

# O processo criativo e a construção da realidade na “Trilogia do Povo”, de Eduardo Coutinho

## *The creative process and the reality construction in “Trilogia do Povo”, by Eduardo Coutinho*

Renata Cabrera Borges <sup>1</sup>  
Rozinaldo Antonio Miani<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo propõe uma análise sobre o processo de criação do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho a partir de três importantes longas-metragens do autor - que, neste trabalho, chamaremos de “Trilogia do Povo”: Santo Forte (1999), Babilônia 2000 (2000) e Edifício Master (2002). Parte-se do pressuposto de que o cinema documentário, enquanto produto midiático, reflete determinadas construções que geram impacto nas narrativas contemporâneas e, por conseguinte, na formação de representações sociais. Com análise fundamentada nas teorias de Sennett, Deleuze e Riesman foram abordados aspectos que perpassam o cinema de Eduardo Coutinho, como a questão da verdade no cinema documentário e a exposição da intimidade. Para além da necessidade inquestionável de diálogo sobre autor e obra, é essencial pensar no tempo presente em que o objeto de análise está inserido. Ao final, pode-se concluir que o cinema tem papel fundamental na construção de imagens e de representações.

**Palavras-chave:** Eduardo Coutinho; processo criativo; cinema documentário; trilogia do povo.

1 Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

2 Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Professor da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

## ABSTRACT

*This article proposes an analysis of the creative process from Brazilian filmmaker Eduardo Coutinho based on three important feature films by the author - which in this work we will call the “People’s Trilogy”: Santo Forte (1999), Babilônia 2000 (2000) and Edifício Master (2002). It starts from the assumption that documentary cinema, as a media product, reflects certain constructions that generate impact on contemporary narratives and, consequently, on the formation of social representations. With an analysis based on the theories of Sennett, Deleuze and Riesman, aspects that pervade Eduardo Coutinho’s cinema were addressed, such as the question of truth in documentary cinema and the exposure of intimacy. In addition to the unquestionable need for dialogue about author and work, it is essential to think about the present time in which the object of analysis is inserted. In the end, it can be concluded that cinema plays a fundamental role in the construction of images and representations.*

**Keywords:** Eduardo Coutinho; Creative process; Documentary cinema; People’s Trilogy.

## 1. INTRODUÇÃO

Nem o pioneiro e desbravador do cinema brasileiro Humberto Mauro ou o idealista intelectual progressista Glauber Rocha realizaram a façanha que Eduardo Coutinho conseguiu na história do cinema nacional. Há, nesse trio de diretores, algumas similaridades em relação à antropologia visual e à cinematografia brasileira, principalmente, porque eles ansiavam por uma hipotética mídia contra-hegemônica e viam, na cinegrafia, a possibilidade de exaltar ou transfigurar as representações sociais tradicionais. Porém, por outro lado, reconhecemos a existência de características díspares no tocante à linguagem, técnica e método de abordagem e, nesse sentido, destacamos que foi Eduardo Coutinho quem construiu e elevou as produções nacionais ao patamar de Cinema Documentário.

É sabido que esses cineastas sofreram algum tipo de represália ou censura por observarem o país sob uma ótica contestadora e posicionada, mas a experiência audiovisual do Cinema Documentário - com letra maiúscula - se deve, principalmente, às provocações realizadas nos filmes de Eduardo Coutinho. Paulistano, o referido diretor nasceu em 11 de maio de 1933 e morreu no dia 2 de fevereiro de 2014, no Rio de Janeiro. Cineasta e jornalista, Coutinho também trabalhou como roteirista, revisor, repórter, redator, tradutor, editor, crítico, entre outros, e durante nove anos foi funcionário da Rede Globo.

Eduardo Coutinho dirigiu, aproximadamente, 28 documentários, dentre eles, algumas das grandes reportagens para o Globo Repórter, consideradas produções

de curta e média metragem. De acordo com Cláudio Bezerra (2014), sua filmografia pode ser observada em três fases: 1) experimentação; 2) gestação de um estilo; 3) documentário de personagem. Vale ressaltar que, segundo o referido autor, essa divisão não busca categorizar o trabalho do cineasta, mas indicar um percurso gradativo e de maturação a respeito de questões individuais do próprio diretor.

Uma das evidências sobre Coutinho reside no fato de que ele acreditava em um documentário com pessoas vivas e com histórias que, a partir de um diálogo, poderiam e deveriam ser narradas sem maiores justificativas. Além disso, o cineasta defendia a ideia dessa interlocução entre diretor e personagem em que as perguntas são essenciais e geram uma espécie de troca durante o filme. “Por isso, falo que esse microfone pertence aos dois lados; o diálogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos” (Coutinho, 1997, p. 166).

Outra marca bastante evidente na filmografia do diretor é a copresença na filmagem - onde duas pessoas aparecem juntas, em justa distância. Essa aproximação é que gerava ainda mais empatia entre diretor e personagem: “não filmo nunca a cinco, dez metros; prefiro aparecer no quadro [...] estou sempre próximo do personagem” (Coutinho, 1997, p. 168). O cineasta também afirmava que manter a câmera constantemente ligada funcionava diretamente como um dispositivo na performance do entrevistado. Por esta razão, o diretor nunca mudava a câmera de posição durante o diálogo.

Coutinho trafegava e deixava escapar sua profunda inquietação com relação ao povo, à massa, às manobras midiáticas e suas tipificações - em especial, à população carioca, já que, em uma de suas inúmeras fases criativas, o cineasta dedicou tempo suficiente ao se debruçar em filmes como *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). Tudo isso, sem se importar em levantar bandeiras específicas a respeito de seus temas, mas com o compromisso sempre ético de se manter leal à história de cada um de seus entrevistados.

Quase como uma trilogia, esses filmes apareceram num determinado tempo em que Eduardo Coutinho retornava às salas de cinema mais convencionais e voltava a participar de festivais recebendo indicações. Vale constar que, desde a produção de *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-1984), o diretor havia assumido outras formas embora nunca tenha se afastado do cinema, principalmente, do gênero documentário, que praticou, por muito tempo, na condição de repórter e de jornalista.

Muito embora o diretor evitasse classificações a respeito de seu trabalho, algumas produções parecem ter influências de métodos antropológicos. Durante a experiência de *Edifício Master*, por exemplo, o material captado colaborou para um retrato nacional de uma população desenquadrada e fora de foco. Isso porque o filme revelava fissuras e histórias com certa parcimônia, num álbum de fotografias dúbias em plena ebulição do aumento no poder econômico e do surgimento de uma “nova classe média”. Seu impasse era insistir num contracinema, na representação de uma realidade que não

fosse aquela, mas outra, e que, com isso, não surtisse de modo absoluto uma ideia lógica, superficial ou comum.

De modo geral, o documentário foi, por muito tempo, associado a uma visão pragmática e engessada; ou seja, uma possível forma de transmitir qualquer que fosse a mensagem, porém, carregada de sentido ideológico e sem muitas possibilidades de diálogo ou questionamento. Entretanto, pensando nas questões em torno da produção de Eduardo Coutinho e tomando como base o princípio comunicacional de que todo produto midiático é uma construção de realidade e não a realidade em si, as reflexões e análises aqui propostas se fundamentam no pressuposto de que a imagem midiática do documentário se constitui como uma forma de representação social.

Nesse sentido, é quando a voz de locução surge para narrar as imagens e a câmera aparece no canto do quadro, marcando a presença do entrevistador frente ao entrevistado, que ocorre a experiência marcante do real à qual nos remete o cinema de Coutinho. Do contrário, é tudo representação. Para compreender como se estabelece essa dinâmica no Cinema Documentário de Eduardo Coutinho - principalmente, no período em que o estilo do cineasta parece estar profundamente sinalizado pela presença desses personagens, como uma proposta de representação social -, iremos analisar as obras Santo Forte, Babilônia 2000 e Edifício Master, que compõem o que estamos caracterizando como “Trilogia do Povo” (Babilônia [...], 2000; Edifício [...], 2002; Santo [...], 1999).

Em geral, essa filmografia irá pressupor traços de verdade, porém, admitindo-se que possa existir o real; ainda assim, a veracidade da filmagem é que nos colocará frente a determinadas situações no momento em que ela ocorreu. Partindo da ideia de que a análise de um filme é um “processo de compreensão e reconstituição” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012), iremos usufruir de um exame mais técnico com o intuito de mexer com os significados dos filmes estudados. A partir disso, o que importa não é tão somente o produto filmico em si, mas o lugar de fala do autor e também as percepções e impressões que poderemos reconsiderar na posição de espectador e analista.

Dois apontamentos são importantes neste sentido: 1º) a desconstrução de uma determinada cena equivale à descrição; 2º) a reconstrução corresponde à interpretação. Entretanto, é evidente que “os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 15), não pretendendo criar ou estabelecer uma verdade concreta sobre a produção, mas assumindo uma espécie de ficção sem exceder o real.

Pretendemos, a partir de uma observação detalhada sobre os reflexos dos seus personagens dentro da construção filmica e de algumas considerações sobre temas desenvolvidos por Coutinho, analisar algumas características antropológicas e etnográficas que são apresentadas a partir da relação de Eduardo Coutinho com os personagens - na forma de entrevistador e entrevistados -, considerando que Santo Forte, Babilônia 2000 e Edifício Master possuem um caráter evidentemente social,

porém, sem usar dos recursos pré-programados no que diz respeito a personagens estereotipados de uma longa reportagem. Esta é, sem dúvida, uma das preocupações de Coutinho enquanto cineasta e documentarista.

## 2. EDUARDO COUTINHO: PERFORMANCE E CINEMA DE PERSONAGEM

Segundo Consuelo Lins (2004), “o cinema de Coutinho é infinitamente maleável e está sob o risco constante de se desmanchar”. Isso quer dizer que nem mesmo na intenção de delimitar o trabalho do cineasta seria possível dizer somente uma coisa a respeito dele. Foram mais de cinquenta anos na profissão que iniciou muito antes de existir o documentário nessa forma que vemos hoje no país. Ainda que cada vez mais “híbrido” (Teixeira, 2004), a revolução do gênero, a priori, tem sua raiz no Cinema Direto (ou Cinema Verdade, se assim o preferirem), que mal chegou no Brasil e já levou outro nome com a multiplicidade do Cinema Novo.

Em sua trajetória, Eduardo Coutinho entendeu que sua fórmula para o documentário seria, então, a construção de um diálogo em que participassem igualmente entrevistado e entrevistador. E assim, sob as asas da escuta e da alteridade, Coutinho fez um voo arrebatador com a segunda fase de *Cabra Marcado Para Morrer*, conquistando prêmios importantes em festivais nacionais, como o Festival de Cinema do Rio de Janeiro, e internacionais em Cuba, Alemanha e Portugal.

Para Ismail Xavier (2001, p. 124), *Cabra Marcado Para Morrer*<sup>3</sup> é um documentário heterogêneo: “é reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade”. E se, por um lado, o trabalho árduo de Coutinho em produzir esses encontros “raros” o conduz para um cinema de questão na qual sua própria abordagem em determinado momento o leva a algum tipo de reflexão, por outro lado, essas imagens sofrem a ameaça de serem tidas como fórmulas.

Neste caso, a escola deixada pelo diretor repercutiu sintomaticamente num tipo de procedimento adotado por outros documentários. Porém, antes disso ecoar e saturar em maiores movimentos midiáticos, há o que Bezerra (2014) chama de fase de gestação de um estilo. É neste período que Coutinho, embora afastado dos holofotes, rodou uma série de documentários e produziu freneticamente filmes com temas e discussões dos mais variados. De 1987 a 1996, Eduardo Coutinho realizou cerca de oito documentários em busca de personagens e histórias que lhe proporcionassem aprofundar o olhar sobre as comunidades, as favelas e outros agrupamentos humanos específicos.

Três desses oito se destacam. O primeiro deles é *O Fio da Memória* (1991), que, a partir das reminiscências do protagonista Gabriel, procura criar um enredo cujos relatos captados e os depoimentos escritos servem como registro histórico, geográfico e cultural do país a respeito da identidade e trajetória dos negros. O filme teve coprodução da Televisión Española S.A., com narração do escritor e poeta Ferreira Gullar e do ator Milton Gonçalves. Na época, recebeu o

3 Brasil, 1964-1984, cor / P&B, 16-35mm (119 min). Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho

prêmio de Melhor Documentário Ibero-Americano no XX Festival Cinematográfico Internacional de Montevideu (Uruguai).

O segundo filme aqui destacado, a partir da perspectiva de um período no qual o diretor experimentava o cinema nacional, é *Boca de Lixo* (1992), em que são possíveis reflexões diversas, como o fato de que, na necessidade, o homem age por instinto. As relações, as construções familiares, os diálogos, o trabalho, a rotina, tudo isso se torna um reflexo, uma extensão que provoca a ação menos racional e, portanto, instintiva. Trata-se da sobrevivência à existência.

*Boca de Lixo* tem como tema concreto os depoimentos de pessoas que trabalham e vivem do lixo recolhido no vazadouro de Itaoca (São Gonçalo/RJ). Do que há de abstrato, a manutenção da vida: o sustento visceral do homem que luta não só para fazer da sua presença uma coisa real, mas de sua essência e organismo - que age, ainda que por impulso, em favor dos seus desejos mais imanentes, entre eles, o de viver.

O pré-conceito criado antes de assistir ao filme é aquele de que as histórias das pessoas que vivem neste tipo de ambiente estão baseadas na tristeza e na angústia - cujo discurso é de uma vida miserável, de carências, amarguras e desgostos. Entretanto, Eduardo Coutinho aciona o “dispositivo da alteridade” (COUTINHO, 1997) e da escuta ao se colocar de maneira mais próxima e humana em relação aos seus personagens. O resultado é um panorama visto sob um olhar diferente. São histórias. E, na cinematografia de Coutinho, isso é o que realmente importa.

O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí. É um engajamento ético porque eu tenho que ser leal com as pessoas que filmo. Eu não tenho que ser leal com os camponeses, nem com os favelados em geral, mas com aquelas pessoas com quem eu conversei, que podem ser camponeses ou favelados. [...] Ninguém vai nu para uma entrevista. Eu vou ao lixo pensando em encontrar pessoas que digam que o lixo não é um inferno, mas um modo de sobrevivência como outro qualquer (Coutinho apud Ohata, 2014, p. 227).

Por último, destacamos *Mulheres no Front* (1996), em que Coutinho assina a direção numa produção do Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip) em parceria com o Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher (Unifem) e o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef). O filme aborda três histórias da atuação feminina em movimentos sociais com lutas semelhantes, porém, em diferentes regiões do Brasil: Recife, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

Três anos depois, *Santo Forte* (1999) inaugura uma nova fase do cineasta numa espécie de trilogia, marcada pelo seu retorno às salas de cinema e também à sua

participação em festivais. Os três filmes produzidos neste período são *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). O cenário: o Rio de Janeiro; os personagens: o popular e anônimo brasileiro. Vale ressaltar que todos os seus filmes produzidos a partir desta fase contavam com uma produção de pesquisa prévia dos entrevistados, que também passaram a receber cachê pela participação.

Com isso, mais de dez anos após o sucesso de *Cabra Marcado Para Morrer*, Eduardo Coutinho foi novamente ovacionado pela crítica e retomou sua atuação nos debates relacionados à produção e pesquisa documental brasileira. Talvez pela experiência obtida nos anos anteriores, a pausa do cineasta acabou por lhe render absoluta receptividade de público e também um recomeço em sua produtividade. Nos anos seguintes de sua vida, o diretor lançaria praticamente um filme por ano.

Concentrado principalmente na fala dos entrevistados, o diretor, a partir deste momento, consideraria fundamental “o encontro e a transformação dos personagens” (Lins, 2004, p. 99). Destaca-se a fala presencial, sem a predominância de locuções, e não mais a busca, mas a maturação das entrevistas que tanto praticou; a “forma pela forma”, agora, já não seria o suficiente para suprir a demanda que o diretor tinha como questão. Embora muito se falasse sobre o “método coutiniano”, o cineasta sabia o risco de cair no esquecimento se não fizesse de sua obra também uma forma de resposta às intensas produções realizadas anteriormente.

Coutinho permaneceu, então, tendo como matéria prima efetiva e concreta a vida e o cotidiano do brasileiro. No entanto, numa espécie de movimento condicionado a nunca ter um fim - tratando-se especificamente da matéria humana -, sua obra vem de encontro com a desconstrução permanente da linguagem e estruturação do gênero. Desta maneira, para um cinema como o de Eduardo Coutinho, ficava impossível resolver um trabalho por meio de um mesmo dispositivo, pois, de acordo com Lins (2004, p. 101), mesmo os procedimentos que se repetem, “repetem-se na diferença e são rearticulados a novas determinações”.

Além disso, o que também nos chama a atenção - para além do conteúdo - é exatamente o modo como o diretor conduzia as variações de relacionamento com seus entrevistados.

Chamados oficialmente de “personagens”<sup>4</sup> Santo Forte revela que, a partir de então, as conversas adquirem um apuro excepcional para evidenciar o caráter universal de histórias particulares, a natureza performática da fala e, porque não, do diálogo entre as partes. O objetivo é fazer com que as pessoas narrem experiências improvisadamente; porém, segundo Lins, Coutinho percebe que, nesta troca, ele também é responsável e causador:

<sup>4</sup> Em *Santo Forte*, é a primeira vez que a edição do filme mostra o pagamento do entrevistado junto à equipe de pesquisa e produção. Uma das personagens, por exemplo, se nega a receber porque diz que está ali por livre e espontânea vontade e que faria sua fala gratuitamente. A produtora insiste então para efetuar o pagamento e a personagem recebe. (Santo [...], 1999).

É como se o diretor se desse conta, e nesse filme de uma vez por todas, que não há como “dar voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto pelo seu destinatário. Falar e ouvir não são atividades independentes e integrais, fazemos as duas coisas ao mesmo tempo, e isso não acontece apenas no cinema documental. Integra a vida, o mundo, as relações entre as pessoas, segundo a bela visão da linguagem de Mikhail Bakhtin - e que Coutinho, por conta própria e a seu modo, nos faz ver. Isso não quer dizer que o cineasta não possa captar o ponto de vista das pessoas com quem conversa, mas esse ponto de vista emerge necessariamente na integração com ele (Lins, 2004, p. 108).

Deste modo, a presença do diretor passa a se dar apenas com perguntas no extra quadro, diferente de sua proximidade visual demarcada especialmente em *Cabra Marcado para Morrer*. Dali em diante, pode-se dizer que essa tenha sido uma atitude simbólica na montagem de seus filmes e que, de certa forma, ali começava a cristalização da personalidade do cineasta como entrevistador. Intervenções breves como singelas formas de impulsionar os relatos vão substituindo paulatinamente a curiosidade do jornalista por uma “impressão de interesse legítimo pela pessoa; e, conseqüentemente, a invasão suave e franca da intimidade da personagem” (Mattos, 2003, p. 28).

Cada vez mais consciente de sua intensa negociação<sup>5</sup> narrativa, Coutinho vai expondo a vulnerabilidade e o imprevisto dos acasos presentes na sua forma de documentar. O poder de fala como autor também acaba lhe rendendo certa impotência em resolver as imagens que ele mesmo empenhou e, diante da realidade na qual o cineasta buscava entender incessantemente a perenidade do humano, a verdade do documentário passa a não mais importar: “o mundo decididamente não cabe nos procedimentos de filmagem que inventamos. Ele felizmente “esperneia”, diz J.L. Comolli” (Lins, 2004, p. 115).

Desviando-se dos caminhos incisivos do documentário, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) traduzem bem este período quando explicam que se tratava de “um indivíduo em busca de outros indivíduos”. Com grande ênfase no diálogo, Santo Forte leva ao extremo a postura inócua que, de algum modo, já vinha permeando o trabalho do cineasta em *Boca de Lixo* por meio do privilégio de estar em contato com o outro - e a oportunidade de fazê-lo de maneira não imperativa, sem esperar respostas óbvias ou tipificadas.

---

<sup>5</sup> “Documentário é negociação com os personagens, na pesquisa e na filmagem. Negociação de desejos, mas também de coisas concretas - horários, disponibilidade, condições de produção -, das quais o pagamento em dinheiro é apenas o aspecto mais cru” (Lins, 2004, p. 119).



Coutinho evita ao máximo o sensacionalismo e comercialização estimados pela mídia tradicional e elaborados como nicho mercadológico pela televisão a fim de serem consumidas em forma de espetáculo. Por isso, sua obra está sempre movediça, numa espécie de “duelo” constante com o “clichê”. Ele escava o senso comum e, dali, faz emergir o potencial de uma imagem regenerada - também representada -, mas de maneira confrontadora. “O diretor quer mostrar que uma outra imagem é possível” (Lins, 2004, p. 88).

Nesse momento, é a performance de pessoas comuns que chamam a atenção do diretor. Coutinho perpassa pela alternativa do documentário como denúncia social e vai se deslocando até o mais profundo nível da individualidade que possa ser filmada e, em seguida, esculpida como cinema. Constituem-se as narrativas a partir do desempenho frente ao aparato cinematográfico e se exploram as expressões humanas, transformando-as em filme. De acordo com Bezerra (2014), este período pode ser denominado de “documentário de personagem”, fundamentado na palavra e na imagem do corpo em todo o seu potencial. A esse respeito, afirma o referido autor:

Certamente o conceito de performance é um conceito pertinente, denso e de ampla tradição na história da arte, que pode ser trazido a este campo, a fim de dialogar com a realidade bruta, com a força bruta do mundo na narrativa documentária. O deslocamento, estabelecido originalmente por Bill Nichols em *Blurred boundaries*, bem exposto e situado por Bezerra em seu livro, revela, então, todo o seu potencial. Revela igualmente o peso que teve a noção de performance na teoria do documentário, quando foi inicialmente introduzida em meados dos anos 1990. Ao ampliar sua conhecida tipologia dos modos documentários para introduzir o modo performático, Nichols sintonizou o norte de seu arcabouço teórico para a forte tendência subjetiva do documentário contemporâneo, abrindo espaço para um diálogo produtivo com o documentário em primeira pessoa e uma ética da voz expositiva que, no início do século XXI, tem dificuldades ao querer centrar-se num saber objetivo e impessoal do mundo. [...] O interessante do conceito de performance, conforme proposto, é possuir uma interface ativa com a imperiosa necessidade de representação do ego, virando-se simultaneamente para a figuração das determinações sociais conflitivas que atravessam o Eu (Bezerra, 2014, p. 11).

Portanto, a presença do personagem adaptado ao seu estilo (performático ou não) é, principalmente, decorrente da prática e experiência de vida que o cineasta adquiriu ao longo de sua carreira. O “ser” Coutinho e a forma como lida com a memória e mergulha na coisa narrada é o que lhe confere habilidade de diálogo e permissão para a atuação das pessoas. A maneira como ele se desarma frente aos entrevistados e, ao mesmo tempo, se mantém leal às suas falas, tudo isso nos leva a um cineasta que tem

sua obra indissociável de suas próprias questões. Assim é o cinema.

Valéria Macedo (1998, p. 11) também traz provocações sobre o cinema de Eduardo Coutinho e acredita que seus filmes “configuram narrativas de narrações, contam histórias sobre o contar histórias”. Em meio à variedade de contextos no qual esteve inserido e também à diversidade temática em que circulou, sua obra se torna poética de maneira a se contrapor à proposta tradicional no documentário. Nela, encontramos uma perspectiva cujo real e imaginário estão intimamente ligados e não existe a preocupação no que diz respeito à veracidade da fala de determinado entrevistado. O personagem “conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu” (Coutinho *apud* Macedo, 1998, p. 17).

É possível verificar tais elementos desse real composto também pelo imaginário presente, sobretudo, em três longas-metragens dirigidos por Coutinho na sua última fase de produção: *Jogo de Cena* (104 min, 2007), *Moscou* (78 min, 2008) e ‘Um dia na vida’ (96 min, 2010). O primeiro, em especial, merece destaque pela repercussão em massa na história do cinema nacional. Construção e espontaneidade se apresentam no filme e há interferências intencionais na montagem.

Sempre cheio de inquietações, mais uma vez, a possibilidade de fracasso frente à sua forma lhe serve de combustível para novas produções; e, desta vez, não seria diferente. Coutinho se reinventa e estreia *Jogo de Cena* (2007) em absoluta e polvorosa recepção do público ainda mais evidente que na época de *Edifício Master*. O diretor, que já era consagrado como documentarista brasileiro, recebeu homenagens e críticas extremamente positivas dos maiores pesquisadores da área no país.

Por meio de um anúncio feito em jornal, Eduardo Coutinho deu o pontapé na produção do documentário e, já com uma equipe de pesquisa estruturada, passou a coletar entrevistas que foram realizadas num único ambiente, o Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Os personagens selecionados para a primeira fase se deslocaram até o lugar de filmagem e, com uma pesquisa prévia em mãos, o diretor disparava perguntas diversas sobre as histórias particulares dos entrevistados.

Na montagem estipulada, Coutinho construiu a narrativa alternando os relatos daquelas pessoas anônimas com falas de pessoas públicas, no caso, atrizes consagradas da dramaturgia brasileira, como Marília Gabriela, Fernanda Torres e Andréa Beltrão. Em determinado momento do filme, conforme os depoimentos foram acontecendo, as falas das personagens passaram a sinalizar repetição idêntica, só que na voz das atrizes - além de bastidores que revelavam e, ao mesmo tempo, nos faziam questionar a veracidade. “Mesmo quando surgem em cena novos rostos conhecidos do público, Coutinho dá um jeito de ‘passar a perna’ na audiência, tirando-a da posição passiva” (Feix *apud* Silva, 2016, p. 89).

Nesse contexto, o cineasta passou a perseguir a dúvida e não a resposta. Talvez

nem antes, mas, neste ponto, Eduardo Coutinho passou a questionar de maneira explícita o real e sem impor limites para que as “potências do falso” (Deleuze, 2007) e a crise de realidade no âmbito da memória surgissem frente ao espectador. Embora seja provocativo, *Jogo de Cena* traz, com fluidez, a exaustão de questões estimuladas pelo diretor que, pouco a pouco, excita quem assiste, pois, segundo Tânia Alice Feix (apud Silva, 2016), no fim das contas, “o relato pode ser mais sedutor do que a verdade propriamente dita”.

Por meio da expansão, produção e difusão da imagem, a herança e mutação da linguagem cinematográfica de Coutinho permitiu novas elaborações de representações e possibilidades sobre a construção dos personagens no cinema documentário - fosse nos clássicos, como *Edifício Master* e *Babilônia 2000*, ou, até mesmo, em formatos mais complexos, como em *Moscou* (2009)<sup>6</sup> ou ‘*Um dia na vida*’ (2010)<sup>7</sup>. Sempre fiel à sua busca e permanente ruptura com o gênero, Coutinho renasceu até suas últimas produções em vida.

A vontade que eu tenho é finalmente usar o tempo morto, filmar uma mulher preparando a comida, trabalhando no pilão, sei lá, e isso durar cinco minutos. Não que eu não pudesse fazer isso na cidade, com momentos repetitivos, que isso também tem. Não é porque estou em uma cidade primitiva, não é isso. É que tenho uma vontade enorme de fazer assim, as pessoas fazendo coisas anôdinas mesmo, no pilão, preparando lenha, sem falar. Não se trata de paisagem, é como se fosse uma etnografia do gesto. Essa é uma forma de limitar um pouco o caos, porque o caos é insuportável, o caos do mundo vira reportagem. O acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque senão não existe filme. O acaso acontece, mas você o controla, separando o bom acaso do mau, do inútil (Coutinho apud Lins, 2004, p. 190).

Aos 81 anos de idade, o diretor ainda rodou o longa *As Canções* (2011), premiado como Melhor Documentário no Festival do Rio de Janeiro e, muito embora não tenham sido encontradas informações a respeito do período de gravação do último longa de Coutinho, intitulado *Últimas Conversas* (2015), é provável que as entrevistas tenham ocorrido em 2013. A edição e montagem, uma espécie de memória póstuma e

<sup>6</sup> Filme que conta com a participação da companhia de teatro mineira, o Grupo Galpão, e sob a direção artística de Enrique Diaz, Coutinho propõe documentar durante três semanas o ensaio da peça *As três irmãs*, um clássico russo de Anton Tchekhov. O longa mostra a relação entre o real e o imaginário de modo a investigar a criação artística de Coutinho.

<sup>7</sup> Lançado durante a Mostra de Cinema de São Paulo, em 2010, este documentário jamais estreou comercialmente, pois o conteúdo incluía imagens cuja liberação não foi autorizada. Trata-se de uma compilação de comerciais e programas televisivos gravados pelo cineasta num único dia.

testemunho do trabalho do cineasta após sua morte <sup>8</sup>, foi realizada por Jordana Berg <sup>9</sup> e João Moreira Salles <sup>10</sup>, que, além de amigos, também compartilhavam de diversos trabalhos juntos.

Na sequência, apresentaremos a análise dos três documentários que compõem a “Trilogia do Povo”. A justificativa para essa escolha não reside no fato de considerar de menor importância o que o cineasta produziu no período anterior, inclusive, para compreender o processo de construção de realidade em sua obra. Trata-se, tão somente, de uma questão de recorte necessário para os limites deste artigo, mas que explicita de modo absolutamente inquestionável a importância do legado de Eduardo Coutinho para o cinema brasileiro.

### 3. “TRILOGIA DO POVO”: ALEGORIA, ORALIDADE E INTIMIDADE

De modo geral, a obra de Coutinho permite que partículas do real sejam expostas, como a própria equipe de filmagem e seus aparatos, intervenções externas, ruídos e músicas - consideradas como “expressão sonora no cinema” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 46). Nesse sentido, as técnicas de intervenção e de linguagem potencializam o Cinema Documentário. Por ser capaz de trazer à tona múltiplas questões, o procedimento partirá, primeiro, de uma revisão e observação a respeito das obras do cineasta, da verificação e exploração das representações nos filmes, da construção dos personagens e da relação dessas representações, além de apontamentos necessários estabelecidos conforme diálogo com o objeto. Tudo isso, levando em conta aspectos configurados como inerentes à própria performance do autor e sua obra.

Vale ratificar que, assim como o analista diz coisas sobre um filme, o filme também diz coisas por si só. Por exemplo, uma rápida contextualização da época em que o longa *Edifício Master* foi filmado nos leva diretamente ao início dos anos 2000. O vislumbre de “aparecer” em uma produção cinematográfica no mesmo momento em que a estética do *reality-show*<sup>11</sup> era predominante na programação televisiva haveria de produzir efeitos de legitimação e existência. Tudo combinava com o fenômeno social daquela primeira década do século XXI, quando surgia a “nova classe média”, num movimento de ascensão social e do aumento no potencial de consumo das famílias brasileiras. A dimensão política da vida pessoal ganhava *status*, conferindo autoestima e protagonismo social.

Logo, além de romper com os estereótipos que a TV proporcionava na época, *Edifício*

---

<sup>8</sup> De morte trágica, o cineasta foi assassinado a facadas pelo filho que, supostamente, sofre de problemas mentais. Sob observação e submetido à medida de segurança de internação durante os três anos seguintes, Daniel de Oliveira Coutinho foi absolvido em abril de 2015.

<sup>9</sup> Montadora oficial de Coutinho desde o início da década de 1990.

<sup>10</sup> Fundador da produtora e distribuidora VideoFilmes, responsável por várias longas do cineasta.

<sup>11</sup> Casa dos Artistas (SBT), em 2001 e Big Brother Brasil (Globo), no início de 2002.

Master também criava um embate com escolhas feitas anteriormente por Coutinho, como a ausência de um tema central - diferente de Santo Forte, por exemplo, que aborda a religião -, e também o recorte espacial e ideológico - distinto do que aparece em Babilônia 2000, filmado nas favelas Chapéu Mangueira e Babilônia. Master era um prédio, localizado em Copacabana, pertíssimo da praia e com, aproximadamente, 500 habitantes.

Além disso, é essencial pensar no tempo presente em que o objeto de análise está inserido. Assim, é possível uma leitura breve da transformação do documentário no Brasil e também nas formas híbridas com as quais a televisão e o cinema tomaram contato. No que tange ao discurso social - que, por vezes, é vacilante, reflete uma visão rasa sobre a produção do documentário - é importante considerar o impacto dos filmes de Eduardo Coutinho na relação que o audiovisual possui com as narrativas históricas do país.

Sendo assim, todos os personagens de Eduardo Coutinho, em especial na “Trilogia do Povo”, sugerem particularidades no que se refere ao caráter social - comportamento sócio-psicológico e não adequação. Tipos ideais que, segundo Max Weber, auxiliam no processo de construção analítica. Também com relação a estes ‘tipos’, Jean-Claude Bernardet (1985) afirma que sua função na narrativa documental é a de “chancela e autenticidade na fala do locutor”. No entanto, em se tratando do cinema documentário aqui abordado, os personagens denotam um estágio diferente e oposto ao comportamento dos indivíduos que se adequam à cultura como se fossem feitos para ela e, portanto, não se enquadram como ‘ícones’ de representação.

Neste caso, existe uma preocupação em gerar certa reação que, sob medida, afeta, mas, ao mesmo tempo, conduz a um estado de recusa com pontuada identificação por meio das falas proferidas; logo, não necessariamente o espectador acaba ‘vendo a si mesmo’ no filme. David Riesman (1971), quando comenta a respeito do reconhecimento individual e sua maneira de reagir aos impulsos coletivos, chama de “ajustado” “aqueles que refletem a sua sociedade, ou sua classe dentro da sociedade, com a menor distorção”, ou seja, os indivíduos considerados ‘normais’ e que correspondem às expectativas da cultura onde estão inseridos. Do outro lado, estão aqueles que Riesman denomina de “anômicos” ou “autônomos”, conforme afirma o autor:

Em cada sociedade, os que não se conformam com o padrão caracterológico dos ajustados podem ser anômicos ou autônomos. Anômico é a tradução de anomique, de Durkheim (adjetivo de anomie), ou seja, sem regras, desgovernado. O uso que eu faço do termo, entretanto, cobre um âmbito maior do que a metáfora de Durkheim: é virtualmente sinônimo de “mal ajustado”, palavra que evito empregar devido as suas conotações negativas, pois existem culturas em que eu atribuiria um

valor maior aos mal-ajustados, ou anômicos, do que os ajustados. Os “autônomos” são aqueles que, no todo, são capazes de se conformarem às normais comportamentais de sua sociedade - uma capacidade que falta, em geral, aos anômicos - mas que são livres de escolher entre se conformarem ou não. [...] O indivíduo, aqui definido como autônomo, poderá ou não conformar-se externamente, mas qualquer que seja a sua escolha, ele paga um preço mais baixo e tem uma alternativa: pode atender tanto as definições culturais de adequação quanto as que (em um grau ainda culturalmente determinado) transcendem ligeiramente a norma do ajustamento (Riesman, 1971, p. 313).

Torna-se razoável, então, afirmar que as personagens representadas na obra de Eduardo Coutinho são, de algum modo, alegóricas, vistas desta perspectiva de Riesman (1971), e que se constituem, em sua natureza performática, num canal que pretende trazer à tona o não ajustado. Ao ser exposto, ele fica vulnerável de suas intimidades compartilhadas diante da câmera, mas, agora, ele existe - se ajusta e se enquadra. Enquanto forma narrativa é sob os limites deste cinema de legitimação que os entrevistados transcendem o *status* de anônimos endossando aquilo que Coutinho já antevia como estética realista muito antes de ela aparecer na ficção.

O fato é que Coutinho anteviu a necessidade de trazer o real para dentro do cinema. Trouxe a favela, a fala popular e a comunidade; assim como também trouxe a vida privada no interior de um prédio com apartamentos conjugados onde a noção do espaço individual e da intimidade é afirmada nos diálogos, mas é também afirmada nas estruturas físicas do lugar. Essa inquietação perpassa pelo seu trabalho de maneira que somos lançados a um espaço novo e que proporciona impressões das mais adversas - numa espécie de antítese do Brasil televisionado.

Evidente que essa imagem acaba sendo elevada a níveis mais extremos e, conseqüentemente, devorada pelo próprio mercado ou pela indústria cultural. Derivadas de uma linguagem, essas representações de imersão em ambientes reais acabam ganhando visibilidade numa proporção da qual o cinema documentário de Coutinho talvez nem tivesse pretensões. Porém, a partir disso, podemos verificar um paradoxo na construção dessas alegorias e que, hoje, inevitavelmente, estão nos programas policiais, nas novelas, nos telejornais e se mantiveram também no cinema.

A realidade socialmente processada por meio de representações, narrativas e imagens, busca, nessa estética, uma necessidade de vivência do cotidiano, ou como expõe Beatriz Jaguaribe (2007), no “senso comum da percepção”. As novas tecnologias presentes na cultura visual promovem tais representações exploradas pelo sensacionalismo, a fim de atender as demandas nas quais a velocidade impõe uma angústia por novidades e informações ainda que fragmentadas, mas que possam

compor um retrato completo.

Estas narrativas - centradas em personagens marginais, na violência urbana, pobreza, desigualdade, na cultura do medo que envolve as grandes metrópoles - são parte desse tipo de estética realista. Neste sentido, o Cinema Documentário de Coutinho poderia ser interpretado como uma espécie de mídia que antecipa a forma, provocando o incômodo, mas também sensibilizando o espectador por meio da oralidade e da experiência de vida de cada um.

Mas de que maneira o diretor aborda essas experiências? Podemos afirmar que por meio das técnicas utilizadas da história oral o cineasta faz uso de determinados recursos a fim de construir uma colcha de retalhos de seu objeto em questão. Todavia, diferente de uma das finalidades que esta metodologia pressupõe, Eduardo Coutinho não demonstra intencionalidade no que se refere ao arquivamento ou catalogação, mas se inclina claramente às características do método para contar histórias do tempo presente; ou, como afirma José Carlos Sebe Bom Meihy (2002), “histórias vivas”.

Vale ressaltar os estudos de Meihy a respeito de identidade e memória cultural, pois é neste autor que podemos constatar os limites e comprometimentos da história oral como método de pesquisa e análise. No caso do cinema de Coutinho, por exemplo, as entrevistas suscitam um poder quase que autônomo aos personagens - de maneira que os mesmos se sentem interessados o suficiente para contar histórias das mais comuns até aquelas mais íntimas ou reservadas.

Além disso, por meio dessas conversas, a apreensão das falas ganha um valor que não necessariamente tem utilidade prática e imediata, mas que, dentro de uma configuração macro, no caso da montagem do filme, estabelece novas possibilidades de organização desses diálogos que narram fatos do passado. Entrevistador, entrevistado e aparelhagem para captação da fala são apenas provas materiais de que Coutinho também realiza história oral. Mesmo num cinema cuja “ciência” se mostra abstraída e independente, a linguagem permite interpretações que muito se assemelham às práticas desta metodologia. Meihy (2002, p. 15) afirma:

A presença do passado no presente imediato das pessoas é a razão de ser da história oral. Nessa medida, ela não só oferece uma mudança do conceito de história, mas, mais do que isso, garante sentido social à vida de depoentes e leitores, que passam a entender a sequência histórica e se sentem parte do contexto em que vivem.

O mesmo autor também acrescenta que essas histórias individuais, comuns e pessoais se desenvolvem num contexto em grupo à medida que apontam tópicos e particularidades desse ambiente social mais amplo. No entanto, o que as tornam indispensáveis não são exatamente as palavras proferidas, mas as características narrativas e a capacidade de desenrolar os fatos. Logo, segundo Meihy (2002), essas

histórias não podem ser generalizadas ou vistas como “típicas”.

As memórias que atingem o status coletivo são essencialmente culturais e transcendentais e se materializam na representação verbal ou escrita: “Memória, imaginação e representação são bases que sustentam qualquer narrativa sobre o passado e o presente” (Meihy, 2002, p. 53).

Em resposta ao formato e à técnica que a linguagem de Eduardo Coutinho produz, com efeito, até mesmo os telejornais e programas de variedades não mais se limitam às imagens estáveis e bem enquadradas. Hoje, o que se pode observar em muitas coberturas de acontecimentos factuais é o uso de planos-sequências tremidos, imagens de baixa resolução registradas por câmeras de vigilância (ou amadoras) e, principalmente, por telefones celulares; buscando imprimir, como afirma Lins (2004) - ainda que de maneira limitada -, um “efeito de realidade”, quebrando com os padrões imperados no telejornalismo até o início da década de 1990. Tudo isso, sem falar dos *reality shows*, que marcaram década nos mais importantes veículos de comunicação de massa da televisão brasileira, como assevera Lins:

O deslocamento de campo social trouxe para o cinema de Eduardo Coutinho, entre outras mudanças, uma alteração específica em relação às imagens midiáticas. Nos filmes anteriores havia um foco de tensão importante, constituído pelas imagens diárias dos pobres produzidas pelo telejornalismo. Com os moradores do Master, pertencentes aos setores médios da população, as dificuldades surgiram particularmente do embate com um outro tipo de produção televisiva: os chamados *reality shows* e os programas sensacionalistas e de variedades, cuja lógica dominante é a exposição da intimidade (Lins, 2004, p. 142).

Mas, afinal de contas, porque carecemos de tal verdade e imagens imaculadas? Reais a tal ponto que possam intervir no processo de assimilação e consciência do indivíduo no espaço social? De modo sintomático, esta necessidade emerge no âmbito da intimidade. Richard Sennett (2016) desenvolveu uma série de argumentos sobre a vida privada no que concerne esses e outros questionamentos. A exibição da intimidade postula novas formas de produtos na cultura do audiovisual. Os papéis mudaram e, com eles, o sentido das emoções também.

Para Sennett (2016), o estudo dos papéis passa por uma antiga concepção ocidental de observar a sociedade como um teatro; e William Shakespeare já havia afirmado que o mundo é um grande palco de teatro. Esta tradição, segundo o autor, deriva do termo *theatrum mundi*: “a vida humana como um espetáculo de fantoches encenado pelos deuses”. É a arte de representar no cotidiano desempenhando papéis que servem de máscaras necessárias às diferentes situações.



Um papel é geralmente definido como um comportamento apropriado a algumas situações, mas não a outras. [...] Grande parte do estudo dos papéis tem consistido em um catálogo de qual o tipo e comportamento apropriado a um determinado tipo de situações, e as teorias atualmente aceitas sobre os papéis referem-se ao modo como a sociedade cria definições de adequação. [...] Para além de qualquer catalogação de como as pessoas se comportam, existe a questão de saber qual o valor que atribuem ao comportamento “específico para a situação”. Os códigos de crença, juntamente com o comportamento, formam um papel, e é exatamente isso que torna tão difícil estudar historicamente os papéis. Algumas vezes, novos padrões de comportamento continuarão a ser interpretados a partir de velhos códigos de crença, e, outras vezes, a mesma espécie de comportamento continuará no tempo, mesmo quando se chegou já a novas definições daquilo que ela significa (Sennett, 2016, p. 58).

O fato é que a linguagem da verossimilhança ultrapassou as barreiras da literatura e foi parar nas telas do cinema e da televisão. Entretanto, essa questão da veracidade no cinema de Eduardo Coutinho não nos leva, obrigatoriamente, a uma ótica da realidade “explícita”, isso porque, novamente amparado na história oral como aparente ferramenta para a realização dos documentários, a verdade depende de quem fala. A esse respeito, Meihy comenta:

Se o narrador diz, por exemplo, que viu um disco voador, que esteve em outro planeta, que é a encarnação de outra pessoa, não cabe duvidar. Afinal, esse tipo de “verdade” constitui um dos eixos de nossa realidade social e, em último caso, não estamos buscando saber se existem ou não OVNIS (objetos voadores não identificados) ou espíritos. Nossa busca implica entender a forma de organização mental dos colaboradores (Meihy, 2002, p. 132).

Enfim, como analisa Paula Sibilia (2016), este espaço entre ficção e veracidade vem estreitando cada vez mais laços nas imagens produzidas. É possível identificar narrativas das mais variadas e que retratam a vida como ela é; inclusive, a vida como queremos que ela seja. Afinal de contas, “a vida real, então, é convidada a performar e a se realizar em cena: de preferência, nas visibilidades das telas” (Sibilia, 2016, p. 249), onde a superfície nos convoca a participar como espectador passivo e íntimo da vida privada de personagens agora públicos. Consentindo Coutinho, a realidade é relativa.

#### 4. “TRILOGIA DO POVO”: AUTENTICIDADE, ALTERIDADE E VERDADE

Além dos elementos já abordados, também se constituem como características inerentes ao cinema de Eduardo Coutinho a autenticidade e a alteridade. O documentário, sem dúvida, aparece quando se descobre o potencial e singularidade que há na fala do homem quando este consegue incorporar determinada visão de mundo. De acordo com Bezerra (2014), Coutinho estimulava esta “autoencenação” que, submetida a determinados dispositivos de escuta e montagem, era o que fazia das entrevistas um filme.

Sob esta perspectiva, a imagem no documentário de Coutinho se constitui como verdadeiro palco para atuação e encenação das pessoas, sobretudo, as comuns. Desta forma, desenvoltura e interpretação frente à câmera são recursos primordiais na construção filmica. Quanto menos a fala deste personagem for saturada e impregnada de clichês a respeito de sua própria condição social, ainda que sem um roteiro prévio, mais esta visão de si mesmo se torna indispensável para a realização do documentário.

Trata-se, portanto, de um cinema que se fez não em função dos acontecimentos da vida em seu transcorrer, como a maioria dos filmes inspirados na narrativa clássica ou nas técnicas observacionais, mas por meio da produção de um “acontecimento filmico”, baseados em certos procedimentos, que Coutinho chamava de dispositivo de filmagem (Bezerra, 2014, p. 31).

Eduardo Coutinho acreditava que o documentário trabalha com pessoas vivas e com histórias que, a partir de um diálogo, podem e devem ser narradas sem maiores justificativas. Além disso, o cineasta defendia a ideia dessa interlocução entre diretor e personagem em que as perguntas são essenciais e geram uma troca no filme. “Por isso, falo que esse microfone pertence aos dois lados, o diálogo é entre os dois lados, deve aparecer, inclusive, em seus momentos críticos” (Coutinho, 1997, p. 166).

O diretor também afirmou que o fato de a câmera estar ligada atua diretamente como um dispositivo na performance do entrevistado; por isso, o diretor nunca mexia na câmera. Fato que comprova é o episódio durante uma entrevista ao jornalista Paulo Cesar Perêio 12, em que Coutinho declarou “- Foda-se o ângulo! Numa dessas, a pessoa se desmonta e, aí, é uma mistura do que ela pensa que é, do que ela quer ser e do que ela realmente é. E isso pouco importa”.

Para refletir sobre a questão da autenticidade, Sennet (2016) menciona uma citação do crítico literário Lionel Trilling 13. Segundo o autor, entende-se por autenticidade “a

---

12 Canal Brasil, programa Sem Frescura, abr. 2013.

13 Escreveu a respeito do “eu limitado” dentro da cultura moderna. Publicou Sinceridade e Autenticidade - a vida em sociedade e a afirmação do eu. O livro foi reeditado pela Coleção Abertura Cultural, em 2014.

exposição direta em outrem das próprias tentativas de uma pessoa ao sentir”. Isso significa que a moral ou a ética de cada pessoa estaria refém de sua “autorrepressão” - tanto num ambiente público quanto num privado. Logo, sob a esfera dessa tentativa ou busca pela autenticidade, cabe o disfarce ou um papel, como vimos anteriormente. A partir disso, podemos refletir sobre o que recentemente escreveu Sibilia (2016, p. 251):

À luz desses deslocamentos nas complexas relações entre autenticidade e performance, autor e obra, vida privada e ação pública, caberia concluir que está se generalizando o uso de novas estratégias narrativas. Essas artimanhas denotam, sobretudo, outros vínculos entre a ficção e o real (ou a não-ficção), bastante afastados dos códigos realistas herdados do século XIX. Numa época como a atual, tão arrasada pelas incertezas como fascinada pelos simulacros e pela espetacularização de tudo quanto é, noções outrora mais sólidas como realidade e verdade foram seriamente estremecidas. [...] Em meio à saturação de imagens que povoam um imaginário tão midiático, esse real que hoje está em pleno auge já não é mais autoevidente: a sua consistência é permanentemente contestada e colocada em questão.

Reiterando parte deste raciocínio, cuja realidade parece ter perdido potência no processo de construção e de representação social, o que é fatídico do ser humano é que nos mantivemos sempre “à mercê dos julgamentos dos outros”. Vulneráveis de si mesmos e das respostas que a sociedade nos oferece como argumento; colocamos a provas constantes no sentido mais patéticos da busca por mérito e virtude, por meio da legitimação de uma instituição como a mídia, por exemplo, “em que basta aparecer para existir”. Como afirma Lins (2004, p. 161), “somos seres ‘sem razão de ser’, contingentes, mortais, e por isso mesmo tomados pela necessidade de justificação, legitimação e reconhecimento”. Daí o surgimento das figuras públicas.

Edgar Morin (1997) denomina os personagens que saem da multidão e criam uma imagem representativa de “olimpianos modernos”; que “não são apenas os astros de cinema, mas também os campeões, príncipes, reis, playboys, exploradores, artistas célebres” etc. A informação produzida em torno destas figuras os transformam no que o filósofo chama de “vedetes da atualidade”, e funcionam como um exemplo a ser seguido, ou nas palavras do autor, “modelos de conduta”.

Esses olímpicos exercem uma função de concentração da cultura de massa. Ou seja, são construídos à medida que a sociedade demanda modelos heroicos na vida comum. E por mais banais que estas representações sejam, elas participam do nosso cotidiano, cooperando na experiência mortal para a construção de crenças e mitos globais. O que é curioso, nessa perspectiva, é que, se pararmos para analisar os personagens no cinema do Coutinho, é possível afirmar que suas representações geram uma espécie de contra função ou anti-heróis.

Por este ângulo, atribui-se ainda mais autenticidade na escolha dos entrevistados

que aparecem em seus documentários. Isso porque, aliado à falta de identificação do espectador e, às vezes, ao incômodo com a moral e a ética das falas, é exatamente esta a visão que o cineasta quer provocar. Ele traz à superfície os tipos não ideais da cultura de massa e, para além de um cinema cuja informação sugere múltiplas interpretações, esta seria a essência de sua linguagem: “Heróis e heroínas da vida privada” (Morin, 1997) surgem como personagens controversos ao que estamos acostumados. Coutinho mostra o que não vemos; mais do que isso, escuta aquele que, de maneira alguma, paramos para ouvir.

Neste sentido, a evidência da entrevista se associa intimamente ao trabalho da escuta - à memória e ao tempo de narrar dos personagens, vazios de uma importância pragmática, que se transforma num esforço de um cinema mais subjetivo. Trata-se, portanto, de uma cinematografia da palavra baseada na necessidade de ouvir o outro; e a performance da entrevista está exatamente nesta atitude, ou seja, reconhecer as diferenças e saber questionar. O diretor sabia a importância do imaginário no personagem entrevistado: “Ser ouvido é ser legitimado. E o diálogo, a fala humana, o corpo que fala, é um traço fenomenal. A origem de todas as coisas está nisso; muito antes da escrita” (Eduardo Coutinho [...], 2013).

Se, por um lado, o documentário é carregado de marcas didáticas, por outro, o documentário que trabalha com o imaginário e a subjetividade pode ser tão falso como a Ficção, ou tão verdadeiro quanto um Documentário. A diferença consiste no fato de que ao produzir um filme de ficção, o compromisso com a ‘verdade’ é descaradamente nulo, ao contrário do filme com narrativas particulares, em que é necessário respeitar uma “certa estrutura de pensamento na comunidade” (Eduardo Coutinho [...], 2013).

Entretanto, na opinião de Coutinho, “todo filme em si é, de certa forma, um documentário [...] um documentário de sua própria época de realização” (Coutinho, 1997, p. 184) e, ao mesmo tempo, “todo filme é montado”. Em geral, a obra do cineasta pressupõe traços de verdade, mas admitindo-se que possa existir o real ainda assim a veracidade da filmagem é que permite determinada situação no momento em que ela ocorre. A oralidade no cinema permite mais liberdade no campo do imaginário e do subjetivo.

Portanto, é preciso privilegiar a verdade da filmagem na estrutura [...]. Você pode, como eu disse, tornar uma afirmação uma negação, você pode manipulá-la de modo a inverter, a destruir o núcleo do que a pessoa quer dizer [...] a preocupação começa aí: em todas as entrevistas procurar preservar o mundo cultural daquela comunidade, se é um filme sobre comunidade, ou preservar em cada personagem a verdade entre aspas do que ele quis dizer. E, na estrutura geral, a preocupação é preservar aquela relação ética, aquela relação com a comunidade que você quis

mostrar (Coutinho, 1997, p. 185).

Coutinho foi adiante com sua proposta de transformar histórias de pessoas comuns em relatos artísticos. Ele desejava desconstruir o previsto, e era fascinado pelo imaginário, não importando se para criar uma narrativa real o personagem utilizasse as ‘potências do falso’, de que trata Gilles Deleuze (2007). O filósofo confere ao falso uma alta capacidade, uma capacidade afirmativa e artística que, neste caso, encontra no cinema sua verificação e reconhecimento. Em seu esforço de pensar a filosofia da diferença, Deleuze propõe que a arte enquanto criação não possui qualquer compromisso com a ideia de verdade: “Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema de verdade, mas a verdade do cinema” (Deleuze, 2007, p. 183).

Neste sentido, para Coutinho, a vantagem do real está no fato de que ocasionalmente as histórias verídicas são tão ricas que não há ficção que supere. Não existe a preocupação no que diz respeito à veracidade da fala de determinado personagem. “Ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu” (Coutinho *apud* Macedo, 1998). Por consequência, a noção de verdade é a vontade da potência recriada, em que real e imaginário coexistem num ambiente onde não há mais esta preocupação. Segundo Deleuze, o falso tem poder para recriar, e a partir disso já não importa mais qualquer distinção. E segue o autor:

É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. [...] o que dizemos da personagem vele, em segundo lugar e notavelmente, para o próprio cineasta. Também ele se torna um outro, na medida em que toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles, mas inversamente, dá a essas fabulações a figura de lendas, efetua a sua “acessão a legenda” (Deleuze, 2007, p. 185).

Metaforicamente dizendo, é deste desmanche que Eduardo Coutinho precisava para construir suas narrativas. Um todo que se quebra em partes e que utiliza cada fragmento para compor um novo amálgama. Ele permitia que a transformação de seus personagens também gerasse transformação de suas formas e combinações. E assim, julgando-se como um cineasta sem causas políticas ou lutas partidárias, ele usou da fala e da verdade dos outros para entender a si mesmo e ao mundo; para entender a complexidade das relações humanas e suas intempéries.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de nossas reflexões, fica a certeza de termos mergulhado num universo cinematográfico marcado pela verdade genuína do encontro entre diretor e personagem, entrevistador e entrevistado, cineasta e atores da vida cotidiana barata e postuladamente sem graça. No cinema de Eduardo Coutinho, em especial na “Trilogia do Povo”, a arte de filmar pessoas com uma câmera e depois editar as imagens e transformá-las numa narrativa ao menos coerente é democrática.

Nos tempos atuais, um simples celular na mão nos torna criaturas públicas e criadores da vida privada. Não há o que discutir se a crise entre real e ficção pouco importa quando a câmera está ligada. É tudo parte de uma grande simulação que se esbarra constantemente na tirania da intimidade, na qual, mais cedo ou mais tarde, revelará o que de nós se trata de uma boa dose de realidade.

No cinema documentário, cabe ao narrador incluir ou cortar as imagens que não sejam coerentes com o seu modo de ver o mundo. Gerar incômodos ou satisfação, atribuir ao personagem a alcunha de protagonizar sua história e lhe permitir contar, como fazia Coutinho. Oferecer ao espectador agruras ou deleite. Construir os diálogos de maneira despretensiosa é definitivamente uma tarefa nada amadora. Até porque, no fim das contas, é tudo verdade. A verdade de cada um.

Nessa perspectiva, o que pudemos observar foi que para enxergar de muito perto esse real é preciso que estejamos realmente presentes. E, no caso de Coutinho, estar 100% presente no diálogo era o que fazia de sua linguagem uma forma a parte do conteúdo, não importando se quem estivesse falando fosse o presidente da República - como em Peões - ou a mulher que faz programa para pagar as contas e criar a filha adolescente - como em Edifício Master.

Num documentário, a construção de realidade numa imagem produzida que nos permita olhar o outro sem antes projetar pré-conceitos é a lição mais didática que poderíamos tirar do legado de Coutinho. Além disso, de acordo com as teorias de Riesman, Coutinho fazia um cinema sobre os anômicos; ou seja, os não ajustados. E não o fazia porque tinha comoção, piedade, cumplicidade... ou era mais um oportunista que ganha dinheiro construindo imagens da dor dos outros. Coutinho não se ajustava; não aceitava seu cinema, seus métodos, suas formas e quando as circunstâncias pareciam estar favorecidas, lá ia ele atrás de mais uma negação.

**REFERÊNCIAS**

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2000. (80 min). Documentário.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEZERRA, Cláudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas, SP: Coleção Campo Imagético, 2014.

COUTINHO, Eduardo. *Ética e história oral: o cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. São Paulo: Projeto História, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002. (110 min.). Documentário.

EDUARDO Coutinho, 7 de Outubro. Direção: Carlos Nader. São Paulo: Já Produções, 2013. Documentário (72 min). 1 DVD.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

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

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

MACEDO, Valéria. Campo e contracampo: Eduardo Coutinho e a câmera dura sorte. *Antropologia Artes e Humanidades*, São Paulo, ano 2, n. 2, p. 11-25. abr. 1998.

MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. 2003. Disponível em: [http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica\\_interna.asp?artigo=523](http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=523). Acesso em: 15 jan. 2017.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

OS PERIGOS do uso de tóxicos. Produção de Jorge Ramos de Andrade. São Paulo: CERAVI, 1983. 1 fta de vídeo (30 min), VHS, son., color.

RIESMAN, David. *A multidão solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cecip, 1999. (80 min). Documentário.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, Paulo Henrique (org.). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

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

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

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