



INTER
FACES
CIENTÍFICAS

HUMANAS E SOCIAIS

ISSN IMPRESSO 2316-3348

ISSN ELETRÔNICO 2316-3801

AS CONVERSAS DE EDUARDO COUTINHO: ANÁLISE DO MÉTODO DE ENTREVISTA EM SUA OBRA DOCUMENTAL

Pedro Simonard¹

Rodolfo Oliveira dos Santos²

RESUMO

Este artigo tem por objetivo investigar o processo de construção do discurso nas obras documentais de Eduardo Coutinho, analisando seu método de entrevista e como este afeta o comportamento dos personagens na execução da obra. A hipótese central do trabalho é a de que a intervenção do documentarista no diálogo com as personagens durante a gravação das entrevistas permite a captura de um comportamento autêntico e maior desinibição dessas. Tem como objeto a análise de duas obras deste diretor: Edifício Master (2002) e O fim e o princípio (2006).A

proposta deste trabalho é analisar o método de abordagem de Coutinho para com suas personagens. Como são construídas, modificadas e representadas no produto final, o filme.

PALAVRAS-CHAVE

Documentário brasileiro. Cinema. Antropologia visual. Conjuntura político-cultural dos anos 1950. Entrevista.

ABSTRACT

This article aims to investigate the discourse of the construction process in the documentary works of Eduardo Coutinho, analyzing your interview method and how this affects the behavior of the characters carrying out the work. The central hypothesis of this work is that the intervention of the documentary in dialogue with the characters while recording the interviews allows you to capture an authentic behavior and higher disinhibition of these. Its purpose is the analysis of two works of this director: Master Building (2002) and

The end and the beginning (2006). The purpose of this paper is to analyze the Coutinho approach method to with their characters. They are constructed, modified and represented in the final product film.

KEYWORDS

Brazilian Documentary. Cinema. Visual Anthropology. Political and cultural climate of the 1950s. Interview.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar el proceso de construcción del discurso de las obras documentales de Eduardo Coutinho, su método de análisis de entrevista y cómo esto afecta el comportamiento de los personajes en la ejecución de la obra. La hipótesis central del estudio es que la intervención de la cineasta en diálogo con los personajes durante la grabación de las entrevistas le permite capturar una auténtica y la mayoría de esta desinhibición conductual. Se centra el análisis de dos obras de este director: Edificio

Master (2002) y El Fin y principio (2006). El propósito de este trabajo es analizar el método de enfoque Coutinho hacia sus personajes. Se construyen, modifican y representados en el producto final, la película.

PALABRAS CLAVE

Documental brasileño. Cine. Antropología Visual. Clima político y cultural de 1950. La entrevista.

1 INTRODUÇÃO

Eduardo Coutinho é um documentarista brasileiro com uma vasta produção nacional e internacionalmente reconhecida. Nascido em São Paulo, cursou Direito na década de 1950, sem chegar a concluí-lo. Seduzido pelo cinema, chegou a participar de um concurso de perguntas e respostas na televisão, cuja temática era Charles Chaplin. Venceu algumas etapas do programa, com o dinheiro do prêmio, mudou-se para a França, onde estudou direção e montagem. Formou-se em cinema pelo *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), em Paris.

“Somente me interessam as coisas que são dos outros”, diz Coutinho³. Assim, dedicou-se a registrar a identidade do povo brasileiro por meio de seus hábitos, modos e expressões. Curioso em saber como vive o *outro*, empenhou-se em revelar as dificuldades e os desejos da nação com sensibilidade e maestria. Do campo à cidade, da favela ao asfalto, seus documentários procuram reunir as histórias de pessoas aparentemente comuns, revelando assim, novas camadas de interpretação para aqueles que eram vistos sob um olhar banal, clichê e pré-concebido pelas mídias e classes dominantes.

Os trabalhos de Coutinho são identificados como documentários de entrevista (LINS, 2006), onde a conversa é a linha guia para a compreensão e análise do tema. Assim, seu método de entrevista é baseado num método de mínima intervenção, no chamado “dar a voz”, onde Coutinho suaviza o interrogatório, oferecendo segurança e neutralidade aos entrevistados.

Cabra Marcado para Morrer (1984) é um de seus principais trabalhos. Interrompido em 1964 pelo golpe civil militar, foi retomado dezessete anos depois e lançado apenas em 1984, numa década onde o cinema brasileiro de longa-metragem já apresentava sinais de estagnação, devido ao período de censura e a

crise na obtenção de recursos e investimentos para a realização de produtos audiovisuais.

Hoje em dia a produção cinematográfica do Brasil está em pleno crescimento, especialmente os filmes do gênero documental. O estudo do método e dos modos de fazer cinema podem revelar novas possibilidades para cineastas e estudiosos de cinema, sejam iniciantes ou veteranos.

2 PRELIMINARES

A década de 1950 foi determinante para o processo de urbanização e industrialização que a sociedade brasileira viria a sofrer ao longo das décadas seguintes. Inserido no contexto do pós-guerra, o Brasil, alinhado aos Estados Unidos, foi contaminado pelo espírito de “progresso”, esperança e promessas de um futuro promissor, onde a produção industrial de bens de consumo modificaria o modo de se viver do povo brasileiro.

Os governos que implementaram políticas desenvolvimentistas ajudaram a consolidar, ao longo dos anos 1950, a imagem de um país economicamente ascendente. O Brasil caminhava para se definir como uma sociedade urbano-industrial; o povo brasileiro presenciou a chegada da televisão ao país, além da expansão dos meios de comunicação tradicionais como revistas, folhetins e jornais. O rádio, também, teve grande influência neste período ao expandir-se e popularizar as radionovelas. Auxiliado pela crescente publicidade para os novos produtos que chegavam ao país, consolidou-se a chamada sociedade brasileira de massa.

O cinema, também, sofreu transformações nessa época: das consagradas chanchadas nascidas nos anos 1940 às produções mais sofisticadas e com teor

3. No debate O sujeito (extra) Ordinário, em 11 de abril de 2004.

político. O nacionalismo que contagiava a todos os setores do país não deixou de atingir a cena cultural⁴. Numa busca incessante por um autêntico cinema brasileiro, os intelectuais de esquerda iniciaram um processo de pesquisa e posterior produção de filmes onde fosse firmada uma nova e fiel identidade político-cultural para o povo. E é nesse cenário de mudanças políticas e excitação pelas possibilidades de um Brasil predominantemente urbano e desenvolvido que viria a surgir o Cinema Novo.

Os participantes deste movimento não se preocupavam apenas com a revisão estética das produções nacionais. Motivados pelo ideal de nação e pelo marxismo, os cinemanovistas procuravam estabelecer um cinema que se propunha a ir contra a produção cinematográfica industrializada vinda do estrangeiro, representada principalmente pelo cinema de Hollywood. Era preciso criar mecanismos de proteção e incentivo para que os artistas brasileiros enfrentassem a iminente absorção de um comportamento antinacional que afetaria a burguesia e as demais camadas urbanas (SIMONARD, 2006).

O alvo principal do Cinema Novo eram as chanchadas: filmes produzidos no formato das grandes produções hollywoodianas cujos maiores sucessos foram paródias de filmes norte-americanos. Essas paródias eram bastante populares, mas muito criticadas pelos cinemanovistas por serem realizadas em série, sem elo com os costumes brasileiros e pela aparente ausência de conteúdo relevante em seu enredo⁵. De acordo com Coutinho “era um cinema para um público popular e infantil, que jamais ia ser levado a sério e que, portanto, não poderia mudar coisa alguma” (COUTINHO apud SIMONARD, 2006, p. 37).

A influência política do Partido Comunista do Brasil (PCB), que operava ilegalmente desde 1947, a cria-

ção da Petrobrás e a defesa do processo de industrialização nacional criaram um caldo de cultura político que contribuiu para a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

O CPC foi fundado em São Paulo em 1961 e ganhou notoriedade por ter vínculos políticos com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros e a União Nacional dos Estudantes. A proposta fundamental era de criar um elo entre a arte e o público. As manifestações culturais seriam o veículo de transmissão da consciência de Brasil e ferramenta de reeducação da massa. Tanto o CPC quanto o Cinema Novo compartilhavam o sentimento de que a cultura popular era alienada e não contribuía para o processo de libertação do povo, porque o denunciava para as classes dominantes (ROCHA, 1963). Assim, os intelectuais conceberam uma nova abordagem da cultura popular que a instrumentalizava como ferramenta de tomada de poder, levando a um projeto cultural que objetivava reeducar a nação e seria conduzido pelos nacionalistas de esquerda.

Foi no retorno ao Brasil, em 1963, que Coutinho teve contato com o CPC. Segundo ele, “o cinema foi uma necessidade para o CPC porque o teatro era encenado para uma quantidade limitada de pessoas” (SIMONARD, 2006). Apesar de ser membro do CPC, Coutinho não participava ativamente do PCB, mesmo que ambos mantivessem estreitos laços intelectuais, ideológicos e atuassem com objetivos muito próximos.

O Leon Hirszman disse assim: ‘Vamos ter que tomar um táxi porque tem reunião do Partido (PCB) às três e meia!’ ‘Áf eu falei: ‘Mas Leon, eu não sou do Partido!’ [...] Eu assisti a várias reuniões do partido sem ser do Partido. Por isso eu acabei entrando. (SIMONARD, 2006, p. 32)

Assim, graças à formação no exterior, Coutinho tornou-se gerente de produção do primeiro filme do CPC, o longa-metragem de episódios *Cinco vezes favela* (1962)⁶.

4. Sobre o nacionalismo, ver OLIVEIRA (1993), PÉCAUT (1990) e SIMONARD (2006).

5. Na década de 1970 os cinemanovistas terminam por reconhecer as contribuições das chanchadas, especialmente na abordagem de temas nacionais e no tornar explícito os modos de expressão, sobretudo a fala, do homem brasileiro.

6. Este filme era composto pelos curtas Um favelado, de Marcos Farias, Zé da Cachorra, de Miguel Borges, Escola de samba, alegria de viver, de Cacá Diegues, Couro de gato, de Joaquim Pedro de Andrade e Pedreira de São Diogo, de Leon Hirszman.

Com o sucesso da produção, Coutinho ficou encarregado pelo segundo filme do grupo, *Cabra marcado para morrer*, que foi interrompido durante as gravações em razão do golpe civil-militar de 1964. Não bastasse a censura, parte da equipe responsável pela sua produção foi presa sob a acusação de contribuir para a disseminação do comunismo na área rural da Paraíba, que já passava por conflitos relacionados à Reforma Agrária.

A produção do filme foi retomada apenas em 1980 e concluída em 1984. Assim, Coutinho decidiu filmar o que havia acontecido com as personagens durante o intervalo de tempo em que as filmagens ficaram paradas, bem como as consequências para a montagem e conclusão do filme, num claro sinal da recorrente metalinguagem tão presente em sua obra.

Na década de 1970, dirige algumas reportagens especiais para o Globo Repórter. São elas: *Seis dias em Ouricuri* (1976), *Teodorico, o imperador do Sertão* (1978) e *Exu, uma tragédia Sertaneja* (1979). Tais documentários conheceram sucesso de audiência e são lembrados por terem a ousadia de apresentar um Brasil pouco conhecido – ou até mesmo duramente maquiado pela mídia – para o restante do País. Nos anos seguintes, passou à direção de documentários com forte apelo sociocultural e político, entre eles *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987), *Boca de lixo* (1993), *Santo forte* (1999), *Edifício Master* (2002) e *O fim e o princípio* (2006), sendo estes dois últimos, os objetos de análise deste artigo.

3 ANÁLISE FÍLMICA

O *boom* imobiliário é uma forte característica nas grandes cidades brasileiras, já enfrentado pelas metrópoles mundiais. Devido à grande valorização do espaço urbano, convencionou-se que a morada do progresso seria o edifício. Seguro e funcional parecia ser a solução perfeita para o problema do crescimento populacional. Copacabana, já em 1960, estava cheia deles. Longe dali, no Sítio Araçás, interior da Paraíba,

sem prédios e apenas com casas simples feitas de pau a pique, o progresso ainda não chegou, esta entidade transformadora que muda sempre para melhor, dizem. Como vivem os moradores do bairro mais famoso do Brasil? Que histórias posso descobrir dos moradores de um lugar que ninguém, inclusive eu, conhece?

Possivelmente, foram esses questionamentos que levaram Coutinho a filmar *Edifício Master*, em 2002 e *O fim e o princípio*, em 2006. Os dois filmes retratam o homem e sua relação com o lugar onde mora. Seus medos e desejos. Como chegaram ali e para onde gostariam de ir. Morar é verbo comum a todo ser humano. Mora-se nas ruas, em casas, nas favelas, nos prédios, na cidade ou no campo. Toda moradia, seja ela como e onde for, torna-se extensão daquele que mora ali. E quem a habita, a enxerga com os olhos de quem viveu uma intensa experiência de vida. Sendo o lugar onde se mora cheio de vínculos tão íntimos, fica claro que não é um local onde qualquer um tenha a permissão de entrar para modificar e levantar as memórias deixadas ocultas.

Assim, para desvelar os dramas de cada morador, é preciso ter sensibilidade, cautela e uma enorme capacidade de bloquear quaisquer julgamentos que possam surgir após a escuta do outro. Vista sua carreira, Coutinho parece uma das pessoas mais capazes para registrar tais histórias. O cineasta sempre esteve em busca de uma boa conversa. E esta poderia estar em qualquer parte. A câmera, quando bem administrada, pode ser de grande valia no registro e posterior tentativa de compreensão de um povo. O documentarista precisa ser sagaz e entender como a personagem se relaciona com a entrevista e a presença do equipamento, deixando-a a vontade e permitindo que a sua expressão corporal permaneça o mais próximo possível da realidade, do “autêntico”.

Entretanto, o cidadão contemporâneo – devido à massificação da televisão e das “coberturas jornalísticas”, sobretudo, de festas familiares – já está bastante habituado com a presença das câmeras, o que leva,

na maioria das vezes, a um comportamento artificial diante delas. Além disso, hoje a câmera é vista não apenas como uma ferramenta de registro, mas também como uma arma de reivindicação para as demandas socioeconômicas, modificando, assim, o comportamento daquele que é filmado.

Para um diretor que espera autenticidade na narração, é inaceitável uma personagem que se comporte numa lógica midiática preestabelecida e vulgar. A grande questão é registrar algo particular, e não uma ação que poderia ser atribuída a qualquer um. Encontrar tal personagem é cada vez mais difícil, justamente pela evolução na maneira com que o espectador se relaciona com os conteúdos transmitidos pela televisão. A partir do momento que esta apresenta um comportamento padrão, seja de consumo, seja de opinião, a tendência natural é que o telespectador aja da mesma forma apresentada quando estiver exposto diante de uma câmera. É como se o entrevistado desse ao repórter o que ele quer ouvir.

Para a análise proposta não foram selecionadas todas as personagens dos filmes citados, porque Coutinho repete alguns artifícios de entrevista com algumas delas cujas análises não foram incluídas neste artigo. Somente as entrevistas onde um comportamento fora da normalidade, envolvendo o diretor é que foram discutidas.

3.1 EDIFÍCIO MASTER (2002)

A chegada do novo milênio foi marcada por grandes acontecimentos midiáticos: o início da Internet no Brasil, a grande cobertura dos ataques de 11 de setembro de 2001 e a estreia da edição nacional do Big Brother no ano seguinte. O público passou, cada vez mais, a encarar os acontecimentos transmitidos pela televisão sob uma nova perspectiva. O espectador parecia necessitar de conteúdos que fossem mais próximos de sua realidade. Uma tentativa, talvez, de se ver representado com mais fidelidade na televisão e sentir que pertence de alguma forma, ao espetáculo midiático. A

televisão é sedutora, prática: “sente-se e entretenha-se”. Todavia, Coutinho foge das atuações televisivas e frases feitas. Quer espontaneidade e procura sempre por personagens anônimas, pois, segundo ele:

Por que as pessoas anônimas são tão fantásticas? Porque elas têm muito menos a perder do que qualquer um de nós. Eu, por exemplo, odeio ser entrevistado. Porque eu tenho consciência do que é esse processo, do que pode virar... Não que eles sejam inocentes, mas estão muito mais desprotegidos. E, por isso, eu tenho a obrigação de protegê-los na montagem. (COUTINHO, 1999, p. 25).

Assim, em *Edifício Master* o diretor lida com o anonimato de cada personagem de forma peculiar. A ruptura do anonimato acontece ao longo da conversa, quando o diretor eventualmente incita as personagens a contar uma situação vivida já identificada previamente pela equipe de produção na pré-entrevista⁷. É dessa forma que Coutinho consegue estabelecer um diálogo fluído. Sem um contato anterior da produção, as filmagens ficariam comprometidas, especialmente devido à locação: um edifício, símbolo moderno da privacidade e anonimato. A conversa aqui é o agente revelador das camadas de intimidade de cada um.

A primeira cena do filme mostra, por meio das câmeras de segurança do edifício, a equipe de filmagem entrando no prédio. Num artifício metalinguístico, Coutinho parece propor certa hierarquia das câmeras, onde a sofisticada câmera de cinema não seria páreo para a discreta e onipresente câmera de vigilância. Como se esta dissesse: “só eu que posso capturar a verdadeira vida dos moradores”. A dualidade se estende ao longo do filme, com cenas do sistema de segurança, onde ora a câmera de cinema filma as telas do circuito interno, ora é filmada. A silenciosa disputa era promissora: a equipe alugara um dos apartamentos por um mês. Numa das primeiras cenas a confusão inicial para entrar num dos elevadores com tantos equipamentos parece remeter à mesma confusão quando se muda de uma casa para outra.

7. Para a realização deste documentário, Coutinho enviou uma equipe que passou uma semana no interior do edifício, conversando com os moradores e selecionando os entrevistados.

Num caso raro de narração *over* na carreira cinematográfica do diretor, Coutinho descreve rapidamente o prédio e conta que filmou, junto com 13 equipes, a “vida” do prédio por uma semana. Perceba que, ao usar a preposição *do*, o documentarista coloca a construção como o suporte material para as histórias e também como o personagem principal do filme, mais significativa até que as próprias pessoas que ali vivem. A passagem do tempo soa irrelevante para aquele que é feito de concreto.

E é com o primeiro depoimento que conhecemos a história do edifício. Vera é uma senhora de voz mansa que revela ter se mudado para o prédio com apenas um ano de idade. Encerra rapidamente sua resposta e olha para o diretor, que complementa: “quer dizer que praticamente a senhora passou todos esses quarenta e nove anos aqui?” A pergunta faz seu efeito rapidamente; impaciente, Vera interrompe o diretor para completar, enfática: “Todos os quarenta e nove anos eu passei aqui. Sem mudar do prédio”. Coutinho sabia exatamente o que queria ouvir e sabia que uma pergunta, mostrando interesse, faria com que Vera se lembrasse do fato não mencionado anteriormente. Tal tática é recorrente no método de entrevista do documentarista e se mostra muito eficiente.

A intervenção de Coutinho nos diálogos é pontual. Algumas personagens são apresentadas sem quaisquer perguntas ou comentários do diretor. O cineasta parece reconhecer naturalmente quem precisa de um pequeno empurrão para contar o que escondia ou não lembrava.

O depoimento de Maria do Céu é marcado pelo bom humor da personagem, que conta como era viver no Master antes da chegada de Sérgio, o novo síndico entrevistado na cena anterior. Em tom nostálgico, a senhora revela as confusões envolvendo alguns moradores que se reuniam de madrugada, na portaria do prédio, para beber e comer, reuniões essas das quais ela participou algumas vezes. Entusiasmada, ri ao lembrar que até os porteiros ficavam

bêbados, “deixando a portaria jogada”, conta. Nesse momento Coutinho comenta: “A senhora tá contando isso com certa alegria, com prazer!” O comentário incita Maria do Céu, que chega a encenar a fuga de alguns homens quando a polícia chegava para controlar o tumulto. O simpático comentário consegue fazer a personagem sair da mera narração oral dos acontecimentos para a teatralização e expressão gestual da história compartilhada. É curioso como apenas uma rápida intervenção foi capaz de revelar espontaneidade e autenticidade no comportamento da personagem Maria do Céu.

Diferente das personagens citadas anteriormente, Renata, uma jovem negra, relata exclusivamente aspectos de sua vida pessoal e em nenhum momento faz referência à forma como ela vive no prédio. O tema de sua conversa é seu namorado norte-americano Christopher, que não mora ali. A jovem sempre fala do companheiro com entusiasmo e parece perdida na conversa. Gesticula muito e mexe no cabelo constantemente, num evidente sinal de inquietude, o que leva a personagem a não conseguir concluir o raciocínio de cada fala. Assim, Coutinho faz perguntas simples para ela, numa tentativa de estabelecer uma conexão, um referencial de realidade para a sonhadora. Ao final de algumas perguntas, Renata torna-se séria, ao falar da mãe que exigiu que a filha fizesse um aborto. O tema delicado e o posicionamento da jovem contra o aborto feito permitiram uma maior concentração da personagem. Coutinho cessa com as perguntas, deixando todo o espaço para a expressão de Renata. A intervenção aqui serviu para enriquecer a narração do sujeito.

Em *Edifício Master*, a montagem dos depoimentos da maioria das personagens é feita com cortes secos. Enquadradas em primeiro plano, as personagens aparecem logo após o fim do depoimento anterior. Entretanto, tal procedimento de montagem não é rígido. Algumas cenas são introduzidas com um *travelling* dos corredores estéreis até as personagens. O recurso transmite certa busca pela vida no prédio.

Esther, uma vaidosa senhora, é apresentada à equipe pela produtora Consuelo Lins ainda na porta do apartamento. Coutinho a elogia: “Tá chique, hein!”, que responde “mas tem que ficar chique, né não?”. A entrevista havia iniciado. Sem perguntas, sem iluminação, sem nenhuma preparação técnica para a filmagem, Coutinho criou uma atmosfera despreocupada e amigável. A entrevista fluiu tranquilamente e certamente o singelo comentário nos bastidores amenizou a tensão.

Já no depoimento da jovem Daniela, a equipe de produção inicia a conversa antes mesmo de entrar no apartamento da moça. Consuelo novamente está à frente da tarefa de iniciar o contato com a entrevistada antes de Coutinho e chama Daniela à porta:

- Ué, mas você não lembrava que era esse horário?
- Lembrava sim, só que eu fui acordada ao ser chamada à porta.
- Tem problema da gente tá filmando?
- Não... O problema é de quem vai assistir, porque eu acabei de acordar. Essa é minha cara.

Assim, desde o primeiro momento, Daniela se mostra plenamente consciente da construção de sua imagem para o espectador. Ao afirmar que aquela era sua cara, rompe a timidez e aceita definitivamente a sua exposição pública. Um corte seco leva o espectador ao interior do apartamento de Daniela, que aparece em primeiro plano. Aparece ter perto de trinta anos e conta que tem problemas de sociofobia e neurose. Perguntada por Coutinho, em tom analítico, se o motivo de seu estresse é a multidão de Copacabana, a professora de inglês responde que não sabe se o problema são pessoas demais ou as calçadas estreitas ou ainda a fusão desagradável desses dois elementos. Logo após essa declaração, num corte seco, a câmera antes em primeiro plano posiciona-se logo atrás de Coutinho, num plano conjunto.

Assim, o diretor aparece no enquadramento, tornando-se personagem numa *mise-en-scène* que remete à sala de um psicólogo. É raro Coutinho aparecer com tanto destaque no resto do filme. O diretor decididamente quer ouvir o que a debilitada moradora tem a

dizer. Muito mais do que gerar material para seu filme, quer se mostrar humano e compreensivo. Daniela conta que gosta de pegar elevadores vazios, pois como não vê nem é vista, torna-se invisível, anônima. A declaração é no mínimo controversa, já que ela está participando de uma entrevista para um documentário onde conta aspectos tão íntimos e que serão exibidos internacionalmente. Isso sem falar dos demais moradores do prédio, já que é muito comum não conhecer nada sobre quem dorme no apartamento ao lado.

A preocupação em proteger as suas personagens está sempre presente. Na cena seguinte, Coutinho pergunta a Daniela: “Posso perguntar uma coisa?” Com a aprovação da jovem, questiona: “Por que a gente conversa e você não olha pra mim?” A moradora se mostra surpresa com a pergunta do diretor, mas já tem a resposta na ponta da língua, provavelmente por ser uma pergunta recorrente. “Não porque o que eu esteja dizendo não tenha veracidade. Mas porque eu não sei se tenho autoconfiança para encará-lo”. Daniela, que desde o início da entrevista não olha diretamente para a câmera, passa a olhar para o diretor e afirma que só faz isso em situações onde a dita veracidade seja socialmente exigida, como numa entrevista de emprego. A moradora diz temer o contato visual e isso demonstra medo para as pessoas, o que a prejudica.

A intervenção de Coutinho na personagem Daniela, em especial, transcendeu o papel de diretor. Deixou momentaneamente de ser um entrevistador para tornar-se ouvinte. Deixou de ouvir para publicar e passou a ouvir para dar importância e significado para o que o foi dito. Coutinho não usa de suas personagens ao seu bel prazer, negligenciando seus sentimentos. Assim, a conversa com Daniela condensa seu método de entrevista e preocupação com os sujeitos de sua obra.

Alessandra é uma jovem de 20 anos, mãe e garota de programa. Após um breve relato de sua infância, seu relacionamento com o pai e como ficou satisfeita ao gastar todo o dinheiro ganho em seu primeiro programa num *fast food*, Coutinho questiona:

- Eu quero saber como você teve coragem. É um depoimento corajoso, entende. Por que você tomou a decisão de falar? Porque é um filme. Vai passar no cinema depois. Explica isso.

- Não é coragem. Isso é normal. Eu acho normal. Isso pra mim é uma coisa normal.

Apesar de se dizer despreocupada com o fato de muitas pessoas de sua família saberem sobre sua profissão, Coutinho sabe das consequências de tamanha exposição. Sua intervenção não necessariamente tenta conter a personagem, mas mostra sua constante preocupação em proteger o entrevistado e não criar um cenário onde faça juízo de valor de quem fala.

Por fim, um aspecto recorrente em *Edifício Master* são as pequenas performances musicais de algumas personagens. São elas: Nadir, uma senhora que vive só e cantava em festivais, João, Fábio e Bacon, amigos e membros de uma banda que moram juntos e sonham com uma grande carreira musical, Jasson, aposentado que compôs o samba *Favela*, interpretada por Marisa Gata Mansa, Henrique, um senhor que conheceu e cantou com Frank Sinatra quando morava nos Estados Unidos, Suze, que foi dançarina e cantora na juventude e chegou a fazer shows no Japão, e Paulo Mata, treinador de futebol aposentado e que compusera e lançara um disco. Algumas dessas performances são solicitadas por Coutinho com muita simpatia. Outras são mostradas logo na primeira cena de cada depoimento. Cantar parece uma maneira fiel de apresentar tais personagens, pois as músicas representam o estilo, a idade e o sentimento de cada pessoa entrevistada. Falam de solidão, o tempo, a vida na favela, amores e educação. Tais apresentações criam uma relação entre o cineasta e o entrevistado. O entrosamento é importante para estabelecer uma conversa mais orgânica e íntima, e, numa espécie de acordo, diretor e personagem cooperam, privilegiando a performance e sua autenticidade.

3.2 O FIM E O PRINCÍPIO (2006)

Coutinho, em busca de histórias fascinantes, parte em direção ao sertão da Paraíba. Desta vez com

uma nova metodologia de trabalho onde abandona a pré-entrevista, os estudos prévios da locação e, principalmente, de pré-produção. *O fim e o princípio* pode ser considerado um filme de improviso, onde nada é planejado e o risco de falha é iminente. O documentário começa com uma série de *travellings* mostrando a paisagem do sertão e com uma narração over de Coutinho explicando a proposta do filme:

Vimos à Paraíba para tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum. E aí o filme se torne essa procura de uma locação, de um tema, e, sobretudo, de personagens.

A única pesquisa feita previamente foi a busca por um hotel, sendo este o fator mais próximo de determinar o rumo da filmagem. A partir do hotel, a diretora de produção Raquel Zangrandi conseguiu o contato de Rosilene Batista, uma agente voluntária da Pastoral da Criança. Conhecida por Rosa, ela certamente é um bom ponto de partida para produção do filme, pois conhece muitas comunidades rurais na região e seus moradores.

Na cena seguinte, Coutinho chega ao Sítio Araçás, onde Rosa mora. Reunida com parte de sua família, se mostra comunicativa e atenta às necessidades da equipe de filmagem. Quando questionada sobre o motivo da equipe estar ali, Rosa responde não saber direito, acha que é uma exibição de cinema. O cineasta explica rapidamente que pretende fazer um filme e quer conhecer as histórias do povo da região, quer saber como se viveu e ainda se vive no sertão, sem estender muito a explicação para não gerar expectativas.

Há um corte para a avó de Rosa, uma senhora de 94 anos que vivenciou uma grande seca em 1915. Rosa apresenta desenvoltura com o processo de fil-

magem e pede a avó que fale mais alto para o microfone capturar sua voz, além de incentivá-la a se aprofundar em suas memórias e contar detalhes. Com dificuldade, diz que passou muita fome e sua vida foi marcada por muito trabalho duro. Rosa quer mais e pergunta sobre o tempo em que a senhora rezava para as crianças doentes, solicita, por fim, que a avó reze para ela. A benzedeira o faz em voz alta e Rosa eventualmente olha para a equipe de produção, como se procurasse a aprovação da performance e se a manifestação era um material filmico relevante. A partir de então, Rosa assume o posto de produtora do filme, atuando diretamente nas entrevistas e analisando a potencialidade dos personagens locais em construir uma boa narração.

No dia seguinte, Rosa e a equipe partem em busca de alguns povoados nas redondezas. Ao chegar ao primeiro, Riachão dos Bodes, Coutinho pergunta à agente se ela já sabe o que vai dizer para os moradores. Pede que explique que é um filme que se passa no sertão. Rosa concorda e diz que se não souber, perguntará ao cineasta. A agente cumprimenta um membro da família e, da porta de casa, recebe Rosa, outra moradora. Sem perder tempo pergunta como é a sua vida no sertão e a senhora responde que é muito sofrida, mas mesmo assim diz que tem uma vida boa, pois não há motivos para dizer que é ruim. Coutinho não faz nenhuma intervenção e na cena seguinte pergunta a agente sobre os outros moradores do local. Rosa fala de José, que é presidente da associação da comunidade e, incentivada pelo diretor, vai até a sua casa. Pergunta se as coisas estão boas e, ciente da presença da equipe de filmagem, José responde que as condições estruturais do local estão precárias. Não há um bom trator, é difícil ter um transporte que leve os moradores até a rua que fica há 15 km e é tudo muito difícil para todos que moram ali. Durante a fala de José, que é interrompida, surge uma nova narração *over* de Coutinho:

Dois de dias de filmagem em Riachão dos Bodes e comunidades semelhantes nos convenceram a interromper a busca de lugares. Na verdade, a gente sentiu que a relação de Rosa com os moradores não ia muito além das

questões de trabalho. Não criava, realmente, intimidade. Daí, decidimos nos concentrar em Araçás. A comunidade onde a família de Rosa vive a mais de um século.

A interrupção na fala de José soa como um verdadeiro “cale-se”. Isso porque o líder local assume uma posição fragilizada, onde sua fala se torna um discurso contra o *status quo* da vida sertaneja. Coutinho não aceita mais esse tipo de personagem em seus documentários, pois só reclamar dos problemas e não acrescentar outras histórias em sua narração remete a um comportamento tipicamente tele-jornalístico, mecânico e previsível.

Decidido a fazer o filme, Coutinho inicia as entrevistas com os moradores do Sítio Araçás e conta com a ajuda de Rosa para a tarefa. A agente, que também é professora de alfabetização, chega a fazer um pequeno mapa com os limites do sítio, onde cada família mora, quais as suas relações de parentesco e uma pequena descrição de cada morador. Além disso, Rosa fez um levantamento de personagens que poderiam ser interessantes para o filme durante os dois meses em que a produção ficou parada por Coutinho ter adoecido. O cineasta revela numa entrevista o seu entusiasmo com o ato da agente ao retornar:

Eu cheguei lá, ela tinha no caderninho dela 86 casas, quem morava, quantas pessoas e a opinião dela da pessoa. Que era uma loucura, como é que ela ia saber o que é que é um personagem? Mas era assim. Uns davam certo, outros não... Então, foi uma forma genial de chegar, e tinha que chegar com a câmera ligada, e ver como a pessoa recebia a gente⁸.

Resolvidas as condicionantes, Coutinho inicia as entrevistas. Rosa leva a equipe até a casa de Mariquinha, uma das moradoras mais antigas de Araçás. Um *travelling* apresenta a simples moradia da senhora antes de se sentar numa cadeira em frente ao diretor e falar sobre seus dias de benzedeira, crenças e seu temor pela morte. Coutinho parece acreditar que a naturalidade com que a personagem lida com a morte

8. Entrevista concedida na ONG CECIP, no Rio de Janeiro, em 18 de novembro de 2006.

não a faz temê-la e pergunta: “Então a senhora não se preocupa com a morte, preocupa?” Mariquinha retruca: “Eu tenho muito medo. O senhor não tem não?” Sem delongas, o diretor responde: “Claro que tenho”. Tal resposta insere Coutinho numa autêntica conversa, onde o diretor dissolve seu papel de entrevistador e passa a revelar seus temores. Além disso, o fato da faixa etária do diretor ser próxima a da personagem gera um sentimento de cumplicidade e compreensão, o que é indispensável para o fluir das entrevistas.

Mais à frente, na mesma cena, Mariquinha, antes em silêncio, para, olha para o diretor e diz: “Esse homem é tão sério, de onde ele é?” A equipe cai em risadas com o comentário inesperado e quebra o protocolo de silêncio absoluto num set. Coutinho responde após alguns segundos de silêncio: “Mas a senhora gosta de gente séria ou não?” Mariquinha retruca: “Eu não gosto de gente muito séria, não. Assim como o senhor, é tão bonzinho... é de conversar... fofoqueiro...” A senhora sorri e dá um tapinha na perna do cineasta, num gesto de amizade e igualdade. Além disso, a pergunta mostra certa preocupação do diretor quanto ao seu método de entrevista. A cena acaba logo depois e não se sabe se Coutinho teria mudado sua postura em relação à senhora.

Leocádio é um senhor que mora só e foi descrito por Rosa como um “metido a sabichão por saber ler”. A equipe chega a sua casa, mas as portas estão fechadas. Rosa acha que ele pode estar numa casa vizinha e, com o pedido de Coutinho para que chame o idoso à janela, chama Leocádio, que dormia. Ao surgir na janela diz que está “sem pontuação pra nada” e que o diretor o dispensasse para outro dia. Coutinho se mostra compreensivo com o idoso e pergunta qual hora era melhor para ele. Há um corte seco e a partir daí Leocádio fala sobre o que gostava de ler, os motivos que o levaram a viver solteiro e afirma que Coutinho é “como Pedro Álvares Cabral, quando descobriu o Brasil”. O diretor disfarça dizendo que alguns dizem que sim, mas ele não tinha certeza disso. Leocádio é sagaz e parece enxergar o cineasta como um explorador do Brasil.

Devido ao corte, não está claro se Coutinho voltou em outra oportunidade para gravar. A fala simpática do diretor, a equipe relativamente pequena (dez pessoas) e a flexibilidade de horário para a gravação amenizaram a tensão da entrevista, o que permitiu um comportamento mais vívido à Leocádio. Depois do corte, o solitário morador se mostra mais disposto ao diálogo, trazendo para sua narração gestos e expressões que enriquecem seu discurso.

Vigário e Antônia se conheceram de forma peculiar. Segundo Vigário “Eu perguntei se ela queria cozinhar um feijão e ela disse: eu fico. Aí ficou”. O homem inicia sua entrevista, sozinho, enquanto Antônia troca de roupa para a filmagem. Ao final das perguntas, um silêncio de aproximadamente seis segundos acomete Vigário. Ele espera impaciente a vinda da esposa ao set. Antônia está distraída e o diretor fala com ela em vão. Vigário está tenso e diz a sua mulher que Coutinho estava falando com ela. As perguntas começam e Antônia permanece seca em suas respostas ao longo de toda a conversa. É então que surge mais uma marca do método de Coutinho: ao invés de simplesmente fazer cortes para só exibir os momentos da fala da personagem, o diretor “sacrifica” o tempo cinematográfico em respeito à personalidade distante e desatenta da personagem. Coutinho sabe que, neste caso, a abstenção em fazer qualquer intervenção, para que Antônia preste a atenção na câmera, é crucial para capturar os gestos discretos, as trocas de olhar entre o casal, o sentimento de que o tempo no sertão passa muito mais devagar e o principal: que o silêncio durante a fala também comunica.

Chico Moisés tem 57 anos, tem um semblante sério e inicia sua entrevista com certa resistência. Coutinho percebe a tensão nas respostas secas e a conversa não ganha ritmo. As perguntas soam perdidas e o diretor ainda não consegue criar uma linha narrativa para o diálogo. Somente quando pergunta ao homem se ele teve filhos, o clima muda. Chico é irônico e diz: “A mulher?” Coutinho não entende a piada e repete a pergunta, querendo saber o porquê de ele ter falado aquilo.

“Porque foi ela quem teve”. O tom de voz do diretor muda, fica sério. Mas é a partir desse momento que ele compreende a personalidade contestadora e provocativa da sua personagem. Coutinho aceita a disputa além do risco de perder o controle da entrevista.

O desenrolar da entrevista é um verdadeiro tênis de mesa, onde o diretor e o narrador precisam ser rápidos na compreensão das intenções verbais e rebatê-las, a fim de mediar os objetivos de cada um. Chico se destaca em *O fim e o princípio* por se mostrar visivelmente indisposto para a conversa e somente com uma provocação feita – e aceita por Coutinho – é que uma relação de empatia e certa cumplicidade surgem entre os dois. Mais à frente, na cena final de despedida, Chico foi capaz de colocar Coutinho em situações críticas, questionando os valores espirituais e morais do diretor, numa clara inversão de papéis. Somente com o jogo de cintura e a experiência do diretor é que foi possível a adição do exímio narrador ao filme.

Algumas personagens são convidadas a apresentar alguma produção artística ou um ofício. Assim como em *Edifício Master*, Coutinho exhibe os feitos de alguns moradores, caracterizando quem vive ali e a própria locação. Zefinha fia tufos de algodão, uma prática antiga. Um homem não identificado guia o gado pelo campo, berrando. Lice faz bordados com temas rurais. Zequinha Amador mostra o troféu ganho num concurso de poesias e declama sua poesia campeã. Nato oferece ao diretor “água de mina, cavada à braço”, que soa como uma iguaria do sertão. Assis mostra seu “boinho”, um artefato que serve para fazer fogo e fumar; ele o considera como uma relíquia, que será deixada para seus netos. Mariquinha mostra como acende seu cachimbo, usando uma lamparina, em primeiro plano. Tais gestos e atividades falam tanto quanto a voz e são indispensáveis para a compreensão do modo de vida dos habitantes do Sítio Araçás e, por que não, do povo sertanejo.

A boa receptividade dos moradores e os vínculos criados entre a equipe e o povoado certamente contri-

buiu para o reaparecimento de algumas personagens ao final do filme, onde já familiarizadas com a equipe e os equipamentos de filmagem, animam-se para uma última conversa com o diretor.

A preocupação em avisar a todos que a equipe está de partida e só voltará após um ano para a apresentação do filme remete à típica educação nordestina, onde as visitas são bem recebidas com comidas e bebidas e os anfitriões se preocupam em oferecer o melhor. O clima amistoso pedia uma saudação de partida. Diferente dos filmes anteriores, Coutinho resgata a maioria de seus personagens para a sua despedida de Araçás e é impossível não lembrar a cena de final de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), onde Elizabeth Teixeira faz um discurso de despedida.

4 COUTINHO E SUAS CONVERSAS

As análises fílmicas revelaram algumas questões envolvendo o comportamento do diretor com suas personagens, o que pede a discussão das variações entre os dois filmes e como eles se comunicam. Além disso, inseridos em contextos extremos, o método de entrevista e as intervenções feitas pelo diretor mudaram, especialmente devido à ausência de pré-entrevista, o que traz a necessidade de estudar tais modificações. É necessário fugir das dicotomias ao tentar comparar um filme ao outro. Um urbano, outro rural. Um se passa num bairro famoso, o outro num lugar desconhecido e imprevisível. Apesar das rasas associações que podem ser feitas e da visível diferença entre as locações e as personagens, Coutinho, por meio de suas conversas, oferece pistas de que ele lida com os entrevistados dos dois filmes de forma semelhante.

Em *Edifício Master*, a câmera torna-se instrumento de quebra do anonimato. Analítica, permanece fixa num tripé por quase todo o filme. Há pré-entrevistas e as personagens agem com certa moderação, parecem saber o que não fazer diante das câmeras. O próprio sistema de vigilância do prédio, o confinamento nos

apartamentos, a familiaridade com os meios midiáticos e a inserção numa cidade violenta e populosa parecem ter educado os habitantes, mediando sutilmente a forma como se relacionam com a equipe de filmagem.

Já para os moradores do Sítio Araçás, a câmera é inofensiva, dinâmica e soa curiosa. Além disso, a imprevisibilidade na produção do filme exigia que esta permanecesse ligada desde o primeiro contato com os entrevistados. Apesar do risco de perda na espontaneidade, as personagens também mostraram familiaridade com o aparato cinematográfico, alguns chegando a trocar de lugar com o entrevistador, como fazem Leocádio e Chico Moisés.

Os anos de diferença entre os dois filmes podem elucidar a mudança na forma como as entrevistas foram conduzidas. É natural que o método do diretor evolua ao longo dos filmes feitos devido às novas experiências cinematográficas vivenciadas.

Edifício Master é definitivamente um filme urbano: fala de vigilância, violência, carreira profissional, logo o ritmo apressado é evidente até mesmo na forma como Coutinho produz o documentário: a pré-entrevista é útil para filtrar os moradores mais interessantes para o filme e otimizar os diálogos com aqueles cujas histórias já eram sabidas. Além disso, o diretor soa um tanto quanto impaciente, regulando os rumos da conversa para que os entrevistados não saiam muito da linha narrativa que vinha sendo estabelecida e os conduz para a revelação de fatos vividos intensos e que já haviam sido analisados na pré-produção.

Em Araçás, o método sofre alterações interessantes: por não conhecer ainda suas personagens, o diretor se vê vulnerável, refém do imprevisível. Por não conhecer de antemão os moradores mais interessantes, parte para o garimpo das narrativas sertanejas. O imprevisível, tanto no *modus operandi* da produção cinematográfica quanto no que tange àqueles que ainda serão apresentados por Rosa, exige certa cautela nas conversas. Coutinho inicia a maioria dos diálogos

contanto a proposta de seu filme, a fim de suavizar o primeiro contato do diretor com o morador e do morador com a câmera. Agora, as correções tão presentes em *Edifício Master* dão lugar a uma meticulosa conversa, onde o diretor busca descobrir o que tais personagens guardam em seu íntimo e, tão importante quanto, como acessar tais memórias.

Um dos aspectos mais relevantes que levaram à mudança no método de entrevista foi a diferença de idade entre os grupos dos dois filmes. Edifício Master lida com moradores jovens e também alguns idosos. Estes últimos falam da vida com certo entusiasmo, em tom nostálgico. Já em *O fim e o princípio*, apenas Rosa é jovem.

Coutinho tem uma maneira particular de lidar com seus documentários, um estilo próprio repleto de referências identificáveis em seus variados trabalhos e nominado por Lins (2004) como *minimalismo estético*. Tal estética dispensa da montagem do documentário quaisquer elementos que não tenham sido capturados *in loco*, favorecendo a fala e o gesto de seus entrevistados. *Edifício Master* não fala sobre viver em prédios ou na cidade e *O fim e o princípio* muito menos sobre o sertão. Ambos falam sobre pessoas e suas formas de ser, assim, ao lidar com a variedade de indivíduos envolvidos, Coutinho também se desdobra em diversos modos de ser e entrevistar, oscilando entre pergunta e silêncio, a fim de conseguir uma autêntica narração.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O questionamento norteador deste artigo foi como as interrupções feitas pelo cineasta Coutinho conseguem extrair de seus entrevistados o necessário para construir uma narrativa autêntica e desinibida para seus documentários. Partindo de dois trabalhos, *Edifício Master* (2002) e *O fim e o princípio* (2006), o artigo apresentou, por meio das análises fílmicas, as estratégias e os métodos utilizados para criar empatia e confiança na relação entre cineasta e entrevistado. No primeiro filme, a equipe de produção de Coutinho realizou uma

pesquisa prévia, reconhecendo e identificando os espaços onde as filmagens ocorreriam, bem como as personagens que teriam seus depoimentos registrados para o filme. Em *O fim e o princípio*, a doença do diretor durante a sua produção determinou uma abordagem diferente na escolha das personagens e na própria condução dos depoimentos, que se deu como se o diretor também estivesse tateando na relação com suas personagens.

Em ambos os filmes, a construção de qualquer diálogo depende, primordialmente, da capacidade de articulação dos elementos participantes e somente por meio da concessão mútua os saberes podem ser compartilhados. Nas obras escolhidas ficam registrados os artifícios do diretor, que vão desde a completa dedicação em ouvir e apenas ouvir o que sua personagem tem a dizer, onde sua “abstenção” é primordial para o sincero depoimento de quem fala, até a troca de ironias e provocações, onde entrar no jogo de disputa pela razão foi o que restou para garantir o desenrolar da narrativa.

Coutinho abriu caminhos e desenvolveu um método próprio de entrevistar seus personagens. Se Coutinho se dispôs a fazer filmes com os outros e não sobre os outros, era imprescindível que ele trabalhasse suas personagens para que estas executassem, involuntariamente, sua melhor *performance*. Assim, as intervenções feitas pelo documentarista ao longo de suas conversas não são instrumentos de manipulação, típico da reportagem televisiva, e sim elementos catalisadores de uma narração lúcida, legítima e, definitivamente, humana.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Cláudio Roberto de Araújo. **Documentário e performance:** modos de a personagem marcar presença no cinema de Coutinho. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

COUTINHO, Eduardo. Fé na lucidez (Entrevista). **Sinopse**, n.3, ano 1, dezembro 1999, p.20-29.

LINS, Consuelo. **O documentário de Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Os intelectuais e o nacionalismo”. In: **Seminários de folclore e cultura popular**, Série Encontros e Estudos, n.1, Rio de Janeiro: IBAC, 1993.

PECAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a Nação**. São Paulo: Ática, 1990.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

FILMOGRAFIA

EDIFÍCIO MASTER. Direção de Eduardo Coutinho. Direção de produção de Beth Formaggini. Produção executiva de Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. 110 min, son, color.

O FIM E O PRINCÍPIO. Direção de Eduardo Coutinho. Direção de produção de Raquel Freire Zangrandi. Produção executiva de Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. São João do Rio do Peixe, Paraíba, Brazil: Videofilmes, 2005. 110 min, son, color.

Recebido em: 31 de Outubro de 2014
Avaliado em: 2 de Dezembro de 2014
Aceito em: 15 de Dezembro de 2014

1. Professor do Núcleo Interdisciplinar de Pós-Graduação do Centro Universitário Tiradentes/UNIT/Maceió. Pesquisador do ITP, documentarista e antropólogo especializado em estudos afro-brasileiros, relações interétnicas, antropologia visual e cinema documentário. E-mail: pedro_simonard@fits.edu.br

2. Graduando em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário Tiradentes/UNIT/Maceió. E-mail: rodolfo.ros@hotmail.com