não ficcional ganhou ao longo das últimas décadas se relaciona intrinsecamente com a redução dos custos de produção, como indicam Lins e Mesquita, “com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não linear” (2008, p. 11).

A atração por imagens reais atravessa as formas de expressão artística e midiática, atendendo a uma vontade de reinterpretação do mundo. Comolli (2008) destaca que diferentemente do jornalismo, o documentário se realiza após o acontecimento, o que coloca em jogo o primado do real e eleva a câmera a uma ferramenta crítica. A metáfora da liquidez utilizada por Bauman (2001) aponta um caminho para captar a natureza da presente fase, nova de inúmeras maneiras, na história da modernidade. Nesta modernidade líquida flutuamos em meio a uma quantidade incomensurável de informações que não conseguimos acessar senão de maneira superficial, enquanto a mídia tradicional revela falha em oferecer respostas com uma densidade superior.

O cinema documentário, com sua abertura para o mundo, oferece a possibilidade de realizar filmes que se fazem sob o risco do real. Essa noção proposta por Comolli (2008) de um cinema que vai ao encontro do mundo, que acolhe os sujeitos filmados e que respeita a duração de suas falas, que se abre para o impensado da vida está no cerne da obra do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho, cuja obra este artigo se propõe a analisar. Nascido em São Paulo em 11 de maio de 1933, cinéfilo desde criança, abandonou o curso de direito para ariscar no cinema. Após sair vitorioso do programa O dobro ou nada, da Tv Record, respondendo questões sobre Charles Chaplin, viajou para a Europa, onde estudou cinema na França. De volta para o Brasil no início da década de 1960, tomando parte na efervescência cultural em que o país se encontrava imerso. Sua

carreira de cineasta naquele momento apontava para o caminho da ficção, até que passou a integrar a equipe do programa Globo Repórter da Tv Globo e a experiência alterou seu rumo para o cinema documentário. Gênero que ao longo de sua carreira não cessou de inovar, se firmando como um dos maiores documentaristas do país e sem dúvida o mais conhecido. Aos 80 anos Coutinho seguia produzindo e criando obras singulares, no entanto, no início deste ano (2014), circunstâncias trágicas acarretaram em seu falecimento.

Diante de uma obra tão prolífica, o recorte temático se fez necessário, para tanto o método de entrevista perpetrado pelo cineasta foi selecionado como objeto de estudo. O método de pesquisa utilizado para a construção deste trabalho foi o de análise do conteúdo da obra de Eduardo Coutinho. Esta ferramenta metodológica permitiu descrever e interpretar fragmentos da obra do diretor. A palavra fragmentos é utilizada aqui, diante da impossibilidade de dar conta do todo, de abranger todos os aspectos, ou esgotar todas as possibilidades do cinema realizado pelo diretor. O método de entrevista realizado pelo documentarista foi eleito como o foco desta análise.

A pesquisa teve como viés metodológico analítico os recursos da literatura cinematográfica voltado para o documentário contemporâneo, e mais precisamente a obra do próprio investigado, através de seus interpretes e de seus próprios filmes. Para fins de demarcação teórica foi privilegiada a fase em que Coutinho realizou documentários para o programa Globo Repórter da Rede Globo até o filme Edifício Master (2002).

## **2. Documentário no Brasil**

No Brasil, a partir dos anos 1960, a produção de documentários foi bastante instigada e os cineastas passaram a tentar dar conta da diversidade cultural do país. Dentre os principais realizadores estavam àqueles vinculados ao Cinema Novo. Fortemente influenciados pelas ideias de Jean Rouch e seu Cinema Verdade, para o qual o cinema deveria ser “sem tripé, sem qualquer artifício, sem maquiagem, sem ambientes que não sejam reais: câmera na mão, baixo preço para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem” (MONTE-MÓR, 2004, p. 108).



O Cinema Novo, com sua proposta política criou uma situação especial para o gênero documental. Seus filmes, contudo, ainda estavam impregnados com elementos do documentário clássico, especialmente quando encarnavam a voz do saber, que se constituía de depoimentos de especialistas no tema abordado, para embasar os significados sociais e políticos de seus filmes.

Analisando os documentários deste período, Jean-Claude Bernardet identificou uma espécie de padrão, a que chamou de “modelo sociológico”, devido aos mecanismos de produção de significação nos filmes, centrados na relação entre o particular e o geral. Os realizadores impunham aos registros documentais uma interpretação unívoca e exterior, encarnada em uma voz onisciente e impessoal. Nesses documentários não vemos na tela o indivíduo, mas o representante de uma classe social. Bernardet (2003) chamou esse processo de limpeza do real, em que indivíduos são transformados em tipos sociológicos, excluindo qualquer traço singular de suas histórias e reduzindo suas motivações a uma. Nestes filmes os casos particulares apresentados precisavam conter os elementos necessários para a generalização, ou eram eliminados durante a montagem. Em suma, o personagem ficava reduzido a traços caricaturais, prevalecendo o pitoresco.

Esse documentário moderno abordava criticamente problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, de onde emergia o outro de classe. Dar a voz a esse outro era a questão fundamental para estes cineastas. A voz do outro era utilizada como forma de obtenção das informações que apoiavam as teses do documentário sobre a situação enfocada. Muitas vezes as falas dos personagens ou entrevistados eram tomadas como exemplos de uma tese ou argumentação anterior ao próprio filme, e algumas até mesmo a partir de teorias sociais que forneciam explicações tidas como universalmente aplicáveis. Essa produção marcada pela utilização do “modelo sociológico”, como definido por Bernardet (2003), revelou a crise desse paradigma e apontou para a impossibilidade do encontro com o outro de classe.

Em resposta ao “modelo sociológico”, houve uma busca por promover o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso. A proposta era a de transformar o outro de classe em sujeito da produção de sentidos sobre sua própria experiência e fugir da tipificação dos personagens. Tornar o entrevistado não um objeto do documentário e sim sujeito de um filme, dialogar com ele, foram questões que passaram a nortear boa

parte da produção documental brasileira, com soluções éticas e estéticas variadas. O cinema contemporâneo aprendeu a encarar o outro de classe não apenas como tema defilme, mas como “fonte de um discurso, centro do mundo ou centro de um mundo” (LINS, 2007, p.108).

## 2.1. Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho tem uma história bastante singular no cinema brasileiro. Iniciou sua carreira de cineasta no auge do Cinema Novo, colaborando em algumas produções como roteirista ou montador. Dirigiu também quatro filmes de ficção, entre eles a primeira versão de *Cabra marcado para morrer* (1964). No entanto, transcorreriam duas décadas até ele se firmar como diretor de documentário. Período em que o contexto político e estético se alterou radicalmente daquele da década de 1960 e do Cinema Novo.

Na década de 1960, Coutinho integrou o grupo que constituía o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Foi na condição de membro do CPC que durante uma viagem ao Nordeste se deparou com a história do líder camponês assassinado. *Cabra Marcado para morrer* seria um filme de ficção, não fosse o ano e as circunstâncias históricas que afetaram seu desenvolvimento. O ano era 1964 e as filmagens tiveram que ser bruscamente interrompidas devido ao golpe militar, a equipe teve que abandonar a locação às pressas, perdendo boa parte do material rodado. Após esse primeiro filme que não aconteceu, Coutinho dirigiu outros três filmes de ficção: *O pacto*, *O homem que comprou o mundo* e *Faustão*.

Após trabalhar por quatro anos no Jornal do Brasil escrevendo críticas de cinema, Coutinho foi chamado em 1975 para trabalhar no programa *Globo Repórter*, da TV Globo. O que o atraiu para o programa foi a possibilidade de filmar regularmente, trabalhar com uma equipe composta por vários cineasta e, sobretudo, porque naquele período o programa estava conseguindo realizar uma experiência com documentário bastante singular na televisão brasileira.

Para Coutinho trabalhar na televisão, naquelas circunstâncias, equivaleu à experiência de uma verdadeira escola, apesar de ter sido um dos poucos cineastas da sua geração que realmente frequentou uma escola de cinema. No entanto, foi aprendendo as técnicas das reportagens televisivas que ele aprendeu também a fazer documentários. Durante os nove anos em que permaneceu no Globo Repórter exercitou sua relação com o outro e teve a certeza de que era aquilo que queria fazer da vida. De acordo com o próprio Coutinho “aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente” (COUTINHO apud LINS, 2007, p. 20).

Os documentários feitos para o *Globo Repórter* possuíam uma estética padrão, naquela época muitas das técnicas que constituem o programa hoje começavam a ser consolidada, especialmente a figura do apresentador e do narrador oficial. Apesar disso, em alguns dos documentários do período era possível identificar um trabalho autoral de filmagem e montagem. *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978) é um desses casos, um documentário emblemático desta época e que marcou a produção de Coutinho para a televisão.

Este é o único filme do diretor que focaliza na trajetória de apenas um personagem, sendo este também o único oriundo da elite brasileira. Neste filme, como destaca Lins (2007) o elemento fundamental para o cinema de Coutinho já estava presente: o movimento em direção ao mundo e ao outro e um tipo de interação que segundo o próprio diretor, quer “entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão” (COUTINHO apud LINS, 2007, p. 23). Este filme inaugura o movimento ético no cinema de Coutinho, pois se trata como aponta Lins de “uma possibilidade de se colocar no lugar do outro em pensamento, sem anular a diferença entre os que estão dos dois lados da câmera” (LINS, 2007, p. 23).

A opção de Coutinho por colocar o próprio Theodorico para se apresentar, o permitiu livrar-se da incomoda presença da narração oficial, imposta aos documentários produzidos pelo programa, além de ausentar-se de emitir sobre este personagem qualquer juízo de valor. O próprio Theodorico afirma que se apresentou da maneira como desejava, e que a equipe “televisionou tudo dentro de uma simplicidade”. Theodorico é quem conduz as entrevistas com os camponeses, todas são feitas em sua

presença e a maioria pelo próprio, que faz questão de reforçar sua identidade de coronel e intimidar seus subordinados através da sua presença.

Dentre os documentários feitos por Coutinho para o programa Globo Repórter, outro se destaca: *Seis dias de Ouricuri* (1976). Este filme remete a algumas das opções estéticas que iriam perdurar em seu cinema, como o emblemático plano de mais de três minutos, em que um homem discorre sobre os diferentes tipos de raízes que foi obrigado a comer para sobreviver à seca. O interesse de Coutinho no que as pessoas tinham a dizer, como articulavam suas memórias e como narravam suas vidas já despontava como o cerne do seu cinema.

A abertura política e a anistia ofereceram ao diretor à possibilidade de voltar a organizar a produção do seu filme *Cabra marcado para morrer*. Um projeto que durante todos esses anos ele manteve a esperança de retomar, pois consistia em um filme visceral, que apenas ele poderia fazer. A partir de 1979 ele começa a refazer os contatos com os camponeses que haviam participado das filmagens do *Cabra marcado para morrer* original. Jean-Claude Bernardet considera *Cabra marcado para morrer* um divisor de águas no cinema brasileiro, tamanha a importância que o filme assume. Para Ismail Xavier (2001) trata-se de um filme síntese, que recapitula as imbricações do cinema brasileiro com a política das décadas de 1960 e 1970.

A noção de ruptura e o conseqüente trabalho histórico de resgate são muito fortes nesse filme, como salientou Bernardet em seu artigo *Vitória sobre a lata de lixo da história* “tudo é sempre último, e a história derrotada deve ser constantemente resgatada”(BERNARDET, 2003, p. 228). Para o autor, a fragmentação desta obra não é uma arbitrariedade estilística, mas se constitui a própria forma da história derrotada. Por este motivo, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado.

A aposta de Coutinho no processo de filmagem como aquele que produz os acontecimentos e que culminou em *Cabra marcado para morrer*, marcou uma ruptura no documentário brasileiro e entre o cinema clássico e o moderno. Para o diretor, não se tratava de filmar uma realidade pronta, mas uma realidade construída em contato com a câmera. Neste processo o cinema assume uma posição de produtor do real e não apenas de mero reproduzidor.

O essencial para Coutinho em seus filmes era o encontro, a fala e a transformação dos seus personagens diante da câmera. Em seus filmes o mundo não se encontrava pronto para ser filmado, mas estava em constante transformação, e cabia a ele intensificar essa mudança. Segundo Lins,

Ele evita os textos em *off*, as perguntas decoradas e “objetivas”, uma atitude distante, os enquadramentos estáveis. Os mundos que o cineasta nos revela não estão centrados em um comentário nem em informações precisas, mas em depoimentos que traçam uma rede de pequenas histórias descentradas, que se comunicam através de ligações frágeis e não casuais. São ecos que se estabelecem entre diferentes elementos da imagem ou da fala dos personagens (2004, p. 183).

O diretor se concentrava no processo de filmagem, pois só assim era possível extrair sentido, dali ele extrai todas as possibilidades.

## 2.2. Dispositivo

A noção de dispositivo remete à criação de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas. Esta lógica institui condições, regras e limites para que o filme aconteça (LINS, MESQUITA, 2008, p. 56). Coutinho passou a empregar o termo dispositivo para se referir a seus procedimentos de filmagem, tendo o mesmo significado do que antes chamava de prisão, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário era a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro, que ele se recusava categoricamente a fazer. Não se tratava, porém, de um mesmo dispositivo para todos os trabalhos. As alterações estavam intimamente ligadas ao que seria filmado. E mesmo os procedimentos que se repetiam como a locação única, trabalhar com vídeo e a presença da equipe na imagem, repetiam-se na diferença e eram rearticulados a novas determinações.

A aposta em criar dispositivos que ditam regras e parâmetros restritivos para lidar com a realidade, além de propiciar outras maneiras de se lidar com as imagens, o espaço, a temporalidade e a narrativa impõem mudanças também na interação com o espectador. Os dispositivos que Coutinho arregimenta para fazer seus filmes, indiretamente abrem um campo de possibilidades para outras realizações dentro do

documentário. Jean-Louis Comolli identifica na criação de dispositivos um modo de fugir da crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas e dos roteiros, que se instalam em todo lugar para agir e pensar em nosso lugar. O autor salienta que o cinema documentário, longe da “ficção totalizante do todo, tem a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2008, p. 172).

É de modo específico que os dispositivos funcionam, criados a cada obra sob as circunstâncias da filmagem, estando, evidentemente, submetidos às pressões do real, tal como na acepção de Comolli. Mapeando possíveis caminhos, Lins (2007) revela que o dispositivo utilizado por Eduardo Coutinho é, antes de tudo, relacional, que provoca e permite os encontros. Dentro dos limites espaciais, temporais e tecnológicos impostos pelo diretor cada vez que se aproxima de um universo a ser abordado.

Documentários, lembra Lins, não brotam do real, não são espontâneos, naturais, com pessoas e situações autênticas, prontas para serem capturadas por cineastas sensíveis. São, antes de qualquer coisa, gerados pelo artifício, em seu sentido mais literal: “processo ou meio pelo qual através do qual se obtém um artefato ou um objeto artístico” (LINS, 2007, p. 47). A grande maioria deles é elaborada a partir de condições, regras e limites para que o filme possa acontecer, ou seja, a maquinaria é que produz a obra.

Segundo Comolli (2008), apenas a inscrição verdadeira, sensível à alteridade e que acolhe o acaso em sua realização, pode operar transformações entre quem filma e quem é filmado, desnaturalizando o olhar do espectador. Filmar assim, deste modo, acarreta em acatar a ação criativa do imprevisto, em abdicar do controle excessivo e em abrir a cena à vida de modo que real possa fecundar a representação, promovendo fissuras e implodindo o que estava programado.

O cinema de Eduardo Coutinho, como aponta João Moreira Salles era infinitamente maleável e estava constantemente sob o risco de se desmanchar. A perspectiva do fracasso se transformava em um dado essencial para o documentarista, uma vez que a possibilidade do filme simplesmente não acontecer era bem tangível, pois os dispositivos postos em prática podiam falhar ou os personagens podiam falar mal. Ao criar um cinema tão dependente da narrativa dos outros, a natureza dessa prática se torna fluida e incerta. Contudo, era dessa falta de controle do cineasta diante

da realidade, que o documentário de Coutinho tirava sua força e sua condição de invenção.

Filmar em um espaço delimitado para dali extrair uma visão, que evoca o geral, mas sem o representar, nem o exemplificar, foi o procedimento adotado pelo diretor em *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), no qual além de delimitar o espaço, Coutinho delimitou também o tempo de filmagem, como o título do filme já sugere. Esses dois procedimentos de filmagem, criados em *Santa Marta*, se constituiriam como a base da maior parte dos seus filmes posteriores. Ao delimitar uma geografia, Coutinho percebeu que era o mesmo que se prender a algo essencialmente concreto, dentro de uma multiplicidade de escolhas possíveis para se realizar um documentário. O princípio da locação única o permitia fugir de abstrações e de ideias preconcebidas sobre o universo escolhido. Como ressaltou Lins (2007), além de permitir uma interação mais direta com as pessoas, evitava também a tipificação dos personagens.

Em *Boca do lixo* (1992), Coutinho retomou procedimentos de *Cabra marcado para morrer* e levantou questões que iriam permear seu cinema dali em diante. As imagens da mídia, a construção da imagem de si e do outro, são questões fundamentais neste filme. Nele, podemos observar que mesmo pessoas totalmente desprovidas de educação formal sabem intuitivamente a opinião que o senso comum, auxiliado pela mídia, tem a respeito delas e a denotação que suas imagens adquirem frente à mídia. Essa apropriação indevida de suas imagens cria uma tensão, que será observada por Coutinho como uma recusa inicial a falar, só após algumas tentativas de aproximação é que se torna possível estabelecer ligações, e dessa forma realizar o filme.

*Santo Forte* (1999) deu início à fase mais produtiva do diretor, a partir desse filme Coutinho percebeu mais claramente as potencialidades do método da locação única para o seu cinema. Este documentário inaugurou também o minimalismo estético que seria a marca do diretor nos filmes posteriores e que Lins (2007) apropriadamente definiu como “franciscanismo estético”. Fazem parte desta estética do mínimo uma severa economia narrativa, ausência de trilha sonora que não faça parte do universo diégetico, além da ausência de imagens ilustrativas ou pitorescas. A partir de *Santo Forte*, Coutinho radicaliza em sua proposta de filmar a palavra do outro, concentrando-se no encontro, na fala e na transformação de seus personagens diante da câmera.

### 2.3. Os personagens no cinema de Eduardo Coutinho

A partir de *Santo Forte*, Coutinho passou a integrar à sua metodologia um período para a pesquisa de personagens, que coordenava sem dela participar diretamente. O objetivo era encontrar pessoas que sabiam contar histórias, que narrassem bem. Para ele, de nada adiantava achar pessoas com vidas extraordinárias, mas sem habilidade narrativa. A seleção daqueles que iam conversar com o cineasta, feita pelos pesquisadores, permitia que Coutinho só entrasse em contato com os entrevistados no momento das filmagens, concedendo assim, uma espécie de frescor ao primeiro encontro. Para o diretor, o primeiro encontro era o que garantia a condição ideal para uma boa entrevista e a possibilidade de escutar uma boa história. O ineditismo passou a ser uma garantia contra uma fala mecanizada.

Além de apostar no processo de filmagem como aquele que produzia os acontecimentos e os personagens, Coutinho apostava também no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para a realização de um documentário. A entrevista era para ele não um simples depoimento, nem simplesmente dar a voz ao outro, mas um diálogo, fruto das negociações permanentes entre diretor e personagens, em que as versões vão sendo produzidas no contato com a câmera. O uso da entrevista no cinema de Coutinho se aproxima mais de uma conversa. Segundo o diretor,

Eu nunca pensei que entrevisto pessoas, eu tento estabelecer um troço que se diferencia por ser a conversa, porque a entrevista, primeiro lugar, acaba tendo um caráter diretivo mais claro, entende? A entrevista não exige mil lances, que haja um envolvimento afetivo dos dois lados (...). Cinema tem essa coisa extraordinária, que é uma desgraça e uma grandeza, que esse momento do encontro. (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, P. 105).

Os personagens que Coutinho buscava, eram aqueles que tinham uma forma de expressão rigorosa, ou uma palavra vigorosa, como escreveu Lins, “que inventa sentidos, cria vocábulos, mistura termos de diferentes origens, uma palavra que tenta escrever, enfim, sua própria gramática” (LINS, 2004, p. 179). A autora chama a atenção para a dimensão do riso que as falas de determinados personagens causam nos espectadores, segundo ela isto se dá, sobretudo, porque ficamos surpresos com a possibilidade de criação de uma população “bombardeada por uma multiplicidade de discursos, com a transformação da fala em um campo de batalha contra o horror de não



poder comunicar, com esse prazer pela expressão que surge nos desvãos e nas falhas da linguagem” (LINS, 2004, p. 180).

Lins aponta que no cinema de Coutinho, a esperança está fora de questão, “o que não significa em absoluto um pessimismo, pouco caso diante do que filma, ou tolerância com a miséria e as desigualdades sociais” (LINS, 2007, p. 94). O cineasta aperfeiçoou em seus documentários uma postura ética, que se reflete em seus filmes como uma aceitação não resignada do mundo. Seus documentários se identificam com a expressão “cinema da crueldade”, cunhada pelo crítico francês André Bazin, “utilizada, não no sentido comum de manter o sofrimento, mas no de uma recusa à complacência com relação a qualquer objeto. Essa crueldade rejeita um humanismo piedoso” (LINS, 2007, p. 94).

Coutinho se interessava pelo cotidiano dos seus personagens, como eles se viravam no dia a dia. Lins ressalta que no cinema de Coutinho ninguém está previamente condenado a nada, e no fim das contas é a singularidade de seus personagens o que importava, sem o que não haveria identidade, apenas repetição.

*Edifício Master* (2002) abrigou novas particularidades para a obra de Coutinho. Um prédio de conjugados em Copacabana, Rio de Janeiro, serviu de locação para este documentário. A perspectiva de mudança de horizonte social atraiu o diretor para este projeto, filmar em um único edifício de classe média era particularmente interessante, porque ia, justamente na contramão da produção documental brasileira. A intenção de Coutinho, no entanto, não era fazer um filme sobre a classe média, mas sobre indivíduos concretos, e nisso o dispositivo da locação única permitiu uma situação extremamente viável para a realização deste filme.

Com o deslocamento do campo social, surgiu uma dificuldade relacionada particularmente ao embate com a produção televisiva, com os reality shows e os programas sensacionalistas, cuja lógica dominante é a exposição da intimidade (LINS, 2007). Nichols observa que esses programas “elevaram o grau em que a televisão consegue explorar, simultaneamente, a sensação de autenticidade documental e de espetáculo melodramático” (NICHOLS, 2005, p. 18). Lins prossegue dizendo que,

Trata-se de produtos audiovisuais que tentam revitalizar um espectador entediado, a quem é preciso dar uma alta dose de “realidade” para quebrar a indiferença. Assim, filmar pessoas reais em continuidade terminou se transformando em “programa mínimo” de qualquer reality show (...). A

rivalidade com a televisão, antes restrita as imagens jornalísticas, se expandiu em direção a esses novos programas, em função de eles terem se apropriado daquilo que fez e faz a força e a originalidade, não apenas do cinema de Eduardo Coutinho, mas da produção documental de maior interesse. (LINS, 2007, p. 142)

Neste filme Coutinho precisou lidar em alguns momentos com o exibicionismo excessivo de seus entrevistados, que obedeciam à lógica da realidade exacerbada, em que para aparecer é preciso se expor da pior maneira possível. E neste sentido a ética do diretor se torna visível, à medida que ele tenta proteger os personagens deles mesmos. As histórias frágeis que permeiam o cinema de Coutinho receberam o tratamento que em outros filmes ou circunstâncias elas não teriam: proteção. Como observou Salles “nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado” (SALLES, 2007, p. 7).

### **3. A ENTREVISTA NO CINEMA DE EDUARDO COUTINHO**

Central nos documentário de Eduardo Coutinho é a preocupação com a forma como as perguntas são feitas. Orientar uma conversa, atrapalhar o menos possível, mas intervir de alguma forma. Eram as questões que o diretor se debatia durante os processos de filmagem. Para Coutinho respeitar o outro é respeitar sua singularidade. Para ele, a coisa mais importante no momento da entrevista é jamais sugerir ao outro o que se quer ouvir. Muitos documentaristas recorrem deste estratagema, entrevistam pessoas que sabem que darão respostas de acordo com suas intenções, no final acumulam um conjunto de respostas previsíveis e não permitem espaço para o impensado e para o acaso.

De acordo com Xavier, a armadilha da entrevista em documentário é a situação na qual o entrevistado compõe sua fala segundo o que julga ser a opinião do interlocutor, do cineasta e da opinião pública representada pela câmera. Em Coutinho nos deparamos muitas vezes com personagens que sentem a necessidade de não confirmar o esperado, “mas ironizá-lo, manifestando sem demora o desejo de combater estereótipos, denunciar o preconceito do mundo sobre certa comunidade” (XAVIER, 2010, p. 71). *Babilônia 2000* fornece vários exemplos desta postura. Em que o sentido da ação da personagem, se encontra na exclusiva força de sua oralidade quando em

interação com o cineasta e o aparato técnico (XAVIER, 2010, p. 72). Na contramão das imagens manipuladas veiculadas diariamente na mídia, Coutinho reafirma as premissas de uma ética para com as pessoas que eleger como personagens, segundo Xavier,

O cineasta evita a interpelação que constrange, se faz presente na forma de recuo, da expectativa, deixa espaço e tempo, certa liberdade para o sujeito. Em suma, sua virtude é saber criar um vazio, digamos, de tipo socrático, para fazer emergir a auto exposição e, na melhor das hipóteses, um conhecimento de si produzido pela troca em que, mesmo efêmero, se define esse “nós”, uma partilha de experiência projetada no plano desejado em que o envolvimento deve ir fundo sem nunca chegar a ser obscuro, pois que é público. (XAVIER, 2010, p. 75).

Para provocar a fala dos personagens, o que importava era a postura adotada por Coutinho nas entrevistas, que fazia do ato de filmagem uma experiência de “igualdade utópica e provisória e nesse sentido, não ilusória, visto que é apenas temporária” (BRAGANÇA, 2008, p. 108), e é isto era o que dava a possibilidade do personagem se construir, “porque a pessoa não vai ser julgada, porque você tá vazio” (Id.). Neste sentido, a diferença pode mesmo ser encarada como um trunfo. Migliorin chama a atenção para o quão complexo se tornou o lugar do realizador, pois uma vez destituído de privilégios, ele tem que encarar a fragilidade de que pouco sabe sobre o outro. O documentário se constitui, assim, como um “encontro de ignorâncias”.

A preocupação central em seus filmes está na relação com o entrevistado, já que é desta relação que nasce o personagem. Para Puccini, “o personagem que nasce desse encontro com o entrevistador e a câmera é um personagem único, que pode ou não guardar relação com a própria pessoa filmada, transformada em personagem pelo filme” (PUCCINI, 2009, p. 43). A entrevista praticada por Coutinho, segundo Xavier é a forma dramática exclusiva, pois,

No centro do seu método está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico (XAVIER, 2010, p. 67).

Coutinho compreendia que a relação com o ser humano se verifica pelas palavras. Logo, a palavra é elevada ao elemento essencial da relação. Nos seus filmes, a fala possui uma dimensão estética. Há da parte do entrevistado, “um desejo de

apropriação da cena, tomar o momento da filmagem como afirmação de si em consonância com a situação dialógica aí procurada. Compor um estilo, um modo de estar e de se comunicar” (XAVIER, 2010, p. 73). Logo, é um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma personagem. Vale salientar que o ato da entrevista em Coutinho, como sugere Xavier, tem um que de confessor. O diretor tentava compreender o imaginário do outro, embora sem aderir a ele, sem qualquer julgamento. Pois entendia que “o que o outro diz é sagrado, e sabe que seu imaginário pode ser tão frágil quanto o do outro” (LINS, 2007, p. 107).

Para Comolli, o grande problema do documentário, “não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer à mise-en-scène deles” (COMOLLI, 2008, p. 60). Aquele que filma tem como tarefa acolher as mise-en-scènes que aqueles que estão sendo filmados regulam mais ou menos conscientes disso. Migliorin acredita que por se encontrar longe de um local estável no mundo, o personagem se torna performático. Para o autor, “construir-se, pensar-se, traz junto essa ideia de performar junto às outras imagens e junto à própria imagem do filme. Não é mais um filme filmando uma identidade, mas uma identidade que está se criando junto com o filme” (MIGLIORIN, 2009, p. 250).

Segundo Xavier, o diretor não se conformava com os clichês da fragmentação, da crise do sujeito e da massificação consentida, “seu horizonte é um movimento contrário de afirmação, de encontro com narradores, figuras capazes de falar sobre a experiência, expor um imaginário, figuras que, curiosamente, buscam ser personagens no sentido clássico” (XAVIER, 2010, p. 76).

Neste sentido, Comolli (2008) acredita que o ato da escuta ganha uma nova dimensão, porque hoje, isso não é mais vivenciado. A duração do plano também muda tudo e desencadeia todo tipo de efeitos específicos da palavra e da presença. A entrevista, devido a sua forma aberta e flutuante, funciona, segundo o autor, como reveladora de discurso, de postura, de gestos e efeitos do corpo.

Diante da câmera de Coutinho, o personagem se via ator. Ele procurava evidenciar que as pessoas são sempre mais do que aparentam e não menos, e podem atrair um interesse insuspeitado pelo que dizem e fazem, e não apenas pelo que representam ou ilustram na escala social e no contexto da cultura. O segredo para conseguir a total entrega de seus personagens parecia ser as intervenções pontuais que o

diretor fazia. Por entender que o que falamos nem sempre tem um significado óbvio, a palavra pode ser empregada de diversas formas e ter uma pluralidade incomensurável de significados dependendo de quem fala. Coutinho sempre buscava interpelar sobre o sentido de determinadas expressões ou falas dos seus personagens obtendo falas expressivas e inesperadas, que fugiam na maioria dos casos, largamente do seu sentido ordinário. Abrindo para uma dimensão fantástica da apropriação e ressignificação do mundo.

Nos documentários analisados nos deparamos várias vezes com expressões de Coutinho como, “-me explica isso. - e como é isso? - e isso quer dizer o que?”, é dessa curiosidade com o mundo do outro que nasce a riqueza dos seus documentários. Porque as pessoas se sentiam ouvidas e instigadas a compartilhar por sentirem que suas histórias eram importantes, que valiam a pena serem contadas e ouvidas. É desse movimento em direção ao imaginário do outro que seus documentários tiram sua força e sua singularidade e é isto também que diferencia seus filmes do de outros documentaristas.

“Dentro dessa mescla de teatro e de autenticidade catalisados pelo efeito câmera, cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática, no embate com a situação ou na intervenção de um modo de viver certa condição” (XAVIER, 2010, p. 78). O documentário de Coutinho parece ser a feliz junção do método, com o que o acaso proporcionar. O encontro comporta a dimensão do acaso, daí o cineasta consegue extrair falas expressivas, em um mundo de comunicação plena. Trata-se de evidenciar as práticas da oralidade e dos gestos pelas quais um sujeito se apropria de sua condição.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Falecido no início deste ano, Eduardo Coutinho estava no auge da sua maturidade artística e ainda tinha pela frente outras tantas obras, tão singulares e inovadores quanto seus últimos filmes, em que ele colocava em cena a questão da representação e lançava reflexões profundas e pertinentes acerca do fazer documentário. Coutinho era único e sua obra prolífica e fecunda continuará germinando e criando seguidores, inspirados por seu cinema constantemente sob o risco do real. O cineasta acreditava na autossuficiência da palavra, cuja força, seu cinema foi hábil em explorar.

No cerne do seu cinema estava o “encontro entre um diretor disposto a ouvir e um personagem que percebe ter diante de si alguém que deseja escutá-lo” (SALLES, 2013, p. 368).

Os filmes de Coutinho contribuíram para desvendar o mito do real absoluto nos documentários, conforme observou Lins “ele fez o possível para sublinhar o caráter essencialmente subjetivo, parcial, precário e contingente de todo e qualquer narrativa documental” (in OHATA, 2013, p. 383). Seus documentários se realizavam sob o risco do real, conforme a perspectiva lançada por Comolli, um cinema aberto para o mundo. Um cinema que afirma o seu gesto, que reescreve os acontecimentos, as relações e as narrativas do ponto de vista de um sujeito, formando uma “narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio” (COMOLLI, 2008, p. 174).

Em seus documentários Coutinho optou pelo encontro com o outro através da conversa, partindo da escolha de fazer filmes com os outros e não sobre os outros. A conversa favorece a troca de experiências, dá margens ao espontâneo, a capacidade de reinvenção dos que contam suas histórias. Não interessa se eram verdadeiras ou não, o que importava para Coutinho era a forma com a pessoa engendrava seu relato, como se valia desse ato para criar a representação de si mesma. E talvez, como apontou Comolli, não haja outro realismo no cinema além daquele dos corpos filmados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 258 p.

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

BRAGANÇA, Felipe (org.). **Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. 224 p.

CAPELATO, Maria Helena [et al.]. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. 389 p.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373 p.

FARIAS, Agnaldo [et al.]. **Ilha deserta: filmes**. São Paulo: Publifolha, 2003.

FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** São Paulo: Hedra, 2009. 272 p.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário**. São Paulo: Francis, 2005. 317 p.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 94 p.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 205 p.

\_\_\_\_\_. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BAPTISTA, Mauro, MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.

\_\_\_\_\_. O filme dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. **Sobre fazer documentários**. Itaú Cultura: São Paulo, 2007.

MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaio no real. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. 251 p.

MIGLIORIN, Cezar. A política no documentário. In: FURTADO, Beatriz (org.). **Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** São Paulo: Hedra, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2 ed. Campinas: Papirus, 2005. 270 p.

OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 704 p.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção**. 2 ed. Campinas: Papirus, 2009. 141 p.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. 447 p.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol II: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. 325 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. 382 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Documentário moderno” In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 146 p.