

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

FERNANDA GOMES BARBOSA

A FICÇÃO E A REALIDADE NA PRODUÇÃO DOS DOCUMENTÁRIOS DE
EDUARDO COUTINHO E A OBRA “CABRA MARCADO PARA MORRER”

NITERÓI
2015

FERNANDA GOMES BARBOSA

A FICÇÃO E A REALIDADE NA PRODUÇÃO DOS DOCUMENTÁRIOS DE
EDUARDO COUTINHO E A OBRA “CABRA MARCADO PARA MORRER”

Monografia apresentada ao Curso
de Graduação em Produção Cultural
da Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial para obtenção
do Grau de Bacharel.

Orientador: Me. Lúcia M. P. Bravo

NITERÓI
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B238 Barbosa, Fernanda Gomes.
A ficção e a realidade na produção dos documentários de Eduardo Coutinho e a obra "Cabra marcado para morrer" / Fernanda Gomes Barbosa. – 2015.
40 f.
Orientadora: Lúcia M. P. Bravo.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.
Bibliografia: f. 37-40.
1. Documentário (Cinema). 2. Produção. 3. Coutinho, Eduardo, 1933-2014. 4. Cabra marcado para morrer (filme). I. Bravo, Lúcia M. P. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 070.18



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

| | |
|---|---|
| IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO | |
| Nome do Candidato: FERNANDA GOMES BARBOSA | Matrícula: 21033068 |
| Título do Trabalho: A FICÇÃO E A REALIDADE NA PRODUÇÃO DOS DOCUMENTÁRIOS DE EDUARDO COUTINHO E A OBRA "CABRA MARCADO PARA MORRER" | |
| Orientador: Me. Lucia Bravo | |
| Categoria: Monográfica | Data da Apresentação: 04/03/2015 |

| |
|--|
| BANCA EXAMINADORA |
| 1º Membro (Presidente): Me. Lucia Bravo |
| 2º Membro: Dr. Wallace Barbosa |
| 3º Membro: Me. Luiz Mendonça |

| | | |
|---|-------------------------------------|-----------------------------------|
| AVALIAÇÃO: | | |
| Análise / Comentário <i>A aluna explorou uma abordagem original sobre Eduardo Coutinho. A banca destaca o domínio sobre o objeto, bem como a proximidade da metodologia, relevante para o campo da produção cultural. Do mesmo modo, aponta a boa estrutura e redação do trabalho apresentado como méritos da aluna.</i> | | |
| Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): | | |
| ASSINATURAS <i>Lucia Bravo</i> 1º Membro (Presidente) | <i>Wallace Barbosa</i> 2º Membro | <i>Luiz Mendonça</i> 3º Membro |

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Mônica Barboza pelo amor, apoio incondicional e pela confiança que sempre depositou em mim e nas minhas decisões.

À minha prima Eduarda Naidel, pela paciência, companheirismo e por suas dicas e contribuição na elaboração deste trabalho.

Às amigas da UFF, pela amizade, incentivo e parceria nesses anos de universidade.

Aos professores Wallace de Deus e Luiz Mendonça, pelo estímulo e inspiração de suas aulas, e em especial à professora Lúcia Bravo, pela orientação e carinho de sempre.

RESUMO

BARBOSA, Fernanda Gomes. A Ficção e a Realidade na Produção dos Documentários de Eduardo Coutinho e a Obra “Cabra Marcado para Morrer”. Monografia (Bacharelado em Produção Cultural) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. 2015.

Através do estudo acerca do cinema documental, o presente trabalho assenta o entendimento do mesmo como uma possibilidade retórica de representação do real, desconstruindo o mito do documentário como reprodução objetiva fiel à realidade, utilizando a obra do cineasta Eduardo Coutinho para explicitar algumas opções utilizadas na construção do texto fílmico. O documentário "Cabra Marcado para Morrer" (1984), de autoria de Coutinho, ganha destaque como um novo caminho a ser trilhado pelo diretor, que atua no filme juntamente as pessoas do elenco e não apenas como mero observador da história. Coutinho é considerado um dos mais importantes documentaristas do país, tendo, desde a década de 60, dirigido mais de 20 filmes e recebido mais de 10 prêmios. Em 2014, teve sua vida interrompida, mas sua maneira única e inovadora de filmar e produzir filmes reformulou a maneira de se enxergar esse estilo e continua inspirando diversos sucessores, além de encantar o público e promover questionamentos.

Palavras-chave: Documentário, Produção, Eduardo Coutinho, “Cabra Marcado para Morrer”.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 7 |
| 2 O DOCUMENTÁRIO | 9 |
| 2.1 A REALIDADE E A FICÇÃO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO..... | 9 |
| 2.2 A CRIAÇÃO DE PERSONAGENS NO DOCUMENTÁRIO | 15 |
| 2.3 O ROTEIRO E A PRODUÇÃO..... | 18 |
| 3 O DIRETOR EDUARDO COUTINHO | 21 |
| 3.1 O RECURSO DA ENTREVISTA | 25 |
| 4 O FILME “CABRA MARCADO PARA MORRER” | 29 |
| 4.1 A RELAÇÃO ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA..... | 32 |
| 4.2 A PRODUÇÃO DE “CABRA MARCADO PARA MORRER” | 34 |
| 5 CONCLUSÃO | 36 |
| REFERÊNCIAS | 37 |

1 INTRODUÇÃO

O documentário sempre foi foco de debate em relação à sua objetividade - considerando objetividade como o produto de uma apreciação imparcial, independente de propensões pessoais. Paralelamente, a realidade, como material do cinema, precisa ser descoberta e revelada pelo diretor através da câmera.

O filme "Cabra marcado para morrer" mostra a "verdade" das filmagens, fazendo com que o espectador acompanhe o processo de filmagem e produção do mesmo. O filme representa um marco no documentário nacional da ênfase na palavra falada como norteador da narrativa. (LINS & MESQUITA, 2008). Além disso, é também considerado um marco na história do cinema nacional, um divisor de águas, nas palavras de Jean-Claude Bernadet (2003), sucesso de público e crítica, ganhando prêmios em festivais nacionais e internacionais.

O presente estudo está dividido em três capítulos. O primeiro procura analisar, primeiramente, diversas características e definições do termo documentário - definições que se cruzam e por vezes se complementam - e os limites entre a ficção e a realidade no documentário. Para tal, foram utilizados - dentre outros - autores como Bill Nichols, Fernão Pessoa Ramos, Jean-Claude Bernardet e o próprio diretor Eduardo Coutinho. Além disso, o capítulo destaca a criação de personagens frente às câmeras e o processo de produção e roteirização de documentários, utilizando como base o livro "Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção", de Sérgio J. Pucinni.

O segundo capítulo traz à tona a carreira e as técnicas de produção e direção de Eduardo Coutinho. Para a descrição do filme e de seu processo de filmagem, foi utilizado como base o livro "O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo", da autora Consuelo Lins. A respeito do método singular de construção fílmica utilizado por Coutinho, foram exploradas as considerações feitas pelo autor Ismail Xavier em seu livro "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna". Na análise da relação entre memória e história, dentre outros textos, foi utilizado o livro "A memória, a história, o esquecimento", do filósofo Paul Ricoeur.

O terceiro capítulo apresenta o enredo e as condições de produção do filme "Cabra marcado para morrer", demonstrando sua posição de destaque na

carreira de Coutinho e sua importância para o cinema documentário brasileiro em geral. O recurso da entrevista utilizado por Coutinho também é abordado, demonstrando a centralidade dessa prática em seus filmes. Além disso, através da análise do filme, foi possível exemplificar diversos métodos de realização fílmica que marcam o estilo do cineasta. Neste capítulo foram explorados os autores Consuelo Lins, Ismail Xavier e o próprio Eduardo Coutinho, através de trechos de entrevistas.

O trabalho da pesquisa constitui-se basicamente em um levantamento de bibliografia envolvendo o tema documentário e especificamente o diretor e o filme em questão. Além disso, um levantamento da filmografia do diretor Eduardo Coutinho e um posterior contato com os filmes possibilitaram um mergulho no universo de Coutinho e seu melhor entendimento.

Todo esse material contribuiu na elaboração e composição das análises realizadas e parte deles foi diretamente incorporada ao texto na forma de citações. A maior parcela desse material foi pesquisada em bibliotecas e na Internet.

A escolha pelo estudo da obra de Eduardo Coutinho - para além da importância do diretor - se deu pelo método adotado em seus documentários e por suas características particulares. O diretor estimula os personagens a falar espontaneamente e em sua linguagem, utilizando o procedimento inédito de não fazer um filme sobre os outros, mas de fazer um filme com os outros, construindo um relato em colaboração e explorando a riqueza da expressão verbal extraída das conversas entre o documentarista e seus interlocutores.

O principal objetivo foi explorar de que maneira a realidade e a ficção são exploradas no processo de produção dos documentários de Eduardo Coutinho e mais especificamente no filme "Cabra marcado para morrer". Fez-se necessário o estudo do gênero do documentário e suas definições, a análise da obra de Eduardo Coutinho e seus métodos, e a reflexão sobre os processos de produção no cinema documentário e especialmente no filme em questão.

Espera-se através deste averiguar o papel do autor na abordagem e na narrativa do documentário, a construção de personagens reais no documentário e a relação entre memória e história presente no filme "Cabra Marcado para Morrer"; além do exame do processo de produção fílmica de Coutinho.

2 O DOCUMENTÁRIO

2.1 A REALIDADE E A FICÇÃO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

O documentário caracteriza-se, de maneira geral, pelo engajamento com a exploração da realidade. Porém, essa exploração da realidade se dá através de uma representação parcial, que segue um determinado ponto de vista, uma abordagem. Sendo assim, o documentário é uma forma de representação do mundo construída a partir do uso retórico do código cinematográfico, e não uma cópia, uma reprodução fiel do mundo, como usualmente supõe o senso comum.

O documentário também resulta de um trabalho criativo do cineasta, comandado por escolhas subjetivas e marcado por várias etapas de seleção. Para o professor e estudioso Fernão Pessoa Ramos (2008), o documentário busca estabelecer uma representação do mundo por parte do documentarista, através do seu olhar. O autor afirma:

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p.22)

Ramos busca uma definição de documentário que leve em consideração que o documentário é uma forma de narrativa marcada por uma intenção singular, destacando a importância da intenção do autor. O autor ainda discorre sobre a ética interativa do documentário, que defende a demonstração da interação do cineasta com os entrevistados, exatamente da maneira que Coutinho realiza suas entrevistas e/ou conversas. Essa ética descrita por Ramos busca sinalizar que o documentário é resultado de uma construção que não é totalmente imparcial:

A ética interativa surgiu basicamente como uma problematização da ética da imparcialidade, ou seja, defendendo a ideia de que o cineasta deve explicitar e não esconder a sua interação com os entrevistados, buscando assim revelar que o filme documentário é fruto de uma construção e que não é imparcial. (RAMOS, 2008)

A estética do cinema documental moderno no Brasil esteve ligada ao movimento de intelectuais em direção às camadas populares:

O cinema ganha um papel sociológico de conceder espaço para se discutir questões de classe e “dar voz a esse ‘outro’ [o outro de classe] desconhecido torna-se questão importante para os cineastas. (LINS & MESQUITA, 2008, p. 21).

O aspecto sociológico atribuído aos documentários na década de 60 e 70, se junta a uma “estética clássica”, caracterizada pelo uso de narração explicativa, da palavra autorizada do especialista e pela montagem retórica. Lins & Mesquita (2008) escrevem:

As implicações políticas do Cinema Novo parecem ter criado uma situação especial para o documentário, que continuou recorrendo à “voz do saber” para construir com clareza os significados sociais e políticos visados pelos filmes. Portanto, a narração explicativa perdura e expressa um modelo bastante característico da primeira metade dos anos 60 no Brasil: o do cineasta/intelectual que se julga no papel de intérprete que aponta problemas e busca soluções para a experiência popular. (Lins & Mesquita, 2008, p. 22)

Em contraponto, o documentário contemporâneo, a partir das décadas de 80 e 90 – apesar de ser possível identificar rupturas desde década de 70 – seria identificado pelas tendências em filmar sujeitos singulares e evitar as generalizações. Marcado e influenciado pelo ensaio, pelo aspecto subjetivo e pela entrevista, o cinema documentário recente questiona os procedimentos da “estética clássica” e os pressupostos do documentário moderno das décadas de 1960 e 1970.

Bill Nichols, em seu livro “Ideology and the Image” (1981), começa o capítulo intitulado “Documentary, criticism, and the ethnographic film”, afirmando que a questão central colocada pelo filme documentário é: O que fazer com as pessoas? Em seguida, partindo da premissa de que o filme documentário nos informa sobre situações ou eventos históricos e frequentemente representa pessoas que estão envolvidas nessas situações e eventos, Nichols faz as seguintes perguntas:

Como essas pessoas devem ser representadas? Que investimentos em nível de desejo vão ser trazidos à tona e que posições vão ser demarcadas para o espectador? Até que ponto nosso reconhecimento de uma realidade pró-fílmica, externa, mas descrita pelo filme, pode ser contrabalançado por nosso conhecimento de que essa realidade permanece um construto, uma aproximação e re-apresentação, à qual não temos verdadeiramente direto e livre acesso? O que pode proporcionar o documentário em termos de entendimento sobre como as pessoas se organizam em coletividades, como estabelecem sentido e valores, como conduzem e compreendem as interações sociais em curso? (NICHOLS, 1981,p. 237).

Bill Nichols (2005) acredita que a realidade é algo impossível de se captar, por ser um complexo elemento social e natural, que não pode ser simplificado. Sendo o documentário um gênero vivo, dinâmico e em constante transformação. Nele, o “outro” deixa de ser apenas objeto do registro e passa a ser reinventado, reconstruído por si mesmo e pelo cineasta:

O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (NICHOLS, 2005, p.73)

Dentro das categorias classificadas pelo teórico Bill Nichols (2005, p. 62-77), 'Cabra' seria enquadrado prioritariamente nos modos participativo e reflexivo. O modo participativo "ênfatiza a interação cineasta e tema", enquanto o reflexivo "aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme." A auto reflexividade é uma característica cinematográfica que pode ser percebida naqueles filmes que fazem referência a si mesmos a fim de discutir o modo de produção e expor ao espectador o processo de realização.

Apesar da ligação do termo à “verdade”, o documentário “nasceu” com um conteúdo fortemente ficcional. “Nanook, o Esquimó”¹ (1922) - considerado um dos primeiros documentários produzidos na história do cinema - traz encenações, cenas gravadas em estúdio e elementos da cultura esquimó que já não existiam no momento da filmagem, mas que foram inseridos pelo diretor do filme, Robert Flaherty.

¹ Documentário que registra um ano da vida do esquimó Nanook e de sua família, em Hudson Bay, no Canadá.

Dentro dos tipos de reconstituição classificados por Bill Nichols², “Nanook” é um exemplo de uma dramatização realista, já que “as ações realizadas por Nanook para pescar e caçar eram ações que seu povo na verdade realizava cerca de trinta anos antes de essas cenas serem filmadas. O filme não deixa isso claro, e ele volta a esse passado através do recurso ao drama, criando tensão ou suspense que nos envolvem nestas cenas, ao invés de nos encorajar a identificá-las como reconstituições”.

Nichols também afirma que essas reconstituições não são documentos - da forma como filmagens históricas o são - mas são um aspecto da voz do cineasta. Essas reconstituições seriam interpretações:

O estar diante dos fatos é uma ilusão em dois sentidos: nem o cineasta pode garantir que apreendeu no filme a realidade, uma vez que são sempre possíveis outros enquadramentos; muito menos o filme deve pretender ser a realidade, pois se trata, em qualquer hipótese, de uma representação. (CASTRO, 2005)

Em “Cineastas e imagens do povo” (2003), Jean-Claude Bernardet descontrói o conceito de documentário como representação do real: “Indiscutivelmente, o documentário não é reflexo da realidade, mas interpretação, seleção, discurso”. O autor afirma que as imagens dessas pessoas, não são a sua expressão, mas sim a relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Os documentários, assim, são uma interpretação do real e não a realidade em si.

Além disso - como destacou Fernão Pessoa Ramos -, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre o tipo de narrativa a que estamos tendo acesso - documental ou ficcional. Sabemos o que significa uma narrativa documental, e como espectadores, reagimos a narrativa em função deste saber prévio. (RAMOS, 2001)

Ao entrarmos no cinema, na locadora ou quando sintonizamos o canal a cabo, sabemos de antemão se o que vemos é uma ficção ou um documentário. A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção. (RAMOS, 2008, p. 4)

² Trechos retirados das palestras “Os Documentários Aprendem a Falar” e “A Reconstituição no Documentário: Recriando o Passado”, proferidas por Bill Nichols no Centro Brasileiro Britânico como parte do 13º Festival de Cultura Inglesa. São Paulo, 2009.

Nos filmes de Eduardo Coutinho, por exemplo, revela-se inclusive a equipe de filmagem, demonstrando-se claramente que se trata de um filme, feito por alguém que está escolhendo o que filmar e como filmar. Não se trata apenas da apresentação do real, mas de questionar o “como” esse real é apresentado. O diretor afirma, em entrevista:

O que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema de documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu; e que é uma verdade, ao mesmo tempo em que é o imaginário. Não estou preocupado com a verdade pedestre das coisas, por isso a palavra dele me interessa. (Coutinho, 1997, p.5)

O diretor, que se recusa a definir o documentário e pensa-o como sistema e não como gênero cinematográfico, afirma que o tema do documentário é a “impossibilidade de se chegar ao real”: “Não é realidade, é cinema” (COUTINHO, 2008, p. 168), assumindo assim o caráter ambíguo e paradoxal do cinema documentário:

O documentário não é a filmagem da verdade, mas a verdade da filmagem. A verdade de filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Há mil formas de mostrar isso: desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem [...] Isso daí é importantíssimo porque revela a contingência da verdade que você tem. (Coutinho, 1997, p.6)

À respeito da ética na montagem de seus documentários, Coutinho afirma:

Eu procuro respeitar a cronologia da filmagem e não entrar num processo ficcionalizante. É claro que sempre que você contar uma narrativa haverá seu lado ficcional. E sem narrativa não há documentário, mas a montagem pode privilegiar a ficção. Eu tento manter uma certa lógica de progressão do personagem e da ação. (Coutinho, 1997, p.6)

Jean Louis Comolli, no texto “Sob o risco do real”, faz afirmações que muito se aproximam da concepção de Coutinho acerca do documentário. Segundo o autor:

[...] diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo ‘realista’ da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser realizar-se sob o risco do real [...] ao abrir-se àquilo que ameaça

sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação. (COMOLLI, 2008, p. 169-170).

2.2 A CRIAÇÃO DE PERSONAGENS NO DOCUMENTÁRIO

Num filme, independente de reais ou não, na frente da câmera são registrados personagens, inclusive no documentário. A presença de câmeras e de uma equipe de filmagem já provoca uma reação no comportamento natural das pessoas, fazendo com que se tornem personagens. Personagens que não são atores representando um papel dado, mas pessoas representando o papel delas mesmas - ou o papel que julgam ser o delas:

A pessoa que conta, nessa hora, se vê imbuída de uma responsabilidade de síntese, metafórica ou metonímica, não só do que ela é, mas do que ela gostaria de ser, ou do que gostariam que ela fosse. Ela se descobre então personagem e autora desse personagem. Processo que faz convergir os marcos pessoais de sua vida com os contextos históricos em que eles se deram, a subjetividade de sua experiência e as construções coletivas que ela expressa. (MACEDO, 1997, p.1)

No documentário contemporâneo, temos visto uma variedade de caminhos para a construção do "personagem". Esta é entendida dentro de largo espectro, pois pode ser um sujeito presente ao longo de um filme que nele se concentra — como o caso da primeira fase de *Cabra*, onde a viúva de João Pedro Teixeira interpretava seu próprio papel; ou pode ser uma pessoa entrevistada (ou que conversa com o cineasta), antes desconhecida, cuja presença na tela é mais efêmera.

No caso dos documentários que exploram o recurso da entrevista como principal ponto de sustentação da estrutura discursiva do filme, a construção desse personagem depende em muito dos critérios utilizados pelo entrevistador para a condução da entrevista. O diretor Eduardo Coutinho, por exemplo, tem como preocupação central de seus filmes a relação com o entrevistado, já que é dessa relação que nasce o personagem.

Neste caso, em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença dos personagens não está acoplada a um antes e um depois, nem a uma interação continuada com outras

figuras de seu entorno. Aí se define uma identidade radical entre construção de personagem e conversa, sendo outros recursos descartados, como é o caso de Coutinho. Tudo o que do personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e o aparato cinematográfico.

O que interessa ao cineasta não é definir o personagem à revelia dele, nem tratá-lo como um fenômeno da realidade. É a sua visão de mundo, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo.

Coutinho afirma que acha interessantíssima a possibilidade do entrevistado estar atuando frente às câmeras: “Como ela representa para a câmera? Isto é tão interessante quanto aquilo que ela revela sem a presença da câmera”. (COUTINHO, 1992, p.167).

Sobre uma cena do filme “Edifício Master” (2002), Coutinho destaca:

Uma mulher me disse: “Vivi com um alemão por dez anos”. Eu não vou checar se foram dez ou cinco anos ou se ele era argentino. Eu perguntei se ela foi feliz e ela disse que foi. É o que me importa. Naquele presente é verdadeiro. O passado não me interessa, eu não vou pesquisar. Só não me interessa a mentira do mitômano, que é um belo assunto de filme, mas que factualmente não tem sentido. Fora isso a memória é, para mim, a coisa mais mentirosa do mundo. O que não quer dizer que não seja verdadeira. Você me conta sua infância de um jeito como você a conhece hoje. Se eu for te procurar daqui a um ano você vai me dizer de outro jeito.

Numa das passagens do filme “Jogo de Cena” (2008), em que Coutinho conversa com a personagem Alessandra, uma jovem que se diz garota de programa, há um diálogo extremamente interessante quando o diretor pergunta se ela tinha o hábito de mentir. A partir da pergunta do diretor, a jovem personagem realiza uma verdadeira reflexão sobre o que é verdade ou mentira. Alessandra diz ser uma mentirosa muito verdadeira e que é preciso acreditar na mentira para que ela seja coerente, afirma que por vezes chega a acreditar nas próprias mentiras.

Coutinho diz que Alessandra mostra que “interessa a narrativa em si”, não se é verdadeira, e que com sua fala ela “esvazia a banalíssima discussão dos limites entre verdade e mentira”. (Coutinho, 2008, p. 84).

Coutinho acredita que com o tempo e envolvimento no diálogo, a presença da câmera passa a ser amenizada, e conseqüentemente, esquecida:

Quando você fica conversando com a pessoa, ela tem que olhar pra você, e você só olha para ela. Porque eu, quando dirijo, esqueço que tem uma câmera - então, depois de um tempo a pessoa acaba ignorando também a presença da câmera. (COUTINHO, 1997, p. 168)

Coutinho procura fazer de seus personagens nem sujeitos, nem objetos de seus filmes, mas sim parceiros com os quais a obra é construída, sendo resultado de um processo de interação e trocas que se dão em território compartilhado, marcado pela negociação entre equipe e entrevistados:

Só me interessa trabalhar no micro e ir até o fim. Senão pode ficar uma coisa um pouco estéril e superficial: "o mosaico do Brasil". E gosto de trabalhar no singular, não procurar o caso típico. (Coutinho, 1997, p.9)

Sendo assim, o diretor, não busca nenhum tipo de generalização ou tipificação. As falas são respeitadas na sua integridade contraditória.

2.3 O ROTEIRO E A PRODUÇÃO

No documentário, a escrita do roteiro, na maioria das vezes se manifesta de maneira diferente. Trata-se de uma escrita em aberto, que se estende por todo o processo de realização do filme. Frequentemente, o diretor e roteirista, assume a função de “coordenador” ou “produtor”.

Esquemas organizacionais não garantem controle total, ou parcial, da produção do filme, apenas estabelecem prerrogativas básicas. Situações imprevistas, obstáculos à filmagem e mudanças abruptas de rumo podem ocorrer. Nenhum esquema é capaz de prever tais incidentes com segurança absoluta:

A realidade é sempre maior do que você. Se você acha que ela se esgotou, ela dá uma reviravolta e te surpreende. Ela, a realidade, por mais que você se prepare de todas as formas, através do conhecimento do que você vai filmar, através dos equipamentos que você vai utilizar, é sempre surpreendente; e quando você chega para captar [a realidade], ela dá a volta por cima, é maior do que você imaginava, e você não tinha previsto aquilo. O que é imprevisto no documentário é tão importante quanto o previsto, porque você nunca sabe o que o imprevisto pode trazer. (PUCCINI, 2009, p. 81)

O documentarista é obrigado a se deparar com particularidades advindas do universo de abordagem escolhido, que o fazem rever seus métodos de organização da produção. A regra é jogar com o imprevisto e o imprevisto da filmagem, o que valoriza o papel do cinegrafista e da equipe de produção na construção do documentário. O documentário se forja a cada passo, se debate frente a mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar (COMOLLI, 2008).

Para o cineasta Jean Rouch (1988), trabalhar com pessoas que são “campeãs” da tradição oral, torna impossível escrever roteiros e diálogos. Rouch afirma:

Sou obrigado a me submeter a essa improvisação que é a arte do logos, a arte da palavra e a arte do gesto. É necessário deslanchar uma série de ações, para ver, de repente, emergir a verdade da ação inquietante de um personagem que se tornou inquieto. (ROUCH, 1988)

O fato de serem obrigados a reagir a uma situação não planejada, que ocorre no aqui e agora da filmagem, faz com que a experiência de filmagem se

transforme em um processo de criação instantânea. Filmar eventos autônomos, que fogem do controle da produção é estar aberto para situações reais, ditadas pelo acaso, que recriam a concepção e refazem a trajetória do documentário. O filme passa a se alimentar de surpresas que derrubam qualquer previsão que poderia ser esboçada anteriormente por um roteiro:

Documentários nascem de um compromisso assumido pelo documentarista para com o universo abordado. A questão ética passa a frente de questões estilísticas. Saber como negociar com o outro exige uma capacidade de se moldar às mais diferentes situações além de um preparo em saber enfrentar imprevistos, recusas, ameaças e expectativas geradas pelo poder de persuasão da câmera. (PUCINNI, 2009, p.89)

No documentário, o trabalho de montagem muitas vezes se inicia sem nenhum roteiro pré-definido, o diretor possui apenas uma hipótese inicial, exposta em sua proposta de filmagem, que ocasionalmente vem a ser modificada durante o processo de filmagem. A filmagem feita sem o apoio de um roteiro técnico implica em um trabalho de câmera que é ditado pelo que está em torno do cinegrafista, pelo evento que está sendo filmado. Inverte-se assim a relação de comando entre as decisões de filmagem e o evento filmado: as decisões de filmagem ficam inteiramente submetidas ao evento.

A atuação do diretor se torna um fator decisivo na produção de um documentário. O diretor dá voz aos personagens, permite que eles se apropriem das cenas, e a partir daí interage e interfere.

A produção de um documentário envolve, necessariamente, uma negociação prévia para a viabilização do registro, que marca o início de um processo de troca entre um “eu” e um “outro”. O registro dessa troca obedecerá sempre o comando do diretor do filme responsável pela maioria das decisões de filmagem:

Essa negociação que preside a muitas das entrevistas e depoimentos - prefiro chamar de conversas - é essencial. As perguntas são essenciais como demonstrativos de uma voz que vem de fora. É algo que provoca e que gera um confronto. Tal confronto é uma coisa complicada porque vai gerar um diálogo produtivo, em que há de alguma forma, uma troca. (COUTINHO, 1997, p.165)

O diretor Eduardo Coutinho pensou seus filmes à medida que os desenvolvia e as reflexões mantiveram-se irremediavelmente atreladas à prática:

Nada se assemelha ao cinema documentário. Nenhum roteiro que o sustente. O projeto documentário se forja a cada passo, se debate frente a mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar. (COMOLLI, 2001, p.104)

Sobre o roteiro, Coutinho (1997) não faz roteiros escritos, porque acredita que se fizer um roteiro escrito, não precisa mais filmar, já está feito o filme. O diretor opta por fazer um roteiro que na verdade é um mapa, relacionando os lugares em que deve ir e as pessoas que deve procurar. Ainda assim, afirma que as pessoas que encontra por acaso, acabam sendo mais importantes do que as que encontra propositalmente.

Alguns documentários preferem problematizar a relação do filme com o seu processo de produção. Para o diretor, é rico registrar estes imponderáveis que acontecem de recusas, rejeições e imprevistos.

3 O DIRETOR EDUARDO COUTINHO

Coutinho teve seu primeiro contato com o cinema no Seminário de Cinema do Masp, em 1954, dirigido por Marcos Margulière. Foi revisor e copidesque da revista *Visão* (1954-1957) e segue para a França estudar no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) onde, durante esse período, passa também por uma experiência teatral, dirigindo "Pluft, o Fantasminha", de Maria Clara Machado. Em 1960, já de volta ao Brasil, faz assistência de direção na peça "O Quarto de Despejo", de Eddy Lima, e integra-se ao CPC trabalhando na montagem da peça "Mutirão em nosso Sol", no núcleo de Chico de Assis, encenada durante o I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas em Belo Horizonte (1962).

Na década de 70, Coutinho passa a integrar a equipe do Globo Repórter (1975 - 1984), fazendo suas primeiras incursões pelo documentário, sendo o seu primeiro documentário fora da Rede Globo de Televisão o longa-metragem "Cabra marcado para morrer" (1984). Os tempos de trabalho no programa Globo Repórter marcaram a carreira de Eduardo Coutinho, proporcionando experiência e, também, estabilidade financeira para a viabilização do projeto do filme "Cabra marcado para morrer".

Para Coutinho, o trabalho na televisão foi uma verdadeira escola. Ali, aprendeu a fazer documentários, exercitou sua relação com o outro e, durante os nove anos que permaneceu no programa "teve a certeza de que era aquilo o que queria fazer da vida." (LINS, 2004, p. 20). Eduardo Coutinho foi contratado para exercer diversas funções no Globo Repórter, da Rede Globo de Televisão. Não iria apenas dirigir, mas editar e escrever textos para o programa.

Dentre os médias-metragens que dirigiu dentro do programa, destaca-se "Theodorico, Imperador do Sertão" (1978), no qual é possível identificar elementos que seriam utilizados posteriormente em "Cabra" e em outras obras de Coutinho. O filme mostra o retrato de um rico latifundiário e deputado estadual do Rio Grande do Norte, Theodorico Bezerra. Coutinho subverte algumas normas do Globo Repórter daquela época, pelas quais o repórter ainda não aparecia na imagem e sua voz não era escutada. O apresentador do programa era ao mesmo tempo o narrador das reportagens.

Neste documentário, pode-se ouvir a voz de Coutinho entrevistando o 'major' Theodorico e seus funcionários. Porém, a maior mudança está em Theodorico, que - por opção de Coutinho - domina a película, realiza entrevistas, discursa e comanda o que deve ser dito tanto por ele quanto por aqueles com quem ele conversa. Theodorico se torna de certa forma narrador do documentário. Temos sua narração com voz over de imagens em diversas cenas. De acordo com LABAKI:

Incomodado com as intervenções de Theodorico nas primeiras entrevistas com seus empregados, o cineasta cedeu o posto de perguntador ao patrão. Assim, explicita na estrutura do próprio filme o autoritarismo secular que retrata. (LABAKI, 2006, p.67)

Essa relação entre estrutura e conteúdo será encontrada também em "Cabra". Enquanto em Theodorico havia uma estrutura que denunciava o autoritarismo do retratado, em "Cabra" a estrutura expõe em sua própria sintaxe as condições em que se encontram as histórias das pessoas que se vê na tela. A fragmentação do filme é diretamente proporcional à fragmentação da família de Elizabeth Teixeira.

O documentário me escolheu, talvez. [...] Eu fui fazer cinema de ficção, não estava satisfeito, não ganhava a vida, larguei pra fazer jornalismo, daí fui para o 'Globo Repórter', onde pela primeira vez eu fui fazer documentário, dentro das funções da televisão. Editava, montava, fazia textos, dirigia muito mais do que no cinema, porque a televisão tem aquele ritmo: foi um aprendizado extraordinário. E, antes disso, eu já queria voltar ao cinema para fazer o 'Cabra', e eu sabia que só podia ser como documentário... [...] Tem elementos biográficos ou psicológicos, sei lá, que me levaram. Primeiro, porque eu queria fazer o 'Cabra', enquanto documentário; e como lá no 'Globo Repórter' eu fiz muita coisa sobre o Nordeste, comecei então a exercitar a arte da conversa e fui sentindo que isso supria todas as possibilidades que eu podia ter de me expressar. (COUTINHO apud VALENTINETTI, 2003, p. 16)

Segundo Amir Labaki (2006), nesse filme é possível notar as influências do cinema verdade na ênfase dada às entrevistas (o que viria a se tornar uma marca do diretor) e apesar do formato do programa, marcado pela narração em *voz-off* de um locutor, é possível notar tentativas de fugir ao padrão com planos longos. Desde sua atuação no programa televisivo de Globo Repórter, Coutinho compreendeu que no documentário de entrevistas a construção deve ser

realizada, em igual medida, pelo entrevistador e pelo entrevistado (MATTOS, 2003).

Os filmes de Coutinho revolucionaram a produção no documentário e de certa forma desconstruíram o mito da neutralidade no gênero, desfazendo a separação entre o diretor e os personagens. Coutinho aparece em cena, questiona, interrompe. O diretor leva o público aos lugares onde passou. Coutinho estimula os personagens a falar espontaneamente e em sua linguagem, utilizando o procedimento de não fazer um filme sobre os outros, mas de fazer um filme com os outros, construindo um relato em colaboração e explorando a riqueza da expressão verbal extraída das conversas entre o documentarista e seus interlocutores:

O único interesse do filme documentário que trabalha com som direto, com pessoas vivas, não com natureza morta, é um diálogo, e esse diálogo tem que estar presente no filme. (COUTINHO, 1997, p. 166)

O cinema de Eduardo Coutinho é caracterizado pela sensibilidade, pelo diálogo, pela interação e pela negociação. Além disso, o diretor desafia e explora de diversas maneiras os limites entre a ficção e a realidade em suas produções. A construção do seu modo de fazer documentário passa por uma categoria, usada pelo diretor: o dispositivo. Este termo está intimamente ligado à recusa em fazer roteiros para seus filmes, preferindo filmar tendo como base um dispositivo. O diretor explica:

Dispositivo é isso, meus filmes começam dizendo que uma equipe de cinema foi a algum lugar, é sempre assim, eu não moro na favela Babilônia, não moro no Santa Marta, eu não moro no Master. Então, sempre o filme começa com as regras do jogo. O jogo é o filme e as regras são essas: no nordeste, numa favela ou num prédio, tem uma equipe, tem um tempo e vamos ver o que acontece. (Coutinho, 2008a, p. 148-149).

Fazendo menção a experiências em outros filmes como “Babilônia 2000”³ (2000) “Edifício Master”⁴ (2002) e “Santo Forte”⁵ (1999), Coutinho des-

³ “Babilônia 2000” (2000) é um documentário brasileiro, dirigido por Eduardo Coutinho, que foi gravado na virada do ano de 1999, no morro da Babilônia, na cidade do Rio de Janeiro. Foram filmados os preparativos para a festa do ano novo, além de depoimentos dos moradores locais, falando das suas expectativas sobre o ano que viria.

taca que a cada filme, surge um novo dispositivo, pois é um novo universo a ser explorado por Coutinho e sua equipe. No entanto, há alguns elementos comuns que se repetem e que dizem respeito às concepções do diretor a respeito do documentário e das relações entre diretor, personagem e público.

Coutinho busca sempre mostrar ao espectador que a filmagem trata-se de um momento único. Interessa, ao diretor, mostrar as circunstâncias de uma filmagem e as interferências do acaso. Em entrevista à Valeria Macedo, o diretor afirma:

Se eu mostro as circunstâncias de uma filmagem, estou mostrando que as 'verdades' são contingentes. A interferência do acaso e da circunstância para mim é fundamental. Aquilo que não entra nos outros filmes, a sobra, é o que me interessa. (Coutinho, 2008, p. 71)

3.1 O RECURSO DA ENTREVISTA

O autor Ismail Xavier, em seu livro “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna” (2003), sinaliza o foco da lógica de Coutinho na fala de alguém sobre sua própria experiência, na sua expressão original, na força de sua oralidade. Da parte do entrevistado, há uma vontade de apropriação da cena, de afirmar-se no momento da filmagem: “Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico” (XAVIER, 2003, p.55).

Nos filmes de Coutinho, a situação de encontro entre o documentarista e entrevistado define inclusive a temática de muitos de seus documentários, é nesse momento o personagem se revela, através da exposição oral. Suas entrevistas não estão submetidas à confirmação ou negação de uma hipótese já previamente levantada: “O básico é dar ao interlocutor a sensação de que ele não vai ser penalizado por ser passivo ou ativo, consciente ou inconsciente.”

⁴ “Edifício Master” (2002) é um filme documentário brasileiro, dirigido por Eduardo Coutinho, sobre um antigo e tradicional edifício situado em Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro.

⁵ “Santo Forte” (1999) é um documentário, dirigido por Eduardo Coutinho sobre a religiosidade de moradores de uma favela situada na zona sul do Rio de Janeiro.

(COUTINHO, 1997, p. 169). A cada nova entrevista instala-se uma nova situação, novos personagens entram em cena para contar novas histórias.

A experimentação de Coutinho é marcada por um enxugamento da forma, em busca da valorização do evento da entrevista no lugar de efeitos de edição e fotografia. Para Coutinho, o mais poderoso impulso do ser humano é ser escutado e reconhecido, e o respeito ao que o "outro" tem a dizer, esta fala "sagrada", está acima de qualquer recurso visual: "Para mim, o momento da filmagem é sempre o momento da relação, isso é essencial. O transe do cinema ocorre nesse momento, nem antes, nem depois" (Coutinho, 1997, p.6)

Em linhas gerais, Coutinho evita intervir na fala do outro, uma opção definida pela autora Consuelo Lins⁶ como "minimalista", já que dispensa o uso de imagens ilustrativas ou a inclusão de um componente não relacionado ao momento da captação de imagens. Procura-se incentivar o desenvolvimento de uma escuta ativa, sem que outros elementos retirem o foco da "palavra em ato" e prejudiquem o tão almejado movimento de abertura para a visão de mundo do outro e suas "verdades" - sempre plurais. (LINS, 2008)

O filme "Jogo de Cena" (2007) expõe, de forma bastante clara e instigante, a relação entre documentário, ficção, real e verdade, através da articulação de depoimentos de mulheres reais com cenas interpretadas por atrizes consagradas e desconhecidas das mesmas histórias dos depoimentos "originais". O dispositivo que orienta o filme é, pelo menos na aparência, muito simples.

Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas.

⁶ Consuelo Lins trabalhou com Eduardo Coutinho em dois de seus filmes: "Babilônia 2000" e "Edifício Master".



Figura 1 Convite divulgado em jornais do Rio de Janeiro para chamar participantes

Em “Jogo de Cena”, a alternância entre depoimentos de personagens reais e cenas de atrizes interpretando essas falas torna difícil distinguir entre o que é ficção, fabulação e o que é supostamente real, verdadeiro. Eduardo Coutinho coloca de forma mais explícita, questões já presentes em seus filmes anteriores e leva ao extremo a idéia de que o documentário não é simplesmente o registro de um mundo que está pronto, esperando para ser filmado.

Para o diretor, ao longo do processo de filmagem, os indivíduos se transformam diante da câmera, de modo que todo depoimento tem algo de fabulação, de invenção de si. Em “Jogo de Cena” (2007), as fronteiras entre documentário e ficção são problematizadas, vemos quanto o real tem de encenação, e vice-versa. O espectador é levado a duvidar do estatuto de verdade da imagem e do depoimento, da fala.

Filmo palavras e rostos. Mostro rostos, mas o efeito é ficcional. As personagens falam, inventam fábula e isso é ficção. São células ficcionais e são histórias fantásticas, são tão malucas como uma história do Spielberg. Mas, em termos sistemáticos, temos aqui um documentário. (Coutinho, 2008b).

O minimalismo estético de Coutinho se manifesta nesse seu filme de tal forma que ele trabalha com o mínimo de elementos possíveis: um teatro vazio, a câmera voltada para a plateia, personagens de frente para a câmera, o enquadramento se alternando entre o close e planos médios, incluindo o fundo.

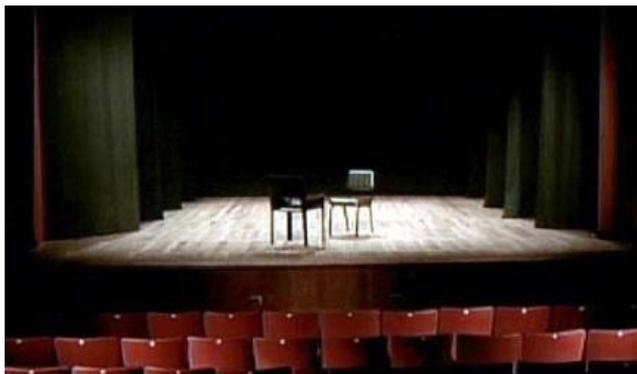


Figura 2 Imagem do último plano do documentário Jogo de Cena

Os procedimentos adotados por Coutinho para a filmagem e montagem de suas entrevistas contrariam muitos dos métodos utilizados na produção de documentários. O diretor opta por valorizar a situação de filmagem da entrevista o que faz com que recuse o uso de qualquer imagem que sirva para cobrir cortes descontínuos ou mesmo para ilustrar alguma referência que venha a ser citada na conversa. O papel da montagem na articulação do discurso é visivelmente minimizado. Ainda assim, o diretor assume a necessidade de certa intervenção, porém, com a preocupação de se manter fiel ao relato:

Acredito que a minha visão nos filmes é antropológica, embora selvagem. Eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como o traduzir. Eu não preciso traduzir o oral para o escrito, mas tenho que editar, e a edição também é um ato de intervenção. (Coutinho, 1997, p.8)

Da parte do entrevistado há um desejo de apropriação da cena, de tomar o momento da filmagem como afirmação de si. Essa fala - diferentemente de um interrogatório ou um testemunho - possui um quê de confissão, mas que nada tem a ver com absolvição ou com algum julgamento:

Desde “Cabra” eu tento mostrar que existem dois lados da câmera e eles interagem. Há conflito, criam-se situações complicadas que eu quero mostrar. Isso para mim é essencial. Tem sempre alguém do outro lado da câmera, ninguém fala sozinho. O que me interessa num filme 90% é o diálogo, que é difícil porque ocorre entre pessoas diferentes socialmente. Pelo diálogo, a diferença abre uma possibilidade de igualdade, temporária e utópica, mas que pode existir. (Coutinho, 1997, p.7)

Através dessa declaração, Coutinho propõe um cenário de empatia e inclusão, que se apoia numa filosofia do encontro. Dessa forma, no cinema de

Coutinho há a legitimação da voz dos personagens também pela não presença de locutores com o domínio total da verdade.

Para o diretor, seu método permite instaurar a possibilidade da conversa, e sua disponibilidade para ouvir o que o outro tem a dizer - sem julgamentos - possibilita aos personagens sentirem que suas histórias estão sendo de fato ouvidas. Constrói-se nos documentários do diretor a dimensão do reconhecimento, que talvez explique o fato das pessoas falarem mesmo quando há algo difícil a ser narrado, mesmo quando têm dificuldades em falar.

4 O FILME “CABRA MARCADO PARA MORRER”

“Cabra marcado para morrer” (1984), singular em sua estrutura mista, é um resgate do período turbulento da ditadura militar, que ocorre através da história de uma família camponesa despedaçada, tendo como eixo a vida e morte de João Pedro Teixeira, um líder camponês da Paraíba, assassinado em 1962.

Em 1962, Eduardo Coutinho participou como diretor de filmagens do projeto UNE (União Nacional dos Estudantes) Volante, com o qual fez viagens para o Nordeste, realizando filmagens ao longo do caminho. Junto com a caravana da UNE, integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC), viajavam pelo Brasil discutindo a reforma universitária e propondo uma comunicação direta com as classes populares por meio da arte. Quando a caravana chegou ao interior da Paraíba, estava ocorrendo uma passeata em protesto contra a morte do líder camponês João Pedro Teixeira. Coutinho registrou o acontecimento e teve a ideia de realizar um filme de ficção sobre o líder assassinado. O filme iria se chamar “Cabra marcado para morrer”.

Coutinho filmou a primeira parte do filme a pedido do Centro Popular de Cultura da UNE no final dos anos 60, com personagens ainda muito tipificados, equipes pequenas, baixos orçamentos, atores e locações naturais. A ideia na época era fazer um filme de ficção nos moldes do cinema politicamente engajado da época, usando os próprios indivíduos envolvidos no episódio: os próprios camponeses interpretariam seus papéis, e seriam filmados nas locações originais dos acontecimentos.

Na elaboração do roteiro dessa primeira parte de “Cabra” - quando ainda se tratava de uma ficção -, diálogos de sequências inteiras foram criados pelos próprios camponeses, que modificaram e adaptaram o roteiro à suas reivindicações e através do uso de sua linguagem singular e fiel à realidade: “E eles disseram coisas que um roteirista jamais poderia escrever”. (COUTINHO, 2007, p. 171)



Figura 3 Fotografia de uma cena de “Cabra” em seu primeiro momento, ainda como ficção

Devido a problemas políticos, as filmagens foram transferidas de Sapé (cenário original) para o Engenho da Galileia. Com essa mudança, do “elenco original” apenas restou Elizabete - a viúva de João Pedro Teixeira -, e houve a necessidade de que outras pessoas da região fossem os atores desta história.

Devido ao Golpe Militar, as filmagens foram interrompidas, a equipe teve que se esconder e muitos envolvidos foram presos - inclusive Coutinho, mesmo que por apenas algumas horas. Quase vinte anos depois, Coutinho volta à Paraíba para retomar o projeto, entretanto de uma maneira diferente. Dessa vez a intenção era realizar um documentário que falasse sobre a primeira parte do projeto e sobre a trajetória dessas pessoas ao longo de quase duas décadas.

Ao reencontrar-se com essas pessoas, ele exibiu a película para os atores e registrou as reações destes diante das imagens projetadas, assim como seus depoimentos. “Arma-se então uma rede de versões, discursos e trajetórias, revelando a disparidade de destinos e visões de mundo dos que compartilharam aquele set.” (Coutinho, 1997, p.2)



Figura 4 Imagem que registra o momento de exibição do filme

É justamente a memória, através desses relatos, que possibilita que o diretor restabeleça a relação com essas pessoas. A memória constitui a ligação entre os dois registros: o primeiro, pensado num viés ficcional, e o segundo, com o propósito de documentar, buscando e ação e reação espontânea dos envolvidos.



Figura 5 Cena de "Cabra" em sua segunda parte, documental

Coutinho busca a preservação do ineditismo do que irá ocorrer frente à câmera. Durante as filmagens do longa-metragem, Coutinho já declarou ter interrompido uma conversa com um camponês para que ele só continuasse o desenrolar da história na presença da câmera, preservando o valor de revelação daquele relato. Dessa maneira, o relato é tão novo para Coutinho quanto o será para o espectador. O diretor aposta na potência do que ele julga ser um momento único, singular:

Só pra dar um exemplo: Se uma pessoa que eu vou filmar e não conheço chega para filmar e começa a contar alguma coisa interessante com a câmera desligada, peço imediatamente que ela não me conte. Por que, quando alguém lhe diz algo particularmente, isto é, sem câmera e depois vai contar com a câmera, esse depoimento é como pão amanhecido! (Coutinho, 1997, p. 165)

Eles viram sua própria imagem no filme, descobriram a linguagem fílmica, viram o filme várias vezes, e de repente começaram a fazer críticas, me dizendo o que tinha de errado com ele. É nessa modalidade que o “outro” deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como nos filmes de “registro etnográfico” – e passa a ser “inventado”, construído pelo cineasta e por ele próprio.

4.1 A RELAÇÃO ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA PRESENTE NO FILME

“Cabra marcado para morrer” é um dos filmes de Coutinho em que ele lida diretamente com a história. O filme aborda uma questão da história de caráter nacional, a partir de um episódio específico e da memória dos envolvidos. Nesse sentido, constrói relações entre memória e história, como também entre as dimensões individual e coletiva. A fala ou testemunho também é objeto da história.

Ao realizar a parte documental do filme, o diretor não desejava fazer uma análise do movimento camponês, ou que essas pessoas reconstituíssem o passado. O importante era a memória dos envolvidos, podendo falar com liberdade diante de uma câmera.

Como afirma Henri Arraes Gervaiseau, a interrogação contemporânea sobre o estatuto do acontecimento encontra-se no cerne do filme de Coutinho, em que se explicitam as questões levantadas pelo estabelecimento de correlações entre o tempo passado e o tempo presente: “como compreender o que – hoje caído no esquecimento – constitui, no passado, acontecimento para mim e para toda uma coletividade?” (GERVAISEAU, 2007, p. 220). Essa afirmação de Gervaiseau aproxima Coutinho da concepção de acontecimento presente na historiografia recente.

Paul Ricoeur aborda o aspecto do testemunho enquanto elemento da operação historiográfica. com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental (RICOEUR, 2007). Ricoeur ainda frisa o fato de o testemunho ser fundado no diálogo e no desejo da testemunha de que acreditem em sua fala. Ele mostra que o testemunho passa, assim, a ser um “fator de segurança no conjunto das relações constitutivas do vínculo social”. (Ricoeur, 2007, p. 174). Dessa maneira, o testemunho está fundado numa relação de confiança, como a que Coutinho pretende travar com seus personagens.

O autor Jean-Claude Bernardet (1995) entende que a película foge dos chamados “filmes históricos” no sentido historicista: “nada de enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os ‘barbantinhos’ das causas e efeitos”. Para o autor, o projeto histórico do filme de Coutinho demonstra uma

preocupação em “lançar uma ponte entre o agora e o antes (...) entre o antes e o agora, partindo de uma ruptura: 1964”. (BERNARDET, 1995, p.194-202). Para Bernardet, Coutinho desenha uma história fragmentada.

A historiadora Karla Holanda afirma em seu artigo “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história”:

A prática historiográfica tem compromissos diferentes com relação à demonstração das fontes e documentos como prova dos acontecimentos do que, implicitamente, tem a prática documentária. No entanto, não se pode negar suas proximidades, já que as duas práticas dialogam com o ambiente sócio-político-cultural, portanto, com a “realidade”, e usam instrumentos semelhantes, como pesquisa, documentação, entrevistas (Holanda, 2006, p.12).

O ceticismo da historiografia recente em relação às possibilidades de retomar o passado tal como acontecido, toma conta do diretor nas seguintes afirmações: “O que é afinal um filme histórico? Você pode recuperar integralmente o que aconteceu? Nunca. As reconstituições são sempre falsas.” (Coutinho, 2008a, p. 39).

A história ganha assim múltiplas versões e possibilidades, as classes populares passam a ser vistas como sujeitos e também na sua dimensão individual. Coutinho partilha dessa visão quando reiteradamente afirma nos seus filmes, em entrevistas que não tem interesse em filmar categorias gerais, como povo, classe média, favela.

4.2. A PRODUÇÃO DE “CABRA MARCADO PARA MORRER”

Em seus filmes como no caso de “Cabra”, um único espaço concentra toda a movimentação da equipe e dos personagens, e os locais das entrevistas normalmente são ambientes de convívio diário dos personagens, suas residências e locais de trabalho. Ainda que frequentemente não se conheçam, os personagens são amarrados pela coabitação de uma geografia, pelo exercício de um mesmo trabalho ou pela coparticipação em algum acontecimento:

Porém, é tênue essa comunhão. Ela circunscribe um campo de experiências humanas sem que as singularidades de cada ser humano sejam apagadas por teses generalizantes sobre as condições compartilhadas. No lugar de uma racionalidade que amarrasse as entrevistas a um fio lógico necessário e produzisse categorias. (LINS, 2004, p.53)

Os filmes de Coutinho se pautam na recusa em incluir os personagens em categorias universais e em usar a imagem como ilustração, fazendo uso predominante da palavra como forma de corroborar o ponto de vista de personagens comuns.

Além disso, seus filmes são uma recusa da montagem “clássica”, que busca encobrir os cortes e tudo aquilo que evidencie que se trata de um filme. Os filmes de Eduardo Coutinho, muitas vezes, ganham sua força exatamente nos momentos que são considerados refugio, resto, aquilo que para outros cineastas deve ser apagado pela montagem. Em entrevista, Coutinho afirma: “Aquilo que não entra nos outros filmes, a sobra, é o que me interessa.” (Coutinho, 1997)

“Cabra marcado para morrer” é um filme em que somos convidados por Coutinho e por sua equipe a acompanhar a aventura de fazer um filme e seu processo de produção. O cineasta preserva em seus filmes a presença da equipe em cena, mostra as condições de sua produção, o processo de busca pelos entrevistados, as pesquisas realizadas e as circunstâncias das filmagens. Os documentários de Coutinho preferem problematizar a relação do filme com o seu processo de produção, deixando à mostra todas as suas ferramentas de trabalho e suas respectivas maneiras de utilização.

No documentário “Edifício Master” (2002), realizado quase vinte anos depois de “Cabra”, o limite espacial que Coutinho se impõe é filmar em um prédio de conjugados em Copacabana. São 276 apartamentos distribuídos por 12 andares, sendo 23 apartamentos em cada andar. A equipe alugou o apartamento de número 608 para servir como base da pesquisa que durou três semanas. Uma amiga de Coutinho, Eliska Altmann, ex-moradora do prédio, fez o papel de mediadora entre a equipe e o universo do prédio (LINS, 2008).

Também nesse mesmo filme são mostradas imagens da equipe e informações no início sobre as condições de realização das filmagens. Em diversos

momentos temos imagens da equipe feitas por uma segunda câmera, também, por vezes, são utilizadas imagens das câmeras de segurança do próprio prédio, procedimentos que servem para indicar ao espectador que se trata de um filme e fornecer informações sobre a filmagem.

Os registros fílmicos expõem imagens da equipe, situações desconfortáveis, silêncios e falhas, além da utilização de atores e locações naturais, o plano longo sem cortes, o som direto, a marca evidente dos cortes. “Edifício Master” (2002) – assim como “Cabra” (1984) - contém uma das maiores marcas de Coutinho: a presença diante da câmera, próximo do entrevistado. Ambos os filmes são marcados por uma sucessão de encontros do documentarista com seus interlocutores. Essa presença e participação do entrevistador em cena ressalta o aspecto de testemunha presente in loco, dando maior autoridade aos relatos.

5 CONCLUSÃO

Através do estudo do cinema documentário, o presente trabalho assenta o entendimento do documentário como representação do mundo, e não reprodução do mundo, já que foi constatado que se trata de uma representação que segue um determinado ponto de vista, uma abordagem. A característica mais específica de um documentário - a proximidade com a realidade - é colocada de lado a partir do momento em que essa verdade é pessoal e subjetiva, e esse diretor se permite dar voz e ouvir o que o outro diz.

Por meio da investigação dos limites entre ficção e realidade na construção de um documentário, e da análise da obra “Cabra Marcado para Morrer”, foi possível refletir sobre os processos de produção no cinema documentário e de que maneira esses limites se dão, especialmente no filme em questão.

Foi também comprovada a forte relação de “Cabra” com a memória e a história, relação que se deu através dos relatos dados nas entrevistas e da dimensão absoluta que esses relatos possuem no filme. Podemos perceber essa relação a partir do momento em que o sujeito real relata sua vida e torna-se o personagem de sua narrativa. O ator é natural, comum e expressa sua personalidade, história, suas certezas e contradições. Foi constatada a preocupação central de Eduardo Coutinho em seus filmes com o diálogo entre diretor e entrevistado, já que é desse diálogo e dessa relação que nasce o personagem.

A técnica "minimalista" de Coutinho reitera a valorização da oralidade e das entrevistas como ponto central de seus filmes. O importante não é somente o que é contado, mas principalmente de que maneira é contado - ainda que a história não seja verídica. Dessa maneira, o simbólico e o concreto se encontram na fala daquele que transmite a história.

Foi averiguado o papel central do diretor na abordagem e no desenvolvimento de toda a narrativa do documentário e de que maneira isso se dá no processo de produção de seus filmes e mais especificamente de “Cabra Marcado para Morrer”. O filme representa um marco no documentário nacional da ênfase na palavra falada como norteador da narrativa. Além disso, expõe e exemplifica métodos utilizados por Coutinho na direção e produção de seus filmes. Neles, Coutinho problematiza a relação do filme com o seu processo de

produção, fazendo com que o espectador presencie os processos de elaboração e produção do mesmo.

O estímulo e participação do Coutinho em suas conversas com os personagens configuram a prática particular da construção de um relato em colaboração, que explora a riqueza da expressão verbal extraída das conversas entre o documentarista e seus interlocutores e que desconstrói o mito da neutralidade no documentário, já que o diretor questiona, instiga e participa ativamente desta, desfazendo a separação entre o diretor e os personagens.

REFERÊNCIAS

- BERNADET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Proj. História. São Paulo, 1997.
- COUTINHO, Eduardo. Encontros - Eduardo Coutinho. Org. Felipe Bragança. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. Entrelaçamentos: Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho. In: CAPELATO et al. História e cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.
- HICKS, Jeremy. Dziga Vertov. Defining Documentary Film. London/New York: I. B. Tauris, 2007.
- LABAKI, Amir. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: Burke, Peter. (Org.). A Escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.
- LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- MATTOS, Carlos Alberto. Eduardo Coutinho – o homem que caiu na real. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003.
- MESQUITA, Cláudia; LINS, Consuelo. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- NICHOLS, Bill. *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

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

PUCCINI, Sérgio. Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção. Campinas: Papirus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional*. vol. 2 São Paulo: Editora Senac, 2005.

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

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROUCH, Jean, "Our totemic ancestors and crazed masters" in Paul Hockings, & Yasuhiro Omori (eds.), *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Osaka: National Museum of Ethnology, 1988.

VAINFAS, Ronaldo. *Os protagonistas anônimos da história: micro-história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

XAVIER, Ismail. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. Catálogo da Mostra Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho: cinema do encontro. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

Filmes

Título: *Cabra Marcado para Morrer*
Direção e roteiro: Eduardo Coutinho
Duração: 119 min.
Ano: 1984
País: Brasil

Título original: *Nanook of the North (Nanook, o Esquimó)*
Direção: Robert J Flaherty
Duração: 68 min.
Ano: 1922
País: Estados Unidos da América

Título: Jogo de Cena

Direção: Eduardo Coutinho

Duração: 107 min.

Ano: 2008

País: Brasil

Título: Edifício Master

Direção: Eduardo Coutinho

Duração: 110 min.

Ano: 2002

País: Brasil

Título: Theodorico, Imperador do Sertão

Direção: Eduardo Coutinho

Duração: 48 min.

Ano: 1978

País: Brasil

Eletrônico

CASTRO, Guilherme. Documentário, realidade e ficção. Revista AV-Audiovisual, São Leopoldo, 2005.

Disponível em: <<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=8&s=9&a=45>>

Acesso em: 15 out. 2014

COUTINHO, Eduardo. Eduardo Coutinho “cineasta”. Folha de Pernambuco Digital, Recife, 13 mar. 2008b. Entrevista.

Disponível em:

<http://www.folhape.com.br/fohape/materia.asp?data_edicao=13/03/2008&edt=6&mat=85676>.

Acesso em: 15 out. 2014.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n. 1, jan./fev./mar. 2006.

Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/artigos6.php>>

Acesso em: 20 out. 2014.

MACEDO, Valéria. Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte - O silêncio que vem depois de uma fala é a coisa mais linda que tem.

Disponível em:

<http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/campo_cont.pdf>

Acesso em: 23 out. 2014



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 04/03/2015

Eu, **FERNANDA GOMES BARBOSA**, CPF 132.219.157-30 formando(a) do curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada “ **A FICÇÃO E A REALIDADE NA PRODUÇÃO DOS DOCUMENTÁRIOS DE EDUARDO COUTINHO E A OBRA “ CABRA MARCADO PARA MORRER”** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF

Fernanda Gomes Barbosa

FERNANDA GOMES BARBOSA