

Lucas José Carvalho Teixeira

Eduardo Coutinho: Cinema de conversação e a Antropologia selvagem

Dissertação submetida
ao Programa de Pós-
Graduação em
Antropologia Social da
Universidade Federal de
Santa Catarina para a
obtenção do grau de
mestre em antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Victorino Devos.

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Teixeira, Lucas José Carvalho
Eduardo Coutinho: Cinema de conversação e a
Antropologia selvagem / Lucas José Carvalho
Teixeira ; orientador, Rafael Victorino Devos, 2018.
159 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Cinema Documentário,
Eduardo Coutinho, Oralidade.. I. Devos, Rafael
Victorino. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social. III. Título.

Lucas José Carvalho Teixeira

Eduardo Coutinho: Cinema de conversação e a Antropologia selvagem

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre e aprovada em sua forma final pelo Programa Pós Graduação em Antropologia Social.

Florianópolis, 21 de Maio de 2018.

Prof.^aDr.^a Vânia Zican Cardoso
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^o Dr.^o Rafael Victorino Devos
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^aDr.^a Vânia Zican Cardoso
Examinadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Eliska Altman (Vídeo Conferência)
Examinadora
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais: Ana Maria Carrvalho Teixeira e Paulo Teixeira que desde sempre me apoiaram e me incentivaram a estudar. Aos meus avôs e avós. À Teka pela companhia, silêncio e olhares compreensivos. Gabriel e Toya, pelos cuidados de sempre de amiga e irmã. Obrigado por tudo.

À Marina, pelo afeto, paciência e companheirismo que ajudou tudo acontecer de modo sereno. Obrigado pelas suas problematizações, pelas infinitas leituras, conversas e perspicácias que estão presentes nas entrelinhas deste trabalho.

Felippe e Marcela, minha admiração, respeito e obrigado pelos incentivos e por me inspirarem.

Obrigado por tudo amigas e amigos de todas as horas e circunstâncias. Desejo vocês sempre por perto: William Moraes, Renan Melo, Everton, Daniel Pirani, Diogo, Fábio, Chabola, Vinícius e Frantcesco, Alexandre e Nair Azevedo, Adilson, Nena e Pedrinho, Tio Joca, Rosana, Cleuza. Família BVIIC: Bazza, Bruno Joly, Edinho, Rafael (Che), Zamorano, Toperawich, Vaca, Serjão. Leiana, Larissa, Helga, minhas amigas e irmãs de caminhada, sempre pacientes, divertidas e inteligentes.

Agradeço Maurício, Carmem. Pedro e Miriam, Lili e Brançan, Carmem (avó), Gastão, Marcelo, Eduardo, Amanda, Giulia, Diego e Aninha. Estar na companhia de vocês sempre ajuda a enxergar as coisas de modo alegre.

Para todos os colegas do PPGAS, obrigado pelo respeito e cumplicidade. Destaque para nossas reuniões terapêuticas que ocorriam as sextas: Javier, Alexsander, Alberto e Carla.

Às professoras Vânia e Viviane, seus comentários cirúrgicos ecoaram durante toda realização deste trabalho. Muito obrigado. Igualmente, agradeço pela participação e disponibilidade da professora Eliska Altmann.

Agradeço ao professor Rafael, a quem fica minha admiração e respeito que terei como referência por toda caminhada. Obrigado por esse tempo de orientação.

Agradeço ao CNPQ pelo suporte financeiro para a realização deste trabalho.

*“Caminante no hay camino,
se hace camino al andar...” Antônio Machado*

RESUMO

A partir de três filmes de Eduardo Coutinho, respectivamente: *Um Dia na Vida* (2010), *Theodorico, Imperador do Sertão*(1978) e *Boca de Lixo* (1992), o presente trabalho é um estudo sobre o que o diretor chamou de *cinema de conversação e antropologia “selvagem”*. Para tal, partimos de uma perspectiva antropológica fundamentada na relação com a alteridade. Neste sentido, o primeiro capítulo abordará a aproximação, influências e presença da televisão no dispositivo cinematográfico de Coutinho e em seu cinema de conversação. Em seguida aproximaremos mais o foco da discussão na oralidade, no dispositivo cinematográfico atento à fala, aos gestos e à performance dos personagens. Finalmente, o terceiro capítulo fecha o estudo discutindo a antropologia selvagem como uma forma particular de estabelecer relações e acessar a alteridade no cinema de conversação.

Palavras-chave: Cinema Documentário, Eduardo Coutinho, Oralidade.

ABSTRACT

From three films by Eduardo Coutinho, respectively: "Um dia na Vida" (A Day in Life) de 2010, "Theodorico Imperador do Sertão" (Theodorico, Emperor of the Sertão) de 1978 and "Boca de Lixo" (Mouth of Garbage) de 1992, the present work is a study about what the director called *conversational cinema* and *savage anthropology*. For this, we start from an anthropological perspective based on the relationship with the otherness. The first chapter approaches the influences and presence of the television in the cinematographic device of the director and in its cinema of conversation. Then we discuss the orality, the cinematographic device and its attention to the speech, the gestures and the performance of its characters. Finally, the third chapter closes the study by discussing savage anthropology as a particular way of establishing relationships and accessing the otherness in the conversational cinema.

Keywords: Cinema Documentary, Eduardo Coutinho, Orality

LISTA DE FIGURAS

- FIGURAI21**
Barra de Cores. Imagem que inicia o Um Dia na Vida (2010). Fonte: Um Dia na Vida (2010).
- FIGURAI.....24**
Texto que explicita as condições de produção do filme. Característica comum nos filmes de Coutinho, a qual revela o dispositivo para o espectador. Fonte: Um Dia na Vida (2010).
- FIGURA III.....42**
As mãos que acompanham o fluxo da narrativa. De cima para baixo, da direita para esquerda são personagens de: Últimas Conversas (2014), O Fim e o Princípio (2006), Boca de Lixo (1992) e Babilônia 2000(1999).
- FIGURA IV.....47**
Na cena, ao som do sopro do vento que assovia num dia nublado, Coutinho registra lápides, sacos com ossadas, partes de esqueletos e finaliza a cena com imagem do anjo num plano fixo, de aproximadamente dez segundos, que se encontra com o barulho do vento que sopra. Fonte: O Fio da Memória (1991).
- FIGURA V 72**
Plano de Theodorico, contando sobre como se deu o convite para a filmagem e sobre a própria experiência em ser “televisonado”. Fonte:Theodorico, Imperador do Sertão (1978).
- FIGURA VI..... 80**
Theodorico, frente a frente com os moradores, nesta cena, ele registra pessoalmente cada um dos enfileirados. Fonte: Fotografia de divulgação de Theodorico Imperador do Sertão (1978).
- FIGURA VII.....88**

Theodorico possui no YouTube 92.301 visualizações e 128 comentários. Acima a figura da seção dos comentários sobre o filme. Fonte: www.youtube.com.br

FIGURA VIII101
Uma dos planos que compõe a abertura do filme. O aterro sobrevoado pelos urubus com a silhueta do Cristo Redentor ao fundo. Fonte: Boca de Lixo (1992)

FIGURA IX.....111
Mostra exclusiva para os catadores que se assistem na televisão instalada na Kombi dentro do aterro. Fonte: Boca de Lixo (1992).

FIGURA X.....115
Equipe de Eduardo Coutinho ,dentro de quadro, “realidade da filmagem”. Plano com Jurema, uma das catadoras incomodadas com a insistência da equipe de filmagem. Fonte: Boca De Lixo(1992).

FIGURAXI.....124
Tomada de som direto. Plano de Coutinho e membro da equipe dentro de campo entrevistando o personagem Enock. Fonte: Boca De Lixo (1992).

FIGURAXII.....129
Plano de Jurema que assiste ao documentário editado para os catadores. Terceiro momento, despedida/finalização. Fonte: Boca de Lixo (1992).

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	17
1.1 Nota metodológica.....	18
1.2 Estrutura do trabalho.....	18
2. A TELEVISÃO E EDUARDO COUTINHO. ELEMENTOS PARA O CINEMA DE CONVERSAÇÃO E A ANTROPOLOGIA SELVAGEM	21
2.1 Um Dia na Vida.....	21
2.2 O Filme da Televisão.....	24
2.2.1 Contraste.....	30
2.2.2 A colagem surrealista e o Um Dia na Vida.....	35
2.3 Performance poética oral e os narradores de Coutinho.....	36
2.3.1 Os diálogos, voz, a fala e o corpo que fala.....	48
2.4 Televisão: personagem e figurante discreta	57
3. O CINEMA DE CONVERSAÇÃO: CONTAR A HISTÓRIA E O CORONEL TELEVISIONADO.....	63
3.1 Falante e ouvinte.....	63
3.2 Deslocamento ou continuidade?.....	69
3.3 Theodorico, Imperador do Sertão (1978).....	70
3.3.1 Cena do voto	79
3.3.2 Poder e conversa, suas (as)simetrias	80
3.3.3 Theodorico, para além do imperador do sertão.....	85
3.3.4 Cinema de Conversação, os protocolos da “prisão”.....	89
4. (DES)ENCONTROS: A ANTROPOLOGIA SELVAGEM DE COUTINHO.....	95
4.1 CECIP.....	95

4.2A Propósito de Encontro Etnográfico e Encontro Cinematográfico.....	98
4.2.1 Boca de Lixo (1992) – (Des)encontros	100
4.2.2 Nome e imagem	103
4.2.3 As Catadoras Lúcia, Cícera e Jurema.....	106
4.2.4 A atribuição de significados às imagens.....	114
4.3 Atividade sensorial, visão e audição – som e imagem.....	117
4.3.1“O que ouço?”	123
4.3.1.1 Sequência sonora de abertura.....	124
4.3.1.2 Canção <i>Sonho Por Sonho</i> e <i>Cama e Mesa</i> no filme.....	126
4.3.1.3 A música que mimetiza o som do aterro.....	127
4.5 A Palavra no Cinema Verdade de Rouch e a fala na Antropologia Selvagem.....	130
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	143
FILMOGRAFIA DE EDUARDO COUTINHO.....	151
FILMES CITADOS.....	155
ENTREVISTAS CONSULTADAS	159
WEBSITES.....	159

1.INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma etnografia do cinema de Eduardo Coutinho, cujo mesmo chamou de *cinema de conversação*. Nosso objetivo consiste em analisar como o cinema de conversação pode dialogar com a teoria antropológica que se pensa e se constrói a partir de uma base relacional com a alteridade. Para tal, junto ao professor Rafael Devos, escolhemos três filmes: *Theodorico, Imperador do Sertão (1978)*, *Boca de Lixo (1992)* e *Um Dia na Vida (2010)*. Nossa escolha obedeceu o critério de selecionar filmes que não são tão conhecidos e que não foram muito trabalhados, de modo que deles possamos extrair algo que seja a contribuição desta pesquisa.

A partir de então, durante o levantamento bibliográfico nos deparamos com outra problemática que foi incorporada ao trabalho, aquilo que Coutinho chamou de *antropologia selvagem*. Encontramo-a formulada em duas ocasiões: em uma entrevista do diretor para a revista *Sexta-Feira*; e em outra entrevista presente no livro *Cine de Conversación y Antropología Salvaje (2013)*. Como veremos, esta antropologia por definição nega a abordagem do cinema de Coutinho, o cinema de conversação, como um cinema etnográfico e ainda o situa na particularidade da intenção artística do diretor.

Acrescentemos também, que ao longo do trabalho percorreremos a trajetória filmica do diretor, uma vez que além dos filmes, o próprio Eduardo Coutinho é nosso sujeito de pesquisa e para que desenvolvêssemos os dois aspectos que tratamos, tivemos que pesquisar os meandros da trajetória do diretor no cinema documentário. Neste sentido, começamos pela relação de Coutinho com a televisão, sua porta de entrada para o cinema documentário¹, onde aprendeu “lições” que perduraram ao longo de sua jornada como documentarista.

No que concerne à estrutura do trabalho, não obedecemos a ordem cronológica dos filmes nos capítulos, por isso não estão

1 A título de curiosidade, na juventude durante os tempos de estudos no *Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC)* em Paris, o primeiro documentário de Coutinho foi um curta sobre um vilarejo na França e que se chamou *São Bartolomeu (1959)*, experiência que não foi para Coutinho tão marcante quanto produzir para a televisão (COUTINHO, 2013).

organizados conforme o ano de lançamento. Entendemos que começar pelo *Um Dia na Vida (2010)* – mesmo que nele esteja ausente a conversação e o dispositivo de filmagem de Coutinho – nos permitiu mobilizar aspectos presentes no cinema do diretor em função da presença direta ou indireta da televisão que marcou toda sua trajetória como documentarista.

1.1 Nota metodológica

A revisão bibliográfica concentrou-se nas áreas: cinema e antropologia. Como sabemos, cada uma possui interesses e engajamentos particulares, por outro lado, há intersecções e possibilidades em dialogar com as duas disciplinas. Sendo assim, os estudos de cinema auxiliaram nas análises filmicas e, ao mesmo tempo, foi também nosso campo de estudos para pensarmos sobre o cinema documentário. Portanto, a ida ao campo foi assistir os filmes, decompô-los entre imagem e som, entre planos, cenas e sequências. Talvez a vantagem deste campo é poder pausá-lo, voltar e reproduzir novamente de modo que possamos captar meticulosamente os aspectos que chamaram atenção.

Dois trabalhos serviram como referência desta tentativa de etnografar filmes, foram eles: *Imagem-Violência: Etnografia de um cinema provocador* (2012), de Rose Satiko G. Hikiji e *O Real Imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch* (2008) de Marco Antônio Gonçalves. Ambos estão situados na interseção que também procuramos nos alocar entre o cinema e a teoria antropológica.

Assim como Rose Satiko Hikiji (2012), que se orientou a partir da postura de antropóloga-espectadora, coloquei-me como pesquisador-espectador, que também enxerga o cinema como campo e objeto para a pesquisa antropológica. Como espectador, assim como a autora, deixei também que os filmes provocassem interesses e sensações para serem problematizadas e descritas em alguns momentos dentro dos objetivos deste trabalho.

1.2 Estrutura do trabalho

Cada filme entre os três escolhidos, não concentram em si o

estudo para o que cada capítulo propõe. Eles servem de base e princípio para uma análise que se difunde e se enlaça com vários outros filmes do diretor, delimitado sobre o objetivo que orienta este trabalho.

O texto está organizado da seguinte maneira: Capítulo I – *A Televisão e Eduardo Coutinho. Elementos para o Cinema de Conversação e a Antropologia Selvagem*. O filme é resultado de uma gravação de dezenove horas da programação de diversos canais da televisão aberta, um compilado com diversas cenas desde novelas, publicidades, até cerimônias religiosas e programas de auditório. A partir de *Um dia na Vida*, abordaremos a presença da televisão em Coutinho, como ela orientou algumas características do seu dispositivo cinematográfico, como, por exemplo, a interação no seu cinema dentro de um tipo de comunicação oral e gestual estabelecida no momento do encontro entre o diretor e personagem.

No capítulo II - *O Cinema de Conversação: Contar a História e o Coronel Televisionado*, entraremos especificamente no cinema de conversação. Se no capítulo I fizemos um levantamento múltiplo do cinema de Coutinho através da relação do diretor com a televisão, neste faremos uma espécie de *zoom*. Nosso recorte é em cima do filme *Theodorico, Imperador do Sertão*, gravado quando Eduardo Coutinho trabalhou para o Globo Repórter. O filme apresenta Theodorico Bezerra, proprietário de terras e figura política que se destacou no Rio Grande do Norte.

Este documentário nos indica alguns elementos do *cinema de conversação* que já estavam presentes no início da sua trajetória como documentarista nos anos finais da década de 1970/80. Abordaremos também a noção de dispositivo cinematográfico, chamado por Coutinho de “prisão”. Os aspectos performáticos da poética oral e da gestualidade, os momentos de interação no qual alternam-se dimensões entre pessoa e personagem durante a construção da narrativa, conforme veremos, são efeitos desta “prisão” em Coutinho. Ela funciona sob uma base fundamental focada no encontro que inicia a relação, que veremos no próximo capítulo, é a *antropologia selvagem*.

No último capítulo III, *(Des)Encontros: A Antropologia Selvagem de Coutinho*, trabalharemos com *Boca de Lixo (1992)*. Foi a primeira experiência de Coutinho do encontro com a alteridade no seu documentário de uma maneira que se integrará à sua “prisão”, porém,

com algumas alterações em sua filmografia. Neste filme, o diretor registra sua chegada no aterro sanitário de Itaoca em São Gonçalo – RJ, no qual começa a filmar as pessoas que ali vivem e trabalham sem qualquer aviso prévio.

O resultado é um filme de muitos encontros, mas a relação estabelecida inicialmente promove rejeições, que chamamos de desencontros com os catadores. Por outro lado, pela maneira de conversar e abordar do diretor, também produzirá reencontros. O sentido que demos para essas relações é o que Coutinho chamou de *antropologia selvagem*. Em suma, o argumento do capítulo trabalha no sentido de que a antropologia selvagem é parte fundamental do dispositivo fílmico que resulta no cinema de conversação.

Por fim, a maneira que o trabalho está estruturado destaca os aspectos gerais do cinema de Eduardo Coutinho através da presença e influência da televisão na sua trajetória. Em seguida, ressaltamos para o leitor, aspectos delimitados em torno da narrativa, a conversação, performance e o dispositivo cinematográfico do cinema de conversação. Finalizamos o trabalho com alguns paralelos entre a antropologia e antropologia selvagem de Coutinho, de modo que situamos Coutinho como diretor de um cinema que, mesmo situado fora da antropologia, possui características que podem ser trazidas – com as devidas ressalvas – para a disciplina.

2. A TELEVISÃO E EDUARDO COUTINHO. ELEMENTOS PARA O CINEMA DE CONVERSAÇÃO E A ANTROPOLOGIA SELVAGEM

2.1 Um Dia na Vida

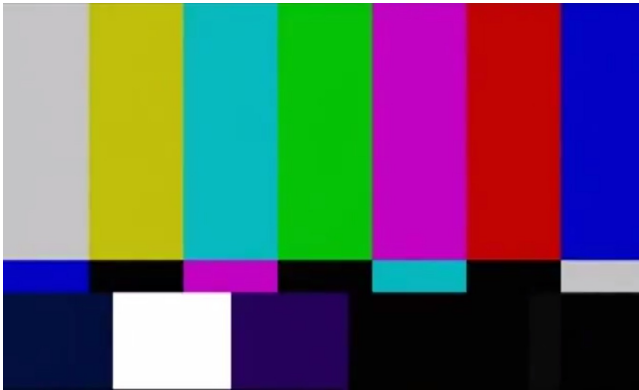


FIGURA I. Barra de Cores. Imagem que inicia o *Um Dia na Vida* (2010). Fonte: *Um Dia na Vida* (2010).

A imagem da barra de cores (Figura I) e o som de um ruído agudo e contínuo que permanece no mesmo tom por alguns segundos abrem *Um Dia na Vida* (2010). Na sequência, temos o contraste, o silêncio e o letreiro branco no fundo preto avisa o espectador como foi feito o filme. Conforme veremos na Figura II, sabemos então que foram horas pela manhã, tarde e noite de TVs ligadas em diversos canais simultaneamente em um *dia de semana* comum, “1º Outubro de 2009”. No canto da tela: “6:50”, indica o horário do primeiro programa de uma série de conteúdo televisivo que compõem o filme. Durante uma hora e trinta e cinco minutos temos um *continuum* de programas que se desenvolvem no filme passando de um para outro a partir de cortes secos e rápidos na montagem.

Após a barra de cores, um letreiro branco com fundo preto abre

o para o título do filme “*Um dia na Vida*” e desaparece. Em seguida, no mesmo fundo com a mesma letra branca, temos o aviso: “material gravado como pesquisa para um filme futuro”. Este filme futuro não ocorreu e *Um dia na vida* é resultado de um filme que nunca chegou a ser.

Inicialmente, a ideia de Coutinho era gravar um filme baseado em citações e que discutisse o tema do autor, da originalidade no sentido de que no trabalho autoral há aspectos tanto do próprio criador quanto aspectos que lhe são alheios, portanto, a ideia era questionar o que é o original, a paródia, a paráfrase (COUTINHO, 2012). João Moreira Salles, também documentarista e que produziu alguns de seus filmes, lhe sugeriu para que começasse pela gravação de cenas da televisão. Coutinho aceitou a sugestão, porém, abandonou a ideia inicial em vista do dispêndio de forças que o filme exigiria como a contratação de atores, diretor de arte, figurino e problemas com direito autoral, mas preservou o material que foi capturado e o chamou de “Um Dia na Vida”.

Por conta de direitos de imagem, o *Um Dia na Vida* não foi exibido para o grande público e ficou restrito a palestras e mostras de cinema exibidos só sob a presença do diretor. Entre estas exposições, Coutinho comentou o seguinte a respeito da televisão:

Eu não sou aqueles caras que, sabe: “televisão é um horror” essa coisa toda. Eu não tenho essa visão mundo. Eu acho justamente que o que falta no Brasil quem veja. Sabe as pessoas que falam “a novela é péssima” (...) falam enquanto intelectuais, como nós, entende. E a quem essa programação é dirigida? Ao povo. E às vezes dá certo e às vezes não, porque isso não é uma máquina, que tem um monstro assim que é o Estado, o capitalismo [leva os dedos sobre a cabeça, como se estivesse manipulando um boneco de ventríloquo] que fala para a televisão, que tem o anunciante que faz e tal. Erram até na publicidade. E outra coisa, como a recepção popular é? Eu não sei qual é, ninguém sabe porque não há livro sobre isso, entende? Eu já fiz dez projeções [referindo-se à projeção de *Um Dia na Vida*] e gente como eu

que tem essa coisa “televisão é um lixo” que acaba sendo um troço exagerado, “pô, televisão é um lixo, então o povo que gosta disso é um lixo”, e é errado²

Arlindo Machado, em seu livro *A Televisão Levada a Sério* (2000), separa dois modelos de análise que predominam nas abordagens sobre a televisão: o *Modelo de Adorno* e o *Modelo de McLuhan*. Para o primeiro, a televisão não contribui e não é espaço para formação séria e crítica, em suma, é um péssimo objeto alinhado aos interesses do mercado. Do lado oposto, a abordagem de McLuhan aborda a televisão ressaltando suas qualidades técnicas e criativas, a possibilidade de experiências intensas e profundas no momento da recepção. Em suma, a televisão é boa por excelência. Machado (2000) localiza nestas abordagens o maniqueísmo e a homogeneização do conjunto de produções audiovisuais que são diversas e desprezadas nestas abordagens, as quais os reúne sobre o termo genérico, televisão.

O sentido que damos à televisão é como propõe Arlindo Machado, ou seja, sem maniqueísmo e sem homogeneização, pensá-la como um sistema expressivo ou um tipo outro de dispositivo audiovisual diferente do cinema, que assume diferentes qualidades e intenções em função de diferentes tipos de apropriação que definirá a vasta gama de conteúdos. O cinema e a literatura também são apropriados pelo mercado e mesmo assim não são desprestigiados como a televisão, por isso o autor nos pergunta: “por que deveria a televisão pagar sozinha pela culpa de uma mercantilização generalizada da cultura?” (MACHADO, 2000, p. 10).

Pensar sobre a televisão, da maneira que Arlindo Machado nos sugere, a qual propomos também no presente texto, é também levar em consideração o conteúdo televisivo como um conjunto de materiais

2 Coutinho expôs essa fala após a exibição de *Um Dia na Vida* em 2012, na PUC-SP. Íntegra da conversa com Eduardo Coutinho na PUC-SP em 27/04/2012.< <https://www.youtube.com/watch?v=eLSMA4qZm34&t=2343s>> Acessado em setembro de 2017.

audiovisuais “variados, desiguais e contraditórios”, “pensá-la enquanto as imagens e sons que constituem a mensagem televisiva” (MACHADO,2000, p. 19). Portanto, a presente abordagem se desaproxima da que considera a TV como um “horror”, e também, o que seria maniqueísmo, em considerá-la boa por excelência. Consideramos a potencialidade criativa, crítica e produtora de conhecimento da televisão, para além do mero entretenimento.

O ponto de partida para discutir a televisão no lugar da obra de Coutinho e o *Um Dia na Vida*, está de acordo com o que foi pensado pelo próprio Coutinho na sua citação acima e com a abordagem de Arlindo Machado. O primeiro, por destacar as possibilidades singulares da TV – como a transmissão ao vivo – e da consideração do telespectador como reativo, como não definido pelo conteúdo que consome frente aos programas assistidos. O segundo, apresenta a televisão como uma diversidade de mensagem televisiva que forma um grande repertório – conteúdo bom, ruim, criativo, inteligente em programas educativos, seriados, novelas, filmes, telejornais, etc – e que escapam da abordagem homogeneizadora que resume todo conteúdo diversificado pela palavra genérica, *televisão*.

2.2 O Filme da Televisão

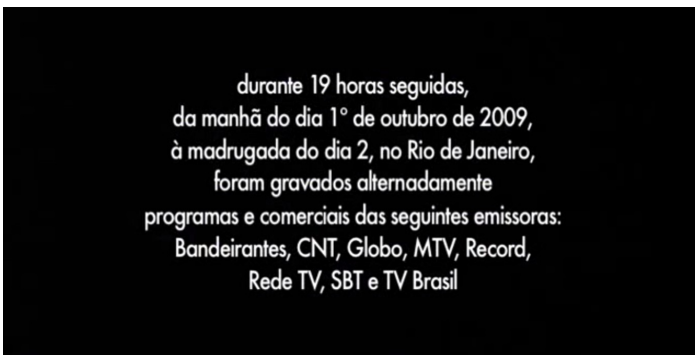


FIGURA II. Texto que explicita as condições de produção do filme. Característica comum nos filmes de Coutinho, a qual revela o dispositivo para o espectador. Fonte: *Um Dia na Vida* (2010).

Um Dia na Vida, não possui sequências temáticas definidas que compõem a narrativa a qual se desenvolvem em torno de uma proposta de gravar cenas aleatórias da televisão seguindo o horário e a programação dos oito canais abertos escolhidos. Trata-se de um filme com um grande volume de cenas de diversos gêneros concatenados de maneira difusa. Isto difere dos demais filmes de Coutinho, onde conseguimos perceber as propostas das sequências através das cenas que compõe a narrativa fílmica. A diferença deste filme com outros de sua filmografia, pode ser explicada como resultante do seu processo de construção.

Coutinho conta que em um estúdio no Rio de Janeiro, foram ligados concomitantemente oito monitores, cada um em um canal e programação diferente. E em separado, havia um monitor através do qual se recolhia as cenas selecionadas da programação e no qual já se iniciava o processo de montagem. “A gente zapeava no corte. Direto. Errou foi pra outro, fazia um programa não fazia pra outro (...) às vezes era tão democrático o trabalho que uma pessoa dizia: 'muda pra tal' e eu nem brigava, sabe” (COUTINHO, 2012. Exibição PUC-SP 2012).

Zapear significa, com o controle remoto, mudar de canais de maneira rápida e continuamente enquanto se assiste televisão. Isto faz com que se interrompa a duração das cenas - como um corte seco na montagem - de toda programação. Em boa medida, assistir *Um dia na Vida*, é se submeter ao *zapping* de outrem, de um terceiro que zapeia por aproximadamente uma hora e trinta minutos e constrói uma prolongada descontinuidade sonora e imagética contida na descontinuidade do tempo e espaço que compõe o filme.

O “filme da televisão”, segundo sua montadora Jordana Berg, foi a maneira que Coutinho chamou o “*Um Dia na Vida*” (BERG, 2013). O próprio Eduardo Coutinho foi também quem classificou o material reunido com as seguintes categorias: “*bunda*” - referindo-se à exposição do corpo feminino como objeto e padrão estético de consumo; “*dinheiro*” - aos programas dedicados à venda de objetos ou aos pedidos de doações em dinheiro; “*pureza*” - programas que entretém o público como exemplo através de desenhos, alguns conteúdos religiosos; por fim, a “*pedofilia*”, esta última se refere à publicidade dirigida para crianças. Sua montagem revela cortes secos de um

programa para outro, mas também há os cortes suaves quando o autor decide respeitar a sequência da programação das próprias emissoras, neste caso ele não intervém na edição.

A partir das classificações do conteúdo do filme de Coutinho, “zapearemos” alguns exemplos, a começar pela categoria “*bunda*”.

Dentro do estúdio, a apresentadora entusiasmada diz: “A gente vai mostrar hoje uma entrevista com o cirurgião plástico das celebridades, o doutor Robert Rey”. Nisto, o letreiro abaixo da tela apresenta o tema da matéria ao espectador: “Dr Hollywood dá dicas para mulher brasileira”. Entre alguns cortes que expõe o corpo feminino, principalmente a “*bunda*”, a apresentadora continua: “o doutor Rey vai falar sobre as formas das brasileiras, aliás muito invejada por mulheres do mundo inteiro”.

Temos a segunda sequência da entrevista: a repórter vai de “surpresa” chamar doutor Rey em seu consultório. “Tomara que a gente não atrapalhe”, ela diz. A porta se abre e, com uma câmera do lado de dentro do apartamento, Rey atende a repórter como que se estivesse surpreso. É importante notar que, mesmo em alguns momentos da conversa, no deslocamento da repórter, uma música fora de campo, com uma batida eletrônica, acompanha ao fundo. Cumpre-se a regra da ausência de silêncio na televisão.

As falas de Robert Rey – ou doutor Hollywood – são direcionadas ao padrão de beleza do corpo feminino, foca-se nos seios, na barriga, no bumbum da brasileira “que caem aos 22 anos”, ele diz. Em outro momento, com uma réplica de um crânio na mão, o doutor diz que “uma pessoa bonita, é uma pessoa que tem, pelo menos, sete crânios e meio de altura. Uma semideusa tem oito crânios e meio”, a partir de então começa a medir o corpo de uma modelo no estúdio do programa e a repórter constata: “ela é uma deusa!”.

O corte seco, assim como o *zap*, nos retira desta cena antes da duração do tempo normal para que ela se encerrasse e nos coloca em um anúncio publicitário. Em outros momentos, outros programas da categoria promovem e reproduzem o padrão estético de beleza, como podemos notar na chamada: “Poupança recheada: Panicat vai por silicone no bumbum?”. Temos a transformação da mulher que se considera a “mais feia do mundo”, as roupas que modelam o corpo e pílulas que emagrecem.

No mesmo embalo dos cortes no filme, vamos para a demonstração da categoria “*dinheiro*”- dedicada a pedidos de doações e venda de produtos.

Cálcio Ósteo “D” Fin – Série Gold. Surge a imagem da embalagem e cai o raio. A partir daí a voz fora de campo, centrada, exclamativa e convicta, fala diversas vezes o nome do produto e suas benesses. “Certeza de ossos fortes!”. “Descubra como tornar-se mais jovem com o novo Cálcio Ósteo “D” Fin – Série Gold!” Por fim, temos o testemunho de quem usou e de quem receitou. Célia conta como está se sentindo bem com o produto e o médico garante a legitimidade e eficácia do produto.

A saída deste anúncio para o programa seguinte não possui o corte seco que interrompe a cena, respeitando o corte da própria programação, pois inicia-se um novo programa na sequência do filme.

Em outro momento, temos o pastor evangélico Silas Malafaia (há outros programas de pedidos de doações e vendas) o qual faz uma performance no palco para ressaltar a confiança de Golias ao matar o gigante David com uma lança – o pastor utiliza o suporte do microfone como lança. Mostra como segurá-la. Conta que no momento em que David trocou de mão para segurar a lança, Golias foi mais rápido e a lançou no gigante. “Se você quer vencer a batalha, você tem que antecipar seu inimigo”, ensina o pastor. Abaixo, o pedido de doação: “Ajude a manter este programa, seja um Parceiro Ministerial” e telefone para contato.

Nos programas como, por exemplo, *Chaves*, temos a cena dos personagens Kiko e Chaves, que conversam e brincam no pátio da vila. Apresentamos com isso a categoria *pureza*. Outro programa que podemos destacar, é a novela da Rede Globo *Alma Gêmea* (2005/2006), no qual, um casal conversa calmamente e apaixonados numa plantação de rosas. Neste momento, há o silêncio que interrompe o corolário da televisão, porém, como adverte Coutinho (2010), neste caso da novela, só existe porque é justificado no ponto de vista dramático. Para o diretor “o silêncio é proibido na televisão brasileira porque é um tempo morto, induz o público a acreditar num defeito técnico e leva-o a mudar de canal” (COUTINHO, 2013, p. 18).

A saída da cena da novela é marcada pela interrupção deste momento dramático e a entrada de outro programa de outra emissora.

São nestes momentos durante o filme que percebemos o artifício do corte e que o diretor não possui receio em revelá-lo. Ismail Xavier em *O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência* (2014), trabalha nessa antinomia que situa de um lado o opaco, o qual busca denunciar seu processo de construção, sendo o corte marcado um dos artifícios para revelar ao espectador que trata-se de um filme. A transparência, do outro lado, e seu desejo de atingir o *efeito-janela* que, apesar de ser construído, se passa como uma existência autônoma na tela do cinema e esconde o que possa passar ao espectador a consciência de que a imagem cinematográfica é construída (XAVIER, 2014).

Mudemos agora para o exemplo da “*pedofilia*”.

A voz masculina anuncia fora de campo: “Na C&A o Dia das Crianças está na vitrine!” Um *jingle* alegre entra em cena e canta: “Vem amigos vamos lá, na C&A eu vou brincar. Vai ter prêmios de montão, vem comigo amigo!” Enquanto a música soa, as crianças dançam espalhadas por uma sala. Até que entra a voz masculina novamente e anuncia a promoção. Em seguida, também respeitando a edição da programação do canal, entre para outra propaganda infantil. O corte é suave e faz prosseguir o fluxo de publicidades sem a interrupção causada pelo corte na montagem do filme.

Temos em outros momentos outros anúncios de publicidade infantil, como a loja Riachuelo que anuncia roupas e sorteios de prêmios para crianças, bem como a propaganda da *Little Mommy Piniquinho*, uma boneca criança que vem com um vaso sanitário de brinquedo.

Embora haja estas categorias, elas são verificáveis no filme de modo aleatório e compõem diferentes partes da narrativa do filme, não conforme a ordem que apresentamos na classificação do próprio Coutinho.

A expressão de Coutinho sobre “zapear no corte” nos remete à análise de Comolli sobre o recurso de montagem *jump cut* a partir do documentário *Tiros em Columbine* (2002), do cineasta norte americano Michael Moore. Segundo Comolli, o uso generalizado do *jump cut* promove planos curtos de pouquíssima duração e faz com que o filme se assemelhe ao zapping generalizado. O *jump cut*, são cortes secos que fragmentam e abreviam o espaço e tempo da narrativa e fazem avançar a ação dando uma extrema dinâmica no filme que resultará num conjunto super fragmentado (COMOLLI, 2007).

A ideia do corte no zapear em *Um Dia na Vida* nos remete ao conjunto fragmentado que se formou no filme porém, a especificidade entre ele e outros filmes que são fragmentados pelo *jump cut* é que neste filme de Coutinho se corta tudo em descontinuidade, imagem e som são descontínuos e mesclados. Não há uma narrativa definida de personagens do filme e/ou do narrador em voz over que conduza a história.

Comolli situa os filmes fragmentados que buscam a velocidade da ação, a dinâmica e a apreensão da atenção do espectador através do *jump cut*, no que chama de *tempo do espetáculo* ou tempo do dinheiro, que se oporá ao que o autor chama de *tempo da experiência ou tempo vivido*.

Essa questão do tempo compartilhado entre filme e mundo, por um lado, espectador, personagens e narrador, por outro, tornou-se atualmente uma questão crucial. A guerra é no tempo. O pensamento do tempo e a gestão do tempo. Formas de tempo, modelos temporais se opõem uns aos outros. Nada de surpreendente que o inimigo dos mercados seja o tempo incontável. Tanto para os negócios quanto para a mídia. O tempo lento das metamorfoses (o morphing é sempre acelerado), dos amadurecimentos, dos apodrecimentos, o tempo orgânico, que é ao mesmo tempo infra e ultracontabilizável, eis que não é “gerável” nem pelo espetáculo (acelerações, fusões...) nem pela troca mercantil (redução e rotação dos estoques etc.) nem pela mídia (o factual). Mas o tempo subjetivo é também impossível de enquadrar, incomensurável – o tempo dos órgãos como o dos circuitos neuronais, o tempo do inconsciente (?) como o do pensamento ou da meditação. Essas temporalidades flutuantes, elásticas, invisíveis, na maioria das vezes de uma lentidão extrema, se opõem à temporalidade das trocas mercantis. Sem caricaturar, deveríamos poder opor dois slogans: *Tempo é dinheiro* e *Tempo é experiência* (Comolli. 2007, p. 31-32)

O tempo nos demais filmes de Eduardo Coutinho foi construído pela interação entre diretor e personagem, depende da organicidade da aproximação dos corpos, da fala, da escuta que são aspectos que se forjam no tempo da experiência, tal experiência que será narrada pelo personagem em função destas circunstâncias. Na montagem de Coutinho, o esmero será pela história contada com planos que enquadram o movimento do corpo que se expressa com as narrativas, a qual será sim abreviada pela montagem através dos cortes, mas não como nos *jump cut* que cortam a multiplicidade das vozes e mutila a unidade do corpo na cena em cenas curtas para dinamizar o filme e sugerir o ponto de vista do diretor.

Será neste sentido que *Um Dia na Vida* se diferencia dos filmes de Coutinho, que marcam seu “cinema de conversação”, pela forma que lida com a temporalidade que se assemelha a fragmentação do zapping e pela ausência do *leitmotiv* do seu cinema, dos personagens narradores de suas experiências.

2.2.1 Contraste

Isto posto, podemos contrastar com a maneira que transcorre alguns filmes de –Coutinho, sinalizando que o *Um Dia na Vida*, é um contraste no ritmo da montagem, intensidade do som e o volume de imagens (HAMBURGER, 2013), e pela ausência de personagens investido em narrativas que sustentam o cinema de conversação. Para efeito de comparação, tomaremos três filmes que correspondem a três momentos distintos da trajetória de Coutinho apoiados na classificação do estudo de Paulo Bezerra (2014). A fase de *experimentação* – período do Globo Repórter; fase de *gestação de um estilo* – fase em que desenvolve uma marca autoral nos seus filmes e, por último, a fase do *documentário de personagem performático*, este se baseia na performance (BEZERRA, 2014).

Seis Dias de Ouricuri (1976). Foi o primeiro filme de Coutinho como documentarista que, como sabemos, deslanchou como seu gênero cinematográfico. Ele havia acabado de sair da ficção após ter escrito o roteiro de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) dirigido por Bruno

Barreto, além de ter também roteirizado e dirigido outras ficções e filmado em parceria com o cinemanovista Leon Hirszman.

O título mostra que a equipe passou seis dias no município de Ouricuri – PE. Além disso há, mesmo que fora de campo, a interlocução de Coutinho com os trabalhadores sertanejos, autoridades e empresários da região, pois podemos ouvir suas perguntas. Em *Um Dia na Vida e Seis Dias de Ouricuri*, a temporalidade no título é a única semelhança. Contudo é esta semelhança de revelar a proposta de filmagem que está incubada no filme de 1976 e será uma marca autoral do diretor, presente de diversas maneiras nos seus principais filmes.

Seis Dias de Ouricuri é um curta-metragem (16"41') e podemos dividir suas sequências nos seguintes blocos de cenas; 1) cenas da apresentação do município e apresentação do problema da seca; 2) início dos depoimentos de moradores; 3) apresentação das frentes de trabalho do município e depoimentos dos trabalhadores das condições de trabalho; 4) exibição do que há para comer na falta de mantimentos da base alimentar; 5) a feira, novas oportunidades expectativa de recrutamento e o pedido de ajuda dos trabalhadores para a equipe de filmagem; 6) a chegada do caminhão com mantimentos e dinheiro e um pouco de alívio. Para efeito de demonstração, contamos seis sequências acompanhadas de suas respectivas cenas.

Em *Um Dia na Vida*, temos um volume de cenas e não sequências definidas como as demonstradas acima porque as sequências estão ausentes na construção deste filme. As cenas do *filme da televisão* que descrevemos acima frente as classificações de Coutinho para o material do filme, são descrições e classificações não de sequências, mas de dezenas de cenas que estão no filme que ininterruptamente fluem na tela para nós espectadores.

Seis Dias de Ouricuri(1976), o primeiro filme de sua fase no *Globo Repórter*, foi feito para a televisão e possui aspectos que já eram singulares em sua época na televisão e ainda o são até os dias atuais. Tais elementos estão presentes nos demais filmes de Coutinho, percebemos a escuta atenta à fala do personagem, a interação – diretor e personagens – que se dimensionará ao longo do seu cinema.

Também em *Seis Dias de Ouricuri*, há dois planos-sequências que compõe o filme que são longos, tendo em vista que para a televisão os planos são curtos, filmar por 3"10" a cena do sertanejo explicando os

tubérculos que se come na fome durante a seca, bem como outra de 2"10" sobre o lamento de um sertanejo sobre a família que vive necessidades, é um deslocamento importante para o documentário da época, principalmente para a televisão, já que não se admite planos longos como os citados.

Em *Santo Forte* (1999), temos um marco na definição de um estilo de Coutinho. De acordo com Paulo Bezerra em *A Personagem no Documentário de Eduardo Coutinho*, este filme representa o fim da segunda etapa e o início da terceira, o documentário de personagem. Em *Santo Forte*, em relação ao *Um Dia na Vida*, os cortes não são abruptos, as narrativas dos personagens orientam a montagem concentrada na performance oral dos personagens. Será em *Santo Forte* a consolidação de uma prática do cinema de Coutinho, que já havia sido praticada em *O Fio da Memória* (1989-1991), a pesquisa prévia e a escolha dos personagens em função da habilidade para contar a história. Estes personagens, no entanto, só encontrarão com Coutinho no momento da filmagem (LINS, 2004)

Santo Forte, silenciosamente, inicia com o plano de um casal posando para a câmera e em seguida, o homem, sentado em sua sala começa a contar sua história:

Aí teve uma vez a noite que ela acordou e ficou me batendo assim. Aí, quando eu acordei e olhei para ela, aí era um dos guias dela. É a Pomba Gira, acho que é Maria Navalha [corta para um plano de cobertura que filma a imagem de uma entidade]. Falou assim que ia me matar, “não gosto de você” Toda esquisita toda torta, esquisita. “Eu vou te matar, mas ela não quer deixar”. O espírito da minha esposa não queria deixar ele me matar (...) “O que você quer perder? Quer perder a perna, um braço? ...

Se existe estridência no som de *Um Dia na Vida*, a intensidade do som nos filmes orientados pela conversa e pelos encontros, a montagem respeita o fluxo das histórias, situa-se, como dissemos no tempo da experiência no ritmo da conversa entre o diretor e a personagem. Há o silêncio para “amarrar” o fio entre uma história e

outra ou quando se lembra de algo para contar, silêncio para respirar, o acelerar da fala quando se empolga, pausa para retomar fôlego e o silêncio quando não há mais o que falar, o silêncio do diretor no momento da sua “escuta sensível da alteridade” (COUTINHO, 2013). O som da fala e as pausas do silêncio são partes da comunicação e dão o ritmo que orienta a montagem.

O *jump cut* em determinados momentos surge na montagem de Eduardo Coutinho, mas o que difere seu uso da crítica que Comolli (2007). Aparece no filme do Coutinho como um princípio mais geral do *jump cut* que é quando se faz um corte mantendo um mesmo ângulo ou um enquadramento semelhante no plano seguinte, em que o mesmo personagem continua falando mas se percebe que a fala foi editada, que ocorreu uma elipse temporal.

Esse pulo costuma ser tapado na edição com imagens de cobertura - mãos do entrevistado, imagens ligadas ao que ele diz, ou até a expressão atenta facial do entrevistador. No caso do cinema de conversação, Coutinho não tapa o corte, mas ao mesmo tempo, o corte não pula (*jump*), pois a performance oral dá o tom da pontuação da fala. O próprio Comolli reconhece, por exemplo em *Acosado* (1960), de Godard, o poder narrativo de um *jump cut* quando usado com precisão, para dizer o oposto da velocidade do pulo - de que um tempo se passou, mas permanecemos na mesma situação.

Através das falas, expressões e histórias se forja o personagem do documentário de Coutinho. Mas, como veremos na trajetória de Coutinho, apesar de transformações no sentido de uma busca pela valorização máxima das narrativas de seus personagens e de suas imagens que exprimem através de gestos com o próprio corpo mediante uma relação interativa, já havia estes traços esboçados e incubados nos primórdios do seu cinema documentário. Por isso podemos falar sobre o desenvolvimento do cinema de conversação que segue, respectivamente como Consuelo Lins (2008) e Paulo Bezerra (2014) bem denominaram, como uma “*identidade em fluxo*” e um “*processo evolutivo*”.

A identidade em fluxo e o percurso evolutivo se encerra inesperadamente, após sua morte, com o *Últimas Conversas* (2015). Postumamente, o filme foi editado pela sua amiga e montadora Jordana Berg e finalizado pelo documentarista João Moreira Salles. Portanto, temos o desfecho do *documentário de personagem* (BEZERRA, 2014)

concentrado na performance oral, que havia se iniciado dezesseis anos antes em *Santo Forte*. Os créditos iniciais ressaltam o processo de trabalho do filme em virtude das circunstâncias. A edição do filme foi feita da maneira que os parceiros de Coutinho imaginavam como seria feito em vida. O filme acontece na sala de aula de um colégio estadual do Rio de Janeiro onde o diretor conversa com jovens prestes a encerrarem o ensino médio. Na edição, buscou valorizar o encontro entre Coutinho e seus personagens.

O encontro presente em parte da filmografia de Coutinho valorizado e promovido pelo seu dispositivo de filmagem, efetiva-se na interação no primeiro contato entre pessoas diferentes, desarmadas e por isso vulneráveis ao imprevisto contido no momento da gravação.

Como veremos no capítulo três deste trabalho, em *Boca de Lixo* (1992), inicialmente a presença de Coutinho no espaço da filmagem, um aterro sanitário em São Gonçalo-RJ, projeta para o espectador um filme tenso, com personagens que recusam o diálogo. Porém, com insistência, o diretor abre vias para o diálogo e desarma o personagem e o espectador da tensão causada pelas cenas iniciais.

O espectador participa desta abertura para as contingências promovidas pelo encontro e por isso, ele está sujeito às surpresas que podem vir, pode se armar e se desarmar conforme a reação do personagem frente ao dispositivo.

A radicalização do ritmo da montagem, a intensidade sonora, o volume de imagens e a ausência de personagens de *Um Dia na Vida*, faz com que este seja o outro lado do *cinema de conversação*, porém o outro lado de uma mesma moeda, pois a televisão estará presente na fala dos personagens, nos espaços de locação e na trajetória do diretor. Podemos analisar estes aspectos acima e mostrar mais uma vez como em *Últimas Conversas*, eles são diferentes intensidades e pela interação que há com os personagens, assim como o são nos demais filmes de Coutinho.

Na descrição da cena que seguirá abaixo, a conversa entre Coutinho e um jovem estudante aponta para um contraste que se destaca entre o *cinema de conversação* e o *Um Dia na Vida*, bem como na televisão.

Em sala uma vazia, de paredes metade branca e azul, uma cadeira posicionada em frente a cadeira de Coutinho numa distância suficiente para se ter uma conversa, está sentado um jovem com uma

postura rígida. Após sua fala, ele é surpreendido pelo silêncio, até que o diretor que está fora de campo nesta cena inteira o pergunta: “O que foi?”. O jovem responde: “Ficou estranho esse silêncio.” Coutinho: “O silêncio tem que ficar estranho.” “Por que?”, replicou o jovem que teve como resposta: “O silêncio é mais estranho que a vida porque é isso. Ficar falando, falando, falando é tua televisão que fica ligada o tempo todo. De repente, fica em silêncio (...) o silêncio é ótimo.”

2.2.2 A colagem surrealista e o Um Dia na Vida

A estranheza provocada por *Um Dia na Vida*, atribuímos ao contraste na filmografia de Coutinho em relação ao volume de imagem, à intensidade sonora, à formação das sequências e cenas, à ausência da interação entre o diretor e os “conversadores dispostos” (COUTINHO, 1997) provoca a comunicação e a construção de seus personagens. Contudo, a edição deste filme pode ser pensada enquanto um conjunto de citações dispersas, justaposição de fragmentos de programas televisivos, o seu efeito é este estranhamento parecido com o causado pela colagem (*collage*) surrealista.

Clifford (2014) conta que o surrealismo fez parte da efervescência cultural francesa no período entre guerras e que a intensa vida artística da época influenciou e embaralhou as demarcações entre a arte e a pesquisa social, sobretudo, a antropologia. O desdobramento foi o que Clifford chamou de *surrealismo etnográfico* e *etnografia surrealista*. Marcel Mauss como professor na *École Pratique de Hautes Études e no Institut d' Ethnologie*, inspirou etnógrafos franceses, como Griaule, André Schaeffner e Leiris que posteriormente foram para a expedição Dakar-Djibouti 1931-1932. Nesta época, André Breton já havia lançado o *Manifesto Surrealista* em 1925, o qual propunha a ruptura com a racionalidade burguesa e com sua ideia de progresso cientificista que havia levado a Europa à Primeira Guerra Mundial. Tal ruptura seria através de uma atitude criativa e da busca pela liberação do pensamento que está fora da racionalidade ocidental.

“O surrealista etnográfico, diferentemente tanto do típico crítico de arte quanto do antropólogo da época, se delicia com as impurezas culturais e com os perturbadores sincretismos” (CLIFFORD, 2014, p. 136). O *Um Dia na Vida* e seu efeito no espectador, aproxima-se do

impuro e do perturbador, de uma “colagem constrangedora” ou “soco no estômago” (HAMBURGER, 2013), e isso é uma consequência que nos aproxima da atitude surrealista em desfamiliarizar, tornar a normalidade em algo estranho. Por outro lado, o esforço do relativismo na etnografia busca em tornar o exótico em algo familiar (CLIFFORD, 2014. p 125). Em suma, a base destas duas atitudes é provocar o estranhamento que abala a posição contemplativa quer seja a do leitor, a do apreciador de artes e/ou do espectador do cinema.

Em 1974, Coutinho escreveu na sua coluna de crítica cinematográfica para o Jornal do Brasil, *Surrealismo/50 anos – No cinema, um modo de olhar*, um trecho que nos é útil para pensarmos nossa aproximação que entre o *Um Dia na Vida* e o surrealismo: “Não existe um cinema surrealista, existem apenas encontros entre o surrealismo e o cinema - escreveu o crítico Raymond Borde”. Assim começa seu artigo que classifica a ideia de um cinema surrealista como imprecisa, uma vez que o surrealismo executado no cinema encontraria a limitação daquilo que seria, por exemplo, a escrita automática, “o aproveitamento do acaso”, frente às exigências de estágios como a filmagem, a montagem e, dependendo das circunstâncias, a escrita prévia do roteiro (COUTINHO, 2013).

Sabemos que *Um Dia na Vida* não é um filme surrealista, mas que encontra em sua forma - a justaposição entre as diversas cenas de programas de televisão – elementos surrealistas e estimula reações análogas ao choque, ao incômodo provocado pela colagem surrealista. Esta aproximação deste filme com o método da colagem surrealista permite-nos ressaltar a sua percepção como “experiência estranha e original, uma 'situação audiovisual' ” (LINS, 2003, p.387). Esther Hamburger, a respeito de *Um Dia na Vida*, comenta: “a montagem salienta o grotesco, o indescritível. O estranhamento bate como um soco no estômago.” (2013, p. 428), em outrora, ela também descreve o filme como uma “colagem constrangedora”.

2.3 Performance poética oral e os narradores de Coutinho.

Milton Ohata, organizador de uma vasta coletânea de textos de Coutinho ou sobre o diretor reunidos no livro *Eduardo Coutinho* (2013), lança a seguinte inquietação: “Um caminho pouco explorado me parece

estar à espera de um estúdio: a presença de tanta gente fabuladora, - mais recentemente, cantadora – em seus filmes terá a ver com a experiência do rádio, vivida por todos de sua geração” (OHATA, 2013, p. 8). Sabemos que a televisão é a herdeira direta do rádio e da radiodifusão e o silêncio não se combinam. Assim como o rádio, a televisão se apoia na grande maioria dos seus programas no discurso oral, como exemplo: as novelas radiofônicas, os debates, os discursos políticos, a transmissão ao vivo de grandes eventos e de jogos, os jogos interativos com os ouvintes, tudo já estava no rádio e leva a crer que foi transposto à televisão. Portanto, “a presença de tanta gente fabuladora” - que se expressa oralmente – no cinema de Coutinho, seria uma consequência da escolha do diretor pelos personagens anônimos e ordinários, que refletem e criam opiniões não só em virtude da experiência do rádio, mas também da televisão.

O discurso oral que predomina nos programas de televisão está sujeito a ser exibido de diversas formas: “entrevista, o debate, a mesa redonda, e até mesmo o monólogo que pressupõe algum tipo de interlocução com o diretor oculto ou com o telespectador.” (MACHADO, 2000, p.73). Paralelamente, o cinema de Eduardo Coutinho, também se assenta no diálogo e, neste sentido, podemos colocá-lo em “diálogo” com referências do documentário moderno, especificamente sob a influência do *cinema verdade* francês que se sustenta na fala e na relação entre diretor e personagens. Há uma menção necessária ao cineasta Jean Rouch, o qual através da exploração das possibilidades dos equipamentos leves e portáteis de captação de imagem e som, construiu um tipo de cinema baseado na fala e na interlocução entre o diretor e a alteridade.

Em *Eu, um Negro* (1958), *A Pirâmide Humana* (1959) e *Crônica de um Verão* (1960/61), participam de um período no qual a fala do sujeito comum é gradativamente captada pelo cinema documentário. No momento em que o diretor francês monta *A Pirâmide Humana* ele também grava *Crônica* enquanto que o *Eu, um Negro*, produzido antes, ainda repercutia na França (RAMOS, 2008). “A grande e revolucionária contribuição do cinema de *Crônica de um Verão* para a história do cinema é a descoberta da fala, da fala provocada pela entrevista, como um elemento dramático dialógico” (RAMOS, 2008,

p.320).³

A televisão, o rádio, o cinema documentário moderno, personagens anônimos, são elementos que também gravitam em torno do *cinema de conversação* entre outros elementos singulares, como o diálogo, as vozes dos sujeitos e a fala através da corporalidade.

Como apontamos acima, mesmo que na filmografia de Coutinho como documentarista, a fala dos seus personagens tem obtido destaque, foi a partir de 1999, que decidiu destacar a performance poética presente na oralidade. (BEZERRA, 2014). “Eu jamais digo: invente uma história, nem me conte uma história; eu peço para contar história da vida dela, e aí entram as que sabem contar mesmo”. (COUTINHO *apud* BEZERRA, 2014, p. 63).

De acordo com Consuelo Lins, a qual participou de pesquisas prévias e de gravações como Santo Forte e Babilônia 2000 de Coutinho:

O objetivo é encontrar pessoas que saibam contar histórias. Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias mas sem essa habilidade narrativa. Contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não terminar o que está dizendo, não ter força para se expressar, não ter fé no que diz (...) A seleção daqueles com quem o cineasta vai conversar é feita a partir de relatórios escritos, conversas com os pesquisadores e algumas imagens realizadas pela equipe. (LINS, 2008, p. 104-105).

Podemos dizer, portanto, que para além da fala e do significado

3 Segundo Bill Nichols, Emile de Antônio “foi o pioneiro na utilização de entrevistas e material de arquivo para organizar argumentos históricos complexos sem um narrador” (NICHOLS, 2008, P59). O uso de entrevistas no documentário, possui também o pioneirismo de Edgar Anstey do grupo de John Grierson em *Housing Problems (1936)*. “Primeiras experiências no documentário inglês no campo da filmagem com voz e imagem registrados em sincronismo” (DA-RIN, SILVIO, 2008 p. 99-100). A título de curiosidade, nesta época, para tomadas externas os gravadores de som óptico eram transportados em caminhões. (DA-RIN, SÍLVIO, 2008).

desta, existe no *cinema de conversação* a procura pelo personagem que tenha habilidade em contar história com a qualidade artística, isto é, a presença da performance poética na oralidade durante o empenho dos interlocutores de Coutinho em construir suas narrativas.

A intenção do diretor em procurar estas pessoas, nos aproxima de uma importante consideração a respeito de performance e narrativa de Jean Langdon (1999), a qual nos diz que nem todo ato de narração e de comunicação são performáticos. Neste sentido, a narrativa para ser performática ou que demonstra *momentos performáticos* – uma vez que as histórias dos interlocutores de Coutinho não são contadas por *performers* e sim, para efeito de distinção por *atores sociais*, que “continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera” (NICHOLS, 2010, p. 31) - se estrutura em cima de algumas características, tais como: sequência de ação como o controle dos momentos dramáticos e divertidos da narrativa; modos de falar, movimentar e agir que são específicos da situação. (LANGDON, 1999).

A oralidade, portanto, pode evocar a performance e trazer seus aspectos poéticos, isto é, artísticos dos que contam sua história. Dito isto, temos uma dupla camada no cinema de Coutinho: os significados das histórias contadas e o momento performático presente na narrativa, dois aspectos que são resultados da experiência vivida por aqueles que contam.

Jean Langdon (1999), faz uma trajetória da abordagem da narrativa na antropologia situada em uma dialética entre o literal e o literário. O literal, como textualização da fala no trabalho etnográfico, não aborda a qualidade artística expressa nas narrativas e a investida poética da fala através do mitos contados pelas vozes dos interlocutores do campo, isto é, o aspecto literário da narrativa. A qualidade artística da oralidade resguarda da literatura poética oral, passou a ser contemplada pelos estudos da performance.

A autora ainda coloca um paradigma: como textualizar a narrativa sem prejuízos da performance poética que a envolve? “...na antropologia, é preciso reconhecer nossas limitações de comunicar a força e experiência multissensorial da performance da narrativa” (LANGDON, 1999, p. 31).

Segundo, Walter Benjamin, o narrador é uma figura em extinção na modernidade, o ato de narrar como intercambiar

experiências sofre sua baixa com o desenvolvimento das forças produtivas que pautam o ritmo da vida. De acordo com o autor, o advento da informação, traz o interesse pelos eventos corriqueiros e de verificação imediata, com prejuízo para a habilidade de narrar as experiências e de ser ouvinte destas histórias. Podemos retomar o *tempo do espetáculo*, como o tempo transformado e significado pelo ritmo da produção, conforme citamos em Comolli (2007) e que foi aderido pela narrativa fílmica orientado pela montagem cinematográfica.

Contudo, temos a impressão de que, ao longo do cinema de conversação, Eduardo Coutinho vai desenvolvendo a figura dos narradores. O intercâmbio de experiência, a habilidade em narrar, a gestualidade presente no movimento das mãos, nas expressões faciais, são registrados por Coutinho. No momento da filmagem, privilegia os enquadramentos do busto para cima para ter a imagem do corpo, utiliza poucas câmeras, por isso, possui poucos ângulos que evita muitos cortes na montagem, abandona planos de cobertura - aqueles que cortam a cena para outras imagens durante a fala do personagem. A partir de 2007 com *Jogo de Cena*, adota uma forma que intensifica o caráter do seu cinema, cada vez mais minimalista, através da gravação em locação fechada com o cenário em que há apenas sua cadeira e do seu personagem.

Sob o ângulo de Pinney (2017), antropólogo que se dedica aos estudos da cultura visual, podemos emprestar sua análise sobre a fotografia pós-colonial que se desenvolve e se opõe ao perspectivismo cartesiano.

De modo geral, o perspectivismo cartesiano se expressa através do controle matemático daquilo que será fotografado. Sendo assim, o corpo é aprisionado e subsumido no tempo e espaço do registro fotográfico. As suas expressões são ignoradas e não se destacam na superfície fotográfica, apenas faz parte da composição da paisagem ordenada pelo enquadramento. Para Pinney (2017), aqui retornamos a mudança em Coutinho, a fotografia pós-colonial de maneira oposta, se distinguirá pela valorização da expressão corporal. O corpo, com seus gestos e poses, assume a superfície da fotografia.

Nesse tipo de fotografia temos também aspectos que se assemelham à “realidade da filmagem”, pois a opacidade da fotografia é se revelar como o resultado de um processo técnico e criativo e não

como uma ilusão naturalista. Ou seja, sob o perspectivismo cartesiano, assume-se a fotografia como retrato do real. De modo oposto, o olhar direcionado direto para a câmera é, assim como evidenciar cortes ou deixar aparecer equipamentos técnicos, também uma estratégia de opacidade que demonstra ao observador que aquilo é uma imagem fotográfica (PINNEY, 2017).

No minimalismo que se desenvolveu em Coutinho, percebemos que através do dispositivo do cinema de conversação em locação fechada e estúdio, promove uma oralidade corporificada. Isto é, na imagem vemos o corpo em destaque que acompanha a fala e, os seus gestos, são mimetizações da narrativa do personagem (FIGURA III). Valorizar a expressão da corporalidade do interlocutor, é uma das escolhas do diretor e uma das singularidades do seu cinema.

Acrescentemos que o corpo possui uma autonomia expressiva que a oralidade não é capaz de atingir, como por exemplo: um suspiro, um olhar perdido, expressões faciais, movimentos das pernas, das mão e da cabeça. São aspectos que referenciam significados e assumem com a fala, a centralidade nas imagens do cinema de conversação.

O minimalismo de Coutinho, está disposto para capturar as diversas expressões do corpo e da fala no contexto da filmagem e que ganhará a forma completa no momento da montagem. Walter Benjamin, traz o aspecto da corporalidade centrada no movimento das mãos do narrador que acompanha a fala que nos aproxima do enquadramento de alguns personagens de Coutinho.



FIGURA III. As mãos que acompanham o fluxo da narrativa. De cima para baixo, da direita para esquerda são personagens de: *Últimas Conversas* (2014), *O Fim e o Princípio* (2006), *Boca de Lixo* (1992) e *Babilônia 2000*(1999).

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo contexto. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto e o lugar que ele ocupava na narração está agora vazio (pois a narração em seu aspecto mais sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência de trabalho que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito (BENJAMIN, 2014, p. 239).

Ainda nesta comparação, entre a atrofia do ato de saber narrar histórias e ter experiências comunicáveis, com o desenvolvimento das técnicas vinculadas ao desenvolvimento material como, por exemplo, no desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, vejamos como

Benjamin enxerga no cinema uma possibilidade de despertar a sensibilidade e a percepção anulada pelo predomínio da técnica. Temos em Benjamin a transformação da *estética*, entendida como experiência sensorial corpórea de percepção (BUCK-MORSS, 1996), que envolve a intercambialidade de todos os sentidos em relação com o ambiente o qual o sujeito está inserido, para a *anestésica*, que significa a anulação da percepção e o bloqueio dos sentidos. A anestésica é o resultado das mudanças excessivas provocadas pelas grandes transformações da modernidade⁴, contudo também pode ser estimulada como foi no século XIX, através das novas *técnicas anestésicas*, promovidas pela medicina, novos anestésicos, novos meios de produção, novas drogas entorpecentes.

Em suma, a anestésica como resultado das grandes mudanças ou como técnica que visa bloquear a estética, como um “para-choque” de forma a resguardar os sujeitos frente as experiências excessivas das transformações na modernidade. Uma vez que a experiência sensorial e a percepção do ambiente são bloqueadas, minam as experiências comunicáveis (BUCK-MORSS, 1996).

Ser defraudado da experiência tornou-se o estado geral, sendo o sistema sinestético dirigido a esquivar-se aos estímulos tecnológicos, de maneira a proteger tanto o corpo do trauma de acidentes como a psique do trauma do choque perceptual. Como resultado, o sistema inverte o seu papel. O seu objetivo é o de entorpecer o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestésica tornou-se, antes, um *sistema anestésica*. Nesta situação de “*crise de percepção*”, já não se trata

4 Um bom panorama da intensidade e rapidez das transformações promovidas modernidade na passagem do século XIX ao XX, pode ser ilustrado pela seguinte passagem de Walter Benjamin: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 2012 P, 124).

de educar o ouvido rude para ouvir música, mas lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas restaurar a perceptualidade (BUCK-MORSS, 1996, p. 23-24)

A tese número “nove” de Walter Benjamin em *Sobre o Conceito de História*, recorre à alegoria através de um quadro de Paul Klee em que explica sua concepção de história e critica a concepção de progresso, este por sua vez aparece como responsável pela formação de conjunto de ruínas que avolumam em função do desenvolvimento histórico, uma vez que está associado ao desenvolvimento econômico conduzido pelos que concentram os meios de produção. A figura do anjo de Klee é empurrado por uma tempestade que alegoricamente expressa a voracidade da ideia de progresso. O anjo, “tem seu rosto voltado para o passado” e “essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas”. De costas, o anjo pode ver que o progresso coleciona um conjunto de ruínas que anunciam o desenvolvimento histórico em direção à catástrofe.

Podemos dizer que o desenvolvimento de novas técnicas compõe o cenário catastrófico, na medida em que elas são apropriadas e desenvolvidas para a guerra, por regimes fascistas, pela melhora e eficiência do ganho de capital econômico. Como, foi colocado acima, o excessivo volume das transformações na vida dos sujeitos, fazem com que amortença e anule a percepção humana num ato anestético para evitar a experiência traumática. Como superação, o cinema deslocado dos interesses do capital e das ideais fascistas, atua com o potencial de restaurar tal perceptibilidade.

Sob uma perspectiva benjaminiana, Michael Taussig (1992)⁵, trabalha em torno do conceito de *mimesis*. O autor aponta como, para Benjamin, as faculdades miméticas ressurgiram na modernidade como advento do cinema e da fotografia. Com elas o *inconsciente óptico* (BENJAMIN, 2012) é liberado, permitindo assim a percepção e a visão daquilo que não pode ser sentido e observado na ordem do dia. Em suma, a capacidade da câmera extrapola a dos olhos humanos e pode revelar aspectos que jamais seriam observados devida a limitação da

⁵ *Physiognomic Aspects of Visual Worlds*. Michael Taussig. 03/1992; Volume: 8.

óptica humana.

Michael Taussig propõem uma epistemologia construída com a abertura do *inconsciente óptico liberado*, o qual dá origem a uma ciência formada por uma nova visão e percepção capaz de transgredir a própria ciência. A faculdade mimética portanto, pensada como a capacidade de tornar-se outro ou outra coisa, considerada pelo autor como uma das formas mais antigas de conhecimento, ressurgue na modernidade e surge na ciência proposta por Taussig como uma nova forma de relação entre o perceptor e aquilo que é percebido.

Este *inconsciente óptico* possui relação com o *inconsciente freudiano* que armazena experiências, memórias e impulsos reprimidos. Na mesma direção, o inconsciente óptico, até então era um repositório de formas de perceber o mundo e sensibilidades contidas que pôde ser liberado pela experiência do cinema. Isto transplantado para a ciência proposta por Taussig, nos desafia à construção de uma nova ciência que não seja orientada por tabus, por anulações de uma realidade que manteve seu inconsciente óptico reprimido que, por sua vez, reprime nossa faculdade mimética.

Em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (2012), Walter Benjamin demonstra como as alterações históricas na base econômica alteram nosso modo de percepção sobre os objetos artísticos e, também, fomenta a criação de novas formas de expressão artística. Neste sentido, o autor enxerga o cinema como nova forma de expressão de capacidade transformadora para restaurar a percepção do público frente ao marco histórico da ascensão do fascismo na europa, o qual como técnica anestética, replica o conteúdo imagético que cultua a guerra, o regime fascista e o domínio econômico capitalista.

Neste sentido, o *cinema de conversação* para além da preocupação com a arte, e com sua ênfase aos atos narrativos, consegue resgatar e restituir a figura dos narradores na contemporaneidade. Isto resulta do esforço de recriar através da montagem cinematográfica e reinserir narradores entre o público. A montagem no cinema documentário, portanto, possui a capacidade singular de criação, a qual segundo, Bruno Evangelista da Silva.

A montagem – no documentário –, enquanto um procedimento emblemático para a liberdade formal

do cineasta, ganhou força justamente pela possibilidade de ilustrar um mundo de uma maneira que as pessoas ainda não haviam conhecido ou imaginado, contudo, não criou e não produziu um mundo que não seja reconhecível e compartilhado pela coletividade (EVANGELISTA, 2013, P. 97).

Como dissemos, Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, trata o cinema como uma expressão da modernidade vinculado à ideia do progresso, porém, ao mesmo tempo o cinema é reconhecido como potencialmente capaz de comunicar e restituir a experiência de choque e liberar a consciência do efeito anestésico aprontando-a para registrar as experiências do choque da modernidade:

O entendimento da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológico. Está centrado no choque. Aqui, como raramente o faz, Benjamin baseia-se numa ideia freudiana, a de que a consciência é um escudo que protege o organismo contra estímulos - “energias excessivas” - do exterior, obstando à sua retenção, à sua impressão em forma de memória. Escreve Benjamin: ' A ameaça destas energias é de choques. Quanto mais prontamente a consciência registra estes choques, tanto menos provavelmente eles terão um efeito traumático". Sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como um pára-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestético e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques cotidianos do mundo moderno – responder a estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade de sobrevivência (BUCK-MORSS, 1996, p. 21-22).

O próprio Coutinho faz uma aproximação com Walter Benjamin (Figura IV). No filme *O Fio da Memória (1991)*, existe uma cena que

faz citação à alegoria do Anjo de Paul Klee (*Angelus Novus*, 1920), usado por Benjamin em sua discussão sobre o conceito de história.

O filme é dedicado ao centenário da abolição da escravização dos negros no Brasil. Passa pelas manifestações populares brasileiras, seja na religião, nas expressões artísticas e culturais. Aborda a marginalização da população negra durante o processo de urbanização e modernização de grandes cidades. Há dois personagens pivôs no filme, Gabriel Joaquim dos Santos e Seu Manuel, respectivamente o primeiro nasceu quatro anos após a abolição e o segundo era um ex-escravizado. Após uma sequência dedicada ao empobrecimento, resistência e marginalização da população negra em contraste com o progresso dos grandes centros, Coutinho constrói no filme a cena do anjo gravada no cemitério em que se encontrava as ossadas de Gabriel.



FIGURA IV. Na cena, ao som do sopro do vento que assovia num dia nublado, Coutinho registra lápides, sacos com ossadas, partes de esqueletos e finaliza a cena com imagem do anjo num plano fixo, de aproximadamente dez segundos, que se encontra com o barulho do vento que sopra. Fonte: O Fio da Memória (1991).

Por fim, existem correlações entre Coutinho e Benjamin que vão na seguinte direção: o primeiro é o fato de Coutinho ser leitor de Benjamin, segundo que ambos valorizam a comunicação das experiências a partir da construção das narrativas. Se em sua época

Benjamin enxerga a possibilidade do cinema de restituir a experiência de choque bloqueada pela modernidade e estimular uma nova consciência capaz de fazer frente ao avanço do fascismo, Coutinho, consegue no seu cinema destacar um lugar para as narrativas e experiências a partir da evolução do seu cinema minimalista, o qual preferiu chamar cinema de conversação, feito de narradores e ouvintes.

Num momento em que o cinema é dominado pelo tempo espetacular, com o *jump cut* na montagem (Comolli, 2007) e a televisão pelos programas de entretenimento como denotam as categorias de *Um Dia Na Vida*: bunda, pedofilia, dinheiro e pureza, o cinema de conversação é uma fenda para o uso das técnicas da linguagem cinematográfica afim de promover a comunicação de experiências, memórias a partir de narrativas.

2. 3.1 Os diálogos, voz, a fala e o corpo que fala

O cinema de Eduardo Coutinho, especificamente seu dispositivo cinematográfico⁶, está disposto para funcionar sobre uma base relacional, a qual desperta o contato, o diálogo e diversos módulos de relação entre os interlocutores. Neste sentido, o diálogo se revela como uma experiência singular de conhecer o outro e que envolve uma dinâmica de transformação dos próprios interlocutores e da própria relação que fora estabelecida.

A maneira como lidar, capturar e organizar a voz dos sujeitos de pesquisa, suscitam questões importantes na representação fílmica e na representação etnográfica. Na antropologia, esta discussão está posta pelo que James Clifford chamou de *autoridade etnográfica*, a maneira e as escolhas do etnógrafo em lidar com as vozes do campo na composição da representação etnográfica. A base relacional fundamenta

6 - Veremos sobre dispositivo cinematográfico no segundo capítulo. Para a presente discussão, o dispositivo no cinema documentário pode ser descrito como um conjunto de regras, preparadas para provocar e captar cenas e situações. Comolli (2001) em *Sobre o Risco do Real*, formula um tipo de dispositivo preparado para ser desarmado pelo inesperado e não programado na situação filmada. Esta formulação nos aproxima do cinema direto/cinema verdade e do cinema de conversação.

o trabalho etnográfico e as vozes nativas são partes deste trabalho que, ao serem textualizados, o autor escolhe entre revelar os processos de negociação vivida no campo, inibir as vozes nativas ou explicitá-las.

“O silêncio da oficina etnográfica foi quebrado por insistentes vozes heteroglotas e pelo ruído de outras penas” (CLIFFORD. 2014, p. 21-22). Assim Clifford expressa as novas demandas que constituirão o trabalho etnográfico de base discursiva e que originará em novas possibilidades de representação etnográfica. Estas serão baseadas pela fala, pelo diálogo empreendido entre interlocutores e, por que não, entre “*conversadores dispostos*”, como diria o próprio Coutinho (2013).

Neste ínterim, a voz da alteridade, a narrativa do nativo, atinge o patamar fundamental para o trabalho etnográfico que se desloca dos modelos de textualização concentrados unicamente na subjetividade e na interpretação do pesquisador. Falamos, em suma, dos modelos discursivos de representação etnográfica, chamados por Clifford (2014) de dialógico e polifônico.

A dialogia envolve a interação, o contato, o relacionamento e a proximidade física. Foram estes fatores que, como demonstra Clifford (2014), remetem ao poder do diálogo que transformou a relação com os nativos do ex-aluno de Marcel Mauss e um dos integrantes da famosa expedição Dakar-Djibouti, Marcel Griaule. Como aviador que havia servido a Força Aérea, “acostumado a ver as coisas pelo alto” (CLIFFORD, 2014, p. 178), com visão panorâmica dos territórios que sobrevoava, Griaule aplicou essa distância na sua maneira de trabalhar como etnógrafo e no *sistema documentário* que desenvolveu, o qual abrangia a reunião de amplo registros sobre a vida e o território dos nativos.

Como complemento do sistema documentário, Marcel Griaule realizou um procedimento de trabalho de campo que chamou de *complexo iniciático*, que supõe o diálogo do antropólogo com os nativos. Ao longo de sua trajetória como pesquisador, pela proximidade e contato com o povo dogon que pesquisara, Griaule se desaproxima gradativamente do sistema documentário de inspiração militar e etnocêntrica. As maneiras de explicar a cultura dogon cada vez mais vão sendo preenchidas pelas explicações nativas consequentes da aproximação e do contato interativo permitido pelo diálogo. Esse diálogo se radicaliza de tal forma que culmina na iniciação de Griaule

entre os Dogon através do líder Ogotommêli, o qual passa a ser reconhecido por outro tipo de autoridade, a autoridade nativa reconhecida por Griaule como os doutores Dogon (CLIFFORD, 2014).

O outro modelo discursivo tratado por Clifford (2014) é a polifonia. Modelo tomado de empréstimo da análise de Bakhtin sobre o romance polifônico do escritor Fiódor Dostoiévski⁷, isto é, a multiplicidade de vozes para constituir que constrói *uma estória*. Nela, a autoridade etnográfica é distribuída sob vários autores e vozes do campo que compõem a textualização da experiência vivida pelo etnógrafo. Cabe a ressalva que o modo polifônico de representação traz consigo um desafio para as bases da escrita ocidental, porque ele se desloca da nossa tradição de criação de texto através de um único autor (CLIFFORD, 2014).

No *cinema de conversação*, Eduardo Coutinho provoca a emergência das falas por meio de perguntas breves e diretas que permitem o início e a continuidade das narrativas de seus personagens e a menor interferência possível do diretor no ato narrativo. Em *Boca de Lixo*, por exemplo, o diretor pergunta: “É bom trabalhar no lixo aqui?” , “O que que você queria ser na vida?”. Em *Theodorico*, pergunta ao trabalhador: “E o senhor, vive como?”, em outro momento pergunta ao próprio Theodorico: “O Frei Damião é bom pra dar voto ou não?”. Se adiantarmos mais no tempo, veremos que Coutinho mantém esta forma de perguntar. Em *Últimas Conversas* (2014), por exemplo, a primeira pergunta é: “Me diz uma coisa, seus pais estão vivos?”, em outro momento, para outra jovem o diretor pede: “Me conta como você vê o mundo, como você vê tua infância e a sua família.”

Para Coutinho, as perguntas correspondem a um núcleo de temas que são comuns na vida qualquer pessoa:

Minha tese é a seguinte: o importante para qualquer pessoa – no Ocidente, pelo menos - é: origem, família, trabalho, amor, sexo, doença, prazer, dinheiro, morte. Se tem morte, tem religião. Acabou. Fora isso, você pode ser São

7 Consultar: O Problemas da Poética de Dostoiévski. 2013. Editora Forense Universitária.

Francisco de Assis, pode ser Lênin. Essas são as formas de viver. Você pode ser um gari na rua. Mas esse é o núcleo, começando pela origem (COUTINHO, 2013, p. 316).

Aliando perguntas breves e diretas com temas que são comuns a todos, o cinema de conversação provoca a emergência da fala, participa criativamente da performatividade do seus personagens.

No campo documentário etnográfico, David MacDougall (1994) faz uma reflexão sobre a presença da “voz” no documentário, a partir da pergunta *De quem é essa história*, a qual dá o título ao texto. Nele, o autor coloca o cuidado com a voz dos nativos no filme etnográfico como uma preocupação paralela e anterior da discussão empreendida pelo que Clifford chamou de *autoridade etnográfica*. Também, “voz” aqui é entendida como a narrativa dos nativos, as vozes mobilizadas que constituem o texto ou filme etnográfico.

O reconhecimento dessa inadequação tem levado a abordagens que oscilam entre a introspecção crítica e uma busca de novas estratégias formais multivocais. Os antropólogos estão agora mais conscientes de que eles também estão contando histórias. Mas, curiosamente, apesar da realização de filmes etnográficos ter seguido um curso paralelo, isso não parece ter sido feito sob a inspiração da Antropologia. O desafio das certezas autorais, das convenções estilísticas recebidas, a introdução da autorreflexividade, os movimentos em prol de legendar as falas nativas (permitindo a inclusão de textos nativos), tudo isso parece ter emergido a partir de questionamentos éticos e epistemológicos que os realizadores de documentários começaram a fazer há trinta anos atrás. Os realizadores de filmes etnográficos provavelmente se tornaram sensíveis a algumas dessas implicações textuais, independentes dos escritores etnográficos (MACDOUGALL, 1994, P. 97).

Eduardo Coutinho, desde seu início como documentarista no Globo Repórter, pautou-se no abandono de uma visão interpretativa, explicativa, calcada no diretor. Se em Griaule foi a experiência de iniciação e conversão entre os Dogon que o liberou para o diálogo e à escuta da voz nativa, no caso de Coutinho foi seu trabalho na televisão que o possibilitou sua iniciação para o diálogo, que no seu cinema já maduro, passará a chamar de *cinema de conversação*. Em cartadepoimento ao crítico Paulo Paranaguá, Eduardo Coutinho, conta sobre este cinema que optou em realizar:

Adotando a forma de um cinema de conversação, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas nas contingências da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos 'tipos' imediata e coerentemente simbólico de uma cultura. O improvisado, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa entre conversadores dispostos, em tese dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer (COUTINHO, 2013, p.16).

Cabe-nos lembrar que como Coutinho não iniciou a sua carreira como cineasta no documentário, mas sim na produção de ficções como *O Pacto* (1966), *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1970), em que contato com a alteridade e a conversa não assumem a centralidade da filmagem. Esse deslocamento do cinema de ficção cinematográfica para o documentário na televisão foi a gestação do estilo de Coutinho (BEZERRA, 2014).

Na televisão, Coutinho aprendeu a fazer documentários se preocupando com inquietações que também são do domínio da antropologia, tais como apontar as condições de filmagem, aparecer em cena, como filmar e ouvir o interlocutor e estabelecer contatos com este. Marc-Henri Piault, aborda correspondências interessantes no início do cinema que é paralelo com o desenvolvimento da etnografia, traça portanto, uma relação entre antropologia e cinema. Conta o autor que o

cinema não hesitou em registrar mundos distantes ou ajustar a representação de acordo com a sociedade que experimenta as possibilidades de fazer filme (PIAULT, 1994). Com isso, o cinema documentário tem seu desenvolvimento autônomo em relação ao cinema antropológico, este ficava compreendido como recurso para registros secundários de campo.

Também é interessante notar, conforme aponta Piault (1994), que as bases do cinema antropológico foram construídas por documentaristas fora da antropologia. Como os exemplos dos filmes de Robert Flaherty e de Dziga Vertov, dois precursores do documentário que lançaram a base da antropologia audiovisual através da inspiração provocada no cineasta e antropólogo Jean Rouch nos anos de 1950. A partir disso, a correspondência entre cinema e antropologia depois do cinema verdade de Rouch, fica mais estreita. Diretores de cinema, como por exemplo Jean Luc-Godard no início da sua trajetória, se inspiram no estilo do cinema etnográfico inovador de Jean Rouch.

Estes fluxos e influxos entre cinema e antropologia não cessam, em *A voz do documentário*, texto de Bill Nichols. Segundo o autor, embora já aparecesse nos trabalhos de Jean Rouch e de Jean Luc Godard nos anos de 1960, a reflexividade – uma das variáveis do momento conhecido como virada pós-moderna na antropologia – aparecerá com maior força no documentário contemporâneo. Os trabalhos que trazem a ideia da reflexividade na contemporaneidade podem ser constatados no cinema etnográfico de John Marshal, Timothy Asch e David e Judith McDougall (NICHOLS, 2008).

Eduardo Coutinho faz parte deste movimento de trocas entre antropologia e cinema, cinema etnográfico e cinema documentário, o que torna interessante notarmos que ele, em certo momento, referiu-se ao seu modo de fazer cinema, conforme veremos nos capítulos que sucedem, como *antropologia selvagem*. O sentido buscado pela expressão – a qual adentramos em outro momento quando analisarmos *Boca de Lixo* – refere-se ao fato de seu cinema trabalhar com a alteridade, mas ao mesmo tempo diferente de alguns preâmbulos do trabalho etnográfico. Se estes visam constituir uma relação com o interlocutor, em Coutinho há o trabalho de registrar a surpresa do encontro que será inédito no momento da filmagem.

Seu trabalho na televisão nos anos de 1970, teve uma

contribuição para engendrar bases fundamentais do seu cinema, conforme diz abaixo:

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas da televisão de filmar chegando, filmar qualquer circunstância, pensado em usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez na vida eu recebia um salário bom e pago em dia (COUTINHO *apud* LINS, 2013, p.19).

O que chamamos *acima de diálogo, vozes e narrativas*, aparecerá nas palavras de Coutinho *como conversa e fala*. Diálogo e conversa, são maneiras de interação. As vozes, narrativas e falas são produtos de tal interação. Mas *fala no cinema de conversação* de Eduardo Coutinho, assume uma conotação além da linguagem verbalizada e se soma a uma linguagem corporal cuja forma é passível de ser registrada na filmagem e valorizada pela montagem. A este tipo de fala, o diretor chama de “visceral”.

O que é a palavra? A palavra é a palavra, mas existe também o para-verbal, o que não é a palavra não? Como um sorriso, é dizer que você tem um corpo que fala. É mentira que a palavra fala, você pode reparar nas sobrancelhas, nos olhos, na boca, no movimento dos braços e dos ombros, é dizer no corpo que fala, e fala discutindo e incorporando coisas incríveis. O corpo no cinema – e especificamente também no documentário –, se não fala, então não fala nada (COUTINHO *apud*, RUSSO, 2013, p.56).

Este para-verbal se aproxima de um significado que atribui um texto paralelo e uma comunicação estabelecida para além da conversa verbalizada propriamente dita. O que veicula esta comunicação para-verbal é o próprio corpo. A situação colocada por Coutinho no presente da filmagem, estabelece o dispositivo que provoca simultaneamente

essas duas dimensões da comunicação, a verbal e para-verbal.

Em um filme sobre Eduardo Coutinho de Carlos Nader (2013), em que se inverte os papéis e Coutinho é o personagem estimulado a falar, ele comenta sobre a proximidade, a qual chama de “justa distância” dos corpos durante a interação como um fator fundamental para um diálogo profícuo e para-verbal. Esta linguagem para-verbal do corpo que fala é a fala visceral que resulta da troca entre palavras, do contato entre os participantes e da proximidade no momento da conversa. Este tipo de presença e interação, ao mesmo tempo produz e alimenta um outro tipo de relação, as “relações eróticas”.

Na verdade, essas relações, na verdade são relações eróticas – no sentido amplo da palavra. Estou plenamente convencido disso (...) São relações de corpo. E é isso que faz com que uma velha [referência à Dona Maricota personagem de *O Fim e o Princípio* (2006)], ou uma garota de programa [personagem de *Edifício Master* (2002)] que está com o joelho colado em mim, não importa isso, ela fale comigo (...). O corpo fala, e a fala que está ligada ao corpo quando é visceral, é porque há uma relação erótica (Eduardo Coutinho. Trecho extraído de *Eduardo Coutinho 7 de outubro*, Carlos Nader, 2015).

A interação no diálogo que atinge o nível para-verbal nos leva para o que Gregory Bateson chamou de *metacomunicação* (BATESON, 1954) e *metadiálogo* (BATESON, 1972). A metacomunicação é um nível abstrato de comunicação que está além do sentido denotativo das palavras verbalizadas, ela se apresenta como um conjunto de mensagens que são trocadas durante a interação através de um conjunto de indícios como gestos, sinais, hábitos, reações e atitudes que se comunicam com outra pessoa. Mas essas mensagens metacomunicativas – “para-verbal”, utilizando Coutinho – não ocorrem ao léu de maneira aleatória, mas sob um tipo de informação prévia a qual enquadra o tipo metacomunicação, o que Bateson (1954) chama de “enquadres psicológicos”.

O momento da filmagem estabelece um tipo de enquadre

psicológico. A mensagem prévia comunicada durante e pela relação delimita os papéis entre diretor e personagem. Os enquadres delimitam os tipos de mensagens denotativas que serão comunicadas e o contexto da metacomunicação. No caso do cinema de conversação, a informação prévia e implícita que enquadra a relação é “isto é um filme” ou “isto é uma conversa para um filme”, o que submeterá o interlocutor – ou personagem – a uma economia de gestos e palavras em função do que explicitar ou esconder do diretor ou do público que assistirá os filmes. Os enquadres são reproduzidos a todo instante no momento da interação e dependem de *quando, com quem, como, qual o assunto e onde* ocorre a relação. Todos estes aspectos atuam em conformidade e, de outra maneira, podemos dizer que a relação produzida no encontro é processual e gerida por uma série de enquadres que, ao mesmo tempo produzem mais interação e novos enquadres sucessivamente.

Em suma, Bateson (1954) define que na metacomunicação o assunto é a própria relação entre os falantes, delimitada por um enquadre psicológico o qual limita o contexto comunicativo.

No livro dos *Metadiálogos* (BATESON, 1974) são demonstrações de um conjunto de metacomunicação em que temos os enquadres psicológicos a partir dos diálogos de Gregory Bateson com sua filha ainda criança. A definição de Bateson para metadiálogo é “uma conversa acerca de um assunto problemático”⁸. Esta conversa deve ser tal que não só o problema seja discutido pelos participantes, mas a estrutura da conversa como um todo seja relevante para o mesmo problema” (BATESON, 1974, p. 7).

Mary Catherine Bateson, filha e interlocutora de Bateson em *Metadiálogos*(1974), nos conta em outro livro, que nos *Metadiálogos* seu pai inseriu fragmentos da interação que ele tinha com ela, mas a “filha” com quem interage é uma personagem fictícia a quem ele recorreu para expor a teoria dos enquadres psicológicos e os metadiálogos. Porém, Mary Catherine Bateson nos conta que apesar da

⁸ Assuntos problemáticos, são os assuntos que Bateson tem com sua filha a qual faz os questionamentos que compõem o livro: I) Por que as coisas se desarrumam?; II) Por que é que os franceses mexem muito os braços?; III) Acerca de ser sério (...) são sete assuntos que compõem o livro e demonstram exemplos de metadiálogos.

ficção, essa personagem fictícia foi crescendo, deixando cada vez mais de ser fictícia, parecendo-se cada vez mais ela a ponto de modelar o tipo de integração que ela tinha com seu pai (BATESON; CATHERINE BATESON, 1987). Esta relação de trocas e singularidades entre pessoa e personagem que emergem de enquadres, será trabalhada no próximo capítulo.

O corpo que fala em Coutinho ou a linguagem visceral produzida a partir da relação, alcança em alguns casos, como demonstrado por Coutinho, um nível abstrato de comunicação, a metacomunicação, sentida por Coutinho através daquilo que testemunhou no momento interativo da filmagem. O espectador, por sua vez, enxerga pelos registros nos enquadramentos da câmera, os indícios como gestos, movimentos, reações que compõem a metacomunicação.

2.4 Televisão: personagem e figurante discreta

Eduardo Coutinho transitou pelo cinema e pela televisão. Sua passagem pela televisão, durante nove anos entre 1975 até 1984 na Rede Globo através do *Globo Repórter* na produção de documentários, como dissemos, marcou a fase de gestação do seu dispositivo cinematográfico (BEZERRA, 2014). Porém, a televisão participa da trajetória do diretor. Num curto golpe de memória, podemos elencar algumas cenas de alguns de seus filmes (que vão além do deslumbramento de Theodorico em ser *televisado* nos anos de 1970)⁹. Nestas, portanto, podemos ver: televisão que aparece no quadro como recurso do dispositivo, menções a programas televisivos, imagens de tv usadas como material de arquivo, direção de curta metragem que faz paródia a programa de televisão e, um filme da televisão.

No filme *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987), Coutinho entrevista moradores da comunidade Santa Marta que lhe contam sobre as condições de vida no morro na cidade do Rio de Janeiro, suas diversões, a violência policial e a violência de facções no interior da favela. Durante as cenas das locações no centro comunitário, os personagens conversam com Coutinho e uma televisão instalada

⁹ No capítulo II, abordaremos o personagem Theodorico Bezerra de *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978).

próxima a eles exibe simultaneamente a cena em estão sendo filmados. *Boca de Lixo (1992)*, aparece dentro de campo a exibição do documentário editado para os catadores em um aparelho de tv instalado em cima de uma kombi estacionada entre os resíduos.

Em *Santo Forte 1999*, sob o evento da vinda do Papa à cidade do Rio de Janeiro, o documentário entrevista moradores da favela Parque da Cidade. Entre as cenas do filme, a TV é filmada exibindo João Paulo II no Brasil. Outra menção interessante, é a recorrência com que seus personagens questionam sobre se as imagens captadas irão “aparecer na TV”, como faz a personagem Jurema ao questionar as imagens de pobreza captadas pela equipe no aterro.

Em *Babilônia 2000*, filmado no Morro da Babilônia na cidade do Rio de Janeiro, sob a proposta de distribuir equipes de filmagem na favela e registrar a virada do milênio, notamos entre as falas, algumas que se remetem à televisão, como a do personagem Paulo Sérgio, que justifica a escolha do nome de uma criança “Matheus” em função de um personagem de uma telenovela. Também temos a menção ao antigo programa interativo *Você Decide*, da Rede Globo.

No ano 2000, Coutinho dirigiu um curta-metragem de ficção chamado *Porrada! (2000)*, “idealizado e interpretados por usuários do serviço de saúde mental do Instituto Philippe Pinel”, como diz ao texto de abertura do filme. Aqui, temos uma paródia do programa de auditório do apresentador conhecido como Ratinho, que se sagrou primeiramente na TV Record e depois foi para o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) com o *Programa do Ratinho*. “Porrada!”, é uma exclamação comum em seu programa quando formava um coro da plateia que clamava pela agressão durante quadro sobre paternidade com revelações de testes de DNA. No caso, a menção explícita à TV aqui é uma paródia e o nome do programa é *Programa da Ratinha*, apresentado por uma mulher.

Em *Peões 2004*, passada a vitória recente do ex-presidente Lula que havia sido líder sindicalista, Coutinho quer identificar aqueles que haviam sido sindicalistas com Lula no ABC na grande São Paulo, e que se mantinham como anônimos na história oficial das grandes greves. Para isso Coutinho exibe através da televisão as imagens das grandes greves, filmes de Leon Hirszman e João Batista de Andrade e Renato

Tapajós¹⁰, para os antigos sindicalistas identificarem seus antigos companheiros.

No ano de 2006 foi lançado o filme *O Fim e o Princípio*, Coutinho vai ao sertão da Paraíba, sem pesquisa prévia e sem conhecer os povoados, o diretor se expõe às eventualidades e vai descobrindo os personagens que o leva ao Município de São João do Peixe, onde fica o sítio dos Araças. Neste local encontra Dona Mariquinha e em uma cena lhe entrega seu retrato fumando um cachimbo. Dona Mariquinha sentada, olha sua foto e diz: “nunca pensei em ver um retrato com cachimbo (...) Eu vejo na televisão os véio com cachimbão.”

No mesmo local, 14 meses depois, em outro filme, Coutinho volta para exibir *O Fim e o Princípio* para os moradores e os personagens do sítio. Na sequência inicial o diretor aparece em cena em uma situação engraçada negociando com uma senhora para que ela compareça na exibição. Mas ela lhe diz, “Ai, minha novela das seis eu não perco, né! É novela boa...”, Coutinho, fica de lado e tenta dizer que vai dar tempo, mas a senhora se entretêm na conversa com outra pessoa e começa falar sobre seus desejos e expectativas quanto ao enredo. O desfecho foi que depois da novela, combinaram de buscá-la para assistir ao documentário.

No seu último filme *Últimas Conversas (2015)*, montado por Jordana Berg que montou seus filmes desde *Santo Forte*, a proposta é entrevistar estudantes do ensino médio das escolas públicas da cidade do Rio de Janeiro. Ouvimos jovem que diz que gosta da “série da HBO”, a personagem Rafaela lamenta sua relação com a mãe por não ser “como em filmes e novelas” ou então, sobre esta relação, “por eu ver muito em televisão, às vezes das minhas amigas, eu achava que era uma coisa boa.” Há também outro jovem, Breno, que diz “vejo televisão bastante. As vezes, quando não passa na TV eu busco na internet o filme e assisto”. Percebemos neste seu último filme, lançado em 2015, referência ao mundo virtual nas falas possibilitada pelo evento da programação *on demand* e/ou da *Smart TV*, acesso à internet e que escapa do modelo programação em grade comum nas emissoras de televisão abertas no Brasil.

10 O filmes respectivamente são: *O ABC da Greve (1990)*, *Greve! (1979)* e *Linha de Montagem(1982)*.

Frente a este panorama podemos enxergar nas entrelinhas deste *cinema de conversação*, um fio que passa ao longo de sua filmografia, em que TV é um aspecto comum e que se faz presente na trajetória de Coutinho, no seu imaginário e de parte de seus personagens.

Esther Hamburger faz uma associação entre o aparelho televisor e uma suposta imputação mística e espiritual a ele atribuída. Ela diz que a diferença entre cinema e televisão é que, enquanto o primeiro recebe a luz de fora projetada sobre a tela, a televisão é uma caixa luminosa em que a luz vem de dentro, e este é o aspecto que permite a associação mencionada acima que a aproxima do lugar do sacro dentro dos lares.

É muito comum em casas populares, você vê que a televisão foi instalada no lugar que antes era o do altar. Essa associação é meio perturbadora, é meio inusitada (...) mas acho que talvez essa associação, talvez tenha a ver com essa luz que vem lá de dentro (HAMBURGER. Entrevista para a Sonhar TV. Data: 05/12).

Portanto, ao ocupar o local privilegiado dentro das casas, trejeitos, expressões, inspirações e opiniões pautadas pelo conteúdo da programação televisiva, polinizam as ações e as narrativas mesmo fora do papel de telespectador, ou seja, quando se sai da frente da televisão, da “caixa luminosa” e sonora. Como ocorre a intersecção entre pessoa e personagem durante a fala no momento da construção das narrativas, a programação televisiva ocupa um *locus* de referência e parâmetro para a conduta pessoal, bem como um estilo de sentir, agir, pensar e falar.

O seu filme *Um Dia na Vida (2010)*, feito inteiramente a partir da edição do conteúdo televisivo da TV aberta brasileira, soma nesta iteração entre Coutinho, televisão, personagens. Ele nos expõe frente ao intenso e ininterrupto fluxo de imagem e som que emerge da “caixa luminosa” que está presente em 97,2% dos lares do Brasil.¹¹

11 Estatísticas de Rádio e TV. < <http://www.teleco.com.br/nrtv.asp> > Acessado em agosto de 2017. Outro dado importante é o tempo médio de exposição do brasileiro ao conteúdo televisivo é de 4 horas e 31 minutos de segunda a sexta feira. Há um pena alteração nos fins de semana para 4 horas e 14 minutos. FONTE: Brasileiro fica, em média, mais de quatro horas em frente à TV, mostra

Consuelo Lins (2013) ao pensar o *Um Dia na Vida*, que se desloca das características do *cinema de conversação* ao eliminar do filme os personagens e o dispositivo que produz encontros, interações e produção de narrativas, a autora levanta uma hipótese que busca situar este filme na trajetória artística do diretor.

Como compreender esse filme dentro da trajetória artística de Eduardo Coutinho? Podemos arriscar uma hipótese e afirmar que *Um Dia na Vida* traz para o primeiro plano uma espécie de “pano de fundo” que sempre esteve ativo nos documentários de Coutinho. Esse concentrado de imagens expressa, de certo modo, o negativo do cinema do diretor, uma espécie de reverso do que ele frequentemente fez, e também o que emerge nos interstícios das imagens e sons dos seus filmes, nas falas prontas, exibicionistas, oprimidas ali presentes, mas também nas resistentes, inventivas e divertidas. Coutinho nos coloca cara a cara com uma cultura audiovisual midiática que, de certo modo, “forma” parcialmente seus personagens e também a todos nós, em graus diferenciados, queiramos ou não. Uma cultura que nos fornece visões de mundo, modelos de ação, normas de conduta, formas de expressão, vocabulário, atitudes e posturas corporais que se impõe com mais ou menos força, em um processo heterogêneo e incompleto, em que a negociação é permanente (LINS, 2013, p. 385-386).

Neste sentido, se não há neste filme o recorrente dispositivo cinematográfico de Coutinho, por outro lado, há aquilo que “forma” parcialmente seus personagens e também nos forma (Lins, 2013). O conteúdo televisivo condensado em *Um Dia na Vida*, nos apresenta e

pesquisa. <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-12/brasileiro-passa-em-media-mais-de-quatro-horas-em-frente-tv-mostra-pesquisa>> Acessado em agosto de 2017.

nos expõe àquilo que faz parte da vida dos imaginários dos personagens de Coutinho.

Finalmente, o cinema de conversação de Coutinho gesta uma nova possibilidade para o audiovisual, que é, por que não, bem mais próxima da relação com o audiovisual dos seus personagens – através da ênfase nas performances da oralidade –, do que a maioria dos documentários, sejam estes etnográficos ou não.

3. O CINEMA DE CONVERSAÇÃO: CONTAR A HISTÓRIA E O CORONEL TELEVISIONADO

Neste capítulo analisaremos o *cinema de conversação*. Discutiremos sobre a atenção que Eduardo Coutinho dedica à fala de seus personagens, esta provocada pelo dispositivo de filmagem, o que Coutinho dá o nome de “prisão”. Para tal, nosso recorte está delimitado no filme *Theodorico, Imperador do Sertão (1978)*, reconhecido como singular na trajetória do diretor por inaugurar um tipo de interação que quer “entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão”(COUTINHO apud LINS, 2008, p. 22).

É em *Theodorico* que inaugura tal movimento ético na obra do cineasta. É esse movimento que permite aos personagens desenvolver suas visões de mundo no limite da capacidade de convencer, com uma intervenção pequena por parte do diretor; pequena, pontual e absolutamente necessária para que o personagem aprofunde seu pensamento. (LINS. 2008, p. 25)

3.1 Falante e ouvinte

Para que se possa ter boas histórias é necessário que se tenha narradores de um lado e ouvintes do outro. A partir de *Santo Forte (1999)* Coutinho passou a selecionar seus personagens com habilidades narrativas. Investiu num cinema de narrativas, o que não significa que em seus filmes anteriores a sua atenção não privilegiava a fala de seus personagens. Sua escolha foi um aperfeiçoamento no dispositivo de filmagem e funcionou porque o diretor é um bom ouvinte. Saber ouvir está presente nos seus filmes desde sua entrada no cinema documentário em *Seis dias de Ouricuri (1976)*.

O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (2009), ao se dedicar à análise do *Cabra Marcado para Morrer (1984)* de Eduardo Coutinho, utilizou como epígrafe o seguinte trecho da fala da personagem Elizabeth Teixeira: “Graças a Deus, hoje estou aqui contando a história”.

Elizabeth Teixeira “*contando a história*” aponta para duas

direções. A primeira é a da personagem que pôde sair do anonimato, do medo de falar e do medo da repressão com o processo de abertura política e desmilitarização concluída em 1985. A outra direção, indica a elaboração de um tipo de cinema documentário que singularizou o cinema de Coutinho, a valorização da fala da alteridade e a “escuta sensível da alteridade”, expressão que é título de um texto de Coutinho, no qual ele diz que seu cinema assumiu a forma de um *cinema de conversação*¹².

Cabra Marcado para Morrer(1984), foi um divisor de águas no cinema documentário brasileiro e provocou o deslocamento de um tipo de cinema que Bernardet (2009), denominou de *modelo sociológico*. O filme consolidou um estilo interessado na valorização da fala do interlocutor/personagem, o que não havia no cinema anteriormente. O interesse se expande também para a exibição das relações e negociações estabelecidas durante o processo de filmagem afim de romper com o naturalismo no cinema documentário.

O livro referido de Jean-Claude Bernardet se chama *Cineastas e a Imagem do Povo* (2003). Nele, o autor analisa a maneira como o cinema direto foi apropriado no Brasil através dos documentários produzidos durante os anos de 1960 e 1980.¹³ Seu argumento é que os cineastas desta época se debruçaram em construir um cinema que expressasse uma autêntica “imagem do povo”. Porém, ele identifica que o que estava expresso era a relação estabelecida nos filmes dos cineastas com membros das camadas populares e não a imagem daquilo que se prescrevia como povo.

A presença de personagens das camadas populares nas cenas tinha a fala restrita ao papel de ser substrato para legitimar a fala do

12 O texto referido é *O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade*. Eduardo Coutinho, 1997.

13 Sobre o arquétipo “povo” que perdurou no campo político, artístico e ideológico da esquerda nos anos de 1960 e 1970, o sociólogo Marcelo Ridenti no livro *Em Busca do Povo Brasileiro* nos diz o seguinte: “Falar do povo, pelo povo, dar a palavra ao próprio povo: as variantes e os debates foram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja a identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira (RIDENTI, Marcelo. 2014. p.82).

narrador onisciente e onipresente. O discurso do *tipo sociológico*, como denomina Bernardet, agia através da generalização com exposições teóricas, entrevistas com especialistas e apresentação de dados estatísticos que impunham significado à fala particular do outro. Sendo assim, a fala do povo era diluída pela voz over do narrador ou a partir da voz do especialista.

Portanto, Elizabeth Teixeira “contando a história”, é um evento de fala condicionado pelo estilo que Coutinho adotou ao longo de sua trajetória como cineasta. O cinema que chamou de *cinema de conversação*, marca um tipo de filme interessado nas maneiras de falar e de se expressar. Veremos como a fala do personagem em seu cinema é resultado da sua busca e ênfase na oralidade. Para isto, fez o oposto do *modelo sociológico* no documentário.

Adotando a forma de um cinema de conversação, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas nas contingências da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos 'tipos' imediata e coerentemente simbólico de uma cultura. O improviso, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa entre conversadores dispostos, em tese dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer (COUTINHO, 2013, p. 16).

No nosso interesse em dialogar *cinema de conversação* e a antropologia, permite estabelecer relações com a etnografia que se constrói sobre as vozes dos atores em campo. Na etnografia, a fala do outro e a possibilidade deste em contar sua própria história, obteve destaque nos movimentos da pós-modernidade antropológica. Neste paradigma, a etnografia foi identificada como um gênero discursivo composto pela interação entre diferentes vozes. “Em um paradigma discursivo, e não visual, as metáforas predominantes na etnografia afastam-se do olho do observador em direção à fala (e ao gesto)

expressivo.” (CLIFFORD, 2016, p. 45).

A escolhas de Coutinho no *cinema de conversação* também estabelecem uma concentração cada vez maior na fala e no gesto expressivo. Somemos isto à “*antropologia selvagem*”: ela resume o interesse do diretor em produzir arte através do cinema e não ciência, bem como de estimular a fala a partir de uma relação que gratativamente se constrói e que o espectador acompanha os passos desta construção no filme.

Segundo Coutinho, quando questionado sobre sua aproximação com a antropologia pela Revista *Sexta-Feira* (1989), o diretor primeiramente diz:

Sistemas de parentesco nem pensar, porque tudo que tem gráfico, matemática, eu fujo. Mas *O pensamento selvagem* de Lévi-Strauss, por exemplo, me influenciou fundamentalmente para entender o Gabriel [personagem de *O Fio da Memória*], no que se refere ao mito e ao *bricolage* (Coutinho, 1998, p. 226).

No decorrer da resposta, Coutinho comenta sobre seu interesse em Walter Benjamin e pela sua alegoria do anjo de Paul Klee sobre a ruína, a qual comentamos no capítulo anterior. Contudo, o que nos interessa em especial é a menção de um tipo de visão antropológica, embora “selvagem”. Esta ocorre quando o perguntaram se seus filmes poderiam ser definido como etnográficos. O diretor afirma na resposta: “antropológica, embora selvagem (...) Não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo” (COUTINHO, 1998, p. 227). Logo em seguida, o diretor afirma: “O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e as versões que andam por aí”. (COUTINHO, 1998, p. 227).

Alguns anos depois e de maneira mais denotativa, Coutinho novamente falou sobre a *antropologia selvagem* para a revista argentina *Grupo Revbelando Imagenes* (2010).

Selvagem pelo seguinte. Em primeiro lugar,

porque não faço ciência. O antropólogo pretende fazer ciência, o psicanalista pretende, o etnólogo pretende, o sociólogo pretende. Então, para começar, não faço ciência: o que faço é arte, e isso não me preocupa (...) Em segundo lugar, “selvagem” porque muita gente que faz documentário, em geral ficam semanas e até meses em uma comunidade antes de começar a filmar. Tal como os etnógrafos, eles tentam estabelecer uma relação com as pessoas antes de começar a filmagem. Eu faço exatamente o contrário: chego a um lugar e somente conheço as pessoas na hora de filmar (COUTINHO, 2013, p. 159).

Mediante isso, existe nesta “antropologia de Coutinho” um elo entre o encontro e o diálogo que possibilita os personagens contar suas histórias. Os aspectos do seu cinema que decorre do *encontro cinematográfico*, veremos no próximo capítulo, mas de antemão, este encontro em que o diretor conhecerá as pessoas somente no momento da filmagem é também o momento em que a *antropologia selvagem* sustenta o *cinema de conversação*.

O deslocamento que Coutinho provoca ao incorporar um papel de ouvinte na narrativa dos personagens em vez de representá-los, remete-nos à crítica do emudecimento dos sujeitos que foram historicamente representados em exposições teóricas, mas que não foram ouvidos, de modo semelhante ao que dissemos sobre o modelo sociológico no documentário.

Spivak (2010) intelectual pós-colonial indiana, em *Pode o Subalterno Falar (2010)*, questiona o lugar do investigador ocidental que constrói a figura do sujeito subalterno a partir da sombra do seu próprio “eu”. Ela argumenta que o sujeito subalterno é um desdobramento do “*self*” do intelectual ocidental, construído como uma figura emudecida e não um sujeito em si. Temos portanto um problema de representação no qual ao contrário de ouvi-los, o intelectual busca falar por ele ou em conceder voz a estes sujeitos, ao passo que deveria escutá-los atentamente.

Este esforço do intelectual em construir etnocentricamente a

figura do sujeito subalterno, ressignificar sua história, anulá-lo, emudecê-lo e rogar-se seu representante, é um ato que Spivak (2010) chamou de *violência epistêmica*.

O modelo sociológico, produz algo semelhante à violência epistêmica quando a voz dos membros das camadas populares não abalava o que era prescrito pelo cineasta. Coutinho, portanto, singulariza seu cinema ao se engajar como um hábil ouvinte que não julga e nem enquadra seus personagens conforme sua concepção de mundo. Segundo o diretor, ser ouvido é se legitimar.

A necessidade de ser ouvido é uma das mais profundas, se não a mais profunda, das necessidades humanas. Ser ouvido é ser legitimado, em sua mediocridade. Isso daí é extraordinário! Ser legitimado. Mas agora, quem é que está preocupado em legitimar o outro. Está preocupado em se legitimar. Enquanto diretor, enquanto professor, enquanto ideólogo, enquanto roteirista. (Eduardo Coutinho. Trecho extraído de *Eduardo Coutinho 7 de outubro*, Carlos Nader, 2015).

Ser ouvinte é uma postura que compõe os interesses de seu dispositivo de filmagem. Em 2003 na *III Conferência Internacional do Documentário*, o diretor deixa um pequeno trecho de Walter Benjamin de *O Narrador* para a discussão: “quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada”(COUTINHO, 2014, p.159)¹⁴.

Como dissemos no capítulo anterior, se através da montagem e de seu dispositivo de filmagem, Coutinho constrói seus narradores, no momento da filmagem e da recepção, ele também restaura uma

14 O contexto da frase em destaque aparece no texto número 8 de *O Narrador*. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto se ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (BENJAMIN, 2012. P, 221).

comunidade de ouvintes (BENJAMIN, 2009). Deste modo, seu público ao assistir seus filmes, se integra em uma comunidade de ouvintes.

3.2 Deslocamento ou continuidade?

Cabra Marcado para Morrer (1985) é considerado um ponto de inflexão no cinema brasileiro. Contudo, nos inquieta que, quer seja em *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978) ou nas passagens dos longos planos sequências como a fala dos sertanejos em *Seis Dias de Ouricuri* (1976), ambos já exibiam fortes índices que demarcavam o interesse à fala da alteridade e deslocamentos do cinema do documentário da época, porém não foram considerados por Bernardet (2009), na sua análise sobre o modelo sociológico. Tal inquietação nos aponta três possíveis hipóteses.

A primeira nos remete a Arlindo Machado (2000), como vimos no capítulo anterior, na sua leitura a televisão foi desqualificada pelos intelectuais, especificamente, pela teoria crítica, a qual enxerga a televisão como objeto banal e vinculada ao mercado. Portanto, se seguirmos esta argumentação, o fato de *Cabra Marcado para Morrer* ter sido feito para ser exibido no cinema, pesa sobre os demais filmes de Coutinho porque foram feitos para a televisão.

A segunda hipótese nos remete ao contexto histórico no qual o filme foi lançado, o fim do regime militar (1964-1985). Em o *Cabra Marcado para Morrer*, sua história e os desdobramentos de sua produção contidos no próprio filme, assumem uma metalinguagem com feições épicas. Temos uma narrativa inédita que resgata um filme interrompido, o passado dos personagens e o do próprio diretor. Isso compõe uma série de reencontros e muitas superações que dão ao filme o seu tom épico e seu lugar de destaque no cinema brasileiro.

A terceira e última hipótese, é em relação ao período de nove anos que Coutinho trabalhou na Rede Globo (1975-1984). Há a dificuldade em acessar o material deste seu tempo na televisão, o que justifica ter poucas análises sobre esta época. Segundo Esther Hamburger:

Na bibliografia sobre Coutinho os filmes da fase televisiva, embora sejam considerados chave para

a compreensão do movimento posterior, merecem menos atenção. Eles são tecnicamente precários e de difícil acesso. Quando olhados em comparação com o rigor formal que lhes sucedeu, suas imperfeições saltam aos olhos. Em especial a presença da voz fantasma, que no caso de Globo Repórter fazia parte das convenções do programa e pertencia em geral a Sérgio Chapelin e às vezes a Cid Moreira, apresentadores antes da introdução dos jornalistas âncoras no telejornalismo brasileiro. No entanto, estes filmes merecem mais atenção do que mereceram até agora pelo papel que tiveram na formação do cineasta maduro, mas também como exploração das possibilidades de um meio que, segundo o próprio diretor, teria deixado as amarras impostas pela ditadura política para cair nas restrições ainda piores, impostas pelo mercado (HAMBURGER, 2013, p. 431).

Como ressalva Esther Hamburger, os filmes da fase televisiva de Coutinho merecem atenção pelas possibilidades que o meio televisivo representa e, segundo, pelo papel que esta fase teve na trajetória do diretor no seu cinema de conversação. Sobre a presença do narrador apresentador do programa, mencionado pelo autora, fazemos nossa ressalva que ela não ocorre em *Seis dias de Ouricuri* e nem em *Theodorico, Imperador do Sertão*.

3.3 Theodorico, Imperador do Sertão (1978)

Um velho de camisa listrada, óculos e chapéu de palha caminha tranquilamente pela plantação esverdeada de algodão. Pelas imagens, notamos que a câmera o filma frontalmente. Este homem observa de maneira atenta o “pé de algodão” e traz em suas mãos um punhado do que foi colhido. Na tela, enxergamos alguns chuviscos que acompanham as imagens ao longo das imagens, ouvimos um ruído baixo que também seguirá todo o filme. De modo concomitante, esta cena é acompanhada pela canção de Luís Gonzaga chamada *Algodão*, que diz: “Bate a enxada

no chão/ Limpa o pé de algodão/ Pois pra vencer a batalha / É preciso ser forte, robusto, valente ou nascer no sertão.” Ela se estende até a próxima cena, em que sentado, o homem se apresenta.

Estou aqui na propriedade Irapuru. Mas eu nasci na cidade de Santa Cruz, daqui a 30 quilômetros, no [ano] 1903, no dia 23 de julho. De forma que (pequena pausa) sou homem da agricultura, o homem da agricultura, o homem do campo e gosto da vida do campo, gosto da vida do campo. Agora, me falaram lá em Natal, me perguntando se eu aceitava ser televisionado. Eu estranhei porque realmente eu não era um homem da altura, da vaidade, que nunca escrevi livro, mas aceitei. Fiquei satisfeito e vieram me televisionar. Tô gostando porque eles estão televisionando dentro da simplicidade, televisionando gado, agricultura, conversando com os moradores e também me fazendo certas perguntas mas tudo dentro de uma simplicidade e que todos nós gostamos da atenção. Não há quem não goste de um agrado e eu gosto (Trecho extraído de Theodorico, Imperador do Sertão. Coutinho. 1978).

Temos portanto Theodorico (Figura V), cujo foi apelidado como “o Imperador do Sertão” e a quem Eduardo Coutinho, a exemplo de outros que são próximos ao personagem, chama-o também de “major”.



FIGURA V. Plano de Theodorico, contando sobre como se deu o convite para a filmagem e sobre a própria experiência em ser “televisonado”.

Fonte: Theodorico, Imperador do Sertão (1978).

A experiência em ser televisionado na década de 1970 é encarada por Theodorico como um prestígio reservado para aqueles que se destacam por alguma notoriedade. A medida que ele usa como parâmetro de importância para aparecer na televisão, está reservada àqueles que já escreveram um livro. Se tratando da época da filmagem, este deslumbramento não era para menos.

Esther Hamburger mostra em *O Brasil Antenado – A sociedade da novela* (2005), que o aparelho de TV no Brasil foi inaugurado poucos anos depois que foi lançado nos EUA, na década de 1950. Em 1950 dois terços da população norte-americana já possuía televisão em seus domicílios e, nos anos de 1960, o número subiu para 90%. No caso brasileiro, em 1960, eram apenas 4,6 % dos domicílios que possuíam televisão. Na década de 1970, época em que foi gravado *Theodorico*, apenas 22,8% dos domicílios possuíam televisores. O crescimento impacta apenas na década de 1990, quando a televisão aparecerá em 71% das residências brasileiras. Deste modo, ser televisionado, de fato

era um evento especial, como ressalta a fala de Theodorico.¹⁵

A trajetória de Eduardo Coutinho na televisão no tempo em que trabalhou para o Globo Repórter, é fundamental para entender o papel que esta exerceu na formação do diretor e o permitiu posteriormente a realização do seu *cinema de conversação*. Nos anos que antecederam sua entrada na televisão, Coutinho havia tido uma experiência no documentário incipiente com a realização de *São Bartolomeu (1959)*, durante sua juventude quando estudou na França. Além disto, apenas havia realizado algumas ficções e participado como roteirista em outras.

Bezerra (2014), traz um importante panorama deste período que antecede a atividade de Eduardo Coutinho como documentarista. No teatro, quando estudou cinema na França no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* na década de 1950, dirigiu a peça infantil “*Pluft*”, o *Fantasminha* de Maria Claro Machado, no retorno ao Brasil, foi assistente de direção de Amir Haddad na peça *Quarto de Despejo* (1961), baseada no livro de Carolina Maria de Jesus. Esteve próximo do movimento Cinema Novo a partir da sua amizade e parceria com o cineasta Leon Hirszman. Para ele Coutinho escreveu os roteiros de *A Falecida* (1961) e *Garota de Ipanema* (1967) e dirigiu o episódio *O Pacto* (1966) da trilogia *ABC do Amor*, idealizada por Leon Hirszman.

O primeiro longa-metragem de Eduardo Coutinho foi *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), do gênero comédia que conta a ameaça da guerra atômica. Dirigiu também *Faustão* (1971), filme sobre conflito de classes e conflito familiar no sertão. Foi roteirista de *Os condenados* (1971) de Zelito Viana, *Lição de Amor* (1975) de Eduardo Escorel e de *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976) de Bruno Barreto.

No período em que trabalhou no Globo Repórter, Coutinho dirigiu oito documentários: *Sei Dias em Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Uauá* (1977), *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979), *O Menino de Brodósqui* (1980). A experiência em produzir para a televisão foi para Coutinho “...uma experiência extraordinária.

15 - A título de curiosidade, na pesquisa do PNAD (IBGE) divulgada em 2015, mostrou que os domicílios com TV no Brasil em 2014 eram de 97,2%. Estatísticas de Rádio e TV. < <http://www.teleco.com.br/nrtv.asp>> Acessado em agosto de 2017.

Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente” (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 19).

Durante a década de 1980, o programa sofreu uma alteração tanto na sua forma quanto em seu conteúdo. A censura foi imposta por Roberto Marinho, dono do grupo Globo. A figura do diretor que se engaja durante a gravação, faz perguntas, conversa com os personagens e aparece dentro de campo, foi substituída por uma espécie de figura do repórter herói (RIDENTE, 2014). Sobre este período Coutinho conta o seguinte:

Outra coisa que ninguém fala: a forma é tão censurada quanto o conteúdo (...) A duração dos planos, tudo é uma forma que realmente mata, até quando o conteúdo é interessante, e isso se tornou dominante. Hoje em dia, do ponto de vista formal, o Globo Repórter é igual ao Jornal Nacional, igual ao Fantástico. Então pasteurizou. [...] Nem precisa mais de diretor agora, tem um diretor pra fazer imagem bonita, é o repórter que pergunta. Eu estava lá quando começou isso, daí eu falei: não quero mais. Eu não vou fazer imagem bonita; se eu não falo com a pessoa, para mim o filme não existe. Eu fiquei lá mais um ano, saí em 1984. Eu acho que hoje não tem solução. (COUTINHO apud RIDENTE, 2014, p. 288)

Esther Hamburger sintetizou da seguinte forma a passagem de Coutinho pela televisão: “Coutinho indica que a filmagem para a televisão teria lhe sugerido a possibilidade de se posicionar próximo ao sujeito que está sendo filmado, transformando em conversa o que era entrevista em outros filmes, ou depoimento para a polícia” (HAMBURGER, 2013, p. 414).

Neste ínterim, no ano de 1978, Coutinho produziu *Theodorico, Imperador do Sertão*. Como nos aponta Consuelo Lins (2004), o filme é singular por estar centrado em apenas um personagem, e por um membro da elite brasileira. Essas duas características, fazem com que este documentário tenha um lugar particular na obra de Eduardo

Coutinho, pois na filmografia do diretor, é o único em que o personagem é uma figura de poder. O fato da própria narração ser feita pelo “major”, faz o documentário ser distinto dos anteriores de sua época, já que os demais não centravam a narração na voz do personagem, mas na voz onisciente e onipresente do diretor ou de um narrador (LINS,2004). Como exemplo, *O Pistoleiro de Serra Talhada (1977)*, temos a voz de Coutinho algumas vezes fora de quadro conversando com as pessoas sobre o pistoleiro – ou vingador – Wilmar Gaia, porém, constantemente a narração em voz over de Sérgio Chapelin intervém no curso do documentário.

Theodorico Imperador do Sertão (1978) foi fruto do Contato entre o diretor do Globo Repórter, que na época que era Paulo Gil com o cartunista Henfil, que já conhecia Theodorico, e lhe havia sugerido de gravar um filme sobre o “major”. Foi então, que Paulo Gil convidou Coutinho para gravar este filme¹⁶. Coutinho nos conta a história deste encontro:

O Henfil que morava em Natal, um tempo, conheceu pessoalmente o cara. E, sugeriu ao Paulo Gil. E o Paulo Gil chegou em mim e falou: “você quer fazer o Theodorico?” Eu já tinha lido uma matéria de jornal dele, sobre a famosa

16 Henfil, que nesta época, já era uma figura conhecida pela sua atuação na revista *Pasquim*, a qual tecia críticas à ditadura. Henfil também é reconhecido como um grande cartunista por traços singulares através de seus personagens *Graúna*, *Zeferino*, *Fradim*, entre outros que expressavam sua crítica aos costumes da época ligados ao regime militar. No campo literário, Henfil publicou alguns livros: *Henfil na China (1978)*, *Cartas da Mãe (1980)* e *Diário de um Cucaracha (1986)* e no campo cinematográfico lançou em 1987 a comédia *Tanga (Deu no New York Times?)*. Algumas passagens deste encontro entre Coutinho e Henfil que resultou na gravação de *Theodorico*, podem ser vistas no documentário *Coutinho Repórter* de Rená Tardin, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1oZKEilHcL4>> acessado em novembro de 2017. Pode também ser visto no blog Potiguarte, *Coutinho e o Imperador do Sertão*. Disponível em <<http://potiguarte.blogspot.com.br/2014/02/coutinho-e-o-imperador-do-sertao.html>> Acessado em novembro de 2017.

carteira de trabalho dele, que era única no mundo. Não pode fazer velório, sabe? Falei: Não, mas claro que topo! Maravilhoso ... E fui pra lá, lembro que encontrei com o Henfil rapidamente, o Henfil ficou muito assustado com meu sotaque e falou: “Você não podia fingir um pouco? Né, sabe...” E eu falei: não, não tem que fingir, pô! Eu não sou ele, Porque eu acho essa coisa horrível, sabe? Você finge que parece com outro. Eu vou falar tentando usar um coloquial que eu uso e acabou. Ele nos apresentou e, bom, tudo bem. Pegamos ele, e ele pegou o cara e fomos para a fazenda (COUTINHO. Extraído de *Coutinho, Repórter(2010)*).

Voltando ao filme. Na fazenda, começa um movimento progressivo que aos poucos desvela as facetas do Major Theodorico Bezerra, o qual fez parte da elite rural brasileira e se elegeu deputado estadual no Rio Grande do Norte no ano da produção do filme, em 1978 pelo Partido Social Democrático (PSD). Eduardo Coutinho pôde acompanhar alguns aspectos de sua campanha, como por exemplo, o apelo do candidato – que possui um tom ameaçador – para que os moradores de sua propriedade dessem seu voto a ele. Veremos mais detalhes sobre isto no tópico “cena do voto”, logo abaixo.

A montagem do filme constrói uma narrativa fragmentada, porém concentrada na visão de mundo do major, ou então nos princípios morais e nas suas ideias sobre administração, política, poder e governo. A montagem utiliza muita imagem de cobertura, ou seja, aquelas imagens que nos são apresentadas durante as falas de Theodorico em *voz in*, momento em que a voz está fora de quadro mas que pertence ao espaço diegético.

Esses fragmentos narrativos de Theodorico constituem a narrativa do filme como um todo, estão contidos em dois espaços que se alternam: 1) as sequências de gravações em diferentes dias em sua propriedade e no campo da cidade Irapuru-RN e; 2) sequências menores em suas propriedades no espaço urbano, como as cenas do hotel que ele nos apresenta na capital Natal – RN. Em ambos, Theodorico narra sobre

sua vida frente a Eduardo Coutinho, ouvimos a voz do diretor fora de quadro enquanto faz perguntas como um modo de intervenção pontual para a continuidade da narrativa. Progressivamente o filme se desenvolve e o próprio Major, vai exibindo sua pessoa e ao mesmo tempo se desvelando como um personagem que ressalta seu poder e sua concepção de mundo.

Em uma das cenas, Coutinho pergunta: “Major, o senhor tinha dito que o negócio do Fundo Rural, era o negócio que contribuía com a preguiça do povo e tal.” Theodorico lhe responde:

Não há motivo de aposentadoria ainda do homem que não tem cultura. Porque ele tem 65 anos. Ele compra uma casa com o dinheiro, vai comprar um casebre na ponta da rua porque ele não tem ambição e os filhos vão jogar futebol, o outro vai jogar sinuca, o outro vai jogar bilhar. A filha fica namorando, se viciando. Então, essas coisas que nós pensemos e cremos porque são atrasados. A nossa origem aqui do nordeste é do africano, é do índio, é do caboclo. Não é como a do sul, que é a do alemão, do francês, do italiano, do estrangeiro que tem uma compreensão mais alta e quando passa para imigrante no Brasil já vem com suas ideias adiantadas, como veio o japonês e todas as outras raças (Trecho extraído de Theodorico, Imperador do Sertão. Coutinho. 1978).

Em outra cena, Theodorico se refere aos moradores de sua propriedade como: “tudo é de uma qualidade só, não tem ganância, não tem vaidade, vivem como eles julgam ser feliz da maneira como vivem”. São passagens que remetem à capacidade do diretor de escutar a alteridade sem julgá-la e ao mesmo tempo sem lhe dar razão. Isto lhe permite um tipo de interação capaz de gerar uma exposição como essa.

Uma das sequências mais longas do filme, de aproximadamente sete minutos, inicia com a cena do pedido de votos de Theodorico aos seus moradores e encerra com a cena em que ele aparece discursando em uma plenária em Natal-RN. Ela é demonstrativa de que os títulos de “Imperador” e “Major”, tratam da figura de chefia política regional

conhecida por “coronel”, que está amplamente difundida pelo interior do Brasil e muito discutida pelo pensamento político e social brasileiro.

Coronelismo, Enxada e Voto: O município e o regime representativo no Brasil (2012), de Victor Nunes Leal é um livro considerado como fundamental na análise sobre o poder que se desenvolve pela estrutura agrária brasileira. Um dos argumentos do autor é que o coronelismo além de ser a expansão do poder privado nos domínios públicos, é também uma adaptação deste sobre a superposição de formas desenvolvidas do regime representativo a uma estrutura econômica e social inadequada (NUNES LEAL, 2012). Neste sentido, a figura do coronel é um político que depende e usufrui da debilidade da estrutura rural brasileira que engessa os direitos dos colonos e concentra grandes propriedades de terras. Desta maneira, podemos identificar que o âmago do coronelismo são os latifúndios que concentram seus eleitores, cujos seus votos, assim como a terra cultivada pelos colonos, são também de posse do coronel (FORJAZ, 1978).

Coutinho não trabalha com a intenção de apresentar e reforçar “tipos sociais” que podem homogeneizar a pessoa e esvair sua singularidade. Ao dialogar dois filmes: *Cabra Marcado para Morrer (1984)* e o próprio *Theodorico (1978)*, poderemos verificar como seu interesse é sobre como e o que as pessoas, desde o homem do campo como o coronel, tem em sua subjetividade para apresentar.

Colocados sob perspectiva, ambos filmes acontecem no campo e os atores estão situados nesta estrutura agrária brasileira que já citamos acima. Em *Cabra Marcado para Morrer (1984)* possui a memória de 1964. Neste ano Coutinho gravava uma ficção sobre o assassinato do líder vinculado às Ligas Camponesas, João Pedro Teixeira. O filme foi interrompido em virtude da repressão política no campo que já se projetava para se consolidar no regime militar de 1964. Em *Theodorico (1978)*, o coronel era membro da elite agrária. Fato que do ponto de vista econômico e social já o difere de todos os personagens de *Cabra(1984)* e do próprio diretor. Do ponto de vista da estrutura agrária brasileira e do lugar que os atores que disputam e ocupam nesse cenário, podemos dizer que os personagens dos respectivos filmes são antagonicos.

Contudo, nos dois filmes de Coutinho, esse tipo de análise não é explicitada porque não há prescrição sobre o tema e seu interesse é

ouvir a fala dos personagens e as versões que estes oferecem. Se tiver que haver alguma conclusão, Coutinho deixa que ela seja elaborada pelo próprio espectador.

3.3.1 Cena do voto

Som diegético com a música *Frei Damião* de Luís Gonzaga ao fundo. “Quer saber do inverno, quer fugir do inferno /Quem tem devoção com Frei Damião não tem provação/ Frei Damião meu bom Frei Damião/ O seu perdão numa confissão faz um bom cristão/ Frei Damião meu bom Frei Damião/ Eu sou nordestino, eu estou pedindo a sua benção.” Paulatinamente diminui o volume da música até que se encerra. Logo em seguida entra a voz de Theodorico, na cena ele está sério, concentrado, segurando um microfone e com a voz empostada, fala de uma sala para todo o povoado ouvir pelos alto-falantes espalhados em sua propriedade.

Olha, a conversa que eu tenho sempre aqui com vocês no domingo é o que eu vou fazer agora, porque é hoje domingo. Avisaram a vocês que domingo eu iniciarei aqui o alistamento eleitoral. E sabe vocês mesmo que aqui nessa propriedade todos são obrigados a ser eleitor. [a partir daqui sua voz está fora de quadro. Segue uma série de imagens de cobertura de filas para ser fotografado, Theodorico fotografando...] E para tirar o título de eleitor, eu mesmo quero tirar a fotografia de você. Porque só mora nessa propriedade aquele que for eleitor, os que não forem eleitor, não podem morar aqui (...). A única coisa que eu posso precisar de você, é o seu voto. Fora do seu voto, outra coisa não vou precisar. Vocês não tem um automóvel para me emprestar, vocês não tem dinheiro para me emprestar, vocês não tem uma vaca para tirar leite, vocês não tem cavalo para andar. Mas o voto? O voto vocês tem! E esse voto você não me dá, por que é que eu quero conversar com vocês e perder tempo? Eu não perco tempo. Por isso vou logo lhe avisando (Trecho extraído

de Theodorico, Imperador do Sertão. Coutinho. 1978).

Esta cena, que inicia com a música religiosa que antecede o discurso político, faz o casamento perverso entre religiosidade popular e política representativa local. Outrora, Coutinho o havia perguntado: “E o Frei Damião, é bom pra dar voto ou não?” A resposta é positiva, diz que agrada aos moradores a presença da figura popular e mística do Frei. Portanto, como no argumento de Victor Nunes Leal (2012), através da posse de terras e dos votos dos colonos, é com consciência que Theodorico, político há 32 anos em 1978, junta as esferas da política e da religiosidade em uma estrutura social e econômica inadequada para conseguir a manutenção do seu cargo político.

Acrescentemos outras características do “major”, feita por Consuelo Lins (2008), “ele concentra em si as características de déspota e líder populista, é uma pessoa machista, elitista e faz o uso do dinheiro público em sua causa própria” (LINS, 2008, p. 21). O próprio coronel se coloca em cena e exhibe estes aspectos listados pela autora, veremos mais tarde que Theodorico constrói sua *auto mise en-scène*.

3.3.2 Poder e conversa, suas (as) simetrias.

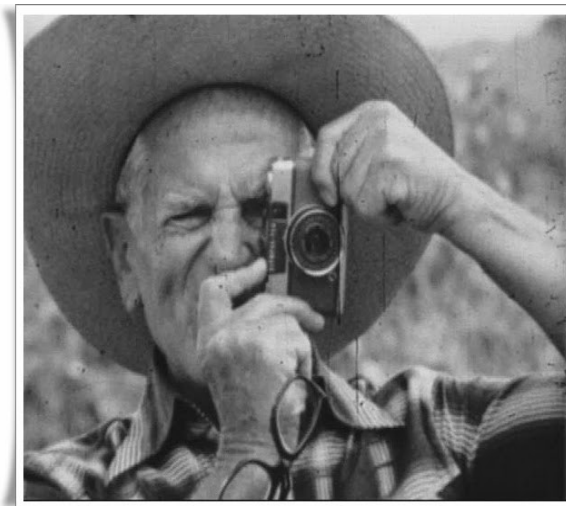


FIGURA VI. Theodorico, frente a frente com os moradores, nesta cena, ele registra cada um dos enfileirados. FONTE: Fotografia de divulgação de Theodorico Imperador do Sertão (1978).

Chegamos a um ponto importante do *cinema de conversação* de Eduardo Coutinho que passa por *Theodorico, Imperador do Sertão*, Este ponto pode ser formulado da seguinte maneira: “como lidar com a imagem do outro, quando esse outro é um personagem de cuja visão de mundo não compartilhamos?” (LINS, 2008, p. 23). Na reflexão de Jean Louis Comolli, a pergunta seria, “como filmar o inimigo?” (COMOLLI, 2008)

Comolli (2008), em meados dos anos 80 para os anos 90, acompanhando as manifestações do partido conservador de extrema direita na França, a Frente Nacional (FN), se questiona sobre como filmar os quadros representativos do partido e seus militantes de modo a causar nos espectadores uma indignação lógica em face aos seus discursos de ódio contra negros e estrangeiros. Para além dos processos de montagem que permitem criar personagens, envoltos de maniqueísmos muitas vezes, Comolli percebeu que no próprio ato de filmagem, o personagem consciente da observação da câmera pode ele mesmo se colocar em cena e exibir seus gestos e discursos que denotam o ódio. “Os corpos filmados sabem que são filmados e se expõem com ódio ao dispositivo que os afirma – sem desvelamento – tais como são” (COMOLLI, 2008. 126).

Somada a esta reflexão, que no caso de Comolli vai na direção do nosso provérbio popular, “dar corda para se enforcar”, Claudine de France apresenta em *Cinema e Antropologia (1998)*, o que chama de *auto mise en-scène*. Primeiramente, de modo geral, o seu conceito é derivado da expressão: *mise en scène*, que é a ação do dramaturgo ou do cineasta em pensar sobre como colocar e organizar em cena uma determinada ação. O conceito ganha o prefixo “*auto*” na *mise en scène*, uma vez que o próprio personagem no cinema documentário, por si mesmo se coloca em cena. Vejamos a definição da autora:

Auto mise en scène: Noção essencial em

cinematografia documental, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta mise en scène própria, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que a envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais é, todavia, parcialmente dependente da presença do cineasta (FRANCE, 1998, p. 405).

Deste modo, Theodorico e Eduardo Coutinho, estabelecem uma relação intersubjetiva, de um lado o poder do coronel e, do outro, Eduardo Coutinho empoderado pela câmera. Munido deste poder, o diretor constrói uma configuração simétrica à conversa ao mesmo tempo em que o personagem é observado e provocado pela filmagem, assim o major fica à vontade e expõe gradativamente para o espectador o seu poder, portanto, cria sua própria *auto mise en scène*.

Podemos pensar esta relação que ocorre na filmagem através de uma perspectiva como a de Jean Rouch, quando para ele a câmera funciona como catalisadora de relações sociais. Sob a agência da filmagem, o major se entusiasma, apresenta sua casa, suas intimidades, expõe e mede seu poder, conduz a filmagem pela sua fazenda e intimida os moradores. Enquanto isso, o diretor registra Theodorico e, conforme diz Comolli (2008), sobre filmar o poder:

A partir do momento em que se encarna e se representa, um poder se torna sua própria caricatura. Nem é preciso forçar o traço, ele se força por si próprio (...) É o que sempre pensei sobre o poder filmado. Uma luva pelo avesso. Podemos ver as costuras, a carcaça (COMOLLI, 2008. 126-127).

Coutinho e Theodorico se entendem. Contudo, na sequência do filme em que o próprio Coutinho conversa com ex-funcionários de Theodorico, o diálogo ocorre de modo assimétrico. Podemos dizer o

mesmo do momento em que Theodorico assume o comando das entrevistas e interroga seus moradores. A insegurança destes ao falar, o medo em discordar e desobedecer, constroem um diálogo assimétrico entre o homem do campo e o major. O poder que amedronta seus moradores é exibido no documentário, mesmo que para Theodorico nesta sequência do filme paradoxalmente, o que ele deseja é exibir e medir a “benevolência” que faz pelos que vivem na sua propriedade.

Vicente Crapanzano (1975), destaca o filósofo Hans-Georg Gadamer e seu trabalho *Truth and a Method* (1975) sobre diálogo e conversa, o qual estabelece que o nível de entendimento recíproco entre os interlocutores configura uma “verdadeira conversa”.

Em última análise, afirma Gadamer, a linguagem, veículo da conversa, é o meio pelo qual se dá todo o entendimento. Em termos ideais a conversa é um processo através do qual duas pessoas se entendem. Segundo ele, existem três modos de se entender o outro. No primeiro, tentamos entender a natureza humana – o que é típico e previsível no comportamento do outro. (...). No segundo modo, entende-se o outro enquanto pessoa, mas aí o entendimento ainda é uma forma de autorreferência. É uma relação dialética – reflexiva –, porém, se compreendo bem Gadamer, não é imediata. 'Para cada pretensão, há outra que se lhe opõe', escreve ele (1975:270). Esse modo corresponderia a maioria dos antropólogos quando começam a se sentir à vontade numa sociedade estrangeira. O terceiro modo é imediato, aberto e autêntico. À diferença do segundo, em que a pretensão de entender o outro a distância, neste terceiro modo, aberto, não há distância. Os falantes, no entanto, tem consciência de suas situações históricas – suas ideias e pré-compreensões – e, assim, estão abertos às questões e intenções de seus interlocutores. Creio que esse terceiro entendimento é raro na pesquisa antropológica (inviabilizado, em parte, pela intenção científica do pesquisador e pela postura observante requerida), embora seja o que desejam

os antropólogos que sentem falta de algo em sua compreensão do povo que estudam.

Para Gadamer, a verdadeira conversa é aquela onde existe esse terceiro nível de entendimento. A conversa exige que 'os participantes se entendam' que estejam um "com" o outro, e que se deixem "conduzir pelo objeto" da conversa (1975:345). Na verdadeira conversa, surge algo novo para os participantes e, de certo modo, independentes deles (CRAPANZANO, 1975, p. 489).

A construção da relação orientada por Coutinho para interagir com Theodorico se aproxima do terceiro modo, pois ambos e guardada as diferenças entre cada um, entendem e possuem consciência de quem são e do poder que rogam. O *cinema de conversação* busca reduzir a distância que é parte do dispositivo e singular no seu cinema, chamada por Coutinho de "justa distância" que facilita o diálogo. Esta justa distância, a princípio é física e procura a maior proximidade entre interlocutores para que haja a conversa e derrube o muro entre a equipe de produção e o personagem. A maneira que Coutinho conduz o diálogo, buscando esquecer-se da câmera para que seu interlocutor também se esqueça, faz desta conversa um objeto próprio que mantém sua autonomia garantida pelo nível da relação estabelecida entre seus participantes, conforme vimos na metacomunicação de Bateson (2000).

Conforme veremos em *Boca de Lixo* (1992), existe a distância que provoca a assimetria entre Coutinho e os catadores de resíduos sólidos. Este distanciamento é assumido no filme e registrado como aspecto da verdade da filmagem. Ela é notada e sentida não somente pelo efeito da presença da câmera, mas também quando há o encontro de pessoas que ocupam classes socioeconômicas, convicções morais, políticas e religiosas distintas (COUTINHO, 2013).

Em *Theodorico* a falta de identificação sentida pelos trabalhadores quando entrevistados na fazenda por Coutinho e pelo próprio major, é próxima do que os catadores sentiram inicialmente no aterro de *Boca de Lixo*. Porém, dada a persistência e o reencontro do diretor com os catadores no aterro, esta distância foi reduzida ao nível que o permitiu engajar-se em uma conversa. O medo dos trabalhadores em falar sobre o coronel e por desconhecer o diretor, não permitiu que

Coutinho desenvolvesse uma conversa com eles nos termos do entendimento colocado por Crapanzano.

3.3.3 Theodorico, para além do imperador do sertão.

Theodorico Bezerra está investido de diversos papéis sociais, ou seja, ele não é o major o tempo inteiro, pois também se apresenta como político, homem de negócios, administrador, religioso, marido, genro, pai e filho. Apresenta suas memórias quando em Natal-RN, exhibe retratos de sua família, como o da esposa falecida, dos filhos, do sogro, da mãe. Exibe também o seu temor quanto a solidão ao revelar que quer ser enterrado na sua propriedade no interior porque lá as pessoas prezariam pelo seu corpo, diferente da formalidade fria da vida urbana na capital.

Essas facetas se revelam a partir da relação entre o diretor e Theodorico, na qual este último constrói a narrativa sobre sua vida para apresentar ao primeiro. Neste ponto, temos mais uma característica de Coutinho que é a base relacional que permite produzir um cinema em que os personagens podem construir suas narrativas. Imaginemos um pêndulo que se movimenta quando Theodorico ou qualquer outra pessoa mobiliza sua memória, sua experiência e constrói sua narrativa para um ouvinte. Este pêndulo se movimenta durante a fala ora enquanto pessoa e ora como personagem. Portanto, temos durante o momento da narratividade a dimensão da pessoa-personagem. É importante notar que não são duas esferas distintas entre a imaginação e a realidade, ficção e não ficção, histórias e estórias, e este pêndulo passa sobre os diagramas da pessoa-personagem.

Neste caso, a diferença entre pessoa e personagem, segundo Marco Antônio Gonçalves (2012), “são menos de diferença de natureza e mais modulações do estado de ser e atuar no mundo” (GONÇALVES, 2012, p. 26). Desta forma, ao nos vermos em alguma situação, como em um filme, em uma conversa ou numa longa entrevista para um pesquisador, a construção de nossa narrativa dispara o pêndulo que alterna pelos módulos entre pessoa-personagem. A particularidade desta maneira de pensar narrativa, reside no seu caráter relacional e interativo, portanto, uma característica fundamental do *cinema de conversação*.

O termo pessoa está vinculado com a *noção de pessoa* que foi

apresentada à antropologia por Marcel Mauss, quando este discute o desenvolvimento da noção de pessoa no ocidente e conclui que noção ocidental é a de indivíduo demarcado numa concepção jurídica e moral. Como observa Márcio Goldman (1999), a primeira constatação é sua variabilidade entre diferentes tipos de sociedade, portanto, fugindo do etnocentrismo, não devemos projetar nossa noção de pessoa sobre os demais (GOLDMAN, 1999). Consideramos pessoa não como um estado ou perfil permanente e imutável, mas como uma constituição a partir do exercício dos seus múltiplos papéis e atribuições na vida social.

Neste sentido, o ato de narrar, mobiliza a noção de pessoa de quem conta sua história e ao mesmo tempo aciona a imaginação e a ficção que dão forma ao personagem de quem narra. Provoca-se assim um intercâmbio orientado por agências entre pessoa e personagem. Por isso, podemos pensar Theodorico, para além de imperador do sertão.

Encaminhamos esta discussão para a etnobiografia¹⁷. Esta propõe um deslocamento epistemológico na relação entre indivíduo e sociedade cultivado pela antropologia moderna sob forte influência durkheimiana, na qual o indivíduo é subsumido e pensado como resultado do conceito de sociedade reificado. Sendo assim, o deslocamento desta perspectiva está na ênfase ao indivíduo e em seu engajamento no mundo. A etnobiografia promove, por sua vez, o encontro entre biografia e a etnografia, em suma, temos o encontro entre “as experiências individuais e as percepções culturais” (GONÇALVES, 2012, p. 20) e estes dois aspectos serão mobilizados e percebidos no momento da construção narrativa.

A relação entre pessoa e personagem no cinema documentário, também possui outra singularidade concentrada na relação entre o diretor e a pessoa exposta que fora transformada em imagem pelo filme. Envolve ao cuidado ético da criação do personagem na edição e o cuidado com a imagem da pessoa que seguirá a vida após filme, que no

17 O termo etnobiografia está ligado ao cinema etnobiográfico do cineasta argentino Jorge Preloran ao se dedicar e ser reconhecido por filmar os povos tradicionais da Argentina. No seu cinema, a narrativa dos personagens prevalecem. Ver mais em: *El Cine Etnobiografía de Jorge Preloran*. Compilación y comentarios: Juan José Rossi. Ediciones Busqueda. Buenos Aires -Argentina. 1987.

caso do cinema documentário, trata-se de atores sociais.¹⁸
Coutinho conta como lida com isso:

A respeito da relação entre pessoa e personagem, ocorre algo interessante. Na filmagem, encontro-me com uma pessoa durante uma hora, sem a conhecer de antemão, e às vezes nunca mais a vejo depois disso. E na montagem, durante meses, lido com ela como se fosse um personagem. Ela é, de certa forma, uma ficção, por isso a chamo de personagem (...) faço dela um concentrado daquilo que eu acho que é o melhor que ela possa ter. E ela só é vista como pessoa por problemas éticos e jurídicos.

Em síntese, apontamos a intersubjetividade e o foco na capacidade narrativa em revelar as múltiplas facetas das pessoas que serão seus personagens, contidas na dimensão interacional entre pessoa-personagem mobilizada no momento da narrativa. Para Coutinho, a pessoa é evocada no personagem durante o processo de produção quando há o cuidado na exposição da sua imagem frente aos aspectos éticos e jurídicos.

Sem a necessidade de um discurso prescritivo, iniciamos assistindo a um homem da agricultura que anda pela sua plantação e demonstra simplicidade em ser televisionado, todavia terminamos conhecendo – fora os aspectos íntimos e pessoais demonstrados - um latifundiário e político coronelista, que pela amplitude do seu poder, recebeu o título no documentário de Imperador do Sertão.

A maneira que Coutinho constrói e apresenta a pessoa-personagem de Theodorico no documentário, ou seja, o modo como o diretor utiliza seu dispositivo de filmagem, resulta na ambiguidade entre o coronel, político, autoritário, pai, avô e suas demonstrações de

18 O uso do termo *ator social*, é uma referência a Bill Nichols que difere as particularidades do ator do cinema de ficção e os atores sociais como particularidade do cinema documentário, os quais: “Continuariam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera” (NICHOLS, 2005, p. 31).

afeto, sejam sentidas pelos seus espectadores no filme com a mesma ambiguidade. É o que podemos constatar na seção de comentários sobre o filme no canal YouTube (Figura VII).

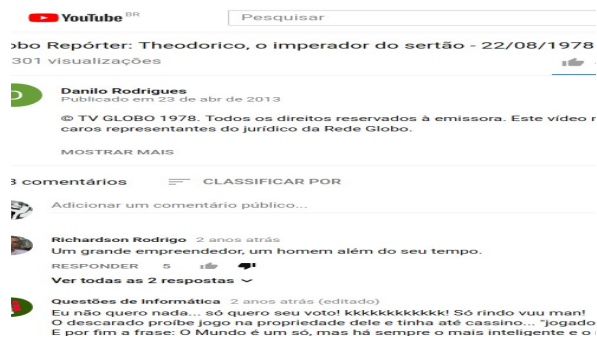


FIGURA VII. *Theodorico* possui no YouTube 92.301 visualizações e 128 comentários. Acima a figura da seção dos comentários sobre o filme. Fonte: Youtube.com.br

Para um, *Theodorico* foi: “Um grande empreendedor, um homem além do seu tempo.”. Há quem via na mansidão de suas palavras a figura de um homem ingênuo:

Inteligente, mas que possuía muitos conceitos distorcidos a maioria das pessoas não vão entender isso, mas na cabeça de um coronel desses, ele não fez nada de errado à ninguém. O fato dele achar que o sulista é superior ao nordestino, traduz a sua inocência diante de um tema tão delicado (Extraído dos comentário do YouTube).

Do outro lado, há aqueles que reprovam com veemência ao coronel: “Dá vergonha do Brasil, ver um déspota desse, sem nem um pingo de vergonha na cara, e ainda tem gente elogiando aqui... pelo menos do sudeste pra baixo essa merda de coronelismo acabou.” Alguns comentavam a partir de excertos do filme: “Você não tem um

automóvel pra me emprestar, você não tem dinheiro pra me emprestar, você não tem uma vaca pra me dar pra eu tirar leite...!', era um FDP! Apesar disso, sabia usar muito bem as palavras.”

Podemos imaginar que se Coutinho partisse do contexto, como no *modelo sociológico*, seria ao contrário, não haveria a *auto mise en-scène* e sim a *mise en-scène* escolhida pelo diretor preocupado com o melhor critério que representaria o coronel nas cenas por ele imaginadas. Os índices de contextualizações desencadeados pela relação diretor-personagens não seriam demonstrados progressivamente e não existiriam. Pois ao longo do filme, o texto seria o mote que reuniria previamente todas as informações sobre o coronel e alternaria com a sua fala para demonstrar e atestar o que sugere sobre o tema o texto prévio do diretor.

3. 3.4 Cinema de Conversação, os protocolos da “prisão”

Para vislumbrar a conversa com seus personagens e construir um filme no qual as pessoas contam suas histórias, envolve um conjunto de disposições técnicas, criativas e estratégicas conscientes que quando aplicadas, orientam a fluência da conversa e do filme. Este conjunto de disposições é o que se conhece por dispositivo. No caso de Coutinho, o dispositivo de seu cinema foi maturando, desenvolvendo-se ao longo de sua filmografia passando por continuidades e rupturas. Contudo, manteve um *continuum* que nos permite enxergar sua “identidade em fluxo”, mencionada por Consuelo Lins (2008).

Para Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), dispositivo cinematográfico é a criação de uma lógica, de uma maneira de pensar que “institui condições, regras, limites para que o filme aconteça” (LINS; MESQUITA. 2008, p 56). As autoras destacam que Eduardo Coutinho usava o termo “prisão” para caracterizar as regras auto impostas que delimitam a realização dos documentários. No cinema de conversação, a antropologia selvagem encontra-se integrada ao seu dispositivo de filmagem, pois, filmar no primeiro encontro sem conhecer seu interlocutor é um protocolo que provoca situações a serem capturadas pela câmera.

Esta associação entre dispositivo e sua conotação com o termo prisão, invariavelmente nos remete a Michel Foucault (2009) em sua

análise sobre os sistemas prisionais. Dispositivo é seu conceito que explica, em suma, práticas e mecanismos que sustentam e controlam formas de subjetivação, agem através de uma rede de aparatos técnicos, linguísticos e não linguísticos, jurídicos e militares e inscreve relações de poder entre os sujeitos (AGAMBEN, 2005). Por outro lado, De Certeau (1998) flexibiliza a leitura de Foucault e seus dispositivos de controle. Para este, há um conjunto de práticas que evoluíram de forma paralela e são externos ao modelo do *panóptico* que tudo observa, tudo controla e disciplina para manter as relações de poder como sugerido por Foucault. Estas práticas são recursos para driblar as formas de controle.

Neste sentido, na direção de De Certeau (1998) assim como em Comolli (2001) o dispositivo do *cinema de conversação*, ou a “prisão” nos termos de Coutinho, está armado para ser desestabilizado e permitir situações de fuga que são as que escapam do controle do diretor. O dispositivo de seu cinema propositalmente está exposto, programado para sofrer o que Jean-Louis Comolli (2001) denomina de “risco do real”. Comolli considera que os dispositivos dos documentários que se programam para serem desestabilizados, conseguem atingir e captar as fissuras do real que escapam do controle das relações sociais. Esta fissura irrompe para além da imagem, ela também pode aparecer na dimensão discursiva em que se inverte a hierarquia de quem pergunta (geralmente centrado no diretor) e quem responde ou quando se mostra a resistência em não querer ser filmado, quebrando a expectativa de quem possui o controle da produção das imagens.

Os filmes de Coutinho, apesar das diferentes fases¹⁹, possuem características particulares e estas podem ser identificadas ao longo de seus documentários e nos dão a impressão de que, o que há em seus filmes recentes foi a expansão daquilo que outrora esteve presente desde Theodorico, ainda que de maneira tímida (LINS,2008). Consuelo Lins (2008) chama estes aspectos que podem ser identificados na obra de Coutinho de “identidade em fluxo”. Esta identidade em fluxo, nos leva a

19 Como trabalhado no capítulo anterior, as fases consideradas foram formuladas por Cláudio Bezerra (2014). O autor define três fases e os filmes que foram o ponto de inflexão em cada uma dessas. Ver mais em: *A Personagem no Documentário de Eduardo Coutinho* - Cláudio Bezerra (2014).

aproximar de Cláudio Bezerra (2014), o qual delimita estas fases como complementares, como um “percurso evolutivo” (BEZERRA, 2014) e que, por assim ser, podemos identificar a atenção do diretor para performance oral de seus personagens desde Theodorico até em seu último filme *Últimas Conversas* (2015). Portanto, podemos falar – e assim compreendemos – sobre o conjunto da obra de Coutinho e o desenvolvimento do *cinema de conversação* como *fases complementares, identidade em fluxo* ou *percurso evolutivo*.

apresentação do personagem que revelará as condições e a negociação da filmagem é uma característica importante em todas as fases do cinema de Eduardo Coutinho e que está presente também em Theodorico. “Um dos princípios centrais dos trabalhos mais recentes de Coutinho: o de explicitar para o espectador que se trata de um documentário, portanto, de um filme que foi pensado e construído, e não da realidade” (LINS, 2008, p. 27).

A verdade da 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 de troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como o telefone que toca, o cachorro que entra, uma pessoa que protesta em não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera. Então isso daí é importantíssimo porque revela a contingência da verdade que você tem, entende? É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema (COUTINHO, 2013, p. 23).

Atribuimos uma particularidade que reside no dispositivo do *cinema de conversação*, a *antropologia selvagem*, expressão que sintetiza a maneira que Coutinho conserva o primeiro contato com seu personagem apenas no momento da gravação. Isto lhe garante a abertura para os imponderáveis e as riquezas e sutilezas do ineditismo de quem

conta a história para um interlocutor pela primeira vez. Como conta Consuelo Lins(2008), foi a partir de *Santo Forte* (1999) que o diretor designou uma equipe incumbida de procurar personagens com habilidades para contar a história.

Em *Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro* (2015), também de Consuelo Lins, a autora argumenta que o cinema de Eduardo Coutinho se desenvolveu e foi gradativamente deixando de lado aspectos que são secundários em relação às falas dos personagens, preferindo valorizar as diversas oralidades de seus personagens. O selvagem em seu trabalho se remete, como em seu argumento, à busca, aproximação e valorização da linguagem que progressivamente preenchem o *cinema de conversação*, cuja autora outorga a Coutinho um caminho de um linguista selvagem.

A conversa, a pesquisa que selecionará os conversadores dispostos, a busca pelos ângulos de câmera que captam a gestualidade do personagem durante o desenvolvimento da sua narrativa, o encontro apenas no momento da filmagem, a intervenção estratégica e pontual de Coutinho no momento da filmagem. Estes são aspectos que orientam o dispositivo de Coutinho e, que por sua vez, é também este próprio dispositivo que alimentou e manteve este tipo de cinema com o foco na fala dos personagens, de modo que podemos perceber isto nos últimos filmes de Coutinho (LINS, 2015).

Isto posto, a cena que abre *Últimas Conversas* (2015), mostra a aflição do diretor em relação o que poderia ser contado pelos jovens, “o que é memória para uma pessoa de 16, 18 anos?” questiona o diretor no filme. O dilema do diretor nesta cena, é como ter a conversa com um jovem diante da disparidade em relação ao acúmulo de experiências comunicáveis. Para o diretor o jovem viria armado, programado, moldado para falar e a dificuldade em romper essa postura, dificultaria o fluxo e a disposição para a conversação.

Esse dilema presente no que viria a ser o último filme de Coutinho, expressa a última fase do cinema de conversação, aquela que Cláudio Bezerra (2014) chamou de *documentário personagem* em que: “(...) sua principal característica é a de ser um tipo de cinema fundado na palavra e na imagem do corpo em seu potencial expressivo, oral, gestual, realizando uma performance” (BEZERRA, 2014, p. 26).

A expressividade oral e as modulações de fala, coloca uma

variável importante a ser considerada no cinema de Coutinho, a poética da performance oral, isto é, a arte verbal presente nas situações decorrentes da vida social. Em *Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social*, Richard Bauman e Charles Briggs nos fornecem um panorama sobre as diferentes abordagens da performance oral. Entre estas, a mudança de abordagem da fala vinculada ao contexto comunicativo para a contextualização, a qual entende a interação entre os participantes, seus jogos e negociações, como índices de contextualização “que constroem coletivamente o mundo ao seu redor” (BAUMAN; BRIGGS, 2008, p. 201).

O contexto, como no modelo sociológico do documentário, significará a fala a partir de um texto exterior ao falante, o tema abordado imputa o significado que antecede a fala do sujeito. Em suma, a fala é secundarizada quando se é tomada como representante que expressa um determinado contexto. Neste sentido, a fala está presa naquilo que Foucault chamou atenção para que fuçamos em *Análise do Discurso* (2012), a “monarquia do significante”. Esta “monarquia do significante”, pode ser vista no cinema do *modelo sociológico*, no momento em que a fala do outro sempre é uma plataforma para ser ressignificada por um texto prescritivo do diretor.

A maneira como foi construído o filme *Theodorico, a auto mise en-scène* que falamos anteriormente foi construída a partir das relações entre Coutinho e o Major, filmadas estas relações que envolvem gestos e falas, percebemos quem é Theodorico e do que se trata o filme, progressivamente, através de índices de contextualização.

Esta mudança de contexto para contextualização, coloca o foco na competência comunicativa e na relação desenvolvida entre os participantes do momento da comunicação que reúne um conjunto de variáveis, como por exemplo: gênero, idade e classe social, que modulam a performance oral do personagem no documentário. Essa modificação para modulações na fala ao invés da ideia de que aquilo que é narrado é reflexo e correspondente a um contexto social e material (BAUMAN; BRIGGS, 2008) reside a riqueza poética das diferentes maneiras de falar. Esta é uma preocupação de Coutinho e que está presente no seu *cinema de conversação*, ou seja, para além das boas histórias o foco do diretor é também a arte e a beleza em contá-las

contida na oralidade e nos gestos de seus personagens.

Em *Theodorico*, ouvimos a voz de Coutinho fora de campo: “O senhor sente solidão em certos momentos da vida ou não?”.

Major: “Perfeitamente! Porque eu tenho 75 anos e eu era um homem muito bem casado [silêncio]. A minha esposa, uma criatura muito boa. Passei com ela o mundo inteiro. Diplomada, bonita (...) e ela hoje está aí, doente. Sinto-me emocionado quando chego nesse assunto”.

Theodorico, O Imperador do Sertão (1978), carrega de maneira intuitiva ou não, o que expandirá em *Santo Forte (1999)*, a escolha decisiva em assentar seu dispositivo de filmagem armado para provocar e capturar a “palavra” de seus personagens. “Descobri a palavra pela falta que ela me fazia em tudo o que eu via no cinema” (COUTINHO apud SALLES, 2013, p. 372). Deste modo, sob um olhar retrospectivo, o *cinema de conversação* esteve na penumbra desde a produção de *Theodorico*, no qual a atenção à fala e para a escuta sensível do outro já se faziam presentes.

4. (DES)ENCONTROS: A ANTROPOLOGIA SELVAGEM DE COUTINHO

Encontrar. [Do latim medieval *incontrare.*] V. t. d. **1.** Deparar com; achar (...). **2.** Defrontar-se, deparar com; dar de cara com. (...). **3.** Dar com; atinar com; descobrir (...). **4.** Ir de encontro a; topar, chocar-se com (...). **5.** Achegar, unir (...). **6.** Opor-se a; contrariar; chocar-se com (...). **7.** Achar (...). **9.** Dar de frente; ir de encontro; chocar (...). **11.** Topar por acaso; deparar-se fortuitamente. **13.** Estar em oposição; contrariar-se; contradizer-se, chocar-se. DICIONÁRIO AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA.

4.1 CECIP

Boca de Lixo (1992) foi gravado por Eduardo Coutinho em parceria com o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), no aterro sanitário de Itaoca no município de São Gonçalo – RJ. O CECIP nasceu de um projeto do jornalista, desenhista e cartunista Claudius Ceccon em trabalhar com projetos voltados à comunicação popular.

O CECIP teve um lugar importante na trajetória de Coutinho. Em 1984 Claudius Ceccon foi convidado por Zelito Viana, produtor de cinema, para ver algumas imagens de *Cabra Marcado Para Morrer (1984)* ainda não finalizado. A partir de então, Ceccon admira as imagens de Coutinho e a pedido de Zelito Viana, arranja recursos para a finalização do filme. Em 1987, enquanto Coutinho filmava *Santa Marta – Duas Semanas no Morro*, produzido pelo Instituto de Estudos da Religião (ISER), Claudius Ceccon o convida para fazer parte do grupo de fundadores do CECIP.

Desde então, entre 1987 a 2014, o cineasta atuou ativamente na instituição, foi eleito presidente e cumpriu a função no início de 2012 ao fim de 2013.

A fase de Coutinho no CECIP tem início num momento em que diretor ficou afastado do circuito cinematográfico depois de *Cabra Marcado Para Morrer* (1984). Seus filmes desta época concentram-se em “vídeos de denúncia e ativismo social” (SALLES, 2013, p. 370). Para outra instituição, o Instituto de Estudos da Religião (ISER), Coutinho dirigiu alguns trabalhos, além do que citamos acima, esteve na direção de *Volta Redonda – Memorial da Greve* (1989). Nesse meio tempo, dirigiu o *Fio da Memória* (1991), numa coprodução entre a Fundação Artes do Estado do Rio de Janeiro- FUNARJ e Televisión Española S.A. Isto posto, foram treze anos, de 1987 a 2000 em que suas produções estiveram vinculadas predominantemente ao CECIP.

Nos dois últimos filmes produzidos com apoio do CECIP, *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2000), houve uma pujança decisiva no trajetória de Coutinho. A partir de então, o diretor emplacou seus filmes e voltou com força para o cinema, sendo o diretor nesta fase, conhecido pela maioria do público.

Este período que antecede a volta do diretor ao cinema, se insere no que Cláudio Bezerra (2014), chamou de *gestação de um estilo*. Coutinho trilhou por diferentes direções, desde ao vídeo institucional educativo até às experimentações, como a de *Boca de Lixo* (1992). Sua trilha nesta fase se encerra em *Santo Forte*, no qual Coutinho resgata traços que estiveram presentes em seus filmes anteriores e inventa novas estratégias para seu dispositivo. A conversa, a ênfase na oralidade, a escuta sensível da alteridade, o interesse em personagens não públicos e a experiência do encontro, assim como esteve em *Seis dias de Ouricuri*, *Theodorico- Imperador do Sertão*, *Cabra Marcado para Morrer*, *Santa Marta* e *Boca de Lixo*, ressurgem para nunca mais sair do seu cinema. É ao longo de sua trajetória no CECIP que, portanto, o diretor define as bases de seu estilo.

Dito isto, *Boca de Lixo* (1992) nos direciona para a experiência do encontro. O filme antecipa a prerrogativa elaborada no cinema de conversação de filmar a partir do primeiro encontro entre Coutinho e seu interlocutor.

Em 1992 houve um breve fulgor. Aproveitando a equipe com a qual realizava um vídeo sobre ecologia, estendeu as gravações por uns dias para

dirigir um filme sobre coleta de lixo. Todos trabalharam de graça, em solidariedade ao tema e ao diretor. Não havia fonte financiadora nem missão social a cumprir (...) Assim, deixando de lado toda sorte de didatismo ou engenharia social, pôde pela primeira vez lidar com a natureza imprevisível do encontro com os personagens, numa experiência que resultaria profundamente libertária (SALLES, 2013, p. 370).

O filme foi gravado em três momentos durante o ano de 1992, “inicialmente em dois dias de janeiro (...) depois em oito dias em abril; e por último em julho, quando o diretor organizou e registrou uma projeção do vídeo praticamente editado para os catadores” (LINS, 2008, p. 88). A montagem do filme seguiu a cronologia da filmagem, que no presente trabalho classificamos em três momentos distintos que evidenciam diferentes relações entre a equipe de filmagem e os catadores – os protagonistas deste documentário.

O primeiro chamaremos de *encontro*. Ele é marcado pela chegada de Coutinho sem aviso prévio e pela negação dos catadores em serem filmados, surpreendidos pela presença da equipe do documentário no aterro. O tempo vivido pela equipe de documentário no aterro, permitiu um segundo momento que chamaremos de *reencontro*. Por meio do uso da elipse na montagem, subentendemos o retorno e uma nova aproximação em que o diretor volta ao aterro com a fotografia de alguns catadores que serão por eles identificados. No reencontro, a oposição, tensão e choque do primeiro momento sofre uma distensão. Um grau de tolerância e confiança na relação entre os catadores com a equipe de filmagem, permitirá que eles recebam Coutinho em suas casas. Será o caso de catadores destacados no filme pelo diretor, como *Nirinha, Lúcia, Cícera, Jurema e Enock*.

Por fim, o último momento será o que chamaremos de *despedida/finalização*. Este momento dá aos encontros outros contornos, é a última presença da equipe no aterro e como respeito e retribuição, o diretor exhibe uma versão exclusiva do documentário aos catadores.

Seguindo esta ordem entre *encontros*, *reencontros* e *finalização/despedida*, descreveremos algumas sequências do filme, de modo que nos elucidie e desvele um percurso entre esta narrativa

documental e aquilo que Eduardo Coutinho chamou de *antropologia selvagem*. Os encontros e reencontros de Coutinho com o aterra e com o personagens e a finalização/ despedida da filmagem, para nós espectadores são demarcações de momentos que compartilhamos com o cineasta em virtude da montagem ter acompanhado a cronologia da filmagem

A riqueza sonora deste documentário e a maneira que foram trabalhadas as músicas – sejam diegéticas (aquelas que foram captadas no espaço interno da filmagem), ou extradiegéticas (aquelas gravadas de fora do espaço da narrativa e inseridas no filme pelo processo de montagem) –, bem como pela riqueza de ruídos que se destacam no filme, levá-nos a abordar o som em destaque ao longo do texto.

4.2 A Propósito de Encontro Etnográfico e Encontro Cinematográfico.

No momento em que o etnógrafo se lança ao desconhecido, surgem suas impressões sobre si mesmo e sobre a alteridade quando se está imerso em um mundo distinto do seu. O *encontro etnográfico* é o marco referencial da auto-reflexão na antropologia (PEIRANO, 1985). As diferenças são assumidas e as traz para a atividade auto-reflexiva do pesquisador quando este objetiva seu próprio papel em campo, o papel da antropologia, a textualização da escrita etnográfica para comunicar com seu leitor e, ao mesmo tempo, o cuidado em não apagar e respeitar sua voz e as vozes de seus interlocutores. São uma série de variáveis postas ao pesquisador ciente sobre o valores que ele carregará e os que buscará se desvencilhar durante sua atividade em campo.

As questões trazidas pelo marco do encontro etnográfico de que fala Mariza Peirano (1985), são diferentes daquelas colocadas pelo encontro com a alteridade no exercício da *observação participante* da etnografia moderna de Malinowski inaugurada em 1922 na publicação de *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (1976). Em Malinowski, as diferenças entre o mundo do pesquisador e a população estudada não são assumidas e colocadas sobre relevo no texto. A *observação participante* deseja que a presença efetiva do pesquisador na vida social nativa, dilua as suas diferenças colaborando que sua descrição etnográfica contenha plena objetividade. Tal esforço reflete na

textualização da experiência etnográfica caracterizada por outro desejo, o de um realismo que como estratégia discursiva centrado na voz do pesquisador, oculta as negociações entre antropólogo e os nativos e as mediações dos acontecimentos descritos no texto (CLIFFORD, 2013).

Para efeito de comparação entre cinema documentário e antropologia, podemos pensar que no filme de Robert Flaherty, *Nanook of the North* (1922), filmado entre os esquimós e sobre a vida destes, guarda em seu processo de filmagem características semelhantes à *observação participante* na antropologia moderna. Os dias vividos entre os nativos, os laços de confiança firmados pelo diretor, a intenção em construir um filme a partir do ponto de vista nativo que mostrasse a pretensa realidade, permite-nos chamar estes procedimentos de *câmera participante* (CUNHA; BARBOSA, 2006). Contudo, revelar o processo de filmagem e as negociações que nele estão embutidas, não era uma preocupação de Robert Flaherty.

O momento do encontro no cinema nos remete ao antropólogo e cineasta francês Jean Rouch e o filósofo Edgar Morin. Como dissemos, através de *Crônica de um Verão* (1960), inaugura-se o cinema documentário moderno, marcado pelo advento da fala provocada pela dialogia em que participa o cineasta e os que foram surpreendidos pela câmera nas ruas de Paris.

Este tipo de tomada, feita em locação aberta, foi permitida graças aos avanços técnicos no audiovisual. Com câmeras leves e portáteis e com o inovador *Nagra*, gravador de som leve e portátil de captação direta, possibilitou o deslocamento do diretor e de sua equipe armados para captar e provocar encontros e contingências. De acordo com Bezerra (2014), o experimento em *Crônica de um Verão*, foi “...uma aposta radical na capacidade de o encontro do cineasta com alguém provocar revelações” (BEZERRA, 2014, p. 63).

O cinema de Eduardo Coutinho está situado neste marco do encontro com o outro de modo a produzir um acontecimento fílmico registrado no momento da filmagem. Como adiantamos acima, *Boca de Lixo* é inaugural neste aspecto que será somado ao seu dispositivo de filmagem, é o que estamos considerando como sua *antropologia selvagem*.

Esta antropologia possui dois aspectos fundamentais: o primeiro é se diferenciar da ciência no contexto que em foi expressa e valorizar o

engajamento artístico no seu cinema. O segundo aspecto nos remete ao encontro inédito do diretor com a personagem. O resultado deste encontro produz, como em *Boca de Lixo*, a tensão, mas também produziu conversas sobre os mais diversos comportamentos. O encontro sem vínculos prévios entre o diretor e a pessoa filmada, é o início do que será consumado como *cinema de conversação*. Coutinho, utiliza o exemplo do trabalho etnográfico, o qual prevê um tempo para se começar a estabelecer relações com os sujeitos de pesquisa. “Eu faço exatamente o contrário: chego a um lugar e somente conheço as pessoas na hora de filmar” (COUTINHO, 2013, p.159).

Por fim, Coutinho não busca tornar-se outro no momento da filmagem, nem diluir suas diferenças frente a seus personagens para se inserir, mas sim em filmar o encontro com a alteridade, capturar e registrar o que este resulta. “Em Eduardo Coutinho, o dispositivo é, antes de qualquer coisa, relacional, uma máquina que permite provocar e filmar encontros” (LINS apud BEZERRA, 2014, p. 62).

4.2.1 Boca de Lixo (1992) – (Des)encontros

As primeiras cenas do documentário apresentam o que compõe o espaço da filmagem, ele é também nosso encontro e o de Coutinho com a paisagem (Figura VIII). Com um apressado movimento de câmera direcionada ao chão, temos imagens de lixos que passam rapidamente pela nossa tela. Em seguida, uma cena do horizonte com pequenos relevos formados de amontoados de resíduos sobrevoados por gaiotas e os urubus. Corta para a cena seguinte, um cachorrinho magro anda sobre os dejetos. Em seguida, cena de porcos farejando dejetos. outro corte, agora vemos a cena de um cavalo “pastando” sobre o lixo. Por último, com um plano geral, temos a paisagem da Boca de Lixo e o constante sobrevoos dos urubus. Ao fundo desta cena, o Corcovado com a miragem do Cristo Redentor no horizonte contornado por um céu amarelo e acinzentado pela poluição.

Nesta sequência acima, temos a presença do som ambiente, dos ruídos do próprio local e do som dos pássaros que sobrevoam os resíduos. No momento em que se filma mais um caminhão que despeja o lixo, escutamos com ênfase as vozes daqueles que serão os personagens deste documentário – os catadores – e os vemos

disputando o espaço para terem acesso aos resíduos despejados pelo caminhão de lixo. Nesta cena de disputa, também vemos dentro de quadro, a equipe de filmagem com a câmera e microfone no corpo a corpo com os catadores em busca de um bom enquadramento. No fim da sequência, surge o intertítulo que apresenta o nome do filme em papel pardo – aspecto de papelão – que traz escrito em letras de mão, *Boca de Lixo*.



FIGURA VIII. Uma dos planos que compõe a abertura do filme. O aterro sobrevoado pelos urubus com a silhueta do Cristo Redentor ao fundo. FONTE: BOCA DE LIXO (1992)

Após a sequência introdutória, Coutinho e sua equipe iniciam uma interação com os catadores. O encontro é marcado pela rejeição, o que fica bem evidente nas cenas. As pessoas escondem o rosto, correm da equipe, gesticulam e se esquivam para não serem filmadas. Coutinho, ao se aproximar, insiste para que as pessoas falem e provoca nos catadores um certo incômodo. Aqueles que encaram a câmera, cercados de olhares curiosos, defendem seu trabalho e a sua honestidade

questionando o por quê de estarem sendo filmados.

Entre as falas iniciais, surpreendidos talvez pela ousadia de quem os filma sem nenhum tipo de aviso prévio, ouvimos os catadores dizendo uns para os outros “vai lá, fala você...” Um empurra para o outro a obrigação de ter que falar. Ao rever a cena para tentar notar entre o conjunto de vozes algumas frases daquele momento, uma destoa ao fundo quando diz: “dá um tiro na cara dele”. Assim, sentimos a tensão para além das imagens e em meio a situação. Para amenizar e contornar a recusa dos catadores, Coutinho fala: “é um trabalho legal como os outros, não tem problema pô!”

Um jovem questiona: “o que que vocês ganham com isso, ficar botando esse negócio na nossa cara?” Eduardo Coutinho responde: “é pra mostrar a vida real de vocês. Pra pessoas verem como é que é.” O garoto se desarma e replica: “Sabe pra quem o senhor podia mostrar? Mostra pro [presidente da república] Collor.”

Um segundo jovem, cercado por outras pessoas incomodadas com a presença da equipe de filmagem, toma a palavra e dispara: “Todo mundo aqui tá trabalhando, não tem ninguém roubando. Aqui todo mundo trabalha, ninguém rouba. Se tivesse nêgo roubando aqui dentro ninguém ia trabalhar. E se todo mundo tá aqui, é porque depende, ué!” Finaliza aplaudido pelos que o cercam.

Os constrangimentos gerados por esta situação assim filmadas e compartilhadas com nós espectadores, faz com que também nos sintamos incomodados. Por empatia, a reação dos catadores convergem com o que seria também nossa reação.

A resistência dos catadores em não quererem ser filmados e, do outro lado, a insistência da equipe em filmá-los mesmo sem permissão, leva esta relação para um encontro conflituoso e resulta no choque filmado. A partir deste contato inicial não programado, a gravação é exposta ao *risco do real*, ao mesmo tempo capta estas situações de contingências através das reações, da fala e dos gestos dos catadores, se desvela a tensão disparada pela presença da equipe.

A tensão, o conflito e o choque, acompanharão boa parte do filme, no entanto, a temporalidade vivenciada pela equipe nos três momentos da filmagem, aos poucos torna a presença de Coutinho aceitável. Ou seja, se cria uma confiança em ser filmado no reencontro e, sobretudo, na finalização do filme. Consequentemente, teremos novos

discursos e reações distintas do primeiro momento.

Jurema é uma forte expressão de como a temporalidade favoreceu a aproximação e a transformação do relacionamento entre os catadores e a equipe de filmagem. No seu caso, em particular, Coutinho recoloca nas sequências finais as cenas iniciais de rejeição que demarcam o contraste entre o encontro e o processo de finalização/despida.

No segundo momento, o que classificamos como o *reencontro* entre Eduardo Coutinho e os catadores, notamos no filme através da cena em que o diretor aparece no quadro entregando fotografias xerocadas. Com a imagem dos catadores que foram registradas no primeiro encontro em mãos, ele pede que identifiquem quem são aquelas pessoas. Assistimos assim, a uma sequência onde há diversas fotografias nomeadas fora de campo, acompanhada com as imagens dos possíveis donos dos nomes. Eis que chega em Nirinha, a primeira personagem destacada no filme.

A catadora nos explica como funciona as transações de compra e venda de resíduos sólidos dentro do aterro: “eu vendo pro comprador que compra do comprador daqui”. Enquanto ela explica como funciona e o que compensa e não compensa das vendas, com sua voz fora de campo, vemos cenas da balança que mede o peso dos resíduos e de um garoto que recebe seu dinheiro pelo que foi vendido. A sequência de Nirinha, portanto, assume a função de nos mostrar como está organizada as transações e nas entrelinhas, como o trabalho e remuneração dos catadores são desvalorizados.

4.2.2 Nome e imagem

A nomeação dos catadores a partir da fotografia permitiu que, diferente do primeiro encontro quando a relação fora estabelecida entre anônimos, agora em um segundo momento, a pessoa dos catadores fora evocada através da nomeação e da imagem fotográfica. Ao se aproximar com a fotografia em mãos, mesmo que fosse na qualidade de retrato impresso em papel simples, Coutinho amortece a relação inicial mergulhada em um campo da incerteza, para um campo de aproximação que reduz a rejeição dos catadores.

A fotografia e o nome da pessoa são informações precisas, pois

evoca dois aspectos fundamentais: a nossa relação com a imagem e com o nome. Sobre este último, Marcel Mauss (1938) demonstrou em *Uma Categoria do Espírito Humano: a Noção de Pessoa, Aquela de 'Eu*, como podemos identificar o nome como parte da construção da nossa noção de pessoa.

Sair do anonimato da relação e tratar o outro pelo nome, faz com que se evoque a individualidade, pois o nome está ligado ao “eu” do sujeito e portanto remete-se ao reconhecimento individual da pessoa. Mas, para além do nome, as atividades do cotidiano e a trajetória vivida, também remetem à individualidade. Desta maneira, no caso dos catadores, ser migrante, ser nordestino, trabalhar para ter sustento em casa, ser mãe, ser pai, estar desempregada(o), ser negra(o), trabalhar no aterro, constituem um conjunto de relações que também expressam o personagem. Como apresentamos no capítulo anterior, esta individualidade que marca nossa categoria de pessoa, no cinema de conversação, também é revelada pelo próprio personagem no momento em que constrói uma narrativa sobre si.

Quanto à aproximação através das imagens fotográficas, perguntemos: Por que despertou a atenção e a curiosidade dos catadores no filme? Um caminho que nos permite refletir sobre isso, foi apresentado por Hikiji (2012), quando a autora trabalha a capacidade do encanto presente nas imagens. A partir de Michael Taussig (2012), ela define a faculdade mimética das imagens, “como a natureza utilizada pela cultura para criar uma segunda natureza, ou seja, a faculdade de copiar, imitar, fazer modelos explorar a diferença e tornar-se outro.” (HIKIJ, 2012, p.25).

Como já vimos no primeiro capítulo, Taussig está fundamentado em uma perspectiva benjaminiana, o autor argumenta que a novas possibilidades da tecnologia audiovisual como o cinema e a fotografia, permitiram o ressurgimento de nossa faculdade mimética, a mimesis. Mimetização, que está atrelada à magia desde o período da Grécia Antiga figurada nas grandes estátuas, cujo suportes eram as pedras, e tornavam-se assim uma segunda natureza representada pela categoria de *duplo* (HIKIJ, 2012). A mimetização desperta encanto aos que vêem as fotos. Atenção semelhante ao interesse dos ouvintes quando o narrador mimetiza outro tempo e espaço durante sua narrativa.

O duplo e a imagem devem ser encarados como dois pólos duma mesma realidade. A imagem é detentora da qualidade mágica do duplo, mas uma qualidade interiorizada, nascente, subjetiva. O duplo é detentor da qualidade psíquica, afetiva da imagem, mas uma qualidade alienada e mágica (Morin. 1970, p 40. APUD. Hikiji, 2012, p.28).

Uma outra via para se pensar o interesse disparado pelas imagens, é a noção de *studium e punctum* de Roland Barthes (2001). Na cena em que Coutinho aparece no quadro com as fotografias e com a voz dos catadores nomeando-as: “Pedro, Sara, Rosa, Dineia, Eduardo, Jorge...Nenen, Caneca, Marquinhos, Futuca, Pedro Henrique, Machado ...”, a imagem impressa na foto desperta a atenção dos catadores. O *punctum*, definido como um pormenor que não é intencional da parte do fotógrafo (chamado de *operator*) mas está presente na imagem e atrai, fere, provoca interesses e sentimentos daquele que faz a leitura da foto (o *spectator*). Este pormenor escapa e atravessa o campo geral em que a imagem fotográfica (*studium*) está delimitada.

Pela maneira que os catadores reagem ao próprio retrato, podemos dizer que os seus interesses pelas imagens dos colegas estão situados no domínio do *studium*, o qual é visivelmente fácil de ser reconhecido, “reconheço em função do meu saber, da minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado” (BARTHES, 2001, p. 45).

A reação dos personagens como Cícera ao receber a sua foto e se divertir com sua imagem e a de Dona Tereza, sua amiga, assim como Sr. Enock, recebe das mãos de Coutinho a sua foto e a observa, reconhece rapidamente e lhe agradece, faz parecer o domínio do *studium* participar da reação de todos que olham para a fotografia no filme. A começar pelo reencontro no retorno ao aterro no momento da identificação e nomeação dos catadores, bem como na despedida/finalização²⁰.

20 Na última sequência que encaminha o final do filme, a que estamos chamando de despedida/finalização, alguns catadores posam para a filmagem

Reconhecer o *studium* é, fatalmente, descobrir as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las intencionalmente, pois a cultura (a que se liga no *studium*) é o contrato entre os criadores e os consumidores (BARTHES, 2001, p. 48).

Singularmente, a foto-retrato recebida em um contexto coletivo, como no caso do aterro, mobiliza algumas reflexões que resvalam na multiplicidade de relações que cruzam a categoria de pessoa. Segundo Roland Barthes, a foto-retrato:

(...) é um campo de forças fechado. Aí se cruzam, se confrontam e se deformam quatro imaginários. Perante a objetiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele serve para exibir sua arte (BARTHES, 2001, p, 29).

Os registros fotográficos foram peças fundamentais para a identificação e a aproximação com os catadores, sobretudo entre aqueles que renderam as entrevistas destacadas, como no caso das que veremos abaixo.

O encontro de Coutinho com os catadores, aqui utilizando como recurso as fotografias, faz parte do que consideramos como parte da *antropologia selvagem*, a constituição de relações. Veremos agora a reação de três catadoras e o interesse de Coutinho em ouvi-las.

4.2.3 As Catadoras Lúcia, Cícera e Jurema

junto ao próprio retrato. Mas este não é impresso como os anteriores e sim em papel especial para fotografia. Uma espécie de contrapartida para alguns personagens.

Lúcia

A sua primeira participação no documentário é com um discurso enérgico e intenso:

Muita gente trabalha aqui porque é relaxado! Não tem coragem de pegar um ônibus aí e procurar um emprego. Emprego tem! Só é querer trabalhar. É difícil pra homem, para mulher não é não! Tem uma porrada de mulher aqui, uma porrada de homem aqui que prefere comer fácil. Porque aqui cai batata, aqui cai tudo pra comer [aplausos dos outros catadores]. Muita gente vive aqui porque quer! [aplausos novamente]. Tem alí ó, um monte de manguê por aí, uma porrada de homem aí que pega caranguejo, muitos não vai porque não quer.

Em outro momento, Lúcia nos é apresentada no filme brincando com os demais catadores. Assim como todos que ganham destaque, possuem o nome escrito em papel-pardo que aparece na tela para nomear os personagens. A montagem da narrativa cinematográfica trabalha com a elipse, ou seja, com o poder de ocultar situações porque subentende-se que o espectador se atente para o conjunto do que foi mostrado. Assim, mesmo que não nos seja mostrado, presumimos que Lúcia foi identificada no primeiro encontro entre as fotos.

Ela ressurgue com uma reação mais abrandada, encara a conversa com tranquilidade no aterro, conta sobre sua vida, sobre sua família. Com um corte suave, sua voz fica fora de campo, as cenas deixam o aterro e compõem o início da cena seguinte em que está sentada em sua casa.

Em sua casa, a cena inicia com o silêncio e com um plano sequência que desloca vagarosamente de um quadro da imagem de Santa Luzia até em Lúcia. Ela tímida, com mudança na entonação da voz, contrasta com a sua performance no aterro, sentada e esfregando as mãos entre as pernas. A iniciativa da fala parte de Coutinho que quebra o silêncio dizendo: “é mais fácil falar lá, né?”. A personagem conta que sim, que o ambiente de trabalho é descontraído, todos conversam e

brincam, atiram coisas um no outro. Assim, com o corte para as cenas do aterro novamente, apresenta-se a Lúcia que assistimos no início da sua conversa.

Este movimento, revela os momentos diferentes deste documentário os quais serão unificados na construção da narrativa. Através da sequência em que Lúcia é apresentada e filmada em espaços diferentes, podemos constatar que com o uso estratégico da elipse, foi possível ocultar, omitir e criar um arranjo entre momentos distintos em uma mesma sequência. Portanto, no processo de montagem do filme, mesmo obedecendo a cronologia da filmagem, o diretor optou por organizar algumas sequências, como a de Lúcia, articulando no campo diagético tempo e espaço distintos.

A temporalidade vivida no aterro, possibilitou a Coutinho, a filmagem de contingências que vão além das provocadas pela câmera, mas daquelas que estão presentes no dia-a-dia dos próprios catadores. Como foi o caso do marido de Lúcia, anônimo no filme, ele conta durante as cenas gravadas em sua casa, que trabalha como coletor no caminhão e que descarrega material naquele aterro. No entanto, em outra sequência gravada em dia diferente, Coutinho o reencontra no aterro e este o diz cabisbaixo que está desempregado fazendo “bico” por lá, o diretor foi surpreendido, pois não o esperava encontrá-lo por ali e ainda naquela situação.

Neste sentido, o cinema de Eduardo Coutinho, é programado para surpreender quem estiver à frente da câmera e, ao mesmo tempo, se expor e ser surpreendido pelo que já identificamos como o *risco do real* de Comolli (2011), filmar aquilo que escapa do controle previsível do processo de filmagem. O diretor objetiva provocar situações através destes encontros e se expor frente às demandas sugeridas pelo próprio espaço da filmagem, isso faz parte, daquilo que foi definido nas discussões sobre cinema documentário, do seu *dispositivo de filmagem*. “A noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia do documentário como obra que apreende a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente” (LINS, 2008, p. 56).

Cícera e sua Filha²¹

21 Restringimos em chamá-la apenas de “filha” porque seu nome não foi

Cícera aparece sendo filmada de longe, em uma paisagem escura e esfumada do aterro, na distância ela gesticula e diz com uma voz que ressoa de longe: “filma eu, pode filmar, eu não tô nem aí!”. Ela está acompanhada de um garoto e por outra senhora, que saberemos depois que é Dona Tereza. De perto agora, Cícera nos diz: “eu nem ligo minha filha, eu nem ligo o que sai em televisão e jornal, eu não tô nem aí, não to roubando. Não tô certa? Não tô certa? Deixa essa cara bonita sair na televisão,” termina dizendo isto com um sorriso.

Em outro momento, na mesma sequência, Coutinho a reencontra e a acompanha até sua casa e na cena de um ambiente escurecido e sentados em um cômodo, Cícera apresenta sua filha com o namorado. De frente à câmera, ela diz concentrada e serena: “eu só quero que um dia, a mim não porque não tenho mais o que ganhar. Mas o que peço a Deus é que Deus mais tarde, liberte ela [nisto a câmera se desloca vagarosamente para sua filha] e dê a ela a chance mais tarde dela seguir o que ela bem quer.” Para Coutinho, a jovem revela o sonho de ser cantora um dia.

Ainda na mesma sequência, a filha de Cícera canta a música *Sonho por Sonho* de José Augusto. É uma canção sertaneja romântica cantada a capela, e que em dado momento, é colocada fora-de-campo e as imagens que a acompanha são cenas da vida cotidiana da família de Cícera no espaço doméstico. Neste momento, a canção empresta uma tonalidade dramática ao documentário.

Conforme diz Fernão Pessoa Ramos sobre a música no filme:

(...)Torna-se uma espécie de índice emotivo, no qual vamos seguindo, com prazer, os indicativos de emoção que se esboça no horizonte (...) aderimos prontamente aos esboços emotivos que os tons das música indicam, mergulhando no envolvimento emocional delineado. São emoções que ocorrem no horizonte da mimese, no que os antigos denominavam de catarse, querendo designar a transformação que a representação opera em sensações como terror e piedade

mencionado no filme.

(RAMOS, 2012, p.21).

A filha de Cícera, ressurge na sequência que encaminha o encerramento do documentário, desta vez, não mais sozinha, ela posa com a família e é filmada segurando um rádio ligado que – coincidentemente ou não – toca *Sonho por Sonho*, Coutinho toma a iniciativa e diz à jovem: “canta junto, canta junto!”. Com sua voz potente que acompanha o som do rádio, ela entoava a canção: “Nunca imaginei que você /Quisesse de mim/Uma noite só de prazer/Uma transa apenas. Tudo que você me falou/Entrou no meu coração/Loucura cheia de sedução/Mudou a minha vida (...) Beijo por beijo/Sonho por sonho...”

Uma próxima sequência é acompanhada por esta cantoria que imprime nas cenas toda a emotividade. Neste momento, esta sequência mostra o que chamamos de despedida/finalização. Nela estão presentes as imagens dos catadores que ressurgem posando para a câmera segurando os retratos que lhes foram entregues. Ainda com a canção de José Augusto sendo tocada no rádio e cantada pela filha de Cícera fora de campo, o momento de finalização dos encontros e reencontros, finda com a edição do documentário feita para ser exibida para os próprios catadores (Figura IX).

Nessa cena, a exibição aos catadores foi feita com uma televisão instalada em cima de uma *Kombi* estacionada no meio do aterro. Dentro do veículo, a equipe de filmagem registra os catadores que assistem a si próprios. As expressões são de entusiasmo, curiosidade, felicidade, concentração e surpresa em se ver filmado em uma época em que não era situação comum e pelo próprio encanto provocado pela natureza da imagem. Este conjunto de imagens, acompanhado pela música diegética do rádio e da voz da jovem fora-de-campo, cria neste encaminhamento final, uma grande curva dramática para o documentário.



FIGURA IX. Mostra exclusiva para os catadores que se assistem na televisão instalada na *Kombi* dentro do aterro. Fonte: Boca de Lixo (1992).

Termina a música no rádio e logo na sequência, temos o corte para a cena que finalmente encerra o filme. Um menino, dividindo a paisagem com os urubus, revira os resíduos e guarda o que encontra num saco que carrega escorado nos ombros. Ao fundo e fora de campo, o latido agudo de um cachorro. Com um plano geral do aterro, vemos máquinas, pessoas trabalhando, animais e assim termina *Boca de Lixo*.

Percebe-se que houve uma intenção do diretor em valorizar aspectos artísticos como a composição de uma sequência poética, envolvida por uma canção popular romântica. Nos dois momentos em que fora usada a música sertaneja, o diretor dilatou o tempo e o espaço diegético dando assim um contorno poético para as sequências.

Jurema

Jurema é a personagem que marca com bastante expressão o

momento do encontro não premeditado e do reencontro consentido, o qual resultará na transformação da relação. As reações dos catadores descritas no início, questionam a presença da equipe de filmagem e o porquê de estarem filmando o aterro. Entre as falas, muitas se destacavam por justificar a honestidade do trabalho e que, portanto, não havia motivos para ser filmado.

Logo no primeiro encontro, Jurema demonstrou sua insatisfação com a imagem que poderia ser construída sobre si e de seus pares pela equipe de Coutinho.

A gente não cata essas coisas aqui no lixo pra comer não! Vocês botam no jornal, aí quem vê pensa que é pra gente comer. Não é! Isso não pode acontecer!

Em outro momento do primeiro encontro:

Eu fico revoltada com isso. O [cercado] do pai dela cheio de legumes e ele filma ali [o aterro, o lixo]. Quem vê isso lá fora vai pensa: 'é aquilo ali que eles comem! É daquilo que eles vivem!' Mas não é!

Nesta cena, Jurema não quer ser filmada e ela tem consciência da imagem criada sobre os catadores representados pelas mídias “lá fora”. Mesmo não concordando em ser filmada, a equipe segue enquadrando seu rosto, seus movimentos de modo que nós espectadores percebemos seu incômodo.

No reencontro, Jurema recebe Coutinho em sua casa, conta sua trajetória, apresenta a família e com a relação entre ambos abrandada, ela explica o motivo de ter ficado brava no primeiro dia.

Tem muita mulher oferecida ... a gente vai lá para trabalhar e não para se oferecer. Você não quer conversar, faz que nem eu, não conversei aquele dia com você. Conversei quando estava disposta, então conversei. Mas agora, falar besteira também

não falo. Aí foi onde eu saí. Às vezes você vinha para meu lado e eu saía. Sentava no meu canto e vocês voltavam e eu saía e sentava em outro canto.

Jurema termina contando que, na realidade, ela consome o que encontra no lixo desde que esteja em boas condições e quando há necessidade, “mas não precisa ficar dizendo pra Deus e pro mundo”, completa. Para ela o lixo se trata de um “quebra galho”. Esta passagem nos levanta uma questão: se ela não queria ter sua imagem exposta, como demonstrou no primeiro momento, por que haveria Coutinho de colocá-la na edição do filme?

Em *Boca de Lixo* eu fui à casa de cinco pessoas, depois fui à da Jurema, aquela negra linda. Liguei a câmera, o som e a chamei. A partir daí, tudo que acontece é contínuo: ela aparece na porta e vem falar, as crianças estavam na porta, aparece a mãe e abre a janela, depois vem o marido na outra janela. E é um teatro, a mãe aqui, o marido ali, os nove filhos e ela. E foi maravilhoso. As filmagens são assim: acontecem ou não. Aquilo tudo aconteceu em meia hora. E só no final da conversa ela confessa que eles comem lixo: “A gente come mesmo, mas não tem sentido mostrar, não quero que mostre para os outros. Não adianta nada, alguém vai me ajudar?”. Isso eu mantive. Eu poderia ter tirado na montagem as situações em que aparecem as pessoas se criticando, me criticando ou criticando a situação. Mas eu faço questão de deixar, explicitando o processo de um documentário. E se eu estou deixando é porque acho que tem algo ali que faz pensar (COUTINHO, 2013, p.225).

A personagem desta catadora no documentário, demarca estes encontros com conflitos, reencontros abrandados e a finalização que, através das falas da catadora, temos o resumo da cronologia que fundamenta o filme.

4.2.4 A atribuição de significados às imagens

Partindo daquele “algo ali que faz pensar”, que nos diz Coutinho sobre sua escolha de cenas adversas, podemos então observar que *Boca de Lixo* filma um processo de ressignificação feita pelos próprios catadores quando estes contestam a imagem supostamente estigmatizadora que a equipe do documentário faria sobre eles. A ressignificação da imagem emerge do próprio aterra a partir da fala e dos gestos dos personagens, paradoxalmente, são antíteses daquilo que os catadores projetam que seriam os motivos e as intenções que Coutinho teria, como um *outsider*, em filmá-los. Existe também a ressignificação dos alimentos e outros objetos descartados que são reaproveitados como vemos, por exemplo, nas cenas que frisam a coleta de alimentos e outros.

A lista de documentários que trabalharam com o tema dos resíduos sólidos e sua ressignificação é variada. Além de *Boca de Lixo*, entre outros, temos também *Estamira* de Marcos Prado, *A Margem do Lixo* de Evaldo Mocarzel, *Lixo Extraordinário* de Lucy Walker e Karen Harley, *Ilha das Flores* de Jorge Furtado. Afora as questões singulares dos dispositivos usados, o que há em comum entre eles são as ressignificações que cada documentário fez daquilo que comumente nós definimos como lixo. Contudo, a diferença fundamental no filme de Coutinho é que os aspectos que atribuem um sentido outro para objetos e, principalmente para a imagem de si, foram manejados e imputados pelos próprios catadores dentro de um processo de filmagem tenso.

Consuelo Lins (2004), ao abordar este filme e a crítica que os catadores fazem da construção da imagem que “os de fora” fazem sobre eles, nos diz:

Trata-se, neste filme, de uma tensão entre imagens mentais, midiáticas, fotográficas, imagens do universo filmado. As midiáticas – cujo lugar privilegiado é a televisão – são as de base, formando uma espécie de ‘ambiente’ contemporâneo. Os catadores de lixo conhecem bem a ideia negativa que os telejornais deles fornecem e não querem retirá-la. É como se eles

se recusassem a ser transformados em 'tipos'. Falam primeiramente com Coutinho, como se ele fosse mais um repórter que volta e meia aparece por ali. O diretor quer mostrar que outra imagem é possível, e tenta contornar a resistência inicial, oferecendo imagens juntamente a seus personagens. (LINS, 2004, p. 88)

Há no trabalho de montagem uma organização lógica e dramática para construir a narrativa do filme. Levando em consideração o capítulo anterior, seu *cinema de conversação* está concentrado em narrativas e elas possuem seu lado ficcional. Por isso, há na construção da imagem dos catadores através das cenas escolhidas no processo de montagem, o devido cuidado para não privilegiar a ficção em detrimento da ordem cronológica e da progressão do personagem e da ação ocorrida durante a filmagem (COUTINHO, 2013). Seguindo esta lógica, o filme pôde registrar o momento presente dos encontros e as mudanças ocorridas na interação de Coutinho e dos personagens. Portanto, a dimensão da *antropologia selvagem* também é valorizada para além do momento da aproximação com o personagem na filmagem, ela também respeita a cronologia dos momentos da relação de filmagem na edição do filme



FIGURA X. Equipe de Eduardo Coutinho dentro de quadro, “realidade da filmagem”. Plano com Jurema, uma das catadoras incomodadas com a insistência da equipe de filmagem. FONTE: Boca De Lixo(1992)

A câmera em *Boca de Lixo* a partir das cenas que descrevemos, atua como uma catalisadora que provoca reações entre os envolvidos, estas reações serão filmadas e constituirão um tipo singular de realidade produzida na filmagem, a realidade fílmica. Neste sentido, a verdade possível para o diretor não é algo que se supõe que esteja presente no mundo passível e pronta para ser registrada, no seu documentário a verdade se refere à particularidade da verdade fílmica, a qual se constrói no momento particular da gravação.

A equipe de filmagem que sem aviso adentra ao desconhecido, liga a câmera, filma e inicia a entrevista com os personagens, estabelece relações de poder que dinamiza tipos de interação. É comum chamar de “efeito câmera” o efeito durante a gravação sobre a pessoa entrevistada que não obtém a desenvoltura desejada. Porém, não é a câmera que provoca como um objeto em si a agência sobre quem é filmado, Coutinho enfatiza outro aspecto importante a ser considerado: “na verdade, não é a presença da câmera que muda realmente, o que muda é a presença de uma pessoa de uma outra classe social, que não pertence àquele mundo e que vem interrogar sobre uma questão” (Coutinho, 2013, p. 24).

O leteiro que antecede os créditos finais e encerra o filme traz a seguinte informação: “Filmado no vazadouro de Itaoca, no município de São Gonçalo a 40 km do Rio de Janeiro. No Brasil, existem centenas de vazadouros como este, onde trabalham dezenas de milhares de catadores.” A partir deste leteiro, o documentário traz um dado de localização importante para o espectador. A última frase nos remete a um apelo à identificação que busca do espectador a aproximação entre Nirinha, Enock, Jurema, Lúcia e Cícera os outros anônimos no filme através da expressão: “dezenas de milhares de outros catadores no Brasil”. Dessa maneira, devemos reconhecer que há, ainda que timidamente, a presença do “tipo social” no documentário. É tímida porque o texto é a única intervenção no filme que lhe é externo do contexto da filmagem e que tipifica os personagens.

Como frisamos, no caso de *Boca de Lixo*, a fala destes

catadores tensiona e refuta a todo momento a possibilidade de um discurso que possa enquadrá-los em um tipo social a exemplo da tradição do *modelo sociológico* de documentário. Em Coutinho, sabemos disso porque o diretor opta em seu dispositivo por deixar a câmera exposta para que seus personagens refutem o que não estão de acordo.

Como trabalhamos no capítulo primeiro, a relação construída nos filmes de Coutinho vai além do resultado da verbalização e destaca também uma linguagem corporal articulada no momento da relação através da proximidade dos corpos. Portanto, há imposição de significados através da narrativa, mas há também a partir dos gestos corporais que denotam concordância, discordância, expressões de humor e emoção que são registradas pela câmera. Isso é possível porque há a preocupação de Coutinho com a “justa distância” no encontro com o personagem, expressão que ele se refere à proximidade necessária para interagir na relação com seu interlocutor personagem - “onde as pessoas se matam ou se amam e falam e falam, sabe? E a vida se passa assim.” (COUTINHO, 2013). Neste sentido, a comunicação assume duas dimensões: a dimensão expressiva verbalizada pela fala e a dimensão gestualizada pelo corpo, ambas constroem camadas de significados possíveis pela valorização da base relacional do seu dispositivo cinematográfico.

4. 3 Atividade sensorial, visão e audição – som e imagem

Um filme projetado no cinema ou aquele que passa pela tela dos mais diversos e atuais aparelhos que dispõe da função de reprodução, a princípio, consideremos que ele mobiliza duas atitudes perceptivas distintas, a audição e a visão que se influem mutuamente no momento da projeção do som e da imagem no cinema (CHION, 1993). Esta combinação, resulta num tipo de ilusão chamada por Michel Chion de ilusão audiovisual, a qual se apoia na crença de que toda expressão e informação está vinculada na imagem projetada, desprezando que esses valores expressivos e informativos são também acrescidos na imagem por meio do som (CHION, 1993).

Isto nos desloca à discussão sobre a primazia do sentido da visão sobre a audição e os demais sentidos. Ao analisar o filme, o que

primeiramente ocorre é decompô-lo em planos, cenas e sequências para entender – no caso deste trabalho - as relações que apontam para a “antropologia selvagem” e o “cinema de conversação”. Reparamos nos diversos movimentos de câmera, na composição fotográfica das diferentes paisagens, na opção dos cortes entre as cenas – se estes são transparentes ou se revelam a expressão e transformação dos personagens ao longo do filme. Contudo, estes procedimentos estão restritos ao domínio do sentido da visão, centrado nas imagens e corremos o risco, portanto, de omitirmos o valor que o som acrescenta quando combinado com a imagem ou sua autonomia de significação.

A amplitude da visão sobre os demais sentidos é tal, que faz com que esta metaforize percepções de outra ordem. Por exemplo: “olhe esta música”, “veja se a comida está boa de tempero”, “vou ver o que faço”, tal situação é “evidente” ou “não tem nada a vê”, “olha que calor” e assim por diante (CHAUÍ, 1988). O olho e a visão, como demonstra Marilena Chauí em *Janela da Alma, Espelho do Mundo* (1988), está entranhado na milenar tradição filosófica ocidental como condição fundamental que dá acesso ao mundo sensível para pensá-lo dando ordenamento àquilo que vemos, por isso o prevailecimento da visão manifestada e metaforizada nas atividades mais corriqueiras.

“Nosso mundo é eminentemente visual” (NOVAES, 2009, p. 36). Sylvia Caiuby Novaes (2009) aponta através de Lucien Febvre (1953), o caráter histórico e processual no qual o predomínio da visão se destacou sobre os demais sentidos na tradição ocidental²².

No século XVI era o ouvido. O que já foi uma mudança. De um homem sagaz, os romanos diziam: "ele tem um nariz fino". Para Horácio, "*Homo naris emunclae, homo obesae naris*". Nós dizemos: ele tem uma boa visão. E nossos pais, no século XVI: ele tem um ouvido astuto; ele ouve a

22 Para não perder o contexto da citação, o propósito da autora no texto é entender por que há uma certa cegueira nas ciências sociais que abandonou o uso das imagens enquanto comunicadoras de conhecimento, sendo a visão o instrumento primordial do cientista social. A autora aborda alguns momentos em que a imagem se fez mais presente nas pesquisas das ciências sociais, especialmente na antropologia.

relva crescer...Curiosa progressão. Primeiro o odor, o sentido animal. em seguida o ouvido, este sentido já mais refinado. Finalmente a visão, este sentido intelectual (Febvre, 1953, p5, tradução da autora apud NOVAES, 2009, p. 36).

É importante notarmos que o sentido da visão não é em outras sociedades o principal sentido que se vincula com o conhecimento. A *audição do mundo*, conceito desenvolvido por Rafael Bastos (2012), explica como o sentido da audição entre as populações indígenas das terras baixas amazônicas no Xingu, especificamente os Kamayurá, tem a audição como o sentido que orienta o esforço de tornar o mundo inteligível.

Os Kamayurá são um povo para o qual a noção de audição do mundo é uma chave de leitura poderosa. Recordo que para eles a categoria verbal *anup*, cujo significado original é "ouvir", indica também o nexos de "compreender", nexos que tem em sua escala de valores de fidedignidade percepto-conceptual uma posição hierárquica superior àquela ocupada pelo verbo *tsak*, originalmente "ver", mas que também aponta para o sentido de "entender", forma analítica de percepção e conhecimento, do campo da intelecção e explicação (BASTOS, 2012, p. 8).

Com a intenção de trabalhar esta relação hierárquica entre visão e audição, cria-se na antropologia um campo voltado ao estudo dos sentidos que busca desierarquizar o predomínio de um aparato sensorial sobre os demais. Contudo, como mostra Tim Ingold (2008), na intenção de distanciar-se da monarquia da visão, a antropologia dos sentidos, gera o seguinte paradoxo: ao destacar o sentido da audição sobre a visão, reproduz a supervalorização e hierarquização de um sentido em detrimento de outros. Ou seja, assim como o visualismo reduz os demais sentidos, a sua crítica, ao destacar outro sentido, acaba também por reduzir os demais.

Sobre a antropologia dos sentidos, a crítica de Ingold (2008), diz o seguinte:

O defeito comum, presente em todos os trabalhos que avaliei nesse campo até agora, reside na naturalização das propriedades do ver, do ouvir e de outras modalidades sensoriais, levando a uma crença errônea, segundo a qual as diferenças entre culturas no que diz respeito aos modos como as pessoas percebem o mundo ao seu redor podem ser atribuídas à relativa preponderância, em cada uma delas, de um ou mais sentidos sobre os outros. Assim, supõe-se que, onde predomina a visão, as pessoas apreendem o mundo de certo modo e, onde predomina a audição, elas o apreenderão de outro (INGOLD, 2008, p. 42).

Para Ingold, o mundo não se divide entre nossas vias sensoriais (INGOLD, 2011), pois elas operam de maneira cooperada, estimulando a nossa percepção em dada circunstância no ambiente. Por outro lado, o autor faz uma observação que auxilia nossa análise sobre o som no cinema. Para ele, a sonoridade percebida no ambiente – o mesmo ocorre com a imagem – não está exclusivamente ligada à audição, percebemos o som através da intercambialidade entre todos os sentidos. Por isso utilizamos aqui a divisão, a princípio como recurso argumentativo. Porém, podemos torná-lo domínio da audição quando existe a técnica de gravação e reprodução em um ambiente privado de outros estímulos sensoriais (INGOLD, 2011).

A experiência do cinema, ao mobilizar através da técnica a imagem e o som, nos permite fracionar esses dois elementos e situá-los nas modalidades sensoriais da visão e da audição. No entanto, isso significa que ao assistirmos um filme são aguçadas apenas estas duas modalidades sensoriais? E, se sim, elas são mobilizadas de maneiras separadas, as imagens projetadas de um lado e o som do filme de outro, ora despertando os olhos e ora os ouvidos?

Frente a perspectiva colocada por Ingold (2008; 2001), a linguagem cinematográfica enquanto técnica de construção narrativa reproduz imagens e grava sons. Contudo, no momento da sua recepção, o espectador é submetido às diversas experiências que estimulam as modalidades sensoriais do corpo como o tato, a visão, a audição, olfato e

o paladar em um contínuo desenrolar. Assim, podemos imaginar que o cinema proporciona experiências sensoriais múltiplas a partir da técnica de manipulação de imagem e som que atingem todas as modalidades sensoriais²³.

Isto posto, a perspectiva que orientará a análise sonora de *Boca de Lixo* e o nosso entendimento sobre o som no campo do cinema, é conduzida a partir da reflexão de Michel Chion em seu livro *A Audiovisão* (1993). Como sugestão metodológica, o autor nos convida ao *Método de los ocutadores*, o qual orientará nossas descrições do som. O método consiste em reproduzir por algumas vezes as sequências de um filme com som e imagem de modo simultâneo e depois ocultar as imagens e ouvirmos o filme. Separadamente, podemos averiguar as correspondências ou a não correspondência entre estes dois elementos.

Michel Chion, busca retirar cinema do lugar-comum das abordagens concentradas no campo imagético e destaca o som como o elemento que se combina com a imagem e resulta em uma percepção audiovisual. Significados, movimento, expressões, reações provocadas como tensão, apavoramento, emotividade, surpresa, susto, medo, asco, entre outras, são possíveis pelo entrelaçamento, sincronizado ou não sincronizado, destes dois elementos de naturezas distintas, o som e a imagem. Neste sentido, o que o diferencia é demonstração da fundamental presença do som, elevado sobre o mesmo nível da imagem, assim, deslocando a hierarquia imagem-som.

Boca de Lixo é um documentário em que suas imagens estão combinadas, de modo geral, com uma banda sonora²⁴ densa, constituída por gritos de desaprovação, por latidos de cães, pelo contínuo ranger

23 Sobre abordar o cinema a partir de uma perspectiva fenomenológica, consultar: BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*/ Susan Buck-Morss; Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009. HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-Violência: Etnografia de um cinema provocador*. São Paulo. Terceiro Nome. 2012.

24 Utilizamos o termo *banda sonora* pelas mesmas razões de VEDANA (2010), “Utilizo o termo banda sonora e não trilha-sonora por duas razões: em primeiro lugar pela forte tendência de aproximarmos a ideia de trilha-sonora ao conjunto das músicas que compõem a obra cinematográfica, relegando ao segundo plano outros elementos da composição de sons de um filme -os ruídos, diálogos, ambiências, efeitos, etc” (VEDANA. 2010,p.30).

grave das máquinas, o som do vento, o agudo produzido pelo revirar do lixo. Pelos distintos sons de vozes nas entrevistas e das vozes fora de campo, da voz que canta a capela, os som musical diegético do samba e do sertanejo que toca na rádio, a trilha sonora em off que foi composta através da musicalização do conjunto de ruídos. Em suma, tudo isto está organizado em diferentes sequências sonoras e visuais. São algumas destas sequências sonoras que passaremos a descrever neste momento, destacando sua função narrativa e/ou figurativa dentro do filme (CHION, 1993).

Boca de Lixo, dentro da filmografia de Coutinho, é um dos documentários que mais utilizou sons musicais, sendo depois de *Santa Marta (1987)* e *As Canções (2011)*, o seu filme mais musicalizado. No entanto, neste último a música ganha destaque porque faz parte do argumento do documentário, “homens e mulheres que cantam e contam as músicas que marcaram suas vidas”, nos diz o cartaz do filme. A maneira como a banda sonora foi construída em *Boca de Lixo*, foi abandonado pelo diretor ao longo de suas trajetória, pelo seguinte motivo:

Não quero dizer 'faça isso ou aquilo', como faz a televisão. E é por esta razão que nos meus filmes não uso música, porque especialmente nos finais da música possui um poder muito forte de sugestão. O que sugere a música? Alegria, melancolia? Eu não tenho que sugerir nada. O personagem sugere, o contexto sugere e a montagem sugere, mas o fazem implicitamente. Então é isso, o final é uma fatalidade, porque os filmes tem que terminar (COUTINHO, 2013, p. 162).

Nesta passagem Coutinho havia comentado a respeito de seu filme *Jogo de Cena (2007)*. Este faz parte de um outro período da trajetória do autor que, portanto, a música e o som fora de campo não estavam mais no seu horizonte em virtude de sua capacidade de sugerir externamente sobre os personagens. Assim o cinema de Coutinho se constitui no encerramento – inesperado - de sua obra como um cinema

cujo o som de seus filmes é predominantemente vococentrado (CHION, 1993), isto é, o som centrado na emissão da sua voz e na fala dos personagens. Este som vococentrado ganha destaque nos espaços de locação fechada, espaços semelhantes aos estúdios, onde se preserva o silêncio que alterna com a sonoridade das vozes, dos sorrisos, gargalhadas, murmúrios, múltiplas entonações, falas, choros, etc.

Por este motivo, *Boca de Lixo* é um contraste na filmografia do diretor pela maneira que este lida com o som. Como dissemos, sua banda sonora é densa, violenta, incômoda, melancólica e, algumas vezes, também é alegre. Podemos perceber que estes adjetivos aqui usados já nos apontam para a capacidade de inferir significados que a música e outros sons possuem.

4.3.1 “O que ouço?”

A análise da sequência sonora começará pela audição da cena que descrevemos no início, aquela que abre o documentário. Em seguida, ela obedecerá outras cenas que estão descritas na primeira parte deste texto. Uma vez que o som deste filme é resultado de captação direta (conforme indicado pela Figura XI), temos a presença do *som ambiente*, aquele som presente no espaço das cenas, que Michel Chion o chama também de *sons-território*, “porque servem para marcar um lugar, um espaço particular com sua presença contínua e estendida por todas as partes” (CHION, 1993,p65).



FIGURA XI. Tomada de som direto. Plano de Coutinho e membro da equipe dentro de campo entrevistando o personagem Enock. Fonte: Boca De Lixo (1992).

4.3.1.1 Sequência sonora de abertura

Um ruído grave e contínuo produzido por uma máquina ressoa e, ao fundo, em um volume mais baixo, ouvimos o canto de alguns pássaros que devem estar nas proximidades da cena. Em um segundo momento, o ruído mais grave tem o volume intensificado. Imaginamos que a máquina esteja mais próxima. De repente, entrecortando a continuidade deste ruído mais próximo, irrompe o som mais agudo de uma voz seguida por outras vozes que nos sugere algum tipo de disputa. Agora inverte-se, o conjunto de vozes mais agudas se sobrepõe ao som da máquina mais grave e ganha maior intensidade. O som-ambiente/som-território está aqui delimitado. O som do ambiente, somado pelo ressoar da máquina e do conjunto de vozes, resulta em uma sonoridade ruidosa.

Murray Schafer, músico que se dedica ao estudo do som, atenta

para a questão do ruído e o considera como um som indesejado²⁵ (SHAFER, 2001). Para o autor, o ruído se torna uma constante a partir do advento da *revolução industrial* por meio da invenção de uma série de máquinas que emitem novos sons. Num segundo momento e no século XX, a sonoridade do ruído ampliou-se como resultado do que Murray Schafer chamou de *revolução elétrica*. A partir de então, o ruído, vindo do tráfego de veículos, do som das máquinas, das motocicletas, dos geradores, o ressoar do motor das ferramentas elétricas, constituem o *som fundamental*, isto é, o som de um dia comum o qual ouviremos por horas e horas durante o dia (SHAFER, 2001).

O som desta sequência inicial do aterra dá destaque ao ruído que nos incomoda por ser um som indesejado. Sublimado nas atividades diárias, aqui ele vem a tona no som do documentário e traz para o espectador imagens indesejadas, texturas, odores, sensações que realçam a cooperação entre nossos sentidos.

No fim da sequência de abertura, termina o som ambiente e inicia uma música em off inserida no filme, ou seja, extradiegética. Ouvimos batidas que dão uma feição apressada à música, o som nos remete à semelhança de batidas exasperadas nas notas de um xilofone e metalofone de sucatas. A música de ritmo rápido é encerrada no momento que ouvimos a voz de um garoto que questiona: “o que que vocês ganham com isso?”.

“O que vejo do que ouço?”, “O que ouço do que vejo?” (CHION, 1993, p. 147). Através deste exercício de percepção sonora e visual, a atenção ainda está concentrada na audição, é frente a isto que percebemos o valor figurativo do som que dá sentido a uma imagem ou as fontes sonoras que uma imagem pode sugerir. O “ouvir” da primeira frase se remete às imagens mentais evocadas a partir do som. O “ouvir” da segunda frase, remete-se ao som evocado a partir da imagem. Neste último caso, Chion (1993) diz que as dificuldades são maiores, uma vez que as imagens podem sugerir numerosas fontes sonoras.

A música acelerada e que se assemelha a metalofone ou xilofone, está acompanhada de cenas rápidas e movimentos de câmera

25 O autor vincula os ruídos com a poluição sonora regida sobretudo por sons emitidos pelas tecnologias que negligenciam o nível de ruídos e colocam em risco nossa capacidade auditiva.

rápidos com imagens dos resíduos sólidos e dos catadores que também se apressam, correm, escondem o rosto e se esquivam para não serem filmados. Neste caso, analisando separadamente a sequência de imagem sem o som, percebe-se que este último torna-se figurativo do momento, ou seja, o som simboliza e combina com o que vemos: movimentos de câmera apressados que tentam uma caçada de imagens e que a contragosto filma os que não querem ser filmados.

Para classificar os sons que são produzidos por diferentes fontes sonoras como aparelhos de televisão, telefone, e rádios e que, por sua vez, são captados no filme, Michel Chion chama este tipo de som de “*on the air*”. Para Chion, especificamente no caso da música *on the air*, ela retransmitida possui a capacidade de atravessar os limites do som off, do som in e do som fora de campo. Deste modo, o *on the air*, “situados em princípio no tempo real da cena, atravessam, pois, livremente as barreiras espaciais” (CHION, 1993, p. 66).

4.3.1.2 Canção *Sonho Por Sonho e Cama e Mesa* no filme

A canção do gênero sertanejo romântico, *Sonho por Sonho*, de José Augusto, surge duas vezes no filme. Primeiramente cantada à capela na imagem em sincronia com a voz e, depois com a voz fora de campo com o som a acompanhar as cenas mostradas no âmbito doméstico de Cícera. O que nos ocupa aqui, portanto, é presença da mesma música porém captada como *som in the air*, ou seja, o som captado na filmagem originado do auto-falante de um rádio portátil e que é acompanhado pela voz da filha de Cícera.

Neste momento, ocorre o efeito da música atravessar os limites espaciais da fonte sonora. A capacidade do som neste caso, permite que se dilate o tempo diegético e prolongue a sensação e os significados provocados pela música. A dilatação ou a contração do tempo, é uma das decisões do diretor na construção da narrativa fílmica, em que a escolha é feita de acordo com as suas opções dramáticas. Neste caso, Coutinho optou em dilatar o tempo através da música aproveitando os índices de dramaticidade de uma canção sertaneja a qual já demonstramos.

O mesmo recurso foi usado com a música *Cama e Mesa* cantada pelo músico Martinho da Vila. Ela foi captada a partir de uma rádio na cena de uma cabana improvisada, onde as pessoas se deslocam para

beber um “drink”. O som do samba toca no rádio e, gradativamente, o seu volume aumenta na medida em que a câmera se aproxima da cabana. Com ênfase neste refrão: “Todo homem que sabe o que quer/ Sabe dar e querer da mulher/O melhor é fazer desse amor/ O que come, o que bebe/ O que dá e recebe/ Mas o homem que sabe o que quer (...) comida, a bebida/ Na justa medida”, samba como música diegética, fora de campo se estende para uma série de cenas e constrói uma sequência que sugere momento de lazer, descontração e descanso dos catadores, para além do espaço inicial da cabana.

Essas são as sequências em que o tempo está dilatado devido a uma função dramática. Indica também o caráter artístico da *antropologia selvagem* neste filme, pois aqui reside a preocupação em criar uma narrativa fílmica utilizando os recursos que trabalham a composição sonora do filme. Continuaremos abaixo com esta abordagem que expressam as escolhas do diretor em lidar criativamente com o som do filme.

Essa capacidade da música em dilatar e atravessar o tempo e o espaço de uma ação, nos direciona para o que Michel Chion (1993) diz sobre a música como uma plataforma espaço-temporal. Com isto, o autor quer dizer que a música não está sujeita as barreiras do tempo e espaço. Diferente dos demais elementos sonoros, ela não precisa ficar condicionada à realidade diegética. “Nenhum outro elemento sonoro do filme pode disputar este privilégio. Fora do tempo e fora do espaço, a música comunica com todos os tempos e espaços do filme, mas os deixar existir separada e distintamente” (CHION, 1993, p. 69).

4.3.1.3 A música que mimetiza o som do aterro

Outra presença importante do som neste filme, é a mimetização dos sons captados no ambiente do vazadouro que foram transformados em música (MESQUITA; SARAIVA, 2013). Este som reúne um conjunto de ruídos provocados por diversos materiais. Em suma, essa mimetização se constrói a partir de sons ocasionalmente indesejados. O som que descrevemos que se assemelha ao xilofone também figura o espaço do aterro sanitário. Mas no filme ainda há uma segunda espécie de som em que ele é mais agudo e por isso causa mais estridência, geralmente acompanhado pela semelhança do ressoar de um martelo

que bate forte e continuamente em uma bigorna, outros de latas quando são despejadas, o tilintar dos vidros, de enxada quando é gravada e puxada para vasculhar o lixo. Em suma, nesta música mimetizada há mais elementos que se pode encontrar no aterro – resíduos sólidos, máquina e instrumentos – os quais reunidos assumem uma função figurativa, pois ela, ruidosa, remete-nos ao desconforto do lixo e ao desconforto que sentimos ao assistirmos o filme.

Na última cena da conversa de Coutinho na residência de Jurema, a mulher que a princípio, no primeiro encontro, havia se manifestado contrária em ser filmada e contrária às imagens midiáticas que “os de fora” constroem sobre o aterro e dos catadores, em um outro momento, no espaço de sua residência e mais tranqüila, ela buscou com franqueza expor o motivo do nervosismo do primeiro encontro. No entanto, no fim da conversa, ainda com sua voz em campo, surge a música mimética ao fundo e nos coloca em uma situação emblemática.

A música no fim da entrevista pode ser explicada como preparação para transição à sequência seguinte, como de fato ocorre, pois ela acompanha as próximas cenas após a conversa com Jurema. No entanto, o fato emblemático é que por ser uma música figurativa do aterro ela surge ainda no espaço doméstico, local em que Jurema (Figura XII) não se apresenta como catadora, mas como mãe, filha e esposa, pois como ela mesma diz, “aquele lixo é um quebra-galho”. A música aqui, portanto, remete-nos à imagem do aterro e contrasta com a cena da conversa no espaço doméstico fora do trabalho. Podemos pensar que a música neste caso, exerce uma força centrípeta que puxa Jurema para a imagem do aterro, mesmo que ela tenha criticado com veemência esse tipo de abordagem.

Por fim, a banda sonora do filme é principalmente resultado da captação direta. Contudo, como nos adverte Chion, o som direto não é uma reprodução fiel do som, mas sim o resultado de escolhas na edição que favoreçam a construção narrativa do filme desejado pelo diretor que nos transmite uma impressão de realidade e verdade em relação ao som do ambiente.

No que se trata de um suposto som direto, os sons registrados na filmagem se enriquecem quase sempre a *posteriori* com outros sons, de ruídos ou

ambientes, que a ele se acrescentada. Mas também, há ruídos que se eliminam na filmagem pela colocação e direcionalidade do microfone (CHION, 1993, p. 80)

O percurso desta análise para nos aproximar e entender o que Coutinho chamou de *antropologia selvagem*, obriga-nos a dar destaque para duas variáveis importantes que fazem parte desta antropologia. Primeiro seu interesse artístico como cineasta, o qual se expressa através do engajamento subjetivo e criativo para organização das sequências sonoras e imagéticas necessárias para a criação da narrativa fílmica. E o segundo, o arranjo de seu dispositivo de filmagem armado para ser surpreendido e surpreender através dos encontros. Os muitos significados da palavra *encontrar*, são vistos aqui como grandes dinamizadores do filme, onde mundos através de pessoas distintas, ficam frente a frente com Coutinho e sua equipe e que no momento da conversação estão dispostos a deparar, chocar-se, ir de frente, gerar oposições, dar de cara, mas também - como nos reencontros -, achar-se e descobrir-se.



FIFURA XII. Plano de Jurema que assiste o documentário editado para os catadores. Terceiro momento, despedida/finalização. FONTE: *Boca de Lixo*(1992).

4.5 A Palavra no Cinema Verdade de Rouch e a fala na Antropologia Selvagem

Frisamos a relação entre Coutinho e Rouch ao longo do texto, contudo nosso interesse agora é apontar algumas singularidades de Coutinho em relação ao cinema de Rouch.

Há muitos aspectos do *cinema de conversaço* em comum com o *cinéma vérité* de Jean Rouch. Como dissemos, o cineasta e antropólogo Jean Rouch é um marco na história do cinema, inaugurou o documentário moderno – que no Brasil foi assimilado pelo *modelo sociológico* (RAMOS, 2008). A extensão de sua influência transita pelo cinema não ficcional e ficcional, sendo, através de suas experimentações entre cinema e antropologia, um precursor e referência para o movimento do cinema francês *Nouvelle Vague* encabeçado por jovens cineastas como: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, entre outros, nos anos 1960.

Como trabalhado no primeiro capítulo, importantes bases do cinema etnográfico foram construídas fora da antropologia (PIAULT, 1994). Através de Jean Rouch, na metade dos anos de 1950, com a reunião de duas influências de fora da antropologia. A partir do cineasta soviético Dziga Vertov, que produziu *Um Homem com uma Câmera* (1929), Rouch criou o que chamou de *cinéma-vérité* (baseada na tradução do cinema de vertoviano *Kino-pravda*), o cinema verdade, a verdade fílmica e particular gerada pelo momento da filmagem captado pela câmera. De Robert Flaherty, que produziu *Nanook of the North* (1922), ele herdou o que chamou de *etnoficção*, o registro etnográfico possível a partir da encenação.

Rouch evoca *Nanook of the North* como o mito de origem de seu interesse pelo cinema. Depois que assistiu ao filme, aos seis anos de idade, pergunta a seu pai se Nanook era verdadeiro. O pai responde: “É verdade, mas foi encenado”. No sentido desta frase, residia para Rouch, a concepção de cinema e de Antropologia que pretendia realizar (Rouch apud Quist, s/d:36-37). Rouch é de fato um continuador consciente da tradição de Flaherty de usar a ficção ou no sentido

de “abraçar as técnicas da ficção para contar verdades etnográficas”(Jackson, 2004:36) o que desembocou, conscientemente, em sua conceituação de etnoficção (GONÇALVES, 2008, p.130-131).

Influenciado mais pela ideia de cinema verdade do que pelos experimentos de etnoficção em si, em Coutinho temos elementos do cinema de Rouch desde sua primeira experiência com o cinema direto que foi em *Seis Dias de Ouricuri (1976)* – como a relação corpo a corpo entre cineasta e personagem, uso de equipamento leve, captação de som direto, a voz do diretor fora de campo e sua presença dentro deste.

Como já falamos, a realidade da filmagem é apontada ao longo do filme através de alguns índices que revelam o dispositivo e as negociações presentes no momento da gravação. Porém, não precisam ser sutis nesses índices reveladores, a informação da realidade da filmagem pode ser explícita. Em filmes como *Pirâmide Humana*, Rouch expõe as negociações entre os personagens e o diretor tornado-a parte da narrativa do filme. Jean Rouch junto com Edgar Morin e a personagem Marceline, na primeira sequência de *Crônica de um Verão* deixam bem definida a proposta do filme.

Rouch na primeira conversa diz:

Sabe, Morin. É uma excelente ideia reunir um grupo de pessoas numa mesa , mas não sei se conseguiremos gravar uma conversa tão espontânea como seria sem uma câmera, por exemplo, não sei se Marceline poderá relaxar e falar normalmente (...) a única coisa que te pedimos[referindo-se à Marceline], Morin e eu, é que fale simplesmente, que responda às perguntas. Se você diz coisas que você não gosta, podemos cortar. Não deve ficar intimidada. (extraído de *Crônica de Verão*)

Isto nos reporta para alguns momentos em que Coutinho coloca como parte da narrativa de seus filmes a singularidade da realidade da filmagem que envolve suas produções. Tomemos como exemplo a conversa com Jordana Berg que abre o documentário *Últimas*

Conversas (2014).

O que é memória para uma pessoa de 16 e 18 anos? É uma coisa tão complicada, sabe. (...) Não da memória do tempo deles, é um mundo que...é daí que eu queira fazer um troço sobre então o porquê se conversa. Eu não consigo fazer nem um e nem outro. Esse que é o dilema, entende? É que não tô conseguindo. E realmente é melhor não fazer do que fazer um filme de 70 minutos que você não acredite(Extráido de Últimas Conversas).

Jordana Berg sua montadora, junto com João Moreira Salles, produtor dos últimos filmes de Coutinho, decidiram após seu falecimento abrir o filme da maneira acima, justamente por ser uma característica comum no seu cinema de conversação.

Para além das influências que Coutinho traz do cinema verdade, temos singularidades. O diretor utiliza uma equipe de filmagem, enquanto Rouch é seu próprio cinegrafista. “Se eu pegar numa câmera eu morro, porque eu caio no primeiro buraco. Nesse ponto sou diferente de Jean Rouch e outros diretores que são seus próprios câmeras. Se você vai filmar um ritual, tudo bem. Mas na hora de conversar não dá” (COUTINHO, 2013, p. 230). Essa característica está presente desde o seu início em *Seis Dias de Ouricuri(1976)* até seu último filme *Últimas Conversas (2015)*, ela possibilita a entrada do diretor dentro de campo e o favorece na conversa com seus personagens.

Jean Rouch manteve contato com seus personagens por longos anos trabalhando em parceria. Seu contato com o ator e diretor nigeriano Damouré Zika, por exemplo, se estende desde *Jaguar (1954/67)* em que atuou como ator, *Os Mestre Loucos (1955)*, que foi técnico de som, foi segundo diretor em *A Caça ao Leão com Arco (1966)*, atuou em *Petit à Petit (1970)* e em *Cocorico! Monsieur Poulet (1975)*, no qual também assinou a coautoria com Rouch (GONÇALVES, 2007).

Eduardo Coutinho, por sua vez, no terreno da produção, não manteve parceria com personagens como houve entre Rouch e Daumoré Zica. Para o diretor o interesse é no instante da filmagem, no momento em que o personagem se desenvolve a partir do encontro com o diretor,

construindo também um tipo de cinema do presente (LINS, 2013). Sobre a amizade com o personagem, João Moreira Salles traz uma citação interessante de Coutinho, mas que merece uma ressalva.

Com a radicalidade imaginada por Coutinho, a palavra não aparecia nem em Jean Rouch, que, com alguns de seus personagens, chegou a se relacionar por décadas: “Eu não preciso ser amigo do personagem, porra. O que me interessa é exatamente o fato de eu não ter nada a ver com ele.”(COUTINHO apud, SALLES, 2013, p. 272).

A proposta de cinema, a concepção de dispositivo de filmagem e as preocupações temáticas entre os diretores são distintas, por isso Coutinho não sente necessidade de estabelecer amizade com os personagens para filmá-los. Isso porque, o dispositivo de Coutinho precisa do distanciamento do diretor com seus personagens para que se efetive o propósito de filmar exposto ao acidental.

Na sua relação com seus personagens, Elizabeth Teixeira é uma figura particular na filmografia de Coutinho. O diretor manteve amizade e contato duradouro com Elizabeth, a qual fez a personagem de si mesma no primeiro *Cabra Marcado Para Morrer* de 1964 e que ressurgiu no filme em 1984 como uma personagem de destaque no documentário. O diretor a reencontrou em diversas ocasiões, mas em 2014 ele registra um destes encontros em *A Família de Elizabeth Teixeira*. Estes filmes junto com *Sobreviventes de Galileia (2014)*²⁶ são os únicos em que Coutinho reencontra personagens anteriormente trabalhados.

Em Rouch, a sua relação estreita com seus personagens, assim como a repetição dos temas que orientam seus filmes, encontra-se ligada na tradição antropológica que faz parte, especificamente na antropologia francesa. Rouch foi orientado pelo antropólogo Marcel Griaule,

26 Em a *Família de Elizabeth Teixeira (2014)*, o dispositivo de filmagem não foi programado para o contato entre desconhecidos, mas é pela ação do tempo que garante o inédito no reencontro. O mesmo podemos dizer de *Sobreviventes de Galileia (2014)*. O filme se refere aos personagens presentes no Engenho da Galiléia, localizado em Vitória de Santo Antão -PE, local onde foi gravado o *Cabra Marcado para Morrer* de 1964.

trabalhado no primeiro capítulo. Assim como Griaule, Rouch passou muito tempo na África interessado em temas sobre rituais de feitiçaria, sacrifício, possessão e também avançou para temas sobre o racismo e migração (GONÇALVES, 2008). Enquanto antropólogo, Rouch desenvolveu seus conceitos a partir de suas experimentações cinematográficas e antropológicas ao longo de mais de uma centena de filmes.

Diferente de Rouch, Coutinho repetiu poucas vezes seus eixos temáticos. A partir da sua antropologia selvagem, a repetição se dava mais entre as questões cotidianas presentes na vida de seus personagens.²⁷ Assuntos como: família, profissão, desejos, decepções, vida afetiva, passado, gravitam em seu cinema por meio de pequenas perguntas independentes da proposta temática do filme. Temos, assim, tanto o coronel Theodorico, quanto Jurema, Cícera, Mariquinha de *Fio da Memória*, Alessandra de *Edifício Master*, Geraldo de *Peões*, entre tantos outros personagens distintos de destaque, que contaram sobre sua vida conversando sobre temáticas comuns.

Jean Rouch como antropólogo cineasta, trouxe influências de fora da antropologia que foram as bases na constituição do seu cinema. Eduardo Coutinho, de fora da antropologia, trouxe como diretor a problematização de questões que são sensíveis a antropologia, como a valorização da fala da alteridade, a performance e a relação entre pessoa e personagem, a interação no contexto comunicativo, a reflexividade presente na realidade da filmagem. A partir das correspondências entre cinema e antropologia, Coutinho trabalha estes aspectos de forma peculiar no cinema de conversação orientado pelo que chamou de antropologia selvagem.

Seguindo a constatação de Marc Piault (1994) sobre a influência do cinema na antropologia visual, seria a *antropologia selvagem* – assim como foi Flaherty e Vertov para Rouch – mais uma possibilidade de se pensar a antropologia e suas relações com a

27 Coutinho repete a temática dos dramas e acontecimentos do sertão nordestino em alguns de seus filmes. Podemos ver isso na proposta do filme interrompido *Cabra Marcado para Morrer de 1964*, *Faustão (seu último filme antes de sair da ficção)*, *Seis dias de Ouricuri*, *Theodorico*, *Imperador do Sertão e Pistoleiro de Serra Talhada*.

alteridade, a partir do que vem de fora dessa?

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) a entrevista pode ser considerada como uma forma de *exercício espiritual*, visando a obter, pelo *esquecimento de si*, uma verdadeira *conversão do olhar* que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida. A disposição acolhedora que inclina a fazer seus os problemas do pesquisado, a aptidão a aceitá-lo e a compreendê-lo tal como ele é, na sua necessidade singular é uma espécie de *amor intelectual*: um olhar que consente com a necessidade, à maneira do “amor intelectual de Deus”, isto é, da ordem natural, que Spinoza tinha como a forma suprema do conhecimento (BOURDIEU, 1997, p. 704).

Eduardo Escorel, professor, crítico de cinema e montador de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), entrevistou Coutinho na Festa Literária Internacional de Paraty em 2013. Na ocasião, ele contou que em 1999 na gravação de *Santo Forte*, Coutinho entregou à sua equipe de entrevistadores uma página arrancada do livro *A Miséria do Mundo* (1997) de Pierre Bourdieu. Nela estava a citação que abrimos esta conclusão, e havia as palavras sublinhadas que indicamos no excerto, as quais são: *exercício espiritual, esquecimento de si, conversão do olhar e amor intelectual*.

Na entrevista, Escorel o pergunta se este trecho é uma definição possível para seu método de conversar. Coutinho responde com a seguinte frase: “É a minha utopia. Eu não tenho outras. Se eu tiver essa já está ótima. Se eu tiver uma ou duas, está bom (...)”.

Como trabalhado no capítulo sobre *Um Dia na Vida*, durante o tempo em que esteve na televisão, o diretor já direcionava seu trabalho para o que Bourdieu chamou de exercício espiritual da entrevista. Apontamos isso em *Seis dias de Ouricuri* (1976), sua primeira experiência no cinema direto após deixar o cinema de ficção de lado. Como visto neste trabalho, há uma identidade em fluxo na filmografia de Coutinho que desponta na formação do seu cinema de conversação. Isto é, elementos que podem ser identificados nos seus últimos filmes,

mas que também já estavam presentes no início da sua trajetória como documentarista (LINS, 2008). Tendo em vista esta identidade, a relação com a alteridade, presente no momento da entrevista/conversa o,   o aspecto fundamental contido no fluxo das características, desde seu tempo no Globo Repórter, e que permaneceram e se desenvolveram no cinema de Coutinho.

Neste sentido, ao longo deste fluxo no seu cinema, o diretor eliminou uma série de procedimentos, tais como: a voz over, as imagens de cobertura durante a fala dos personagens, trilhas sonoras, filmagem em loca o aberta, o encerramento do filme com música, são elementos que não encontramos mais, por exemplo, em *Jogo de Cena* (2007) que abre o período do cinema de conversa o em espaço fechado. O resultado de todas essas elimina es, foi um minimalismo interessado na concentra o cada vez maior na rela o com o personagem no presente da filmagem.

Chamamos de base relacional esta intera o entre Eduardo Coutinho e seus personagens durante o momento da filmagem. Este   o núcleo que compõem seu cinema e que foi preservado e sofisticado, resultando na manifesta o da fala, dos gestos expressivos e das narrativas provocadas pelo seu dispositivo e capturadas em imagem e som. Este núcleo foi gradativamente construído ao longo da trajetória do diretor e reiteramos na sua primeira manifesta o, os planos-sequência de *Seis Dias de Oricuri*. Especificamente, no momento em que o sertanejo conta para Coutinho sobre as raízes comestíveis durante o período de escassez de recursos. Esta rela o se constrói ali e para além da fala e dos gestos entre os participantes, têm pela escuta atenta do diretor.

Santo Forte (1999) marcou a reinser o de Coutinho no cinema, mas têm foi o marco em que Coutinho reúne e sintetiza elementos que elencamos como chave do seu dispositivo: a intera o, a ênfase na fala, a escolha através de sua equipe de pesquisa de bons narradores que encontrarão Coutinho no mesmo instante que inicia a filmagem. Coutinho volta para o cinema com este filme, depois de um longo tempo que ficou concentrado nos trabalhos produzidos para o CECIP. Apesar dos anos que passaram, o cuidado e a ênfase na rela o com o outro foi preservada e priorizada.

Temos, portanto, a partir de *Santo Forte* o Eduardo Coutinho do

cinema de conversação com a arquitetura do seu dispositivo cinematográfico construída. Sua ênfase na performance oral do personagem será o objetivo da sua “prisão”. Neste momento, conforme Paulo Bezerra (2014), inicia a última fase do cinema de Coutinho, o *documentário de personagem*, engajado em transformar pessoas comuns em personagens fabuladores (BEZERRA,2014). O que procuramos neste trabalho, foi destacar os aspectos elementares no seu cinema, como o interesse pela interação com os personagens, a ênfase na fala e no corpo como elementos expressivos, como aspectos que antecedem a periodização e a sistematização que de fato ocorreu em *Santo Forte*.

Com estes elementos, o diretor constrói sua “prisão”, isto é, o dispositivo cinematográfico do seu cinema de conversação, que ao longo do tempo passará por alterações, mas que sempre preservou aspectos que irão somar e potencializar a ênfase na relação, como a que mencionamos sobre a locação fechada a partir de *Jogo de Cena*.

Em 2008, Mesquista e Saraiva escreveram sobre a aposta do diretor no momento presente da filmagem concentrada na relação com seu personagem.

Coutinho vem burilando um ascetismo que, limitando o máximo os recursos cinematográficos empregados, acaba por deixar exposta a relação básica, constitutiva de qualquer filme (documental ou não): a relação entre quem filma e quem é filmado. Ele elege, como forma para essa relação, a situação da entrevista e a toma como “prisão”, regra que delimita o jogo. Esforçando-se para eliminar tudo o que não surja dessa relação imediata, o filme será composto pela coleção de registros desses momentos de encontro (ou desencontro) (MESQUISTA;SARAIVA, 2008, P. 388-389).

A maneira que Coutinho constrói a relação com seus personagens em seus filmes, desperta em ambos a interatividade baseada em contexto comunicativo em que se troca gestos e palavras. Por isso o trabalhamos com duas frentes no presente trabalho: o *cinema de conversação* centrado na oralidade e a *antropologia selvagem* centrada no contato e na relação com a alteridade. O encontro iniciado pelo contato

inédito no momento da filmagem, integra o seu dispositivo e é responsável por empreender a interação particular com o personagem. Pensamos na antropologia selvagem como o modo singular do diretor acessar o sujeito do cinema de conversação e também a justificativa da sua investida subjetiva, artística e criativa de lidar com alteridade – objeto de pesquisa da antropologia propriamente dita.

No capítulo três, tratamos desta abordagem “selvagem” de Coutinho afirmando-a como responsável por produzir o inédito e o acidental buscado pelo diretor. Procuramos demonstrar que ela é a maneira de Coutinho acessar o sujeito dentro da proposta do seu cinema. Está registrada com intensidade em *Boca de Lixo* (1992), que foi o primeiro encontro exposto ao acidental experimentado entre o diretor e o outro que, posteriormente, também em *Santo Forte*, passou a integrar sistematicamente o seu dispositivo cinematográfico.

A *antropologia selvagem*, baseada nos procedimentos e vivências do cinema de conversação, oferece-nos subsídios para aproximarmos Coutinho com a antropologia. Pois, acessar o sujeito na condição de alteridade, estabelecer relações intersubjetivas, ter sensibilidade para lidar e ouvir atentamente o outro, se deparar com o contraditório, com o desconhecido, são aspectos presentes na etnografia (ECKERT; ROCHA, 2008). Há uma intersecção entre estas duas dimensões distintas, entre a arte do cinema de conversação estimulado pela antropologia selvagem e a antropologia. A relação com o outro são os objetivos em comum destas duas formas de acessar os sujeitos.

Por outro lado, nesta relação que nós estabelecemos entre Coutinho e o campo da antropologia, devemos nos atentar e evitar uma leitura precipitada que pode enxergar automaticamente no cinema de conversação um modo de cinema etnográfico. Para evitar esta leitura, procuramos no terceiro capítulo, demonstrar que as maneiras de se acessar ao outro e os objetivos de Coutinho, são distintos de um cinema etnográfico ligado à antropologia audiovisual. Vimos que Coutinho em comparação ao modo de proceder de um etnógrafo se difere exatamente pela ideia que o diretor estabelece de uma antropologia selvagem. Em suma, reiteramos que se trata da maneira de acessar o sujeito do cinema de conversação e, de promover o encontro cinematográfico.

Isto posto, na antropologia audiovisual, a abordagem do cinema

etnográfico é ampla. Em uma visão mais ortodoxa, ele pode ser considerado como um poderoso instrumento integrado aos interesses de uma pesquisa devido a sua capacidade de registro descritivo de cenas, sendo a descrição uma das dimensões do trabalho antropológico. Mas também pode estar ligado às experimentações, como citamos a experiência dramaturgical de encenar a si mesmo na etnoficção de Jean Rouch. Acrescentemos as experimentações sonoras e visuais que refletem sobre nossa percepção da linguagem fílmica, bem como o exercício de novas possibilidades de se etnografar com imagem e som. Em outra direção está a *antropologia selvagem*, que reserva seu interesse no filme como produção artística vinculada à criatividade e subjetividade do diretor em contato com o outro.

Diante de nossa problemática – como cinema de conversação pode dialogar com a teoria antropológica que se pensa e se constrói a partir de uma base relacional com a alteridade – o que verificamos é o acesso distinto ao aspecto comum de ambos, que é a abordagem da alteridade. A maneira que abordamos, foi a aproximação entre algumas referências teóricas para analisar o cinema de conversação e explicar os aspectos que envolvem as relações entre Coutinho e seus personagens. Isto posto, para não retirar o diretor do seu campo de atuação e nem fazer uma transposição automática, procuramos estabelecer correspondências entre cinema e antropologia, mas também ressaltar as diferenças de modo a não enxergar Coutinho como um antropólogo e/ou se cinema como etnográfico

A antropologia lida com a alteridade enquanto seu sujeito de pesquisa que, através da relação que se constrói no campo, constrói também sua explanação teórica. Recorrendo-nos a Lévi-Strauss (2008) para diferir antropologia e sociologia, diz que esta última é ciência praticada pelo ponto de vista do observador enquanto que a antropologia pratica a ciência a partir do ponto de vista do observado. Coutinho, por sua vez, com a antropologia que tipificou como “selvagem”, recorre à antropologia como reflexão, conforme mostramos no segundo capítulo, mas não deseja expressar o ponto de vista de seus personagens e nem se afirmar como um observador. O seu cinema de conversação lida com a alteridade em busca de personagens, acessá-os através do dispositivo cinematográfico, da “prisão”, e está interessado na beleza de como o sujeito conta de corpo inteiro suas histórias e o quão interessante elas

possam ser.

O *cinema de conversação* é uma teia de relações. Se no presente da filmagem, era o momento em que havia a interação entre o diretor e os personagens, na recepção, quando nós espectadores assistimos o filme, por efeito do ângulo da filmagem e do dispositivo, participamos também de uma experiência audiodiovisual e estamos de frente ao personagem. Deparamos com gestos, interações e ouvimos histórias, criamos empatia e nos incomodamos conforme o que acontece no momento da filmagem. Neste sentido, o espectador é o terceiro sujeito da relação entre Coutinho e personagem envolvidos pelos interesses do *cinema de conversação* e da *antropologia selvagem*.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo. **Revista Ilha de Santa Catarina** - Tradução: Nilceia Valdati. 2º semestre de 2005.

BARBOSA, Andréa. **Antropologia e imagem**/ Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2006.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Cahiers du Cinéma/gallimard/seuil,1980. Tradução de Manuela Torres. Edições 70. Lisboa-Portugal.

BATESON, Gregory. Uma Teoria Sobre Brincadeira e Fantasia in. O Discurso Mosaico. **Cadernos IPUB**. Rio de Janeiro. 2000.

_____. **Metadiálogos**. Gradiva - Publicações, LTDA. Lisboa. Tradução Carlos Henrique de Jesus. 3ª Edição: Outubro de 1966.

_____; BATESON, M, C. **El temor de los angeles**. Editorial Gedisa. 1987.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. Tradução: Vânia Z. Cardoso. **Revista ILHA**. Vol. 8 nº 1 & 2.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In **Magia e Técnica, Arte e Política** – Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo. Brasiliense. 2012.

_____. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica. In **Magia e Técnica, Arte e Política** – Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo. Brasiliense. 2012.

_____. Teses Sobre o Conceito de História. In **Magia e Técnica, Arte e Política** – Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo. Brasiliense. 2012.

BERG, Jordana. Quase Tudo Monta. *in. Eduardo Coutinho/Milton Ohata* (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e a Imagem do Povo/** Jean Claudet Bernardet – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BEZERRA, Claudio. **A Personagem no Documentário de Eduardo Coutinho.** Campinas- SP. Papirus 2014. - (Coleção Campo Imagético).

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção/** Susan Buck-Morss; [tradutora Ana Luíza Andrade] – Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

_____. **Estética e anestésica:** o "ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, n. 33, ago-dez 1996, p. 12.

CARDOSO, Vânia Zikán. O espírito da performance. Florianópolis. **ILHA Revista de Antropologia.** Volume.9. número 1. 2007.

CARMEN GUARINI ... [Et. al.]; compilado por Sebastián Russo; Pablo Mariano Russo; Juan Ciucci.- **Eduardo Coutinho:** Cine de Conversación y Antropología Selvaje. 1ª ed. Buenos Aires: Nulu Bonsai Editora, 2013.192p, 20x13 cm - (Umbacle: Tierra em Trance; 1).

CERTEAU, Michel De. As práticas cotidianas. IV - Foucault e Bourdieu. In **A invenção do Cotidiano.** 3ª ed. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 1998.

CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar.** São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 34.

CHION, Michel. **La audiovisión:** Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Mariano Cubí. 92 -08021 Barcelona y Editorial Paidós, SAICF, Defensa, 599 -Buenos Aires.

_____. **Como se escribe un guión.** Título original de la obra: *Écrire un scénario* Traducción de Dolores Jiménez Plaza. Escaneado por Anelfer. Corregido por Leticia Quagliaro y Anelfer Diciembre 2002.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). **A experiência etnográfica:** antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2014.

_____. O Surrealismo etnográfico. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). **A experiência etnográfica:** antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2014.

_____. Poder e diálogo na etnografia: a iniciação de Marcel Griaule. In: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). **A experiência etnográfica:** antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2014.

_____. Introdução. Verdades Parciais. **A escrita da cultura** – Poética e política etnográfica. In: James Clifford e George E. Marcus Organização. Tradução: Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro 2016

COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o Risco do Real.** Traduzido por Paulo Maia e Ruben Caixeta Queiroz. Publicado no catálogo do forumdoc.bh.2001.

_____. Como Filmar o Inimigo? In. **Ver e poder:** a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. da UFMG. 2008.

_____.Jean-Louis. Algumas notas em torno da montagem. **Revista Devires** , belo horizonte , v . 4, n . 2, p . 12-40, jul / dez 2007.

COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário. Carta-Depoimento para Paulo Paranaguá. In. **Eduardo Coutinho/Milton Ohata** (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Surrealismo 50 Anos – No cinema, um modo de olhar. *In.* **Eduardo Coutinho**/Milton Ohata (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Entrevista para Sexta-Feira. in. **Eduardo Coutinho**/Milton Ohata (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. O Cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. *In.* **Eduardo Coutinho**/Milton Ohata (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. “Lo que amo en el cine es el acaso, el accidente, el azar”. Entrevista a Eduardo Coutinho. In. **Eduardo Coutinho**: Cine de Conversación y Antropología Salvaje. 1ª ed. Buenos Aires: Nulu Bonsai Editora, 2013.192p. (Umbracle: Tierra en Trance; 1).

_____. “Não quero saber como o mundo é, mas como está. Entrevista para María Campaña Ramia. Ano 2012. In **Eduardo Coutinho**/Milton Ohata (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRAPANZANO, Vicent. (1988), “**Diálogo**”. Anuário antropológico, n. 88. Brasília, Editora UnB/Tempo Brasileiro.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido** – Tradição e transformação no documentário. Azougue Editorial. 2004.

ECKERT, Cornélia. ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **Etnografia**: saberes e práticas. Artigo publicado no livro organizado por Céli Regina Jardim Pinto e César Augusto Barcellos Guazzelli Ciências Humanas: pesquisa e método. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

EVANGELISTA, Bruno . A Função da Montagem na Representação Fílmica. In: CÂMARA, Antônio; LESSA, Rodrigo. (Org.). **Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva**. 1ed.Salvador: EDUFBA, 2013, v. , p. 87-105.

FORJAZ, Maria Cecília S. **Resenha Bibliográfica de Coronelismo Enxada e Voto**. Revista de Administração de Empresas. 1978.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22 ed. Edições Loyola. São Paulo 2012.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Trad. Marcius S. Freire, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998.

GOLDMAN, Marcio. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. In: **Alguma Antropologia**. Rio de Janeiro, 1999.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks. 2008.

_____. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, M. A.; CARDOSO, V.; MARQUES, R. (Org.). **Etnobiografia**: subjetividade e etnografia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 12-37.

HAMBURGER, Esther. Eduardo Coutinho e a TV. In **Eduardo Coutinho**/Milton Ohata (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Brasil Antenado** - A sociedade das novelas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-Violência**: Etnografia de um cinema provocador. São Paulo. Terceiro Nome. 2012.

JEAN LANGDON, Esther. **A fixação da narrativa**: do mito para a poética de literatura oral. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 13-36, dez. 1999.

LABAKI, Amir. **Introdução ao Documentário Brasileiro**. São Paulo. Francis. 2006.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**: o município e o regime representativo no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 7. ed., 2012.

LÉVI-STAUSS, Claude. O Lugar da Antropologia nas Ciências Sociais e Problemas Levantados por seu Ensino. In **Antropologia Estrutural I**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify. 2008.

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

_____. **Filmar o Real** – sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar. 2008.

_____. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In. **Eduardo Coutinho**/Milton Ohata (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro** (2015).Galáxia (São Paulo)[online]. 2016, n.31, pp.41-53. ISSN 1519-311X. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016123816>.

LOWY, Michel. **Walter Benjamin: Aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o Conceito de História”; tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller, - São Paulo: Boitempo, 2005, 160 p. : il.

MACDOUGALL, David. **Filme Etnográfico**. Edição e tradução Lillian Sagio Cezar. Cadernos de Campo-São Paulo. nº16, p. 1-304. 2007.

_____. **De Quem é Essa História**. in Cadernos de Antropologia e Imagem. Pág. 93 a 106; V.5, N.2. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A TV Levada a Sério**. Editora Senac. São Paulo. 2000.

MARCUS, Georg. **The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage**. SVA Review/Spring 1990.

MAUSS, Marcel. (2003) Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa e a de “eu”. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, Cosacnaify.

MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O Cinema de Eduardo Coutinho – Notas sobre método e variações. 2008. In. **Eduardo Coutinho**/Milton Ohata (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2013. NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. São Paulo. Papyrus. 2005.

NICHOLS, Bill. A Voz do Documentário, in RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema**. Documentário e Narratividade Ficcional. Vol 2. São Paulo. Editora Senac. 2005.

PEIRANO, Mariza. O Encontro Etnográfico e o Diálogo Teórico. In **Uma antropologia no plural: três experiências contemporâneas**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1992.

PIAULT, Marc-Henri. **Antropologia e Cinema**, in *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, RJ (Interior Produções), 1994.

PINNEY, Christopher. **Notas da Superfície da Imagem**: fotografia, Pós-colonialismo e modernismo vernacular. Tradução: Janaína Sant’ Ana De Andrade . Revisão Técnica : Andréa Barbosa. São Paulo, v. 2, n.1, p.309-330, maio. 2017.

RIDENTE, Marcelo. Em busca do povo brasileiro. 2ª ed. Editora Unesp. São Paulo. 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal... o que é mesmo documentário?**/ Fernão Pessoa Ramos. São Paulo. Editora Senac São Paulo, 2008.

RUSSO, Pablo. Cine de Conversación. La restitución de la palabra y el cuerpo del otro en Eduardo Coutinho. in. **Eduardo Coutinho**: Cine de Conversación y Antropología Salvaje. 1ª ed. Buenos Aires: Nulu Bonsai Editora, 2013.192p. (Umbracle: Tierra en Trance; 1).

ROSSI, Juan José. **El Cine Etnobiografía de Jorge Preloran**. Compilación y comentarios: Juan José Rossi. Ediciones Busqueda. Buenos Aires -Argentina. 1987.

SALLES, João Moreira. Morrer e Nascer – Duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. *In. Eduardo Coutinho/Milton Ohata (org.)* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** . Editora UFMG, Belo Horizonte. 2010.

SUPPIA, A. L. **Em torno de cena e da sequência**: problemas de categorização. *Galaxia (São Paulo, Online)*, n. 30, p. 60-72, dez. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015220588>

SZTUTMAN, Renato e Edson Tosta Matarezio Filho. **Sobre Lévi-Strauss e Filosofias Indígenas** - Entrevista Com Renato Sztutman, Ponto Urbe [Online], 16 | 2015.

TAUSSIG. Michael. **Physiognomic Aspects of Visual Worlds**. Type: Article; Author(s): Michael Taussig; Date: 03/1992; Volume: 8; Issue: 1.

VEDANA, Viviane. **Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora**: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos. Seminário Cultura das Imagens. Porto. Portugal 2010.

_____. Artes de Dizer in. **“Fazer a Feira”** - estudo etnográfico das “artes de fazer” de feirantes e fregueses da Feira Livre da Epaturo no contexto da paisagem urbana de Porto Alegre. Dissertação de Mestrado, PPGAS - UFRGS. 2004.

XAVIER. Ismail. As Aventuras do Dispositivo (1978-2004) in. **O Discurso Cinematográfico**: A Aparência e a Opacidade, 6ª edição. São

Paulo. Paz e Terra. 2014.

FILMOGRAFIA DE EDUARDO COUTINHO

SÃO Bartolomeu. Brasil, Não ficção, 16mm, BP. 1959. Direção: Eduardo Coutinho.

O PACTO- Episódio de ABC do Amor. Brasil, Ficção P&B, 35mm. 1966. Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho. Produção: Saga Filmes.

O HOMEM que Comprou o Mundo. Brasil, Ficção, 1968. P&B, 35 mm. 100 min. Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho. Produção Mapa Filmes, INC, Columbia Pictures do Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OR56IUuGcnQ>. Acessado em 04/2018.

FAUSTÃO. Brasil, Ficção, 1971, cor, 35 mm, 103 min. Roteiro e Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Saga filmes, Difilm ,Lívio Bruni. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utFkIgmhsOI> . Acessado em 04/2018.

SEIS Dias de Ouricuri. Documentário, Brasil, 1976, P&B, 16mm, 41 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vS3UK4xw_Ow; Acessado em 04/2018.

SUPERSTIÇÃO. Brasil, Documentário, 1976, 16 mm. Duração (não encontrada). Direção: Eduardo Coutinho. Produção Rede Globo.

UAUÁ. Brasil, Documentário, 1977, 16 mm. Duração (não encontrada). Direção: Eduardo Coutinho. Produção Rede Globo.

PISTOLEIRO de Serra Talhada. Brasil, Documentário, 1977, 16mm, Cor, 38min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção Rede Globo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NyeabnBDDWU> Acessado em 04/2018.

THEODORICO, Imperador do Sertão. Brasil, Documentário, 1978, cor, 16 mm, 49 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e9O0jn84Asw&t=1s>. Acessado em 04/2018.

EXU, Uma Tragédia Sertaneja. Brasil, Documentário, 1979. 16mm, cor, 39min. Direção: Eduardo Coutinho.

PORTINARI, O Menino de Brodósqui. Brasil, Documentário, 1980. 16mm, cor, 50min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção Rede Globo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xbLz1LPYolM&list=PLIPzY18-6TZWFfCcqxIWlOdbQwY0_SdaD&index=27. Acessado em 04/2018.

CABRA Marcado para Morrer. Brasil, Documentário, 1964/1984, cor/P&B, 16-35mm, 119 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rTLtZnKuQc>. Acessado em 04/2018.

SANTA Marta – Duas Semanas no Morro. Brasil, Documentário, 1987, cor, vídeo, 54 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Instituto de Estudos Religiosos (ISER) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-fMPgm40ZpM&index=5&list=PLIPzY18-6TZWFfCcqxIWlOdbQwY0_SdaD. Acessado em 04/2018.

VOLTA Redonda – Memorial da Greve. Brasil, Documentário, 1989, cor, vídeo, 39 min. Direção: Eduardo Coutinho e Sérgio Goldenberg. Produção: Instituto de Estudos Religiosos (ISER). Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=hrSN8ToIeeg&list=PLIPzY186TZWFfCcqxIWlOdbQwY0_SdaD&index=6 . Acessado em 04/2018.

O JOGO da Dívida – Quem deve a quem? Brasil, Documentário, 1990, cor, vídeo, 58 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Centro de

Criação de Imagem Popular (CECIP)

Disponível: <https://www.youtube.com/watchv=WXXum7AnqIM>.

Acessado em 04/2018.

O Fio da Memória – No centenário da abolição. Brasil, Documentário, 1991, 35mm, COR, 120min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção FUNARJ, Coprodução: Televisión Española

SA. Disponível: https://www.youtube.com/watchv=gXW9bWZCRVM&index=7&list=PLIPzY18-6TZWFfCcqxIWIOdbQwY0_SdaD. Acessado em 04/2018.

BOCA de Lixo. Brasil, Documentário, 1992, cor, vídeo, 50 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP). Disponível em:

https://www.youtube.com/watchv=oZcTlC757mM&index=&list=PLIPzY186TZWFfCcqxIWIOdbQwY0_SdaD. Acessado em 04/2018.

A LEI e a Vida. Brasil, Documentário, 1992, cor, vídeo, 35 min.

Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP)

Disponível: https://www.youtube.com/watchv=FuxH2X6W9bo&index=8&list=PLIPzY18-6TZWFfCcqxIWIOdbQwY0_SdaD. Acessado em 05/2018.

OS ROMEIROS do Padre Cícero. Brasil, Documentário, 1994, cor, vídeo, 37 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Centro de Criação de Imagem Popula (CECIP)

.Disponível: https://www.youtube.com/watchv=TM72YpLC7hQ&index=10&list=PLIPzY18-6TZWFfCcqxIWIOdbQwY0_SdaD. Acessado em 04/2018.

SEIS Histórias. Brasil, Documentário, 1995, cor, vídeo, 28 min.

Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Thereza Jessourum.

MULHERES no Front. Brasil, Documentário, 1996, cor, vídeo, 35 min.

Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Unifem, Unicef, Fnuap, Cecip.

Disponível

em: https://www.youtube.com/watch?v=cposUWFPHhk&index=11&list=PLIPzY186TZWFfCcqxiWlOdbQwY0_SdaD&t=0s . Acessado em 04/2013.

SANTO Forte. Brasil, Documentário, 1999, cor, vídeo, 35 mm, 80 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: CECIP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bf9-GiJfwog>. Acessado em 04/2018.

BABILÔNIA 2000. Brasil, Documentário, 2000, cor, vídeo, 35 mm. 80 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes, CECIP, Donald K. Ranvaud, Eduardo Coutinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f8GUFDzN1qU&t=605s> Acessado em: 04/2018.

PORRADA!. Brasil, Ficção, 2000, cor, vídeo, 5 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Cristiana Grumbach, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bqEn4E4mOE> .Acessado em 04/2018,

EDIFÍCIO Master. Brasil, Documentário, 2002, cor, vídeo, 35mm, 110 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6p7cic-LhyQ>. Acessado em 04/2018.

PEÕES. Brasil, Documentário, 2004, cor digital, 85 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pYrcGvo7PvQ>. Acessado em 04/2018.

O FIM e o Princípio. Brasil, Documentário, 2005, cor, 35 mm, 110 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos e João Moreira Salles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AYRVkS4Lixo> . Acessado em 04/2018.

JOGO de Cena. Brasil, Documentário, 2007, cor digital, 107 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=DziVbTRGEgw>. Acessado em 04/2018.

MOSCOU. Brasil. Documentário, 2009, cor digital, 78 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes e Matizar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RrWVU8J7Tb8>. Acesso em 04/2018.

UM Dia na Vida. Brasil, Documentário. Cor, 96 min. 2010. Direção: Eduardo Coutinho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9JoUg_IGvj4 (Versão Editada). Acessado em 04/2018.

AS Canções. Brasil, Documentário, 2011, cor digital, 92 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Videofilmes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UvMD_Ry39o. Acessado em 04/2018.

SOBREVIVENTES de Galileia. Brasil, Documentário, 2014, cor, 27 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Instituto Moreira Salles e Videofilmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AsUu2ua1gGE>. Acessado em 04/2018.

A FAMÍLIA de Elizabeth Teixeira. Brasil, Documentário, 2014, cor, 65 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Instituto Moreira Salles e Videofilmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TondnexDVUk&t=43s>. Acessado em 04/2018.

ÚLTIMAS conversas. Brasil, Documentário, 2015, HDcam, cor, 89 min. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Bretz Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Sle1UkdY-0> Acessado em 04/2018.

FILMES CITADOS

Jean Rouch

MESTRES Loucos. Título original: Les maîtres fous. França,

Documentário, 1955, cor, 36 min. Direção: Jean Rouch. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z2jG3rQ0MNA>. Acessado em 04/2018.

EU, um Negro. Título original: Moi, un noir. França, Ficção, 1958, cor, 70 min. Direção: Jean Rouch. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omCPkqC-Ngs> . Acessado em 04/2018.

A PIRÂMIDE Humana. Título original: La pyramide Humaine. França/Costa do Marfim, ficção, 1961, cor, 90 min. Direção: Jean Rouch.

CRÔNICA de um Verão . Título original: Chronique d'un été. França, Documentário, 1961, p&b, 85min. Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. Disponível em: <https://vimeo.com/54909410>.

JAGUAR. Título original: Jaguar. França. 1967, cor, 110 min. Direção: Jean Rouch. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sXgPwQG_EKQ . Acessado em 04/2018

A CAÇA ao Leão com Arco. Título original: La chasse au lion à l'arc. França, 1967. Documentário, cor, 88 min. Direção: Jean Rouch. Disponível em: <https://vimeo.com/82311814>. Acessado em 04/2018.

PETIT à Petit (1970). França/Nigéria, 1970, cor, 96 min. Direção: Jean Rouch.

COCORICO! Monsieur Poulet (1974). França/Nigéria, 1974, cor, 93 min. Direção: Jean Rouch. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JT5r5c8PYWA>. Acessado em 04/2018.

Outros diretores

NANOOK of the North. EUA/França, Documentário, 1922, p&b, 78 min. Direção: Robert Flaherty. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4>. Acessado em

04/2018.

UM HOMEM com uma Câmera. Título Original: Cheloveks kino-apparatom URSS. Documentário, 1929, p&b, 68 min. Direção: Dziga Vertov. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>. Acesso em 04/2018.

HOUSING Problems.UK, Documentário, 1935, p&b, 16min. Direção: Edgar Anstey e Arthur Elton. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tphbEpVfv24>. Acessado em 04/218.

ACOSSADO. Título original: À bout de souffle. Ficção, 1960, p&b, 90 min. Direção: Jean Luc-Godard. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gVY_uSb33K8. Acessado em 04/2018.

GREVE!. Brasil, Documentário,1979, cor, 37 min. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8p8Bwdnsooc>. Acessado em 04/2018.

LINHA de Montagem. Brasil, Documentário, 1981, cor, 16mm, 90 min. Direção: Renato Tapajós. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3MuoLdrapBE>. Acessado em 04/2018.

TANGA (Deu no New York Times?). Brasil, Ficção, 1987, cor, 96 min, Direção: Henfil. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=SR1cHO2sMQw&t=699s>. Acessado em 04/2018.

ILHA das Flores. Brasil, Documentário, 1989, 35mm, cor, 13 min. Direção:Jorge Furtado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e7sD6mdXUyg>. Acessado em 04/2018.

O ABC da Greve. Brasil, Documentário,1979-1990, cor, 16mm, 84 min. Diretor: Leon Hirzman. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2hhFk0cml6Y>. Acesado em 04/2018.

TIROS em Columbine. Título Original: Bowling for Columbine. EUA, 2002, Documentário, cor, 120 min. Diretor: Michael Moore. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=mF2quYK3XnU; Acessado em 04/2018.

A MARGEM do Lixo. Brasil, Documentário, 2008, cor, 35 mm, 84 min. Direção: Evaldo Mocarzel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skhRBIMDEbQ>. Acessado em 04/2018.

EDUARDO Coutinho.Doc – Apartamento 608. Brasil, Documentário, 2009, cor, 53 min. Direção: Beth Formaggini. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z3OA_n4U4HM. Acessado em 04/2018.

COUTINHO, Repórter. Brasil, Documentário, 2010, cor, 25 min. Direção: Rená Tardin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1oZKEilHcL4&t=873s>. Acessado em 04/2018.

LIXO Extraordinário. Brasil, Documentário, 2010, HDcam, cor, 99min. Direção: Lucy Walker e Karen Harley. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=61eudaWpWb8> Acesso em 04/2018.

EDUARDO Coutinho 7 de outubro. Brasil, Documentário, 2014, cor, 60 min. Direção: Carlos Nader. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UOsEWc29vxc&t=457s>. Acessado em 04/2018.

ENTREVISTAS CONSULTADAS

ESTHER Hamburger: **Entrevista Completa (Sonhar TV)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EPvqvpmt8jA>. Acessado em: 04/18.

ÍNTEGRA da **conversa com Eduardo Coutinho na PUC-SP em 27/04/2012**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?>

[v=eLSMA4qZm34](#). Acessado em: 04/18.

FLIP 2013 - **Encontro com Eduardo Coutinho** - Eduardo Escorel [1/5]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NobGhzE9liE>. Acessado em: 04/18.

LEMBRANÇAS de Eduardo Coutinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OcbrTOEGs8c&t=26s>. Acessado em: 04/18.

FRAGMENTOS da História: O **Filme de Compilação - debate com Eduardo Coutinho sobre "Um Dia na Vida"**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtR4lspJo8I>. Acessado em: 04/18.

BERG, Jordana. **Jordana Berg fala sobre Eduardo Coutinho e última obra do documentarista** - #47. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JfwHhkZU2jU>. Acessado em: 04/18.

WEBSITES

TEMPO COM COUTINHO. **Claudius Ceccon relembra a trajetória junto ao cineasta**. Disponível em: <http://www.cecip.org.br/site/tempo-com-coutinho/>. Acessado em 04/2018.

COUTINHO E O IMPERADOR DO SERTÃO. Disponível em: <http://potiguarte.blogspot.com.br/2014/02/coutinho-e-o-imperador-do-sertao.html>. Acessado em 04/2018.

ESTATÍSTICAS DE RÁDIO E TELEVISÃO. Disponível em: <http://www.teleco.com.br/nrtv.asp>. Acessado em 04/2018.