

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Programa de Pós-Graduação em Artes

**Helena Oliveira Teixeira de Carvalho**

**CINEMA -> EU:**

**O espectador do documentário de Eduardo Coutinho**

Belo Horizonte,

2023.

Helena Oliveira Teixeira de Carvalho

**CINEMA -> EU:**

**O espectador do documentário de Eduardo Coutinho**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Cinema

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia M. Andrade (FTC / EBA / UFMG)

Belo Horizonte,

2023.

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.4353 Carvalho, Helena, 1994-  
C331c Cinema -> eu [recurso eletrônico] : o espectador do documentário de  
2023 Eduardo Coutinho / Helena Oliveira Teixeira de Carvalho. – 2023.  
1 recurso online.

Orientadora: Ana Lúcia M. Andrade.  
Na folha de rosto, após a primeira palavra do título, cinema, está representada uma seta, que, segundo o autor, tem o mesmo significado de “produz”, “leva a ser”.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Coutinho, Eduardo, 1933-2014 – Teses. 2. Documentário (Cinema) – Teses. 3. Linguagem cinematográfica – Teses. 4. Roteiros cinematográficos – Técnica – Tese. 5. Diretores e produtores de cinema – Brasil – Teses. I. Andrade, A. L. M., 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **HELENA OLIVEIRA TEIXEIRA DE CARVALHO**  
- Número de Registro **2020680860**.

Título: “ **CINEMA -> EU: O espectador dos documentários de Eduardo Coutinho** ”

Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Orientadora – EBA/UFMG


Profa. Dra. Mariana Ribeiro da Silva Tavares – Titular – UFMG


Profa. Dra. Érika Savernini Lopes – Titular – UFJF


Prof. Dr. Rafael Conde de Resende – Titular – EBA/UFMG


Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal – Titular – EBA/UFMG


Belo Horizonte, 26 de outubro de 2023.


 Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Menezes de Andrade, Professora do Magistério Superior**, em 26/10/2023, às 12:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).


 Documento assinado eletronicamente por **Mariana Ribeiro da Silva Tavares, Usuário Externo**, em 26/10/2023, às 13:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 Documento assinado eletronicamente por **Rafael Conde de Resende, Professor do Magistério Superior**, em 26/10/2023, às 14:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Alvares Vidigal, Professor do Magistério Superior**, em 27/10/2023, às 17:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 Documento assinado eletronicamente por **Érika Savernini Lopes, Usuária Externa**, em 27/10/2023, às 20:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 30/10/2023, às 09:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

 A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2749459** e o código CRC **FD3E087A**.

## AGRADECIMENTOS

O desafio já era grande: um doutorado em uma universidade diferente, numa cidade diferente. No caminho, uma pandemia e um governo contra a Arte e a Ciência. A maré não estava para pesquisa, mas a resistência, a persistência e a paixão pelo Cinema me trouxeram aqui. E, claro, que não remei contra essa maré sozinha.

Agradeço, primeiramente, a Deus que ilumina não apenas este, mas todos os meus caminhos.

À minha mãe, Regina, minha grande parceira e incentivadora na vida. Aquela que sempre apoiou minhas escolhas e que nunca me deixou desistir, sendo minha principal referência e porto seguro.

Ao Pedro, minha dupla da vida que, mais do que apóia, incentiva minha jornada acadêmica, deixando o dia a dia mais leve.

A minha família que, além do apoio, deixa esta caminhada mais leve, com nossos encontros regados a boas risadas. Especialmente, às minhas avós, Ziza e Aurea, pelo amor e carinho de sempre. Aos meus avôs, Darcy e Antônio, que não ficaram para ver o final do filme, mas que sempre estiveram ao meu lado.

À professora e orientadora Ana, por ter aceitado encarar este desafio comigo e ter me mostrado e ensinado ainda mais sobre a magia do Cinema, sendo parte fundamental na minha formação enquanto pesquisadora e docente.

A todos os professores e funcionários da Escola de Belas Artes da UFMG que me receberam tão bem e, mesmo diante dos desafios, fizeram do Doutorado um período enriquecedor e de crescimento profissional e pessoal. Cada disciplina foi como um filme em que eu mergulhava profundamente na sétima arte e me apaixonava cada vez mais por ela.

A CAPES, pelo apoio financeiro que possibilitou ainda mais tranquilamente esta pesquisa.

Agradeço, especialmente, aos membros da Banca, pelas contribuições e por todo o conhecimento durante a pesquisa. Com vocês, chego, enfim, ao *happy end* desta jornada.

*“O cinema não tem fronteiras nem limites. É um fluxo constante de sonhos”.*

(Orson Welles)

## RESUMO

O cinema procura, através de sua linguagem, criar condições para que determinado espectador seja alcançado. Nesse sentido, a presente tese analisa e discute como as estratégias narrativas trabalhadas pelo cineasta Eduardo Coutinho, principalmente em seus filmes *Jogo de cena* (Brasil, 2007) e *Moscou* (Brasil, 2009), criam possibilidades de experiência para que o observador se submeta a um processo de subjetivação e torne-se ‘outro’, de forma que o filme alcance seu espectador específico. A pesquisa estabelece modalidades de análise a serem trabalhadas a partir da metodologia da análise fílmica, com amparo de conceitos e teorias de autores como André Gaudreault, Gilles Deleuze, Consuelo Lins e Rafael Conde.

**Palavras-chave:** documentário; espectador; análise fílmica; estratégias narrativas; subjetivação.

## ***ABSTRACT***

*Cinema seeks, through its language, to create conditions for a particular spectator to be reached. In this sense, this thesis intends to analyze and discuss how the narrative strategies worked by filmmaker Eduardo Coutinho, mainly in his films *Jogo de cena* (Playing, Brazil, 2007) and *Moscou* (Brazil, 2009), create possibilities of experience for the observer to submit to a process of subjectivation and become 'other', so that the film reaches its specific spectator. The research establishes modalities of analysis to be worked on based on the methodology of film analysis, supported by concepts and theories of authors such as André Gaudreault, Gilles Deleuze, Consuelo Lins and Rafael Conde.*

***Keywords:*** *documentary; spectator; film analysis; narrative strategies; subjectivation.*



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Sertanejos aglomerados preenchendo o quadro.....	18
Figura 02 – Jovem mostrando à equipe as raízes que já comera devido à necessidade.....	19
Figura 03 – Theodorico aponta mulheres nuas em fotos coladas na parede .....	21
Figura 04 – Primeiro plano de uma personagem do morro .....	30
Figura 05 – Coutinho e equipe na favela, explicitando o processo de filmagem .....	40
Figura 06 – Enquadramento da entrevista com Dona Thereza.....	41
Figura 07 – Quarto vazio em que acontecem os fenômenos relatados .....	42
Figura 08 – Vovó Cambinda citada nas conversas .....	43
Figura 09 – Cena inicial com a equipe chegando ao prédio .....	44
Figura 10 – Personagem Alessandra com composição de cena minimalista .....	46
Figura 11 – Imagem de uma das janelas do prédio que confere sensorialidade ao filme .....	49
Figura 12 – Anúncio convidando mulheres a participar do teste para um documentário .....	57
Figura 13 – Câmera seguindo Sarita enquanto ela adentra o palco .....	66
Figura 14 – Mary Sheila e Coutinho juntos no quadro, explicitando a disposição da cena...	73
Figura 15 – Personagem Mary Sheila em plano meio-médio, com plateia vazia ao fundo ...	74
Figura 16 – Cadeira do entrevistado desocupada e, ao fundo, a plateia vazia e iluminada...	74
Figura 17 – <i>Close-up</i> de Beltrão conferindo dramaticidade a seu depoimento .....	75
Figura 18 – Plano americano de Débora/Maria: postura corporal e figurino. ....	76
Figura 19 – <i>Close-up</i> de Débora/Maria Nilza quebrando a quarta parede.....	76
Figura 20 – <i>Close-up</i> do rosto de Sarita. Plano predominante em sua conversa.....	77
Figura 21 – Plano americano de Marília Pêra. Plano predominante na conversa.....	78
Figura 22 – Fenanda Torres, Coutinho, o palco e a plateia vazia no mesmo quadro .....	79
Figura 23 – Arildo de Barros, ator do Grupo Galpão, na cena de abertura do filme .....	86
Figura 24 – Primeira reunião de Coutinho e Díaz com atores do Galpão. ....	87
Figura 25 – Quebra da quarta parede em que as atrizes conversam com a câmera.....	94
Figura 26 – <i>Close-up</i> de Eduardo Moreira, na sequência de desconstrução do plano.....	94
Figura 27 – <i>Close-up</i> de Olga, Irina e Masha, na sequência do diálogo com Verchini .....	95
Figura 28 – Plano geral com explicitação da verdade da filmagem.....	96
Figura 29 – Câmera observando a cena de uma pequena janela.....	97
Figura 30 – Lydia Del Pichia iluminada em meio à escuridão.....	98
Figura 31 – Exemplo de cenário: Paulo André encenando em meio a entulhos.....	99
Figura 32 – Exemplo de cenário: Paulo André como Andrey, em cena com Teuda Bara...	100

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	009
<b>2</b>	<b>EDUARDO COUTINHO: A CONSTRUÇÃO DE UM ESTILO</b> .....	013
<b>2.1</b>	<b>A experiência do <i>Globo Repórter</i></b> .....	015
2.1.1	<i>Seis dias de Ouricuri</i> .....	017
2.1.2	<i>Theodorico, imperador do sertão</i> .....	020
2.1.3	<i>Cabra marcado para morrer</i> .....	023
<b>2.2</b>	<b>Nasce um estilo</b> .....	028
2.2.1	<i>Santa Marta: duas semanas no morro</i> .....	029
2.2.2	Entre erros e acertos .....	032
2.2.3	<i>Boca do lixo</i> .....	034
<b>2.3</b>	<b>Cineasta da palavra filmada</b> .....	036
2.3.1	<i>Santo forte</i> .....	039
2.3.2	<i>Edifício Master</i> .....	044
<b>2.4</b>	<b>Fase experimental</b> .....	050
2.4.1	A volta às conversas .....	051
<b>2.5</b>	<b>Análise do espectador de Eduardo Coutinho</b> .....	053
<b>3</b>	<b>JOGO DE CENA: O JOGO DO ESPECTADOR</b> .....	056
<b>3.1</b>	<b>Um sobrevoo pelo jogo</b> .....	059
3.1.1	O jogo além das conversas.....	066
3.1.2	O jogo cantado.....	067
<b>3.2</b>	<b>O jogo das performances e representações</b> .....	069
<b>3.3</b>	<b>A cena e a câmera do jogo</b> .....	073
<b>3.4</b>	<b>O espectador do jogo</b> .....	082
<b>4</b>	<b>MOSCOU: UM FILME EM POTENCIAL</b> .....	084
<b>4.1</b>	<b>Moscou visto de cima</b> .....	085
<b>4.2</b>	<b>O <i>putting in frame</i></b> .....	093
<b>4.3</b>	<b>O <i>putting in place</i>: teatro ou cinema?</b> .....	098
<b>4.4</b>	<b>Encenações e potências</b> .....	102
<b>4.5</b>	<b>O espectador em potencial</b> .....	107
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	110
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	112
	<b>FILMOGRAFIA</b> .....	115

## 1- INTRODUÇÃO

É possível observar que desde o cinema falado há um movimento contínuo da estética do cinema em direção ao realismo, o que se intensifica com os filmes da década de 1940. André Bazin (1991) ressalta que esse realismo não estaria relacionado à representação fiel da realidade, não sendo alcançado exatamente pelo uso de pessoas comuns no lugar de atores profissionais ou por cenários naturais em vez de estúdios, mas através da atividade mental do espectador – uma vez que o realismo cinematográfico estaria na mente do espectador. Ao trabalhar as operações cinematográficas de forma que seja exigida uma atividade mental mais intensa do observador, o filme constrói uma ilusão de realidade que leva à perda de consciência da própria realidade que, agora, se identifica na mente com sua representação cinematográfica, de forma a que o filme alcance um realismo. Para Bazin, o realismo cinematográfico deve alcançar um desdobramento de sentido.

Quando se pensa no cinema documentário, encontra-se dificuldade para dar uma definição exata sobre o gênero. Muitos buscam defini-lo a partir do conceito de realidade, fazendo associação com a ideia de cinema do real e considerando-o uma representação da realidade. Contudo, alguns documentários colocam em questão este caráter de cinema do real, trazendo outro conceito de realismo, que pode ser associado à perspectiva de Bazin. Esses filmes se afastam da ideia de representação da realidade ao recusarem trabalhar com elementos como cenário natural, pessoas comuns, locações externas, entre outros, e proporcionam ao espectador uma experiência que o levaria a uma atividade mental mais intensa para construir as significações. Portanto, o realismo desses documentários não estaria em sua relação com a realidade bruta, mas na mente do espectador.

No cinema, a imagem das coisas também está relacionada à sua duração, ou seja, as operações cinematográficas modulam o tempo do que é filmado. Cezar Guimarães (2016, p. 3) destaca a colocação de Deleuze de que o cinema é feito de blocos de movimento-duração e que funciona de forma a não imobilizar o movimento e “captura seu objeto sob o modo de semelhança, mas sim sob o regime de uma modulação que faz variar o molde, transformado a cada instante pela operação cinematográfica”. Ainda segundo Deleuze, essa modulação é a operação do *real*, enquanto constitui e reconstitui

a todo instante a identidade do objeto e da imagem. Contudo, Guimarães afirma que essa operação do real exige um trabalho, desde o roteiro, da elaboração e de escolhas de recursos que ressaltem a singularidade dos acontecimentos, dos seres e das coisas, de forma a impedir que estes sejam encobertos pelas dimensões simbólicas ou pelas relações dramáticas.

Diante disso, pode-se trabalhar com a ideia de que ao assistir a um filme, o observador entra nesse movimento, nessa modulação de tempos, e que, ao entrar, é submetido a um processo de *subjetivação*, entendido aqui, segundo as colocações de Deleuze, como constituição de novas possibilidades de existência. A subjetivação é uma linha de ruptura, uma nova exploração em que mudam as relações de poder e saber anteriores, não um retorno ao sujeito. Portanto, o processo de subjetivação ao qual o cinema submete o observador implicaria na criação de modos de existência. Alguns filmes, como os que contêm características do chamado cinema clássico<sup>1</sup>, promoveriam uma subjetivação que levaria à criação de um “eu” mais fechado, dado de forma predeterminada. Entretanto, aqueles que tendem ao realismo, que contém o que Bazin pensava como atividade mental mais ampla, provocariam o observador a um modo de subjetivação no âmbito da experiência que iria além do senso comum e da representação, correndo o risco de se dinamizar, de se perder, de ter que abrir mão do “eu”.

Com um título provocativo, Cinema ->Eu, que remete a essa ideia explicitada acima, do cinema como produção do ‘eu’, a presente tese propõe pensar os documentários nacionais *Jogo de cena* (2007) e *Moscou* (2009), do cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014), sob tal perspectiva. *Jogo de cena* não coloca apenas em questão a entrevista e os limites entre ficção e não-ficção, mas o próprio espectador. Neste filme, as histórias são contadas duas vezes – uma pelas personagens reais e outra por atrizes profissionais –, não deixando claro quem está contando a própria história e quem estaria interpretando, construindo assim um jogo no qual o espectador se arriscará a não ter suas preconcepções amarradas e suas expectativas atendidas, explorando outras maneiras de fruição. Esse movimento iniciado com o filme de 2007 segue em *Moscou*. Contudo, este longa-metragem rompe com qualquer referencial de documentário, ao trazer fragmentos

---

<sup>1</sup> Cf. BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II* – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac SP, 2005 (p. 277-301).

de ensaios da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov (1860-1904), junto com fragmentos das conversas de Coutinho e do diretor de teatro Enrique Díaz (1968-) com os atores do grupo Galpão de Belo Horizonte (MG) e com exercícios feitos pelos atores, sem de fato concluir a encenação da peça. Diferente do que o cineasta vinha fazendo, *Moscou* não traz entrevistas, não propõe o encontro entre o diretor e a personagem, exigindo do espectador uma percepção mais ativa para construir os sentidos e proporcionando a este uma nova experiência com o filme.

Os filmes em questão são pensados aqui a partir de um deslocamento conceitual a respeito da espectralidade, seguindo a colocação de Gilles Deleuze de que a obra de arte é um bloco de sensações, composto por *afetos* e *perceptos*. Os afetos podem ser definidos como um fluxo impessoal de forças corpóreas que influenciam na capacidade do corpo de agir e os perceptos como composto de sensações que torna sensíveis as forças insensíveis do mundo e que nos afeta. Ao colocar sugestões de sentido, mas sem oferecer algo concreto, concluído, o diretor parece exigir que a mente do observador construa as significações, promovendo uma experiência específica que o levará ao processo de subjetivação e, então, abrirá a possibilidade para que um novo espectador seja alcançado – que não é nem o sujeito que preexiste nem a materialidade do filme.

O cinema procura imaginar primeiro um espectador ideal, para, então, mapear as interações dinâmicas entre a tela e a mente, o filme e os sentidos do espectador, isto é, o cinema cria as condições de possibilidades para que determinado espectador seja alcançado. Diante disso e das colocações acima, a presente pesquisa se propõe a pensar: quais as condições de possibilidade da experiência abertas por *Jogo de cena* e *Moscou*? Como, portanto, o observador se arriscaria num processo de subjetivação? Qual espectador estes filmes alcançariam?

Eduardo Coutinho é considerado um dos principais nomes do documentário nacional e já foi amplamente discutido e estudado por pesquisadores em artigos científicos e livros. Contudo, Consuelo Lins (2013) destaca que boa parte desse pensamento crítico se concentrou nas escolhas formais que o diretor fazia para construir o encontro com as personagens e na atuação destes diante da câmera, deixando o espectador em segundo plano, como efeito de certas formulações críticas. Nesse contexto, ao trazer um estudo sobre o espectador do cinema de Eduardo Coutinho à luz das interações entre a imagem e a mente e da experiência, a presente pesquisa traria uma perspectiva pouco explorada

na obra do diretor, podendo contribuir para o enriquecimento do pensamento crítico em torno não apenas de seu documentário, mas de um espectro mais amplo do cinema a respeito das relações entre a linguagem cinematográfica, as estratégias narrativas e a experiência do observador, alimentando o horizonte teórico-conceitual do audiovisual e permitindo uma maior exploração de possibilidades estéticas. Nesse sentido, propõe-se uma investigação pautada na análise filmica, com amparo de conceitos e teorias de autores como André Gaudreault, Gilles Deleuze, Consuelo Lins e Rafael Conde. Nesta proposta, optou-se pela seguinte estrutura capitular:

**2) Eduardo Coutinho:** neste primeiro capítulo, é feita uma retomada da carreira do diretor, com uma breve passagem pelos filmes que não serão contemplados pela análise detida nesta tese, mas que se destacam em cada fase, a fim de compor um olhar geral sobre seu cinema, compreendendo a construção do seu estilo e sua relação com o espectador, até chegar aos filmes analisados.

**3) *Jogo de cena:*** o segundo capítulo traz uma análise aprofundada do filme *Jogo de cena* para compreender como o diretor trabalha a cena, a imagem e a montagem e como, a partir destas, alcançaria determinado espectador.

**4) *Moscou:*** assim como o anterior, este capítulo também apresenta uma análise aprofundada de um dos objetos da pesquisa, o filme *Moscou*, a fim de compreender como Coutinho atinge determinado espectador a partir de suas estratégias narrativas e do uso da linguagem cinematográfica. Optou-se por trazer as análises dos dois filmes em capítulos separados, uma vez que guardam significativas diferenças.

## 2 – EDUARDO COUTINHO – A CONSTRUÇÃO DE UM ESTILO

No momento da chegada do cinema no Brasil, no final do século XIX, o documentário teve forte expressão, sendo, inclusive, feito com mais regularidade do que o cinema ficcional. No texto *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro*, o autor Paulo Emílio Salles Gomes (1974) retoma a história do cinema documental brasileiro, que considera pouco conhecida e explorada até então, e destaca que, entre o final do século XIX e a eclosão da I Guerra Mundial, houve uma produção documental em vários pontos do território nacional, como Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais, Bahia e Amazônia, além do Rio de Janeiro. O autor destaca ainda que, encerrado esse ciclo que chama de primitivo:

A nossa ignorância tem, diante dos anos que vêm logo depois, a sensação de um vazio total, tanto mais surpreendente que sabemos que durante esse tempo – mais ou menos uma década – o filme de enredo foi raro e a continuidade do cinema brasileiro assegurada quase exclusivamente pelo documental (GOMES, 1974, p. 323-324).

Em meados da década de 1930, o cinema documental envolve-se com o INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo)<sup>2</sup>, limitando-se ao simples registro de atualidades, produtos institucionais e propaganda do governo. No início da década de 1960, o documentário nacional ganha um novo capítulo na sua história, com a chegada do som direto, apresentado durante o seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, em que o documentarista Arne Sucksdorff (1917-2001) trouxe o gravador Nagra.

Mesmo que, em um primeiro momento, ainda houvesse dificuldades técnicas para sincronizar a imagem e o áudio, percebe-se um entusiasmo com a possibilidade de entrevista entre os documentaristas ligados ao Cinema Novo, que começam a produzir seus primeiros filmes a partir da nova captação do som direto. O conjunto de obras produzidas nesse período foi classificado como *documentário moderno*, pelas autoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), que destacam ainda que “são filmes que

---

<sup>2</sup> Órgão gestado durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, inaugurado em 1936 (cf. PEREIRA, Lara Rodrigues. “A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas: debates e circulação de ideias”. In: *Cadernos de História da Educação*, v. 20, pp. 1-14, e025, 2021): “A função do Instituto era a de documentar, por meio de filmes, as manifestações culturais, científicas, cívicas e a História do Brasil, para difundi-las na rede escolar” (PEREIRA, 2021, p. 3).

abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas nos quais emerge o ‘outro de classe’ – pobres, desvalidos, excluídos e marginalizados” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 20). *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) são alguns exemplos dos primeiros documentários nacionais produzidos com a técnica do som direto e com a temática do povo. Nesse momento, ao mesmo tempo em que valorizavam a cultura popular, os documentaristas também lançavam um olhar sobre a urbanização e a industrialização crescentes do país.

Nessa época, o jovem Eduardo Coutinho mal iniciava sua carreira no cinema e ainda estava alheio a qualquer preferência entre ficção e documentário, como afirma o crítico Carlos Alberto Mattos (2019). Nascido em São Paulo, em 1933, Coutinho pertencia a uma família tradicional e começou o curso de Direito na Faculdade de Direito no Largo de São Francisco, mas não o concluiu. Em 1954, começou a trabalhar como redator e revisor da revista *Visão*, onde permaneceu até 1957. Nessa mesma época, conseguiu ganhar dois mil dólares no programa *O Dobro ou Nada*, da Rede Record, respondendo a perguntas sobre Charles Chaplin e, então, viajou para Moscou para participar de um *Festival da Juventude*. Durante essa viagem, instalou-se em Paris, a fim de estudar cinema no IDHEC (*Institut de Hautes Études Cinématographiques*), conseguindo uma bolsa de estudos. Permaneceu na Europa por três anos, período em que passou também por uma experiência teatral, dirigindo *Pluft, o fantasma*, de Maria Clara Machado. Em 1960, já de volta ao Brasil, fez assistência de direção na peça *O quarto de despejo* (1960), de Eddy Lima, e integrou-se ao CPC (Centro Popular de Cultura), trabalhando na montagem de peças.

Contemporâneo dos integrantes do Cinema Novo, amigo e colaborador de alguns deles, como Leon Hirszman (1938-1987) e Eduardo Escorel (1945-), iniciou sua carreira cinematográfica na ficção. Ao longo da década de 1960, participou de alguns roteiros, como *A falecida* (Leon Hirszman, 1965) e *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1975), e dirigiu quatro filmes: *Cabra marcado para morrer* (1964), o qual só foi finalizado em 1984 (e que será abordado com mais detalhes à frente); *O pacto* (1966), que foi um dos três episódios de *ABC do Amor* (coprodução entre Argentina, Brasil e Chile, composta por três segmentos tendo o amor como tema); o longa-



metragem *O homem que comprou o mundo* (1968); e *Faustão* (1970), sua última experiência com ficção.

Na mesma época, arrumou um emprego de copidesque no *Jornal do Brasil* e fazia algumas críticas sobre cinema no “Caderno B” de cultura. Mattos (2019) destaca que já nas críticas escritas para o jornal é possível reter algumas indicações que formariam o seu credo a respeito dos documentários, como o filme *Aves sem ninho* (Brasil, 1939), de Raul Roulien. Segundo Coutinho (*apud* MATTOS, 2019, p. 96): “Roulien coloca em seu filme um raro sopro de realidade, favorecido pela participação de não atores – rostos e expressões simplesmente do povo, de uma rudeza incomum no cinema brasileiro vigente”.

Esse autor também destaca uma citação do cineasta espanhol Luis Buñuel (1900-1983) presente em um dos textos de Coutinho, em que aponta a recusa aos grandes temas e a importância do olhar inquisidor, que serão base de sua obra futuramente:

Um filme não é uma equação algébrica, um filme não pode provar nada. A verdade é que nunca escolhi um assunto a priori – a caridade, por exemplo, ou a virgindade, ou a crueldade – para em seguida colocar nele, à força, meus personagens. Não tenho respostas prévias. Eu olho, e olhar é uma maneira de colocar perguntas (BUÑUEL *apud* MATTOS, 2019, p. 96).

Ainda nesse período em que trabalhava no *Jornal do Brasil*, foi convidado para trabalhar no *Jornal Nacional*, da TV Globo, mas como o salário era quase o mesmo, não achou que valesse a pena trocar de emprego. Deixou o jornal apenas em 1975, quando foi convidado para trabalhar no *Globo Repórter*, também da TV Globo, mas ganhando o dobro. “Esse é o momento em que Eduardo Coutinho diz ter ‘caído na real’ – expressão que se refere tanto ao seu percurso pessoal como ao direcionamento de sua carreira” (MATTOS, 2019, p. 23).

## **2.1 – A experiência do *Globo Repórter***

Segundo Mattos (2019), no final da década de 1960, a televisão brasileira vivia uma crise de credibilidade entre as elites culturais que a acusavam de excluir manifestações da legítima cultura popular e virar as costas para a realidade do país, banalizando o gosto do público médio. Nesse período, a TV Globo se destacava na liderança das

pesquisas de audiência e no alinhamento com a ideologia dominante do regime militar que vivia seu auge de repressão. Nesse contexto, em 1971, a emissora lançou um programa de jornalismo aprofundado, para desmentir sua má reputação diante da elite intelectual. O *Globo Shell Especial*, que contava com o patrocínio da multinacional Shell, “abriu caminho na TV para um exercício relativamente livre do cinema documental, com filmagens em película de 16mm reversível e controle do diretor durante todo o processo” (MATTOS, 2019, p. 97). A partir de então, a televisão começava a se relacionar com os cineastas da época, como Walter Lima Jr. (1938-), Gustavo Dahl (1938-2011) e Domingos de Oliveira (1935-2019).

Em 1973, a Shell se retira do programa e a própria Globo o assume com o título de *Globo Repórter*. Nesse momento, Mattos afirma que o programa se tornou uma espécie de enclave do Cinema Novo dentro da emissora, com novos cineastas se juntando à equipe, como Geraldo Sarno (1938-2022), Jorge Bodanzky (1942-) e Oswaldo Caldeira (1943-). Apesar da ditadura e da intensa censura da época, o programa conseguia realizar uma experiência de documentário bastante singular (LINS, 2004), abordando temas contundentes, como a seca e a miséria no Nordeste, a violência nas grandes cidades, ataques aos povos indígenas, entre outros. O diretor trabalhava com bastante autonomia e conduzia a reportagem, na maioria das vezes – o apresentador Sérgio Chapelin (1941-) apenas gravava as introduções de blocos e fazia a narração em *off*.

Diversas circunstâncias fizeram com que o trabalho naqueles anos na Globo fosse menos controlado do que se poderia imaginar. Primeiro porque a censura maior era a externa. Depois a concorrência não era tão brutal. Além disso, até 1981, o programa era feito em película reversível, um filme sem negativo, obrigando que a montagem fosse feita no próprio original. Isso complicava o visionamento frequente do material por parte da direção do telejornalismo. E mais: a equipe do Globo Repórter não trabalhava na sede da emissora, mas em uma casa próxima, o que dificultava o controle mais assíduo da produção. Isso não quer dizer, contudo, que trabalhar ali fosse tranquilo, longe disso (LINS, 2004, p. 19).

Com tal autonomia e com a multiplicidade de abordagens, o *Globo Repórter* se tornou uma referência para o cinema documentário nacional e “foi uma escola para toda uma geração de cineastas, que ali descobriram ou aprimoraram suas capacidades para o documentário” (MATTOS, 2019, p. 98-99). Eduardo Coutinho foi um deles. Chamado para trabalhar no programa, em 1975, exerceu as mais diversas funções existentes em uma redação – editor de texto, tradutor e diretor – e não exclusivamente diretor, como

os demais cineastas. Esther Hamburger (2013) destaca que Coutinho interpretava sua experiência no *Globo Repórter* como uma ponte para seus trabalhos futuros.

Em sua reflexão, 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. Ainda nas palavras do diretor, a experiência no documentário televisivo teria acenado com a possibilidade de acabar com o *fantasma*, ou seja, o narrador sem corpo, que fala sem estar presente à cena do filme, *ex post facto*, para alinhar uma narrativa, costurando depoimentos muitas vezes a partir de tese definida *a priori* (HAMBURGER, 2013, p. 414).

Nos nove anos em que ficou no programa, Coutinho dirigiu integralmente seis programas: *Seis dias de Ouricuri* (1975), *Superstição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e *O menino de Brodósqui* (1980). Dentre esses programas, *Seis dias de Ouricuri* e *Theodorico, imperador do sertão* foram os que mais contribuíram para a gestação da filmografia do diretor que viria a seguir.

### 2.1.1 – *Seis dias de Ouricuri*

*Seis dias de Ouricuri* (1975) foi o primeiro programa dirigido integralmente por Coutinho. Filmado em preto-e-branco, com 41 minutos de duração, foi exibido como um *Globo Repórter Especial*, inaugurando a exibição periódica de um documentário de média-metragem, que ocupava a duração inteira do programa e se tornaria um formato padrão a partir de então. Mattos (2019, p. 101) destaca que o documentário reflete em sua estrutura as negociações de poder dentro do *Globo Repórter*:

Enquanto a câmera de Edison Santos e as entrevistas de Coutinho descerram uma realidade crua, sem meias palavras, o texto da narração em *off* desdobra-se em contemporizações sobre a função messiânica do Estado, a união de classes em torno do problema da estiagem e o papel do irracionalismo nas esperanças do povo por dias melhores. É bem nítida a separação entre esses dois eixos narrativos, que se alternam por meio de conjunções adversativas e uma edição rude.

O filme começa com a descrição geográfica de Ouricuri (PE), um dos municípios nordestinos mais atingidos pela seca. O tema – a seca – já é apresentado logo nesse início, com imagens do gado magro, mulheres lavando roupas em filetes de água, terras com aspecto de deserto, acompanhadas da narração em *off* do locutor Cid Moreira

(1927-). O título do filme já revela a duração da estada da equipe na cidade para as filmagens. Aqui já se pode observar a explicitação do dispositivo, como tema, local e duração das filmagens, estratégias que serão abordadas permanentemente e que poderão ser vistas em quase todos os seus filmes a partir de então – como em *Edifício Master* (2002). Também é possível observar a presença de uma narração em *off* acompanhada de imagens ilustrativas, que depois será banida por Coutinho. Ao longo de sua carreira, o diretor abrirá mão dessa técnica mais explicativa – a narração em *off* – e deixará a cargo do espectador as interpretações e significações do que está sendo contado e mostrado.

O documentário registra a reclamação dos sertanejos que, revoltados e famintos, pedem soluções do governo para os problemas como a escassez de emprego, água e comida; a impotência dos funcionários locais que não recebem a ajuda prometida para repassarem aos trabalhadores e a reação do governo que amplia as frentes de trabalho para abarcar três mil empregados. Contudo, Hamburger (2013, p. 419) destaca que “a força de *Ouricuri* se deve à performance dos sertanejos que se apropriam do microfone e falam para a câmera, pedindo a solução para seus problemas”. Em diversas situações, os cidadãos comuns se aglomeram em torno da equipe e diante da câmera, preenchendo o quadro com suas fisionomias curiosas e intimidadas, ao mesmo tempo (Figura 1).

Figura 1 – Sertanejos aglomerados preenchendo o quadro.



Fonte: *Frame* do filme *Seis dias de Ouricuri* (1975).

Ao longo do filme, observam-se sequências em que os sertanejos estão sentados no chão e olham para cima para falar com o diretor – o que demonstra a posição de poder

da câmera –, enquanto, em outras situações, estão de pé, na altura da câmera, falando de igual para igual. Essas falas são apresentadas em planos longos, indo na contramão do imperativo dos tempos curtos no telejornalismo da época. O maior desses planos, defendido com afínco pelo diretor e ressaltado por ele durante toda sua carreira, dura três minutos e dez segundos, e registra o depoimento de um jovem trabalhador à espera da alimentação, descrevendo à equipe as raízes que a necessidade o obrigara a comer, como umbuzeiro, macambira e mucunã, usualmente destinadas à alimentação de animais (Figura 2).

Figura 2 – Jovem mostrando à equipe as raízes que já comera devido à necessidade.



Fonte: *Frame* do filme *Seis dias de Ouricuri* (1975).

Pode-se observar que o plano parece combinado anteriormente, uma vez que a personagem mostra uma coleção de raízes posicionadas à sua frente. Ajoelhado no meio de outras pessoas, mostra cada uma das raízes para a equipe em uma encenação interativa, visto que há perguntas de Coutinho em *off*, estimulando-o a falar. Essa encenação interativa também irá caracterizar boa parte da obra de Coutinho. O documentarista João Moreira Salles (1962-) afirma que “não seria exagero dizer que todo o cinema de Coutinho será tributário desse único plano, que jamais teria existido sem o encontro fortuito entre um diretor disposto a ouvir e um personagem que percebe ter diante de si alguém que deseja escutá-lo” (*apud* MATTOS, 2019, p. 101).

Em *Seis dias de Ouricuri*, também nasce o apego de Coutinho a local e tempo de produção bem delimitados – o que se tornaria um método. O diretor afirmava que tais

restrições o desafiavam a criar. E, assim, ao longo da sua carreira, trabalharia duas semanas no morro de Santa Marta e sete dias no edifício Master.

### 2.1.2 – *Theodorico, imperador do sertão*

Concentrado na figura do major que dá nome ao filme, Theodorico Bezerra (1903-1994) – um integrante da elite rural, fazendeiro e político –, o documentário de 1978 tem um melhor acabamento estético do que *Seis dias de Ouricuri* e traz novos elementos em sua narrativa, imprimindo uma diferença estética em relação aos demais programas do *Globo Repórter*. Mattos (2019, p. 104) destaca que aqui é possível perceber a conquista total do controle do programa pelo diretor, principalmente ao dispensar a narração em voz *over*: “Não há qualquer intervenção do apresentador oficial do *Globo Repórter*, numa época em que a locução em *off* começava a ser combatida no documentário brasileiro”.

Durante os 50 minutos de filme, há pouco som extradiegético – o que será adotado definitivamente por Coutinho em seus trabalhos seguintes, até não haver mais nenhum outro som além daqueles presentes no momento da filmagem. A locução guia a percepção do espectador, ditando suas interpretações. Ao retirar qualquer som extradiegético, o diretor abre a possibilidade para que o observador construa o sentido do que vê e escuta.

O documentário é centrado em apenas uma personagem, Theodorico, com planos longos e narração pertencente unicamente ao major: “fato bastante raro nos documentários brasileiros do período, especialmente na televisão” (LINS, 2004, p. 22). Lins destaca ainda que Theodorico é a única personagem pertencente à elite brasileira filmada em toda a trajetória de Coutinho; além disso, também é o único filme do diretor que focaliza a trajetória de apenas uma personagem – características que diferem do que desenvolverá em sua obra, posteriormente.

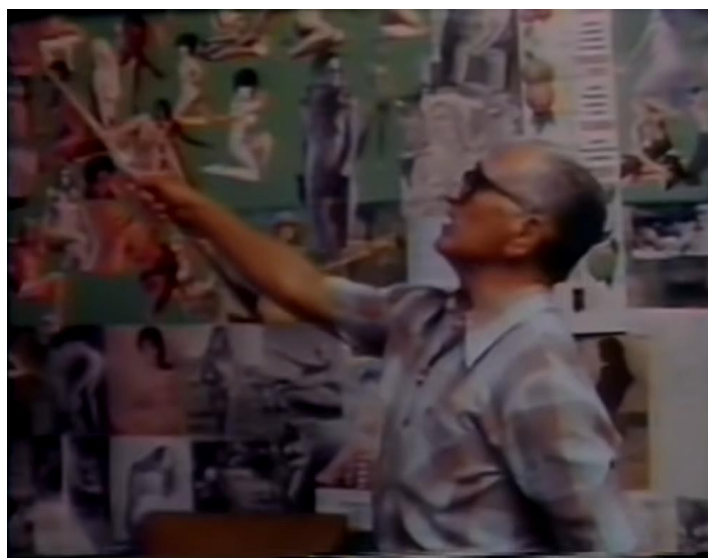
[...] São essas diferenças mesmas que fazem de *Theodorico* um documentário emblemático. Elas realçam justamente o que há em comum entre este filme e o que virá mais tarde: não um tratamento estético específico, mas um movimento em direção ao mundo e ao outro, um tipo de interação que quer ‘entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão’, diz Coutinho. Algo que Pierre Bourdieu define como um ‘exercício espiritual, visando a obter, pelo esquecimento de si, uma verdadeira conversão do olhar

que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida' (LINS, 2004, p. 23).

Ao trazer um representante da oligarquia rural, responsável por grande parte da miséria da região nordestina, e com opiniões controversas, Coutinho esbarrou em um grande desafio: como impedir uma cumplicidade moral com a personagem, mas sem desprezar o pensamento daquele que escolheu para ser protagonista? O diretor escolheu o registro da situação para “deixar o inimigo se mostrar como ele deseja, na sua própria mise-en-scène, para que, mostrada e desvendada, ela se torne explícita e crítica” (COMOLLI *apud* LINS, 2004, p. 24). Aqui é possível ver as principais características do encontro entre cineasta e personagem, o que marcará a maioria dos documentários de Coutinho: um contato cordial, sem forçar, sem caricaturar, com a visão de mundo do outro e sua construção diante da câmera como único interesse.

A sequência em que Theodorico aponta mulheres nuas em fotos coladas nas paredes e faz comentários de cunho machista, defendendo o direito “natural” do homem de ter várias mulheres, com apenas pequenas intervenções do diretor, como forma de induzi-lo a aprofundar seu pensamento, evidencia esse movimento de Coutinho de permitir às personagens desenvolver sua visão de mundo diante da câmera (Figura 3). A sequência também explicita a *auto mise en scène*, conceito desenvolvido por Jean-Louis Comolli (2008) para compreender a forma como o entrevistado se coloca diante da câmera, que o coronel constrói desde o início do filme.

Figura 3 – Theodorico aponta mulheres nuas em fotos coladas na parede.



Fonte: *Frame* do filme *Theodorico, imperador do sertão* (1978).

Comolli afirma que as pessoas que são filmadas já possuem uma representação na vida cotidiana, que são gestos aprendidos, reflexos adquiridos e posturas assimiladas, o que chama de *habitus*. “Todos aqueles que filmo já são atores em outras *mise-en-scène* [sic], que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme. As ‘realidades’ não são somente narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam [...] são também *mise-en-scène* [...]” (COMOLLI, 2008, p. 114). Ainda segundo o autor, as encenações cotidianas já se tornaram inconscientes e são construídas de acordo com o campo – família, escola, trabalho – em que se está. Nesse contexto, Comolli denomina essa encenação de si diante da câmera como *auto mise en scène*.

O autor também acredita que as pessoas já têm um conhecimento prévio sobre o que é ser filmado, o que ele credita à televisão e à fotografia que franquearam para o público uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, contribuindo para a autoconstrução da personagem diante da câmera. “Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado. Ele a representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela” (COMOLLI, 2008, p. 53). O autor ainda afirma que o trabalho com documentário se inicia a partir desse ponto, desse pensamento de que há um filme no ar, um desejo de filme.

A postura de Coutinho de fazer poucas intervenções, com perguntas curtas com caráter de incentivo para que a personagem desenvolva sua *auto mise en scène*, unida à ausência da locução em *off* e à montagem com diversos planos longos, abre a possibilidade de imersão e engajamento do espectador, permitindo-o construir os sentidos do que está vendo.

Além de trazer o início do que se consolidaria como um estilo “coutiniano” de fazer documentário, Mattos (2019) destaca que por conta do prestígio que Coutinho adquiriu mais tarde, *Seis dias de Ouricurie Theodorico, imperador do sertão* transcendeu o sistema televisivo e se tornou clássico do documentário brasileiro.



### 2.1.3 – *Cabra marcado para morrer*

Durante o tempo em que estive no *Globo Repórter*, Coutinho teve a oportunidade de conhecer melhor o Nordeste, visto que filmou na região grande parte dos documentários do programa. Tal experiência contribuiu para que o diretor retomasse a produção do longa-metragem *Cabra marcado para morrer* (1964/1981), filmado na mesma região e que teve as gravações interrompidas em 1964, por causa do golpe militar. No início da década de 1960, *Cabra marcado* era um projeto de filme de ficção sobre João Pedro Teixeira (1918-1962), líder camponês assassinado a mando de um latifundiário nordestino. O filme, produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), já mostrava algumas rupturas com o cinema da época, como a presença de atores não profissionais – pessoas da própria região ligadas diretamente à história. Quase um mês depois de seu início, as gravações foram interrompidas pela invasão do local pelo Exército que prendeu alguns camponeses e membros da equipe que lá estavam. Entretanto, Coutinho conseguiu salvar boa parte do material que já havia sido gravado, pois já tinha enviado para um laboratório no Rio de Janeiro. E foi a partir dessas imagens que, dezessete anos depois, o diretor retomou a produção do filme.

O filme dialoga constantemente entre seus dois tempos – 1962-64 e 1981-82 –, sendo construído com diferentes estéticas: as imagens remanescentes mostram uma narrativa mais linear com personagens divididas entre “vilões” e “heróis” e enquadramentos oblíquos; enquanto o novo andamento de Coutinho propõe algo diferente, sem roteiro ou ideias pré-concebidas.

O novo propósito é recolher os fios de uma memória que se dispersou, tanto no povo quanto na cabeça do realizador. Se o *Cabra/64* era fruto da vontade de um grupo (o CPC) de expressar a vivência popular, o *Cabra/81* é o desejo de um homem (Coutinho) de se abrir à vivência popular propriamente dita. Os tempos de repórter promoviam uma inflexão rumo à escura do indivíduo (MATTOS, 2019, p. 117).

O longa, então, começa com imagens feitas por Coutinho durante a caravana da UNE Volante<sup>3</sup>, em 1962, quando foi ao Nordeste e ficou sabendo da morte e da história de

---

<sup>3</sup> Na época, Coutinho fazia parte do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e estava viajando pelo Nordeste para fazer pequenas reportagens cinematográficas sobre a precariedade da vida dos brasileiros e registrar a atividade dos estudantes (cf. LINS, 2004).

João Pedro Teixeira. As imagens são acompanhadas por um texto narrado em *off* pelo poeta Ferreira Gullar (1930-2016), apresentando o contexto histórico em que surge o projeto do filme, na década de 1960. Em seguida, Coutinho faz um resumo, também com narração em *off*, da situação das disputas de terras, das circunstâncias que o levaram a fazer o primeiro filme e o que aconteceu quando as filmagens foram interrompidas. Durante toda a narração, vêem-se imagens de notícias de jornais sobre a morte do líder camponês e sobre os conflitos na região, além de imagens de arquivo feitas pelo próprio Coutinho quando estivera lá pela primeira vez. Nesse primeiro momento, o diretor contextualiza o espectador sobre o que será apresentado no decorrer do documentário.

Segue com a projeção das filmagens do que seria o primeiro filme para as pessoas que participaram dele em 1964, armada por Coutinho e sua equipe. Enquanto isso, em voz *over*, é narrado o contexto da projeção, como a equipe reuniu todas aquelas pessoas e como estava a vida delas naquele momento. O narrador também apresenta algumas personagens-chave para a narrativa que, mais à frente, irão dar seus depoimentos para o diretor. “São eles: João Virgínio, líder da Liga de Galiléia, João Mariano, que fazia a personagem de João Pedro no primeiro *Cabra*, Cícero, Zé Daniel e Duda, todos envolvidos nas filmagens de 1964” (LINS, 2004, p. 49). Coutinho entrevista algumas pessoas sobre a projeção, sobre qual a sensação delas ao verem aquelas imagens tantos anos depois.

No momento seguinte, Coutinho começa a busca por Elizabeth Teixeira (1925-). O espectador vê imagens do diretor e da equipe chegando à cidade e a casa onde ela está morando, sempre acompanhadas por uma narração em *off*, descrevendo a situação. Em uma longa conversa, Elizabeth conta sobre sua vida com João Pedro e sobre o momento da morte do marido. As imagens da conversa são intercaladas com imagens de arquivo. O documentário, então, volta a mostrar a projeção e os depoimentos de outras personagens envolvidas. Depois, retoma novamente a conversa com Elizabeth que agora conta o que aconteceu com ela depois do golpe militar. Nesse momento, observa-se que a montagem de *Cabra marcado para morrer* não segue uma linearidade, nem espacial nem temporal. A todo o momento, o filme vai e volta na conversa com Elizabeth e na projeção das filmagens do que seria o primeiro filme, sendo também intercalado por imagens de arquivo e narração em *off* sobre os acontecimentos históricos da época.

A partir de então, o documentário segue com a busca de Coutinho pelos filhos de Elizabeth Teixeira, visto que apenas dois estavam com ela. O diretor percorre várias cidades, em diferentes regiões do país, aonde vai encontrando e entrevistando os filhos. As imagens são seguidas de uma voz *over* que contextualiza o local, a data e quanto tempo se passara desde o seu reencontro com Elizabeth. A todo o momento, o filme vai mostrando a chegada de Coutinho e da equipe aos lugares, a abordagem às pessoas, as negociações e as circunstâncias das filmagens. O cineasta retorna a casa de Elizabeth Teixeira e o filme é finalizado com este encontro. As cenas finais são marcadas pela despedida dos dois.

Em *Cabra marcado para morrer*, Coutinho também é personagem, o que dá uma dimensão subjetiva às imagens. O filme não traz apenas a história dos camponeses e da ativista Elizabeth Teixeira, mas a história do diretor e do próprio filme. O documentário rememora a experiência da equipe nas primeiras filmagens, com o golpe militar, e mostra o reencontro deles com o filme. Pode-se dizer que o documentário é um metacinema<sup>4</sup>, pois é um filme sobre ele mesmo.

No caso de *Cabra Marcado*, Coutinho dirigiu as filmagens de 1964 e foi quem manteve, desde então, o desejo de retomar o projeto. Só ele poderia voltar ao Nordeste em 1981 para filmar e reencontrar os camponeses que dirigiu. Só ele poderia voltar, não apenas como documentarista tentando recuperar uma história perdida, mas como cineasta, com uma história em comum, com uma experiência de filmagem compartilhada 17 anos antes com determinado grupo de pessoas. Não se trata, é evidente, de um filme essencialmente pessoal, de um relato minimalista, na linha dos 'diários filmados', cada vez mais frequentes no cinema documentário. Mas é uma obra que captura um momento em que a história de vida de um diretor de cinema se misturou à de alguns camponeses, e em que ambas foram afetadas por um acontecimento dramático da história do Brasil (LINS, 2004, p. 34).

No documentário, encontram-se elementos utilizados para a construção da narrativa que serão abandonados por Coutinho ao longo de sua carreira, como a intensa presença da voz *over* para explicar algumas questões ao espectador, narração em primeira pessoa do próprio diretor e utilização de imagens de arquivo. Contudo, também se observam elementos que se consolidariam em um método do diretor, como as entrevistas, a

---

<sup>4</sup> “Mais do que um artifício temático, a metalinguagem é uma estratégia para a estruturação narrativa. [...] que, de certo modo, propõe uma espécie de interatividade com o espectador na elaboração do discurso. Até mesmo o cinema documental já se utilizou da metalinguagem como estratégia funcional para dar conta de sua narrativa. Filmes como [...] *Cabra marcado para morrer* (Brasil, 1984), de Eduardo Coutinho, uma intrigante aproximação entre a linguagem ficcional e a documental estruturada a partir da metalinguagem, provam que a metalinguagem não é uma estratégia eficiente apenas para a ficção” (ANDRADE, 1999, p. 178).

constante presença da equipe e dos equipamentos no quadro, o mínimo de som extradiegético e, principalmente, sua aposta na força do encontro entre equipe e personagens. Além disso, a montagem do filme abre camadas de significação para além do que a imagem representa em primeira instância, potencializando a narrativa e abrindo possibilidades para o espectador imergir naquele universo, o que também poderá ser observado em seus filmes posteriores.

Mattos (2019, p. 12) define *Cabra marcado para morrer* como bem mais do que um simples documentário, pois “nele está contida toda uma teoria dessa modalidade de cinema, algo que modificaria profundamente as atitudes dos documentaristas brasileiros nos anos seguintes”. Eleito pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), em 2017, como melhor documentário nacional de todos os tempos, o longa é considerado por Jean-Claude Bernardet (2003) um divisor de águas no documentário nacional, uma vez que mostra as condições de filmagem, deixando claro que aquilo não é uma realidade pronta, mas algo que foi produzido pelo contato da câmera com as pessoas.

Exibido pela primeira vez no Festival Internacional do Rio de Janeiro, em 1984, onde foi aclamado pelo público e recebeu seu primeiro prêmio, o Tucano de Ouro de Melhor Filme, e também em festivais fora do país, como em Cuba, Alemanha, Itália, Portugal e França, o filme foi um marco na carreira de Eduardo Coutinho, e, a partir de então, o cineasta produziu diversos documentários que marcaram a história do cinema brasileiro e o consagraram como uma referência do documentário nacional.

Para melhor compreender o cinema de Coutinho até aqui e a formação do estilo que se seguirá, até chegar aos filmes objetos de análise da presente pesquisa, considera-se importante fazer uma breve contextualização do momento do cinema em geral e das referências do diretor.

Em *Cabra marcado para morrer*, é possível identificar influências de movimentos europeus como o *neorealismo italiano*. A ficção inicial de *Cabra*, que foi interrompida pela instalação da Ditadura Militar, já trazia em seu projeto características comuns do movimento italiano, como a utilização de não-atores e as locações externas e reais. Nesse sentido, Helena Carvalho (2020) destaca as colocações de André Bazin sobre as mudanças pelas quais o cinema passava em meados do século XX:

André Bazin (1991) afirma que o cinema russo, com os filmes de Eisenstein, Pudovkin e Dovjenco, em princípio, pela vontade de realismo, tornou -se revolucionário em arte como em política, opondo-se a um só tempo ao esteticismo expressionista alemão e à idolatria da vedete hollywoodiana. Inaugurando uma nova fase nessa já tradicional oposição do realismo ao esteticismo, o cinema italiano do pós-guerra, chamado de neorrealista, traz novas soluções ao realismo, dando uma forma particular a esse conflito estético. Bazin aponta que a tendência realista, o intimismo satírico e social e o verismo sensível e poético, não foram até o início da guerra senão qualidades menores frente à *mise-en-scène*. Caberá, então, segundo o autor, à Liberação e as novas formas sociais, morais e econômicas do pós-guerra dar vazão as novas vontades estéticas e permitir sua expansão em condições novas que modificarão sensivelmente o sentido e o alcance (CARVALHO; ALVARENGA, 2020, p. 185).

Ainda sobre as mudanças do cinema, principalmente por volta de 1960, que podem ser identificadas como referências de Coutinho, Deleuze afirma:

A ruptura não está entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta. Uma mudança se deu por volta de 1960, em dois pontos bem independentes, no cinema direto de Cassavetes e de Shirley Clarke, no “cinema do vivido” de Pierre Perrault, no “cinema-verdade” de Jean Rouch [...]. O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro [...]. 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 da verdade, mas a verdade do cinema (DELEUZE, 2013, p. 183).

Também era possível observar a ruptura entre o clássico e moderno e as influências do neorrealismo no cinema brasileiro. Maria Rosaria Fabris (2007) define como pré-neorrealistas os filmes produzidos no Rio de Janeiro entre a segunda metade dos anos 1930 e a primeira metade dos anos 1950, por retratarem frequentemente a população mais pobre e por serem rodados em parte em cenários naturais. Dentre esses filmes, destaca *Favela de meus amores* (1935), de Humberto Mauro; *João Ninguém* (1936), de Mesquitinha; *Moleque Tião* (1943), *Vidas solidárias* (1945), *Luz dos meus olhos* (1947), *Também somos irmãos* (1949) e *Maior que o ódio* (1951), todos de José Carlos Burle; *É proibido sonhar* (1944), *Gente honesta* (1944), *Sob a luz do meu bairro* (1946) e *Tudo azul* (1952), de Moacyr Fenelon; *Amei um bicheiro* (1953), de Jorge Ileli e Paulo Wanderley. A autora destaca ainda que o neorrealismo chegou efetivamente no Brasil em 1947, com a exibição de *O bandido* (*Il bandito*, Itália, 1946), de Alberto Lattuada, poucas semanas antes da estreia de *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, Itália,

1944-45), de Roberto Rossellini, que era muito esperada pelo público e pela crítica especializada, devido ao sucesso internacional.

O que atraía nas realizações italianas do pós-guerra era a verdade e a naturalidade de suas histórias que se opunham à reiterada banalidade e ao artificialismo constante da maioria das produções hollywoodianas. Segundo Alex Viary, os diretores neorrealistas eram admirados antes por seu engajamento social, ou seja, por colocarem clara e abertamente os problemas de uma época, de um país, do que pelo fato de filmarem fora dos estúdios ou de se valerem de atores não profissionais [...]. Ao nosso cinema – como, aliás, ao cinema latino-americano em geral –, o neorrealismo, mais do que oferecer modelos estéticos, vinha fornecer uma atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar. Ao valorizar a postura ética sobre a técnica, as teorias neorrealistas (sobretudo as de Cesare Zavattini) [...] foram um elemento deflagrador a mais na busca incessante de uma identidade nacional (FABRIS, 2007, p. 87).

É importante ainda ressaltar que uma das obras mais lembradas desse contexto, é o filme de estreia de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* (Brasil, 1955), que abordava a temática dos excluídos que vivem nos morros, favelas e periferias. Esse movimento seguiu (e ainda segue) influenciando o cinema nacional, principalmente o documentário, e especialmente a obra de Coutinho, no que diz respeito à temática, estética e construção da linguagem audiovisual, como será possível observar ao longo da presente tese.

## 2.2 – Nasce um estilo

Após o grande sucesso de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho se juntou a um pequeno grupo de cineastas ligados ao Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER), realizando trabalhos até 1986, quando migrou para o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), que produzia materiais educativos para as camadas mais populares. Mattos (2019, p. 136) destaca que ali o diretor iria instalar sua base de trabalho pelos próximos quinze anos e seu núcleo principal de convivência até o fim da vida:

Nessa etapa de sua trajetória, Coutinho formou uma primeira ‘família’ de colaboradores, alguns dos quais eram jovens que ficariam para sempre imantados por sua maneira de lidar com o documentário. Sérgio Goldenberg foi ‘descoberto’ aos dezenove anos, quando fazia vídeos e mantinha um cineclubes na favela de Santa Maria. Foi ‘adotado’ como assistente em vários trabalhos, a exemplo da codireção de *Volta Redonda – memorial da greve*.

Theresa Jessouroun foi assistente de Coutinho em diversos documentários e o apresentou a dois futuros e assíduos colaboradores, Jacques Cheuiche e Jordana Berg. Cristiana Grumbach iniciou nessa fase seu longo currículo de colaborações com Coutinho [...].

Ainda segundo Mattos, o período no CECIP foi determinante para a consolidação e contínua depuração de seu estilo e de sua personalidade enquanto documentarista. Entretanto, era um trabalho que não o satisfazia plenamente, devido às interferências institucionais no modo de produção. Nessa fase, produziu dez trabalhos de média e longa-metragem, com caráter social e antropológico. Alguns deles o próprio Coutinho desestimulava que fossem incluídos em sua filmografia, enquanto outros estão dentre os quais mais se orgulhava, como *Santa Marta - duas semanas no morro* (1987) e *Boca de lixo* (1992).

### 2.2.1 – *Santa Marta - duas semanas no morro*

Realizado com a verba ganha em um concurso do Ministério da Justiça sobre violência no Rio, em 1986, *Santa Marta - duas semanas no morro* foi o primeiro filme de Coutinho no suporte de vídeo – fora da televisão – o que lhe deu liberdade para gravar conversas mais longas, sem interrupções. Com a liberdade e o baixo custo do vídeo, juntamente com as filmagens restritas a um lugar específico – a favela Santa Marta – e durante certo tempo, como explicita o próprio título, o cineasta “reposicionava-se para uma nova fase de sua carreira, em que o diálogo prevalecia sobre qualquer outro sistema narrativo” (MATTOS, 2019, p. 138).

O filme começa com Coutinho, na entrada da favela logo de manhã cedo, conversando rapidamente com moradores que estão saindo para trabalhar e outros que estão chegando do trabalho, perguntando sobre ocupação e para onde estão indo ou de onde estão vindo. Observa-se que o diretor não aparece no quadro, ouve-se apenas sua voz. Mattos (2019) destaca que as cenas explicitam o propósito de combater os preconceitos e mostrar que ali mora gente honesta e trabalhadora. Em seguida, vêem-se imagens da favela, enquanto, em voz *over*, um homem canta sobre como é morar no morro. Em seguida, tal homem aparece em cena e fala que morar ali é uma felicidade.

A sequência seguinte inicia com a imagem de uma cadeira vazia, com uma pequena televisão ao lado, quando um homem entra em quadro e Coutinho pergunta-lhe por que

ele foi lá. O homem, que não teve seu nome identificado, diz que sua mulher lhe avisara que tinha uma equipe fazendo perguntas, então resolveu ir lá. Ouve-se, em voz *off*, o diretor explicar que deixara um cartaz colado em uma das casas, convidando as pessoas que gostariam de falar sobre violência e discriminação e pergunta se ele tem algo a dizer sobre o tema. A partir de então, há falas curtas de diversas pessoas, em plano médio ou *close-up*, no mesmo local. Algumas pessoas pedem dinheiro ou algum tipo de ajuda, como para emitir documentos. Logo após, vê-se a equipe andando pelas ruas, com equipamentos, e vem mais uma sequência de falas, agora de pessoas que encontram pela favela.

Logo nesses seis minutos iniciais, podem-se observar importantes estratégias de linguagem utilizadas por Coutinho: a explicitação das condições de filmagem, quando explica a uma personagem sobre o cartaz; as entrevistas em plano médio ou *close-up*, priorizando as expressões faciais das pessoas (Figura 4); a inclusão das negociações e pedidos de dinheiro; e a presença da equipe ressaltando a verdade da filmagem ao espectador.

Figura 4 – Primeiro plano de uma personagem do morro.



Fonte: *Frame* do filme *Santa Marta - duas semanas no morro* (1987).

O filme segue com depoimentos espontâneos dos moradores, colhidos por Coutinho enquanto anda pelas ruas, visita as casas, e também com rodas de conversa promovidas pelo diretor na Associação de Moradores. Entre os jovens que participam de uma dessas rodas, está Marcinho VP que, mais tarde, se tornaria um dos principais traficantes do



Rio de Janeiro. Nesse momento, jovens expõem seus sonhos, seus desejos e a impossibilidade de alcançá-los por serem pobres e não terem condições de frequentar boas escolas e faculdade. Marcinho é um dos mais resistentes ao que a sociedade oferece a um jovem como ele e reivindica uma universidade para os pobres e trabalhos melhores. Revela seu desejo de ser um desenhista profissional, mas não acredita que irá conseguir. Nessa sequência, o caráter sociológico do documentário se sobressai e pode ser caracterizado quase como uma denúncia dos reflexos das desigualdades sociais na vida de crianças e jovens moradores de uma favela.

Observa-se que a montagem é dividida em blocos temáticos, sobre violência, discriminação e afirmação da normalidade e civilidade da favela, o que leva a uma fragmentação das falas. Porém, também se percebe que há momentos em que Coutinho dedica um tempo maior na montagem ao depoimento de uma personagem específica, um ex-travesti, que dura certa de quatro minutos. Momentos como este antecipam como o diretor trabalhará com suas personagens futuramente, dando mais importância à forma de narrar do que ao tema.

*Santa Marta - duas semanas no morro* traz outro princípio que se tornará bastante rigoroso no método de Coutinho: a utilização de música local, isto é, feita ou interpretada por pessoas do local onde o filme se concentra.

Pouco a pouco ele eliminará qualquer música que não esteja ligada ao ambiente filmado e que não tenha sido captada pela equipe técnica no local. Adicionar uma trilha traduz, segundo Coutinho, a opinião do diretor sobre aquele universo, 'conota algo, conduz o público, e eu não quero conotar nada. Prefiro a riqueza estética do som direto' (LINS, 2004, p. 63).

O longa de 1987 tem importância estratégica na carreira de Coutinho. Ele traz significativas mudanças na sua forma de filmar, abandonando alguns recursos, como a narração em voz *over* e as imagens de arquivo, e adotando outros permanentemente, como o suporte de vídeo, a delimitação temporal e espacial, a explicitação das condições de filmagem, o uso de trilha sonora exclusivamente local e o enquadramento em primeiro plano das personagens durante as falas. Aqui o diretor abre um campo de possibilidades para seu cinema e aponta por qual caminho deverá seguir enquanto documentarista.

### 2.2.2 – Entre erros e acertos

Essa fase do amadurecimento estilístico de Coutinho, que se segue até *Santo forte* (1997), também foi marcada por tropeços, retrocessos e contradições. O final da década de 1980 foi muito duro, não só para Coutinho, mas para todo o cinema brasileiro, devido à intensa crise que levou à extinção da EMBRAFILME<sup>5</sup>. O diretor não fez muita coisa que o interessasse realmente, produzindo trabalhos por encomenda que fugiam do caminho esboçado por *Santa Marta - duas semanas no morro*. Dentre os filmes do período, destacam-se *O fio da memória* (1988-1991), *Volta Redonda, memorial da greve* (1989), *Boca de lixo* (1992) e *Os romeiros do Padre Cícero* (1994). Lins (2004, p. 75) aponta que “vistas à luz do que iria fazer mais tarde, essas produções parecem integrar um período de transição – de tentativas com erros e acertos – durante o qual tentou aprofundar as possibilidades abertas por *Santa Marta*”.

Com o objetivo de mostrar a situação dos negros no Brasil quando a abolição da escravidão completava cem anos, em 1988, *O fio da memória* foi idealizado pela então diretora da Fundação de Artes do Rio de Janeiro (FUNARJ), Aspásia Camargo (1946-), que convidou Coutinho para dirigir, pois “procurava alguém que soubesse olhar mais que nós mortais costumamos ver” (MATTOS, 2019, p. 150). O diretor se interessou pelo tema, porém, logo no início, já percebeu as dificuldades e as limitações que teria, devido à vasta extensão do tema e ao suporte de película<sup>6</sup> que lhe foi imposto, por questões comerciais.

Foi um drama porque era uma coisa imensa, os cem anos da Abolição. Tive que voltar a filmar em 16mm, e aí voltei a ter problema em relação à economia do filme. Não podia deixar as pessoas falarem muito, não tinha uma locação – era o Rio de Janeiro inteiro. Fui filmando sem roteiro algum e acabei pagando um preço (COUTINHO *apud* LINS, 2004, p. 76).

O longa foi o filme mais caro e mais demorado da carreira de Coutinho. Teve sua produção iniciada em 1988, durante as comemorações do centenário da Abolição, mas as filmagens foram interrompidas por falta de verba. O diretor apenas conseguiu retomar em 1990, quando o documentário foi vendido para emissoras públicas da

<sup>5</sup> Empresa Brasileira de Filmes S.A., produtora e distribuidora de filmes nacionais, criada em 1969 e extinta em 1990.

<sup>6</sup> *O fio da memória* foi o único filme que Coutinho fez em película, depois de *Cabra marcado para morrer*.

França, Inglaterra e Espanha. Nessa retomada da produção, Coutinho parte do diário do ex-escravo e artista plástico Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985) para imprimir um caráter poético ao filme e recuperá-lo da generalidade. Lins (2004, p. 77) afirma que nesse momento o diretor consegue, enfim, dar outra densidade ao documentário:

Isso em função do fio condutor que descobriu, já com o trabalho em andamento, para estruturar o material que havia filmado caoticamente, sem qualquer roteiro prévio nem ‘prisão’ alguma, espacial ou temporal. Esse fio é a trajetória de Gabriel Joaquim dos Santos, artista semi-analfabeto e trabalhador das salinas da região dos Lagos (RJ), criador de uma obra de arte inusitada, conhecida como Casa da Flor (em São Pedro da Aldeia, cidade do litoral do estado do Rio de Janeiro), uma construção inteiramente feita com objetos retirados do lixo.

A versão final de *O fio da memória* se estrutura, então, com elementos do documentário clássico, como a narração em voz *over* de Milton Gonçalves (1933-2022), que lê trechos do diário de Gabriel Joaquim dos Santos, e de Ferreira Goulart, trazendo explicações didáticas do que se vê nas imagens, além da encenação do sobrinho de Gabriel, que interpreta o tio em algumas cenas. O filme também é construído por depoimentos e entrevistas sobre memória pessoal com personagens anônimas, como o ex-escravo Manoel Deodoro Maciel, de 120 anos, a neta de escravos Erci de Souza, e o fundador da escola de samba Império Serrano, Aniceto Menezes. Contudo, mesmo as entrevistas não conseguem se aproximar das conversas que marcariam a obra do diretor, uma vez que são muito rápidas e fragmentadas, o que não permite uma interação efetiva nem do diretor com a personagem, nem do espectador com o filme.

Em suma, *O Fio da Memória* é um documentário com muitas falas e imagens tão fortes quanto as que encontramos em outros trabalhos do diretor. Mas elas acabam perdendo força, em função da estrutura do filme, que apresenta vários textos explicativos associados às imagens rituais, cerimônias celebrações – incluídos na montagem final. ‘Talvez tenha sido isso que tenha me levado a não querer explicar nada em *Santo Forte*, porque a explicação é sempre insuficiente. Ou ela é demais e mata o filme, ou é de menos e não adianta. Ela nunca é justa. Esse é um filme que foi devorado pelas minhas contradições’, afirma Coutinho (LINS, 2004, p. 80).

Mais distantes ainda do que viria a se consolidar como “método Coutinho” estão os trabalhos feitos por encomenda, *Volta Redonda, memorial da greve* e *O jogo da dívida - quem deve a quem?*, ambos de 1989, quando as filmagens de *O fio da memória* estavam paralisadas. O primeiro, realizado a partir da solicitação do bispo dom Valdir Calheiros, da diocese de Barra do Piraí e Volta Redonda (RJ), tinha como objetivo abordar a greve

dos operários da CSN (Companhia Siderúrgica Nacional), em 1988. O movimento ficou marcado pela violenta intervenção do exército na cidade de Volta Redonda e na empresa, provocando a morte de três operários; o incidente misterioso que matou o líder do movimento e atentado que destruiu o monumento projetado por Oscar Niemeyer em homenagem às vítimas do conflito. O segundo, *O jogo da dívida - quem deve a quem?* tem caráter denunciativo e, a partir de uma abordagem macroeconômica com gráficos animados e entrevistas de especialistas, traz os efeitos da dívida externa nos países da América Latina.

Ambos os trabalhos de 1989 são caracterizados por elementos do documentário clássico: narração explicativa em voz *over*, imagens ilustrativas, material de arquivo e entrevistas mais informativas do que pessoais. Observa-se que não há qualquer sinal da equipe na filmagem e as intervenções do diretor são mínimas, evidenciando que, ao contrário de *Cabra marcado para morrer* e *Santa Marta - duas semanas no morro*, o que importa é o resultado e não o processo.

### 2.2.3 – Boca de lixo

Depois do irregular *O fio da memória*, Coutinho retoma radicalmente as premissas de *Santa Marta - duas semanas no morro*, como filmar em vídeo, ter uma delimitação temporal e espacial e explicitar as condições de filmagem ao espectador. Em *Boca de lixo* (1992), o diretor e sua equipe vão ao lixão de Itaoca, em São Gonçalo (RJ), sem qualquer pesquisa prévia, “imbuído apenas da vontade de alcançar a intimidade daquele grupo de excluídos entre excluídos” (MATTOS, 2019, p. 164).

O filme começa com imagens de uma montanha de lixo, onde cachorros, porcos, urubus e outros animais buscam por comida. No plano seguinte, vê-se a chegada de homens, mulheres e crianças com enxadas e pás revirando o lixo que acaba de ser despejado pelo caminhão. Lins (2004) destaca que a presença dessas imagens traduz o duelo com o clichê da exploração da pobreza pela mídia tradicional que o documentário trava desde o início, o que interfere tanto na relação do espectador com o filme, quanto das personagens com o diretor. Nas cenas seguintes, pode-se ver o clima de tensão instaurado: os catadores escondem os rostos, fogem da câmera e chegam a mandar a equipe ir embora dali. Coutinho tem que explicar o processo de produção não apenas

para o espectador, como também para as pessoas que são filmadas. Para tanto, distribui fotos tiradas a partir das fitas já gravadas, o que o ajuda a se aproximar de quem trabalha e vive ali.

Esse gesto indica que o que está sendo proposto não é mais uma desapropriação da imagem alheia, segundo a lógica mediática, mas a criação de uma imagem compartilhada entre quem filma e quem é filmado, com riscos de possibilidades e equívocos. O prazer de recuperar uma imagem, de se ver simplesmente duplicado, mesmo que precariamente, faz com que se estabeleça uma ligação entre filmados e filmadores – e faz com que o vídeo se realize (LINS, 2004, p. 88).

Vencida a resistência inicial, cinco pessoas se tornam personagens: Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock e Jurema, trabalhados em longas conversas, que duram de três a oito minutos, com escassas, mas necessárias, intervenções do diretor. Com uma montagem que prioriza as entrevistas em continuidade, sem cortes, *Boca de lixo* traz o ápice da construção da personagem diante da câmera, que marcará a obra do diretor a partir de então – o que o torna, segundo Mattos, o mais perfeito antecessor do cinema de conversa, consolidado com *Santo forte* (1997). Além disso, diferentemente de *Santa Marta - duas semanas no morro*, aqui o diretor abre mão de se pautar por temas específicos para se render às histórias e fabulações das personagens, valorizando mais como a pessoa se expressa do que o conteúdo do que é dito.

Com esta breve análise dos principais trabalhos de Coutinho no período entre *Cabra marcado para morrer* (1964/84) e *Santo forte* (1997), pode-se observar que esta é uma fase de maturação do estilo do diretor, com a adoção de estratégias que abrem cada vez mais a possibilidade de o espectador imergir no filme. Ao abandonar alguns elementos, como a narração explicativa em voz *over*, a música extradiegética e as imagens de cobertura, e adotar outros, como os planos longos das conversas com a personagem, o som direto como predominante e a explicitação do processo de filmagem para o espectador, o diretor potencializa a linguagem documental e atinge além do espectador ingênuo, definido por Ana Andrade (2005, p. 23) como aquele preocupado apenas com o desenvolvimento da trama, num primeiro nível de leitura, como também o espectador crítico, “atento, principalmente, à forma como o discurso se constitui, e à possibilidade de uma segunda leitura contida nas entrelinhas”.

### 2.3 – Cineasta da palavra filmada

Os encontros com os moradores de Santa Marta e com os catadores de *Boca de lixo* “aperfeiçoaram seu método de escuta aberto a todo imprevisto, libertando-se progressivamente das amarras do tema e esvaziando-se de expectativas prévias” (MATTOS, 2019, p. 181). Desde *Cabra marcado para morrer* e com mais evidência a partir desses últimos, Coutinho passou a apostar no que Bill Nichols (2007) classifica como *documentário participativo*, ou seja, aquele que explora a política do encontro entre quem filma e quem é filmado, na presença do aparato cinematográfico. Observa-se ainda que o diretor seguiu a mesma tendência do cinema verdade de Jean Rouch (1917-2004): o encontro como operação fundamental, enfatizando a ideia de que o filme traz a verdade deste encontro e não uma verdade absoluta. Nesse sentido, Ismail Xavier (2010, p. 67) destaca que: “o documentário de Coutinho como forma dramática se faz desse enfrentamento entre sujeito e cineasta, observados pelo aparato, situação em que se espera que a postura afirmativa e a empatia, o engajamento na situação superem forças reativas, travos de várias ordens”.

O diretor cria condições para que haja esse encontro e que ele seja de forma vital, determinando como aquele universo será abordado no filme. Ao pensar o encontro, Coutinho considera locação, formato – película ou vídeo –, movimentos de câmera, enquadramentos, fotografia e cenários. Pode-se dizer que há procedimentos que se repetem, tornando-se quase que um padrão do cineasta. Porém, não se pode afirmar que ele usa os mesmos em todos os trabalhos, de modo que mesmo aqueles que se repetem são articulados de maneiras diferentes em cada documentário.

A concepção do documentário como uma filosofia do encontro se manifestou em um estilo minimalista, uma economia narrativa, “na recusa de uma trilha sonora [...], na exclusão de imagens ilustrativas, pitorescas ou de ‘cobertura’, no abandono de uma montagem temática em favor da construção de personagens e na sincronia quase total entre som e imagem” (LINS, 2013, p. 381), além da câmera fixa.

Além do encontro, o processo de montagem também é crucial para o cinema de Coutinho, pois aqui o diretor restabelece as regras que tinha determinado para o encontro. Como destacado anteriormente, já em *Theodorico, imperador do sertão* (1978), o diretor mostrou seu interesse pelo relato das pessoas. Desde então, seu foco se

tornou o *outro*, a história que o *outro* tem para contar. Com isso, observa-se que a montagem de seus documentários é sempre direcionada para que o relato das personagens seja o ponto central. Essa opção se dá pelo pensamento de que “a palavra é geralmente mais visceral. E a imagem, quando entra, não pode ser adjetiva” (FIGUEIROA *et al.*, 2003, p. 218), isto é, quando uma imagem aparece, ela não pode ser apenas uma ilustração do que está sendo falado, como uma prova, ela também precisa contar algo. Além disso, Coutinho considera que, quando se insere outra imagem durante o depoimento, como uma foto, por exemplo, se quebra o presente, interrompendo o momento da fala para inserir algo que não fez parte daquele instante.

Pensar o roteiro, ou a falta dele, e a encenação também é essencial para entender o cinema de Coutinho. O pretexto para um filme, seja ficcional ou documental, sempre está no mundo em que vivemos. Entretanto, a forma como percebemos a vida é confusa e desordenada, chegando a ser incoerente, às vezes. Nesse sentido, Jean-Claude Carrière (2006, p. 159) destaca que escrever um roteiro ou uma história significa pôr ordem nessa desordem que é a vida:

Fazendo uma seleção preliminar de sons, ações, palavras; descartando muitas delas e acentuando e reforçando o material selecionado. Significa violar a realidade (ou, pelo menos, o que percebemos como realidade) para reconstruí-la de outra forma, confinando as imagens num determinado enquadramento, selecionando a realidade – vozes, emoções, às vezes ideias.

Contudo, se no cinema narrativo clássico, o roteiro é visto como um guia estruturante da interlocução do realizador com a construção da cena e de uma proposta de ritmo e de montagem, no documentário, sua presença é discreta e controversa, podendo assumir diversos formatos durante a produção: pode se apresentar, na fase de pré-produção, como um argumento ou tratamento escrito ou como uma escrita invisível, desmaterializada, durante as filmagens; retornando à forma escrita para auxiliar a montagem. Coutinho apostava na ausência de roteiro. Para o diretor, se fizesse um roteiro escrito, já teria feito o filme, sem precisar filmá-lo.

Eu não faço roteiros escritos, inclusive, porque acho que se eu fizer um roteiro não preciso mais filmar, já está feito o filme. Tento fazer filmes em que tenho perguntas a colocar e vou tentar saber quais as respostas fazendo o filme. Geralmente o filme, quando dá certo, não termina com uma resposta-síntese. Então, eu não faço cinema para militantes, graças a Deus, e meus filmes terminam, suponho eu, com perguntas e reflexões e não com uma

resposta. Se fosse para obter uma resposta fechada, também não valia a pena fazer filmes com som direto (COUTINHO, 2013, p. 25).

Da mesma forma que o roteiro tem suas especificidades no cinema documentário, a encenação também tem. De acordo com Fernão Ramos (2008), a partir da chegada do som direto, na década de 1960, a entrevista e o depoimento oral foram inaugurados como elementos estilísticos do documentário, trazendo um novo tipo de encenação<sup>7</sup>, a qual o autor chama de *direta*, desenrolando-se livremente no decorrer da tomada, englobando uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta, e que é composta pela *encena-ação*, que é apenas uma atitude, uma ação, e pela *encena-afecção*, que é a expressão de afeto através das expressões faciais e gestuais.

Na encenação-ação/afecção a cena documentária é composta, na tomada, canalizando a *ação*, ou o *afeto*, do corpo, em seu modo de *viver*, transcorrendo o presente. Dois modos de *encenação* se delineiam no documentário moderno. O dominante se constitui com o sujeito da câmera em *ação*, interativa ou em recuo, conformando o mundo pelo movimento dos corpos no espaço. Este é o modo de *ação*. O segundo modo é o *afetivo*, com o corpo em comutação com o sujeito da câmera expressando afeto até o limite do exibicionismo ou da obscenidade (no sentido que Serge Daney dá ao termo), através da expressão (RAMOS, 2011, p. 12).

Portanto, observa-se, que nos documentários de Eduardo Coutinho, há principalmente a *encenação direta*, visto que “uma pessoa sentada em frente da câmera não age propriamente ao encenar sua personalidade para a câmera. Expressa seu afeto pelo rosto, pela entonação da fala” (RAMOS, 2011, p. 12) – o que torna o diretor um participante assumido, visto que interage, através da entrevista, com o corpo que está sendo filmado, sendo determinante para sua encenação.

*Santo forte* (1999) inaugura esse momento de apostar no encontro. De acordo com Consuelo Lins (2004), foi neste filme que Coutinho consolidou a ideia de se montar um

---

<sup>7</sup> Até meados da década de 1950, no chamado documentário clássico, observa-se uma predominância da encenação-construída, que Ramos define como aquela que é “inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não-profissionais. A circunstância da tomada está inteiramente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo que circunda a tomada” (RAMOS, 2008, p. n40); isto é, ela trabalha com uma preparação prévia da cena, através de roteiros, envolvendo falas programadas, cenários construídos especialmente para o filme, fotografia sofisticada, preparada com antecedência, decupagem em planos prévios, movimentação ensaiada dos corpos. Podem-se citar como exemplos que recorrem a esses procedimentos os filmes do norte-americano Robert Flaherty (1884-1951), como *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the north*, EUA/França, 1922) e *Os pescadores de Aran* (*Man of Aran*, Reino Unido, 1934).



documentário apenas com imagens de pessoas falando, tendo assim a conversa sobre histórias de vida como ponto central da narrativa.

### 2.3.1 – *Santo forte*

Como foi explicitado anteriormente, *Santo forte* (1999) marca o início da fase em que Coutinho fará filmes baseados essencialmente na fala de personagens. Gravado entre uma missa celebrada pelo Papa, no Aterro do Flamengo, em 1997, e, meses depois, a comemoração do Natal, o longa-metragem, lançado em 1999, penetra na intimidade dos católicos, umbandistas e evangélicos da favela Vila Parque da Cidade, localizada na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro. O filme é construído com 11 depoimentos, em que se pode ver pessoas comuns relatando sobre suas crenças e experiências com divindades – santos, espíritos e orixás.

O filme começa com o depoimento de André, que ainda não é identificado, contando uma experiência que sua esposa tivera com a Pomba Gira. A imagem é feita em plano médio, alternando para primeiro plano em alguns momentos, com a câmera fixa durante todo o tempo e com ângulo normal. Na composição de cena, André, em evidência no quadro, está em uma sala que é vista ao fundo, mas aparece apenas parte de uma cortina e uma porta, nada muito significativo. De acordo com Consuelo Lins (2004, p. 104), essa primeira imagem já enuncia a posição privilegiada que a fala das pessoas possui no filme: “Esta é efetivamente a sequência de abertura, contendo uma espécie de condensado do que veremos ao longo do filme, como se Coutinho quisesse colocar logo de saída para o espectador, o mais abertamente possível, as regras do seu jogo”. Durante o depoimento, são inseridas algumas imagens de espíritos da umbanda, como a *pomba gira* e a preta velha da esposa de André, e também é inserida a imagem do quarto do casal vazio. “Eis os elementos estéticos essenciais de *Santo forte*: a fala dos personagens, as imagens concretas dos espíritos, os espaços vazios [...]” (LINS, 2004, p. 105).

A sequência seguinte é muito semelhante ao início de *Santa Marta - duas semanas no morro*. Com cenas da equipe chegando à favela (Figura 5), da missa do Papa João Paulo no Rio de Janeiro e imagens aéreas da favela, o diretor situa o espectador no espaço e no tempo, explicitando para ele onde foram feitas as filmagens e em que contexto. “Isso é

um filme, lembra o diretor, foi rodado em determinado dia; se fosse feito em outras circunstâncias, o material seria diferente” (LINS, 2004, p. 106).

Figura 5 – Coutinho e equipe na favela, explicitando o processo de filmagem.



Fonte: *Frame de Santo forte* (1999).

O filme segue com as conversas intimistas com as personagens sobre suas experiências religiosas. Com a análise do encontro, em *Santo forte*, pode-se perceber que Coutinho opta, predominantemente, pelos planos dramáticos – plano americano, italiano, meio-médio – que, segundo Romão (1981), são planos narrativos, isto é, a ação predomina e abre a possibilidade para o espectador penetrar na psicologia das personagens, enquanto o cenário tem um valor apenas indicativo; e pelos planos psicológicos, principalmente o primeiro plano, que revela os sentimentos e as emoções das personagens. Além disso, a câmera se mantém fixa em todas as conversas, de modo a se concentrar apenas na fala e na ação das personagens, assim como o uso do ângulo normal, que caracteriza a visão de como vemos o mundo, deixando a personagem na altura do olhar do espectador, concentrando-se no rosto do entrevistado – em suas expressões ao narrar.

A exceção é a participação de Dona Thereza, feita em um enquadramento mais aberto, deixando o cenário – o quintal de sua casa – mais à mostra (Figura 6). Nessa conversa, há um contraste entre o que ela conta – que foi rainha do Egito, que teria vivido na terra de Beethoven, por isso gosta de música clássica e de coisas caras – e o cenário que se vê: uma casa humilde, sem acabamento por fora e um quintal de chão batido. A própria personagem faz essa comparação em seu depoimento, ao dizer que foi uma rainha muito maldosa e que nesta vida atual está pagando os pecados. Nesse sentido, tanto o cenário

quanto o que ela diz ganham uma significação diferenciada. O cenário, neste caso, enriquece a narrativa.

Figura 6 – Enquadramento da entrevista com Dona Thereza.



Fonte: *Frame* de Santo forte (1999).

A atuação de Dona Thereza pode ser considerada a mais marcante do filme. No início, ela é um pouco retraída, mas à medida que Coutinho vai demonstrando interesse, ela vai se soltando e toma a cena para si. Aqui se observa que a personagem constrói uma *auto mise en scène*, a partir da presença de Coutinho e de suas interferências, como se percebesse, através da fala e do olhar, o que o diretor deseja e apropria-se disso em sua encenação, o que vai ao encontro da ideia de Comolli (2008) de que a *mise en scène* é modificada pelo olhar do outro.

Fernando Gonçalves (2012) ressalta que Coutinho não obtém essa qualidade do vivido apoiado apenas em seu talento ou nas maquinações do processo de filmagem. Há algo a mais que parece se produzir através e a partir de seus procedimentos, mas que, ao mesmo tempo, vai além deles. Segundo o autor, Coutinho e suas personagens se inscrevem naquilo que Deleuze e Guattari (1992) chamaram de “função fabuladora”, em que as intensidades que surgem do que é contado importam mais do que o que se conta.

Para esses autores, na fabulação, há como que um ultrapassamento, algo que atinge uma qualidade particular, em que o “pequeno” se torna “gigante”, e o “menor”, mais “poderoso”. E esse “gigante” é real, existe em sua verdade. Isso ocorreria, segundo eles, pois na arte o trabalho intensivo com as formas expressivas permite ao artista “exceder os estados perceptivos e as passagens do vivido”, estados esses que eles vão chamar de “perceptos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222-223). A fabulação seria essa operação em que o ato de narrar é parte da produção de um “percepto” (GONÇALVES, 2012, p. 160-161).

Como se observou anteriormente, Coutinho não quer uma verdade objetiva dos fatos, mas a invenção das narrativas, a encenação ao narrar, ou seja, “do jogo das cenas que inclui e articula tanto a performance das personagens quanto a dos procedimentos do próprio Coutinho” (GONÇALVES, 2012, p. 161), reafirmando assim esse lugar de produção de perceptos colocado por Deleuze e Guattari.

Segundo Deleuze (2018, p. 183), a fabulação é a verdade do cinema, pois é nela que personagens reais e cineastas se tornam *outro*, porém, sem serem fictícios:

A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo.

Nesse sentido, a conversa com Dona Thereza chama a atenção por colocar em foco a capacidade de Coutinho de levar uma pessoa comum a se tornar *outro*, uma personagem, e provocar intensidades e sensações, traduzindo-as em filme.

Além das conversas, o diretor insere na montagem final curtas tomadas dos espaços vazios onde teriam ocorrido os fenômenos relatados e dos orixás que são citados (Figuras 7 e 8). Mattos (2019, p. 187) destaca que “nessas imagens impactantes, reforça o mistério do invisível. Parafrazeando Wittgenstein [...], o cineasta está a sugerir: ‘aquilo que não se pode ver não se deve mostrar’”.

Figura 7 – Quarto vazio em que acontecem os fenômenos relatados.



Fonte: *Frame* de *Santo forte* (1999).

Figura 8 – Vovó Cambinda citada nas conversas.

Fonte: *Frame de Santo forte* (1999).

Ao abrir a possibilidade para que os entrevistados do filme entrem em estado de fabulação e tornem-se *outro* diante da câmera, Coutinho coloca o espectador de *Santo forte* em um terreno incerto que fornece um rico material sobre contatos com o sobrenatural, mas sem sinais de uma experiência direta e acessível. Ao trazer o espectador para essa zona de indeterminação, o diretor explora sua percepção, sua atividade mental, abrindo a possibilidade de entrar em um processo de produção de um novo *eu*, de subjetivação.

Colocado por Michel Foucault, o conceito de *subjetivação* é interpretado por Deleuze (2013) como a constituição de modos de existência. O filósofo ressalta que a subjetivação trabalhada por Foucault não é um retorno ao sujeito, mas uma nova criação, uma linha de ruptura, uma nova exploração modificando as relações precedentes com o saber e o poder – não mais o domínio das regras codificadas do saber nem o das regras coercitivas do poder. Ou seja, a subjetivação é a criação de modos de existência, a invenção de possibilidades de vida, que vão além do saber e do poder já instituídos. Deleuze ainda pontua que se existe sujeito, é um sujeito sem identidade, uma vez que a subjetivação é um processo de individuação, pessoal ou coletiva.

É isso que Coutinho faz em seu documentário: ao abrir a possibilidade de fabulação à personagem, colocar o espectador em uma zona de indeterminação e provocar sua imersão na narrativa através dos relatos e das imagens, o diretor também abre a possibilidade para que este espectador entre no processo de subjetivação e torne-se *outro*.

### 2.3.2 – *Edifício Master*

*Edifício Master* (2002) foi um dos filmes de maior repercussão de Eduardo Coutinho. O filme, que também faz parte da terceira fase da obra do diretor, tem como foco a vida dos moradores do Edifício Master, localizado em Copacabana, no Rio de Janeiro, a um quarteirão da praia. O prédio tem 12 andares e 23 apartamentos por andar. Ao todo, são 276 apartamentos conjugados, onde moram cerca de 500 pessoas. Com aproximadamente duas horas de duração, o longa traz entrevistas com 33 moradores, feitas em uma semana, em que contam histórias íntimas e reveladoras das pessoas que ali viviam na época. Em *Edifício Master*, Coutinho colocou novamente em prática o método que consolidou em *Santo forte*: local restrito, tempo de filmagem determinado e dispositivo exclusivo da conversa. Contudo, aqui acrescentou novos desafios: o de abordar personagens da classe média baixa, moradores de apartamentos da Zona Sul, cujo tema das conversas é a própria trajetória de vida de cada um.

O documentário começa com imagens do circuito interno de segurança em que se vê Coutinho e a equipe chegando ao prédio, seguidas por imagens deles entrando no elevador com os equipamentos (Figura 9). A câmera percorre um corredor vazio, enquanto, em voz *over*, Coutinho narra sobre o prédio e sobre a produção do filme, já explicitando ao espectador o processo de enunciação daquilo que ele verá em seguida.

- “Um edifício em Copacabana a uma esquina da praia. 276 apartamentos conjugados, uns 500 moradores, 12 andares, 23 apartamentos por andar. Alugamos um apartamento no prédio por um mês. Com três equipes, filmamos a vida do prédio durante uma semana” (*Edifício Master*, 2002).

Figura 9 – Cena inicial com a equipe chegando ao prédio.



Fonte: *Frame de Edifício Master* (2002).

A primeira personagem é Vera, que conta sobre como era o prédio e sobre sua vida lá – que mora ali desde que nasceu e que já morou em vários apartamentos, vivendo uma vida de cigana dentro do edifício. Em seguida, a câmera percorre um salão onde há pessoas sentadas, conversando e segue até a sala da administração, onde Coutinho conversa com Sérgio, o síndico. Ele fala sobre como era o prédio e sobre seu trabalho para torná-lo um ambiente melhor. Maria do Céu, a próxima personagem, também fala sobre o prédio, contando histórias de brigas, festas, prostituição que aconteciam lá antes da administração de Sérgio, e como mudou depois que ele chegou.

Pode-se caracterizar essa sequência de três depoimentos iniciais, mais a narração inicial de Coutinho, como uma introdução, contextualizando o espectador tanto sobre o prédio quanto sobre as condições em que foram realizadas as filmagens. Somente a partir da quarta entrevista é que o prédio deixa de ser protagonista das falas, focando-se mais nas histórias de vida.

Em *Edifício Master*, observa-se que, assim como em *Santo forte*, durante as conversas, há predominância de planos psicológicos, principalmente primeiros planos e *close-up*, que revelam as emoções e os sentimentos das personagens; e de planos dramáticos – americano, italiano e médio –, que abrem a possibilidade de se penetrar na psicologia das personagens, mas mostrando um pouco mais do cenário. Em algumas conversas, a câmera é fixa, sem movimentos, enquanto, em outras, observa-se que ela pode ser caracterizada como livre, isto é, com movimentos obtidos com a câmera na mão. Pode-se dizer que essa câmera livre demonstra que Coutinho não seguia o padrão de câmera estável, mais comum no cinema. A composição de cena segue um caráter minimalista, quase ausente em alguns momentos (Figura 10). Esse estilo minimalista de Coutinho, também já observado em *Santo forte*, além de traduzir a ideia do diretor de que a forma da narrativa é a própria estética do filme, também contribui para o resultado final positivo, uma vez que todo o encontro é construído de forma que a conversa prevaleça à estética do filme ou a qualquer outro elemento, conferindo a ela vitalidade.

Figura 10 – Personagem Alessandra com composição de cena minimalista.



Fonte: *Frame de Edifício Master* (2002).

Como dito anteriormente, as conversas de *Edifício Master* são pautadas nas vivências pessoais de cada personagem. Em algumas, como as três primeiras, caracterizadas como uma introdução, observa-se que Coutinho trata mais do prédio em si; mas, na maioria, o assunto é a história de vida daquelas pessoas. Há algumas perguntas do diretor que se repetem, como em relação a Copacabana e ao próprio Master ou em relação a relacionamentos e trabalho. Porém, fica evidenciada a ausência de um roteiro fechado. Com a análise das conversas, pode-se observar que o direcionamento que Coutinho dá é particularizado para cada personagem, de acordo com as informações que ele tem, adquiridas na pesquisa anterior. Além disso, observa-se que esse direcionamento também vem com o decorrer da narrativa, com questões surgindo no momento da filmagem, e o que lhe interessa.

Também se pode observar que as perguntas e intervenções que o diretor faz são pontuais, de forma a deixar a narrativa se desenvolver livremente. Nesse contexto, observa-se que, ao mesmo tempo em que deixa a narrativa seguir um fluxo livre, Coutinho a dirige, através das perguntas e intervenções, de forma a chegar a assuntos que ele gostaria que as personagens falassem, julgando ser interessantes. O diretor não questiona a veracidade ou a opinião que está sendo colocada – é sempre em busca de melhor compreender o que está sendo contado e de estimular a pessoa a contar mais detalhes, desenvolver melhor a narrativa. “O que lhe interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo. Coutinho não julga; cabe ao espectador tirar suas conclusões a partir do que vê e escuta” (LINS, 2013, p. 378).



Em meio a tantas personagens, Alessandra, uma jovem garota de programa, é uma das mais marcantes (Figura 10). Em aproximadamente oito minutos, a personagem conta sobre sua infância, a relação com a família, a gravidez precoce aos 14 anos e a vida profissional como garota de programa. Aqui pode-se observar que Coutinho faz muitas intervenções: “por quê?”, “conte mais sobre essa história”, “o que isso quer dizer?”, sempre buscando que a personagem fale mais, com mais riquezas de detalhes. Ao final da conversa, a própria Alessandra diz que é muito mentirosa, o que leva o diretor a perguntar se ela mentira durante a conversa, e ela afirma que mentiu apenas na entrevista anterior para os pesquisadores, pois estava com medo. Alessandra mostra aqui que constrói sua encenação de acordo com a situação em que se encontra e de acordo com o modo como se sente, colocando a *auto mise en scène* como uma defesa. Além disso, a moça demonstra uma despreocupação com o julgamento do diretor ou das pessoas que irão assistir ao filme, contando sua vida e colocando seus pensamentos abertamente.

Henrique é outra personagem que chama atenção no filme. O senhor conta sobre a época em que trabalhara como oficial da marinha norte-americana, a solidão em que vive atualmente e como conheceu Frank Sinatra – ponto chave da conversa. Aqui, pode-se observar como a postura do diretor influencia na construção da *auto mise en scène* da pessoa que está sendo filmada. Henrique demonstra ter uma história interessante desde o início, mas com uma atuação sem grandes expressões, sóbria. À medida que o diretor vai perguntando e demonstrando interesse, vê-se que a personagem cresce e vai construindo uma encenação de si a partir do que interpreta ser o que Coutinho deseja ouvir, até chegar ao momento mais marcante de sua participação, quando canta *My way*<sup>8</sup>, de forma profunda e emocionada, com gestos expansivos e expressões faciais marcantes.

Em *Edifício Master*, a montagem também confere sentido ao filme através da ordem das conversas, o tempo de duração de cada uma e das imagens ilustrativas inseridas. A sequência inicial de conversas – Vera, Sérgio e Maria do Céu – pode ser interpretada, como já destacado, como uma introdução ao local e ao contexto das conversas, de modo que, se fosse outro contexto, seria outro filme. Ao trazer sequências como a conversa

---

<sup>8</sup> Versão em língua inglesa da canção francesa *Comme d'habitude*, que foi lançada pela primeira vez pelo autor, Claude François, em 1967. Em 1968, a canção foi adaptada por Paul Anka e consagrada na voz de Frank Sinatra, em 1969, renomeada como *My way*, tendo sido regravada por grandes intérpretes em todo o mundo desde então.

com Esther, uma senhora que diz se sentir só, que tivera um trauma com um assalto que quase a levou ao suicídio, seguida por Renata, uma jovem cheia de autoconfiança, e depois Nadir, uma senhora que também mora sozinha, mas que diz não ter problemas com solidão, Coutinho apresenta ao espectador uma diversidade de histórias, de estilos de vida, de visões de mundo e o que o Master teria de mais interessante.

Além das conversas, a montagem final conta com imagens dos corredores do prédio, do elevador, de janelas e da equipe chegando à casa das personagens que explicitam o processo de enunciação ao espectador, reforçando sua ideia de deixar claro que o que está sendo visto é a realidade da filmagem. As cenas da equipe chegando aos apartamentos não apenas explicitam esse processo, como também trazem outra dimensão: quando a câmera adentra as casas e percorre o corredor até chegar em algum cômodo, é como se o espectador estivesse sendo levado a explorar um universo diferente a cada momento.

O filme, apesar de não haver imagens ilustrativas inseridas durante as conversas, é marcado por sequências de imagens de quartos ou cômodos vazios entre as conversas e de janelas de apartamentos, principalmente no final do filme. Essas sequências de imagens de espaços e janelas podem ser pensadas a partir dos conceitos de *afetos* e *perceptos*. Seguindo as colocações de Deleuze e Guattari, Denilson Lopes (2016) define afetos como um fluxo impessoal, anterior ao conteúdo subjetivo, de forças que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo de agir, sendo devires não humanos. “Afetos que, na minha opinião, podem emergir, em conjunto com perceptos, ‘as paisagens não humanas da natureza’, entre pessoas, espaços e coisas, portanto, em maior sintonia com as configurações de uma subjetividade pós-humana” (LOPES, 2016, p. 35). Nesse contexto, “os perceptos são as paisagens não humanas da natureza” e podem ser caracterizados por “tornar sensíveis as forças invisíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir” (DELEUZE; GUATTARI *apud* LOPES, 2016, p. 70). Dessa forma, os perceptos abrem o filme para a possibilidade de imersão, mais do que apenas contemplação, o que permite uma aproximação maior com a obra.

Nesse sentido, em *Edificio Master*, principalmente nas imagens de espaços vazios e janelas (Figura 11), há uma entrada de afetos pelas sensações e impressões dos espaços e de seus objetos, de modo que, no filme, estas imagens não são apenas ilustrações ou exemplificações de uma ideia que o diretor ou alguma personagem queira passar, mas “trata-se de uma encenação dos afetos e perceptos a partir de uma montagem não

dialética” (LOPES, 2016, p. 66), de forma que aproxima o espectador do filme, fazendo-o imergir e não apenas contemplar.

Figura 11 – Imagem de uma das janelas do prédio que confere sensorialidade ao filme.



Fonte: *Frame de Edifício Master* (2002).

Com esta breve análise de *Santo forte* e *Edifício Master*, os dois filmes mais marcantes da terceira fase do cinema de Coutinho, pode-se observar que o diferencial da obra do diretor vai além da vitalidade conferida às narrativas de história de vida. A articulação dos elementos encontro, conversa e personagem, leva a uma sensorialidade que transcende o que se vê na imagem e nas histórias contadas, o que leva ao engajamento do espectador, que não apenas contempla, mas imerge no filme. Portanto, os documentários de Coutinho são sensoriais, o que lhes confere destaque em relação às demais narrativas exploradas em outros documentários e demais gêneros audiovisuais, como o telejornalismo.

Além dos dois filmes, nessa mesma época, entre 1997 e 2007, Coutinho dirigiu outros longas, como *Babilônia 2000* (2000), em que optou por um dispositivo experimental, no qual quatro equipes percorriam as favelas Chapéu Mangueira e Babilônia, no Leme, Rio de Janeiro, e conversavam, de maneira espontânea, com os moradores sobre as expectativas para a virada do século. Apesar de apresentar um método consolidado em filmes anteriores, *Peões* (2004), “o obrigaria a voltar a um tema, participar do processo de pesquisa prévia, filmar em lugares variados e usar cenas de outros filmes como material de arquivo” (MATTOS, 2019, p. 215). Em *O fim e o princípio* (2006), Coutinho também se libertou de alguns elementos do método estabelecido, como a pesquisa prévia de personagens e a escolha antecipada do local de filmagens. Além

disso, como reflexo do momento pessoal em que atravessava, o diretor diminuiu a distância com as personagens, tanto física no momento das filmagens, quanto no desenrolar das conversas, participando mais ativamente destas.

## 2.4 – Fase experimental

Mattos (2019, p. 255) considera Eduardo Coutinho um dos cineastas mais experimentais do Brasil: “A fixação de dispositivos e a aposta exclusiva no acaso dos encontros humanos representam um grau considerável de experimentação no âmbito dos documentários”. Contudo, em 2007, o diretor coloca em questão o *status* de real do documentário e, conseqüentemente, toda sua obra, e assim inaugura a fase mais experimentalista e corajosa de sua carreira. *Jogo de cena* (2007) marca este momento de relançamento e abre as portas para um novo dispositivo.

O xamã da conversa com gente comum voltava a trabalhar com atrizes profissionais e com a encenação desabrida. Pela primeira vez, deixava de fincar seu compasso numa comunidade específica (uma favela, um edifício, um conjunto de trabalhadores, um agrupamento rural) e se expunha a personagens dispersos. Tal como em *Cabra marcado para morrer* e *Santo forte*, abria novas fronteiras para o documentário brasileiro (MATTOS, 2019, p. 256).

Portanto, ao estabelecer um jogo entre mulheres contando ora a mesma ora diferentes histórias, sendo algumas delas atrizes conhecidas e outras pessoas desconhecidas, o longa apresenta uma dualidade e se torna um filme emblemático, pois utiliza atrizes profissionais interpretando certos papéis, mas que também, em dadas situações, atuam como *performers*, isto é, colocam seu lado pessoal, sua subjetividade, na representação, principalmente quando falam de suas próprias experiências de vida, assim como as mulheres anônimas. Não há uma regra definida para estabelecer quem estaria representando uma personagem e quem estaria atuando como ela mesma, e é esta indefinição que define o jogo. Dessa forma, *Jogo de cena* não coloca apenas em questão a entrevista e os limites entre ficção e não-ficção, mas o próprio espectador.

Esse movimento iniciado com o filme de 2007 segue em *Moscou* (2009). Contudo, o longa-metragem rompe com qualquer referencial de documentário, ao trazer fragmentos de ensaios da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, junto com fragmentos das conversas de Coutinho e do diretor de teatro Enrique Díaz com os atores do grupo

Galpão, de Belo Horizonte (MG), e com exercícios feitos pelos atores, sem de fato concluir a encenação da peça. Diferente do que o cineasta vinha fazendo, *Moscou* não traz entrevistas, nem o encontro entre o diretor e a personagem, exigindo assim do espectador uma atividade mental mais ampla para construir os sentidos. “Esse cineasta interlocutor sentado atrás da câmera não só não faz mais sentido, como não é mais possível depois de *Jogo de cena*, que dissolveu o sujeito entrevistado e, por consequência, o sujeito entrevistador” (BERNARDET *apud* MATTOS, 2019, p. 266).

*Um dia na vida* (2010) tem origem em uma ideia ambiciosa de Coutinho: fazer um filme só com citações. O único material do longa são programas de oito canais da TV aberta, que foram gravados da manhã do dia 1º até a madrugada de 2 de outubro de 2009, no estúdio da Copacabana Filmes. Com objetivo de surtir efeitos no espectador, *Um dia na vida* traz uma crítica à irrealdade cotidiana da televisão popular. “[...] era uma espécie de contracampo do seu cinema de conversa, o manancial que alimentava as histórias ali contadas de maneira jocosa, dramática ou exibicionista como afloravam” (MATTOS, 2019, p. 281).

#### 2.4.1 – A volta às conversas

Depois de apostar em outras possibilidades narrativas, Coutinho retoma o cinema de conversa, em *As canções* (2011) e *Últimas conversas* (2015). *As canções* chama a atenção pela sensorialidade das conversas. A partir dessas sensações das lembranças vividas, “as narrativas são transformadas nessas qualidades expressivas que vão servir de base para construção do filme” (GONÇALVES, 2012, p. 151). Contudo, a singularidade do longa vai além das conversas. O fundo negro do palco em contraste com as roupas coloridas e os rostos também impregna sensações, ressignificando as conversas e a imagem. O filme faz parte de um movimento de reeducação da percepção, iniciado pelo diretor em *Jogo de cena* (2007), passando por *Moscou* (2009), *Um dia na vida* (2010), e chegando ao filme de 2011, que fez emergir outras possibilidades de cinema.

*As canções* vem totalmente contaminado dessa necessidade de uma reeducação do olhar que parece plenamente condensada nesse fundo preto, nessa cortina de teatro que mal vemos como cortina. Há essa imagem recorrente das personagens que vêm e retornam a essa escuridão – terreno

que é tanto o fora do filme quanto o fora da vida – e que se traduz novamente, de maneira literal, no relato: as canções que marcam são sempre um encontro com a morte, com a dor, com algo que já foi e não é mais, e ao qual é preciso retornar como aprendizado para seguir em frente, vivo até não se estar mais (o filme, muito apropriadamente, termina com a cadeira vazia). Estar em cena é, sobretudo, um rito (ANDRADE, 2013, p. 655).

Em 2013, Coutinho realizou as gravações daquele que viria a ser seu último filme; entretanto, com sua morte trágica, foi impedido de finalizá-lo pessoalmente. Intitulado posteriormente como *Últimas conversas*, o longa foi montado e finalizado por Jordana Bergh e João Moreira Salles, parceiros de longa data do diretor. A ideia de Coutinho era fazer um filme sobre a juventude brasileira, com foco naqueles que pertencem à chamada classe C. Foram realizadas entrevistas com estudantes do 3º ano do Ensino Médio da rede pública do Rio de Janeiro, em que foram abordados temas como religião, *bullying*, assédio sexual, educação, racismo, família e amor. Durante as entrevistas – ou melhor, conversas, como o próprio Coutinho preferia chamar o que fazia –, pode-se verificar as habilidades que o consagraram como um dos maiores documentaristas brasileiros e como um exímio “conversador”. Características como a compreensão do outro, a disponibilidade de ouvir atentamente, a liberdade para que a pessoa fale livremente e o respeito pelo silêncio estão ali para oferecer emocionantes relatos ao espectador.

*Últimas conversas* já começa com algo inusitado, pouco visto nos filmes do diretor: o próprio Coutinho em cena, no centro do quadro e falando para a câmera, como se fosse ele um entrevistado. Ali, ouvimos o relato de um diretor cético, desacreditado daquele filme e se sentindo incapaz de realizar boas entrevistas com os jovens, o que não tem nada de novo, visto que Coutinho sempre desconfiava de suas obras – o que não deixa de ser estranho, vindo de um cineasta que realizou filmes tão célebres como *Cabra marcado para morrer* e *Jogo de cena*.

*Últimas conversas* não é para ser visto ou avaliado como um filme que Coutinho faria. Devido ao conhecimento prévio do público sobre sua morte, desde o início do filme, há uma consciência de que havia um projeto que foi interrompido. Porém, o filme que teria sido feito por Coutinho ainda está em cena, entrelaçado com o filme de Jordana Bergh e João Moreira Salles, mas se sabe que certamente o que se vê não é mais um documentário de Eduardo Coutinho. O filme agora é sobre Coutinho, uma bela despedida não planejada.

## 2.5 – Análise do espectador de Eduardo Coutinho

A presente tese tem como objetivo compreender quem seria o espectador dos filmes de Eduardo Coutinho, com foco em *Jogo de cena* (2007) e *Moscou* (2009), obras de sua fase experimental, e como o diretor, através da articulação dos elementos cinematográficos, atingiria tal espectador. Observa-se, de antemão, que a forma como Coutinho trabalha as estratégias narrativas em ambos os filmes expande a zona de indeterminação do observador, sem que possíveis expectativas e concepções predeterminadas sejam plenamente atendidas. Ao trabalhar a indefinição de ficção e documentário – através da encenação, da indistinção espacial e da disposição das cenas na montagem –, com tempo e movimento puros, no lugar de seguir um esquema sensorio-motor, e com a significação individual de cada cena, de maneira que, nas palavras de Deleuze, não constroem uma história, mas um *devenir* – ele expande essa zona de indeterminação do filme, dando ao espectador condições de possibilidade de entrar num processo de subjetivação, de tornar-se *outro*.

Ao abrir essas condições de experiência para que o observador entre nesse processo, o filme atingiria seu espectador. Parte-se da hipótese de que, nos filmes em questão, este espectador específico estaria em processo de formação dado no encontro com o filme. A partir da análise dos filmes, se pretende chegar ao que depois se poderia chamar de *sujeito*, mas, no momento do encontro, ele ainda seria um processo em formação. Sem o encontro com o filme não há espectador.

A pesquisa intenta estabelecer modalidades de análise, de forma que as condições de possibilidades abertas pela imagem sejam mapeadas e, então, se identifique o espectador que surgiria a partir das operações cinematográficas. Propõe-se trabalhar como modalidades de análise as três esferas do cinema denominadas por André Gaudreault (2009), como *putting in place* (mostração), relacionada aos procedimentos miméticos da encenação teatral; *putting in frame* (filmica), ligada à encenação para o aparato técnico, a câmera; e o *putting in sequence* (montagem), o campo original da narrativa cinematográfica.

Em seu livro, *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*, Gaudreault (2009) destaca os domínios percorridos pelo realizador de cinema

durante a encenação, auxiliando a pensar como o encenador trabalha a construção da cena, a colocação do ator, a presença da câmera e os espaços. Segundo o autor, para compreender os diferentes tipos de narrativa cinematográfica, seria preciso pensar o filme como resultado do encontro de três práticas narrativas: teatro, literatura e filme. Gaudreault nomeia como *mega-narrador* o agente que agrupa esses três modos narrativos e seus subnarradores.

A partir dos diferentes campos da atividade cinematográfica, Gaudreault divide o *mega-narrador* em *demonstrador* e *narrador*, uma vez que, para ele, na produção de um filme, haveria uma manipulação do que chama de *pro-filmico*, que é tudo o que está diante da câmera e é manipulado por ela, e do que caracteriza como *filmográfico*, tudo o que é especificamente cinematográfico e manipulado na edição.

Assim, de um lado, temos o *pro-filmico*, ou seja, tudo que é manipulado pelo cineasta ao colocá-lo diante da câmera, e do outro o *filmográfico*, ou seja, todas aquelas atividades que envolvem o aparato cinematográfico e que o cineasta também é chamado a manipular. Essas atividades incluem, por um lado, todas as práticas relacionadas ao procedimento geral de *filmagem*: movimentos de câmera, enquadramento, filmagem etc. e, por outro, todas as práticas que fazem parte do procedimento de *edição*: combinação de planos, criação, sintagmas, sincronização, truques de efeito etc. (GAUDREULT, 2009, p. 90-91 – tradução nossa)<sup>9</sup>.

Ainda segundo o autor, as atividades do *demonstrador* estariam relacionadas aos aspectos do *pro-filmico* e a uma parte do *filmográfico* – mais precisamente a parte em que este encontra primeiro: a filmagem. Enquanto as atividades do *narrador* estariam na fase de estruturação da narrativa do filme, em que a edição ocupa o centro do processo.

As modalidades de análise serão trabalhadas a partir da metodologia da análise fílmica. Mombelli e Tomaim (2014) afirmam que a análise fílmica é um método interpretativo, que não possui uma fórmula única a ser seguida e que compreende a narrativa do filme e a sua composição enquanto produto final. A análise deve ser composta por dois aspectos: internos e externos. Os aspectos externos consistem em situar o filme em um contexto, numa história. Nesse momento, recorre-se a uma pesquisa documental e bibliográfica, em que se recolhem textos de informações mais gerais – relativos à

---

<sup>9</sup> No original: “Thus, on the one hand, we have the profilmic, or everything that is manipulated by the filmmaker when placing it before the camera, and on the other there is filmographic, or all those activities involving the cinematic apparatus and which the filmmaker is also called upon to manipulate. These activities include on the one hand, all the practices related to the overall procedure, of shooting a film: camera movements, framing, filming, etc., and on the other, all the practices that form part of the overall procedure of editing: matching shots, creating, syntagmas, synchronization, trick effects etc.”.



filmagem, a informações sobre o diretor, sua carreira, à História do Cinema, ao movimento ao qual o filme faz parte, entre outros.

Em relação à análise dos aspectos internos do filme, Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 14-15) destacam que é preciso decompô-lo em seus elementos constitutivos:

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto filmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme.

Essa desconstrução do filme consiste na descrição dos planos, dos enquadramentos, das cenas, dos ângulos, dos sons, da profundidade de campo, dos movimentos de câmera. Ainda segundo os autores, depois desse processo de decomposição do filme, é preciso estabelecer elos entre esses elementos isolados, a fim de compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para surgir um todo significativo: o filme. Portanto, pode-se dizer que a primeira fase, da desconstrução, equivale à descrição, e que a segunda, da reconstituição a partir dos elementos decompostos, é referente à interpretação.

*Jogo de cena* e *Moscou* serão analisados separadamente, seguindo os eixos explicitados anteriormente, para que se possam identificar os pontos de confluência e os dissonantes, a fim de se alcançar os objetivos da pesquisa.

### 3 – JOGO DE CENA – O JOGO DO ESPECTADOR

Como apontado no capítulo anterior, *Jogo de cena* abre novas fronteiras para o documentário nacional, significando um relançamento na carreira de Eduardo Coutinho. Contudo, a grande novidade não está na incorporação da encenação ao documentário. Já desde *Theodorico, imperador do sertão* que o diretor abre a possibilidade para que suas personagens reais construam sua *auto mise en scène* diante da câmera, transitando no limite entre verdade e fabulação. Há quem defenda que a semente de *Jogo de cena* pode ser encontrada na conversa com Alessandra, a personagem de *Edifício Master* (2002) que se intitulava uma “mentirosa verdadeira”. De acordo com Ismail Xavier, em Alessandra, já é possível ver “o reconhecimento definitivo do documentário como um jogo de cena” (XAVIER *apud* MATTOS, 2019, p. 257). No longa lançado em 2007, Coutinho dá um passo além nessa indiferenciação entre ficção e relato verídico, expondo o espectador ao “risco do real”<sup>10</sup> e estimulando-o a jogar com a cena.

Depois de se aventurar em comunidades e prédios, Coutinho traz um novo método de filmagem. O filme agora acontece em um ambiente fechado e as personagens vêm até ele, que as espera sentado em uma cadeira preta – que se tornaria mais um ícone de sua obra. “Na avaliação de seu produtor João Moreira Salles, ele inventava um cinema adequado a sua falta de saúde” (MATTOS, 2019, p. 256). O cenário continua simples e minimalista, mas, agora, é o mesmo para todas as personagens e com um significado particular: o palco do teatro, espaço associado a interpretações de textos fictícios por atores profissionais, reforçando o jogo entre realidade e representação. Além disso, o cenário interno demandava preocupações técnicas com a luz, algo quase inédito em sua obra. A equipe ganhou novos integrantes, até então dispensados, como maquiador e preparador de elenco.

Apesar de o fato de trabalhar com mulheres ser uma preferência que Coutinho nunca negou, visto que suas personagens mais marcantes são femininas – como Elizabeth Teixeira, de *Cabra marcado para morrer*, e Dona Thereza, de *Santo forte* –, fazer um filme só com elas era mais uma novidade em sua carreira.

Quando você entrevista dez mulheres e dez homens, na montagem vão ficar sete mulheres e três homens. Eu acho que é assim no mundo inteiro. No Brasil, isso é evidente: uma mulher pode se emocionar e chorar. Essa

---

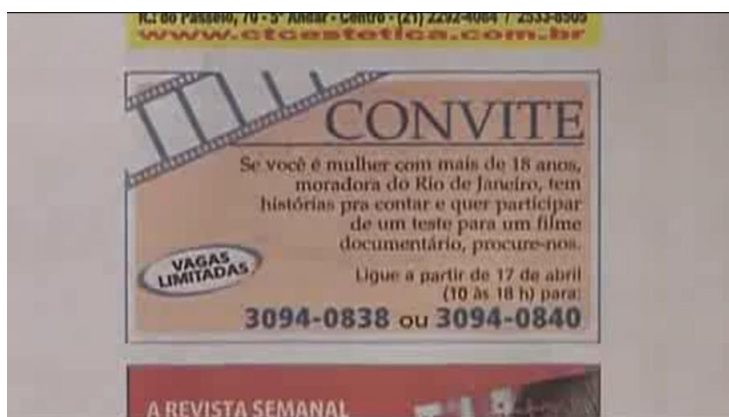
<sup>10</sup> Expressão utilizada pelo autor Jean-Louis Comolli (2008).

possibilidade de chegar à emoção está ligada à história da mulher (COUTINHO *apud* MATTOS, 2019, p. 257).

Mattos (2019) define *Jogo de cena* como o projeto mais ambicioso na carreira de Coutinho desde *Cabra marcado para morrer*, em termos de concepção e montagem. No filme de 2007, o diretor acionou três dispositivos ao mesmo tempo e precisou articulá-los de modo a não criar um sistema previsível. “Era preciso desnortear o espectador, mas numa medida razoável que não o desestimulasse a participar do jogo. A intensidade emocional dos relatos livrava o filme de ser uma mera meditação intelectual sobre a arte de representar” (MATTOS, 2019, p. 260).

O primeiro dispositivo são as conversas sobre a história de vida de personagens comuns. A produtora do filme, VídeoFilmes, colocou um anúncio em jornais populares, numa revista feminina e em vagões do metrô reservados às mulheres, convidando mulheres maiores de dezoito anos a participarem de um teste para um documentário. O anúncio que atraiu 83 mulheres é exibido logo na cena inicial do filme (Figura 12), o que faz parte da já conhecida estratégia do diretor de explicitar os métodos de produção para o espectador.

Figura 12 – Anúncio convidando mulheres a participar do teste para um documentário.



Fonte: *Frame* de *Jogo de cena* (2007).

Como já era padrão do método de Coutinho, os testes foram realizados pela diretora assistente Cristiana Grumbach e, depois, apresentados ao diretor, em forma de vídeo e relatórios, que fez a seleção seguindo seus habituais critérios de qualidade da história e da narração. Ao final, 23 mulheres foram selecionadas e filmadas em junho de 2006 no palco do teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro.

Após a etapa inicial com as personagens reais, Coutinho buscou o segundo dispositivo: o *casting* com as atrizes profissionais que iriam reproduzir, à sua maneira, as histórias verídicas. Entre as mais conhecidas do grande público foram escolhidas Marília Pêra, Andréa Beltrão, Fernanda Torres, Débora Bloch, Natália Lage e Clarice Niskier; contudo, as três últimas não entraram na edição final, devido à estrutura da montagem. Além das atrizes mais famosas, o diretor também foi atrás de atrizes profissionais, mas não tão conhecidas do grande público, como Mary Sheila, Lana Guelero e Débora Almeida, presentes no filme. Mattos (2019) destaca que Coutinho se recusava a dirigir as atrizes, pedindo que viessem “prontas”.

Cada atriz recebeu a gravação editada da sua contraparte real, acompanhada do material bruto (que poderia servir como uma memória da personagem) e uma transcrição das falas. Coutinho lhes entregou também duas folhas de instruções intituladas “Vagas observações redigidas por um diretor que odeia escrever e não sabe exatamente o que quer”. Ali solicitava que não imitassem nem criticassem as personagens, e que incorporassem tanto quanto possível as interpelações das comuns (“entendeu”, “olha”, “imagina” etc.). De resto, estavam livres para se prepararem para as filmagens, que ocorreram três meses depois, em setembro de 2006, no mesmo local (MATTOS, 2019, p. 259).

O diretor adicionou, então, uma terceira camada ao filme, acionando outro dispositivo: as atrizes famosas foram convidadas a contar um episódio de suas vidas pessoais, desconhecido do público. Como analisado a seguir, algumas dessas histórias entraram na edição final do filme e configuraram uma nova fase do jogo para o espectador.

Dessa forma, o jogo de cena de Coutinho é montado: em quase duas horas de filme, em um palco de teatro, com uma plateia vazia, oito mulheres comuns contam suas histórias de vida, sendo que seis delas são interpretadas também por atrizes profissionais, famosas ou não. Além disso, atrizes famosas também narram episódios da vida pessoal, até então desconhecidos do público. Assim, caberia ao espectador jogar e definir: quem está contando a própria história e quem está interpretando? O que é verdade e o que é ficção?

Diante disso, para compreender quais as condições de possibilidade da experiência abertas pelo filme, de forma a levar o espectador a se arriscar em um processo de subjetivação, propõe-se fazer num primeiro momento uma análise macro do filme, como um sobrevoo pelas sequências, aqui consideradas como blocos de espaço-tempo, que criam cadeiras de memórias. Recorreremos aqui à noção de *putting in sequence*, de André Gaudreault, e serão analisadas a ordem dos depoimentos, a duração de cada um e

a inserção de outras imagens. No segundo momento da análise adentraremos nas sequências e recorreremos aos elementos formais para compreender como é feita a temporalização da imagem. A partir da noção de *putting in scene* e *putting in frame*, de Gaudreault, serão analisados os planos, gestos, afecções de rostos, entonação de vozes e cenários.

### 3.1 – Um sobrevoo pelo jogo

Como já destacado, o filme começa com a imagem do anúncio espalhado pela cidade convidando mulheres a fazerem um teste para um documentário. Em seguida, em plano-sequência, a câmera acompanha uma mulher subindo as escadas do teatro, até chegar ao palco onde há um *set* de filmagem montado – equipamentos de luz, áudio e câmeras –, a equipe e o diretor. No centro do palco, em frente às câmeras, está a cadeira da personagem e, ao fundo, estão as cadeias da plateia vazias. A personagem caminha pelo palco até se sentar na cadeira de frente para o diretor e de costas para a plateia, enquanto ouve-se, em voz *off*, a voz de Coutinho. Toda essa sequência inicial remete a outros filmes do diretor, em que ele recorre a procedimento semelhante de explicitar os mecanismos de filmagem ao espectador logo no início, com o intuito de ressaltar que aquilo que ele verá é a verdade da filmagem, do encontro entre o diretor e a personagem, mediado pelo aparato cinematográfico. Contudo, agora, em vez de o diretor estar indo ao encontro da personagem, adentrando seu universo, é a personagem que vai ao encontro do diretor e adentra seu universo, o cinema. Além disso, ao recorrer ao plano-sequência e seguir a personagem pelo palco, Coutinho também leva o espectador a adentrar o universo do cinema e, já no início, provoca a sensação de imersão.

A primeira entrevistada é Mary Sheila, atriz profissional do grupo de teatro Nós do Morro, da favela do Vidigal (RJ), que começa seu depoimento sobre sua pretensão de ser atriz desde muito jovem, o que achava inviável, devido a suas características físicas e à falta de formação, e sobre como ingressou no grupo Nós do Morro. No decorrer da entrevista, conta que veio a trabalhar na peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, fazendo o papel principal. Nesse momento, Coutinho pede que ela encene uma parte da peça.

Nessa sequência inicial, ao trazer um depoimento de uma atriz profissional ainda não conhecida do grande público, que conta exatamente sobre os desafios da profissão e do ofício de atuar, Coutinho já aciona dois dispositivos que irão compor o filme: o da representação, presente na cena diante da câmera, e a dos imaginários femininos, que são trazidos pelo teor dos depoimentos. Ismail Xavier (2013, p. 614) considera o teor dessa entrevista irônico, pois, “de imediato, ela nos traz uma narradora-atriz que, embora fale de si e nos convença de que a história é sua, já aponta o problema da competência de atriz e seus requisitos”. Aqui, o espectador ainda não é convocado a jogar, mas a base do jogo que está por vir já é lançada, numa espécie de introdução.

A próxima conversa é com Gisele, uma jovem que conta sobre a perda de seu filho, ainda bebê. A partir de determinado momento, a entrevista é intercalada com o depoimento da atriz Andréa Beltrão e ambas contam a mesma história. Pode-se dizer que aqui começa a primeira fase do jogo. A sequência, que dura cerca de 15 minutos, uma das mais longas do filme, traz uma nova perspectiva, pois, ao se deparar com duas mulheres contando a mesma história, de forma alternada, e sendo uma delas uma atriz de televisão conhecida pelo público, o espectador começa a questionar se as histórias contadas seriam verdadeiras e a quem elas pertenceriam, levantando a dúvida sobre o *status* de verdade da entrevista. Além disso, a montagem alternada coloca a representação de um modo diferente do que na primeira entrevista, pois joga com as diferenças e semelhanças entre as duas performances, provocando uma inevitável comparação entre ambas.

Mattos (2019) ressalta que o maior desafio de Jordana Bergh, montadora do filme, junto com o diretor, era definir quais partes das falas de personagens reais seriam ditas por elas próprias, em vez de pelas atrizes, para, então, explorar as diversas combinações e cortes sugestivos. A escolha em colocar o primeiro desses cortes logo na segunda conversa do filme, quando Andréa Beltrão retoma em continuidade a fala de Gisele pela primeira vez, faz o espectador “saltar, de um só golpe, do real para a representação, dentro do mesmo relato” (MATTOS, 2019, p. 262), indicando que ele está, na verdade, fazendo parte de um jogo, e não apenas assistindo a um filme passivamente.

No final do relato de Andréa, Coutinho a questiona sobre o que ela sentiu e como ela se preparou, evidenciando para o espectador que aquela história não pertencia a ela e explicitando novas regras do jogo, até então. Nesse momento, a atriz revela que não pretendia chorar, pois queria imitar fielmente Gisele, manter a serenidade. Contudo, ela

não conseguiu, pois achou o texto muito forte e teve dificuldade de não se emocionar. Ao inserir tal sequência logo nos minutos iniciais do filme, cria-se uma expectativa no espectador de que ele entendeu os mecanismos do jogo.

Entretanto, com as duas conversas que vêm a seguir, esta expectativa é quebrada e o espectador é levado novamente para a zona de indeterminação, que se expande a cada escolha da montagem, e é reinserido no jogo: primeiro, Débora Almeida, uma atriz desconhecida do grande público, narra a história da empregada doméstica Maria Nilza, em uma interpretação marcada por estereótipos – como será abordado mais adiante – e faz o arremate final da entrevista com a frase “e foi isso que ela disse”, o que reforça ainda mais a dúvida do espectador em relação à participação das próximas mulheres. Com o depoimento da atriz Fernanda Torres, Coutinho embaralha as regras do jogo novamente e aciona um terceiro dispositivo. Fernanda conta sobre a noite que passou numa camarinha de candomblé, no terreiro de uma tia, na esperança de conseguir engravidar. Por ser a primeira participação da atriz, cria-se uma expectativa de que em seguida virá outra mulher, não-famosa, contando a mesma história. Contudo, essa outra mulher não vem, rompendo com a ideia de que as atrizes conhecidas estariam ali somente para representar histórias de terceiras.

Em seguida, o jogo volta à dinâmica de duas mulheres, uma atriz famosa e outra anônima, contando a mesma história. Agora, é a vez de Marília Pêra dividir a conversa com a expressiva Sarita, a primeira a aparecer, contando sobre sua família e a difícil relação com a filha, em um depoimento forte e marcante. Tal montagem da alternância entre personagem comum e atriz se dá de forma diferente nos três momentos em que isso acontece, mantendo as incertezas do espectador, que tem que continuar ativo. Na sequência de Gisele e Andréa Beltrão, a alternância se dá de forma clássica e linear, construindo uma continuidade entre as falas das duas. Já quando Sarita e Marília Pêra dividem a narrativa, a continuidade é quebrada e a atriz, muitas vezes, antecipa a fala da personagem, provocando, inicialmente, a dúvida se seria a mesma história ou não.

Mais adiante no filme, tem-se ainda o jogo entre Aleta e Fernanda Torres, que volta ao filme agora dividindo a narrativa com uma mulher anônima. Nesse momento, observa-se que, inicialmente, é ensaiada uma linearidade, contudo, diante das dificuldades da atriz durante a performance e a escolha de incluir estes momentos na montagem final, esta continuidade também é quebrada e ocorrem repetições da narrativa da atriz, isto é,

ela retoma a mesma fala mais de uma vez, construindo uma duplicidade: ao mesmo tempo em que replica a si mesma, interpreta a personagem.

Depois de Marília Pêra e Sarita Houli, a conversa é com Lana Guelero, uma atriz profissional, não tão conhecida do grande público, que conta sobre a perda do filho assassinado em um assalto e como isto mudou sua vida. Em determinado momento da conversa, Coutinho afirma: “você disse no teste...” – o que, mais uma vez, explicita o processo de produção para o espectador e demonstra um conhecimento prévio do diretor sobre a história narrada. Por não ser um rosto conhecido e por não haver, em seguida, outra mulher contando a mesma narrativa, acredita-se que ela seja uma personagem comum e que a história contada pertenceria a ela. Contudo, mais à frente, cinco conversas depois na montagem, outra mulher, Claudiléia, entra em cena e conta a mesma história, o que leva o espectador a desfrutar do jogo dentro da quebra de suas expectativas.

A conversa seguinte segue a mesma dinâmica, porém de maneira inversa. A personagem é Jackie Brown, atriz e cantora do grupo Nós do Morro, que, na verdade, é a dona da história contada por Mary Sheila, no início do filme. Porém, na edição final, apenas alguns trechos da narrativa são repetidos pelas duas, mas a história como um todo é diferente. Enquanto Mary Sheila foca nos desafios de ser atriz e, a pedido de Coutinho, reproduz uma cena da peça em que está atuando, Jackie fala sobre sua vida pessoal, o preconceito sofrido por ser homossexual e canta uma música de *rap* de sua autoria. Aqui também é importante destacar que Mary Sheila e Jackie Brown são amigas de verdade e ambas são integrantes do Nós do Morro. Diante disso, nessa fase, a indeterminação da obra se aprofunda ainda mais, pois, além de não conseguir definir com clareza a quem pertenceria a história, o que só poderia ser confirmado com informações externas ao filme, o espectador não tem nem mesmo certeza se a história narrada pelas duas se trata da mesma, pois há apenas pistas, sutis indícios de que elas estariam repetindo a mesma narrativa.

Pode-se destacar que Coutinho recorre à montagem para embaralhar as regras do jogo. Esse recurso do diretor pode ser observado nas conversas abordadas acima, com Mary Sheila e Jackie Brown que, além das participações estarem distantes na montagem, narram partes diferentes da história, e com Lana Gueleiro e Claudiléia. Contudo, ao contrário das primeiras, no segundo caso, elas contam exatamente a mesma história e até a performance de Coutinho é equivalente, fazendo as mesmas perguntas e



comentários. Diante disso, pode-se dizer que o diretor usa a montagem para impedir que o espectador tenha a sensação de haver dominado o filme, alcançando sua zona de conforto, mantendo-o ativo no jogo e imerso na cena.

O filme ainda conta com outros dois breves depoimentos: Maria de Fátima, uma mulher comum que fala sobre seus relacionamentos amorosos; e Marina, a jovem que não conversava com o pai e que traz mais uma vez a temática da atuação profissional, pois diz que tem vocação para ser atriz e estuda para se profissionalizar. Em seguida, Andréa Beltrão volta ao filme para contar uma história pessoal sua – a lembrança do cheiro de sua babá –, seguindo o mesmo dispositivo da primeira participação de Fernanda Torres. No final do filme, Sarita Houli entra novamente no quadro e se senta diante do diretor. Nesse momento, Coutinho afirma que, de todas, ela é a única quem pedira para voltar e acrescentar alguma coisa, explicitando ao espectador, mais uma vez, as negociações da filmagem. Sarita, então, diz que achou que seu depoimento ficou muito triste, pesado e que não queria passar esta imagem, demonstrando ter uma clara noção do que é ser filmada e reforçando a ideia de que as entrevistas de um documentário são caracterizadas pela *auto mise en scène* das personagens. Ao final dessa nova participação, ela canta a música *Se essa rua fosse minha* que, em determinado momento, é sobreposta à voz de Marília Pêra, encerrando assim as conversas do filme.

Com esse sobrevoo pelas sequências de *Jogo de cena*, analisando a justaposição das entrevistas e a dinâmica do jogo a partir da montagem, observa-se que Coutinho aciona o que Bergson chama de *reconhecimento atento*. Deleuze (2013, p. 59) afirma que Bergson define dois tipos de reconhecimento: o *automático* ou *habitual*, em que a percepção se prolonga em movimentos de costume – “um reconhecimento sensório-motor que se faz, acima de tudo, através de movimentos: basta ver o objeto para entrarem em funcionamento mecanismo motores que se constituíram e acumularam” – e o reconhecimento *atento*, em que a percepção não pode ser prolongada – “meus movimentos, mais sutis e de outra natureza, retomam ao objeto, voltam ao objeto, para enfatizar certos contornos seus e extrair ‘alguns traços característicos’”. Com o reconhecimento automático, percebe-se uma imagem sensório-motora da coisa; enquanto, no atento, constitui-se uma imagem ótica e sonora pura.

Nesse sentido, com as escolhas feitas pela montagem, Coutinho exige que o espectador tenha um reconhecimento, uma percepção atenta para compreender o filme e dar significação às conversas. Ao mudar a dinâmica do jogo mais de uma vez, impede-se o

prolongamento da percepção e exige-se o retorno ao objeto, no caso, à entrevista, a todo o momento, constituindo-se imagens óticas e sonoras puras, e mantendo o espectador ativo no jogo.

Ainda seguindo a leitura sobre Bergson, Deleuze (2013, p. 61) destaca que, diferentemente da imagem sensório-motora que se encadeia com uma imagem-ação e se prolonga em movimento, a imagem ótica e sonora pura, no reconhecimento atento, entra em relação com outro tipo de imagem, “[...] algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, *atual* e *virtual*”, e forma com ela outro circuito. O autor segue, então, em busca de definir o que tem condição de desempenhar o papel dessa imagem virtual. Nessa pesquisa, retoma as colocações de Bergson a respeito da imagem-lembrança e da imagem-sonho; contudo, conclui que ambas as imagens fazem parte de um grande circuito no qual atualizam a precedente e se atualizam na seguinte, retornando à situação que lhes deu início, e não assegurando a indiscernibilidade do real e do imaginário, de forma que a imagem ótica e sonora não compensa a perda do seu prolongamento com elas.

Deleuze (2013, p. 87) afirma que desde cedo o cinema buscou circuitos cada vez maiores que unissem a imagem atual a imagens-lembranças e imagens-sonhos; entretanto, defende que é preciso seguir na direção contrária, “contrair a imagem, em vez de a dilatar. Procurar o menor circuito, que funciona como limite interior de todos os outros, e que cola a imagem atual a um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo”. Nesse contexto, traz a definição de *imagem-cristal*, formada quando a imagem atual cristaliza com sua própria imagem virtual, em um pequeno circuito interior. A imagem-cristal é caracterizada por sua irredutibilidade, que, segundo Deleuze, consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de sua imagem virtual. Para compreender o que é essa imagem virtual em coalescência com a atual, o filósofo busca a resposta nas reflexões de Bergson sobre o abismo do tempo:

O que é atual é sempre um presente. Mas, justamente, o presente muda ou passa. Pode-se sempre dizer que ele se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui. Mas isso não quer dizer nada. Certamente é preciso que ele passe, para que o novo presente chegue, que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que o é. É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. [...] O passado não sucede o presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular [...] logo, cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e por outro lembrança (DELEUZE, 2013, p. 99).

De acordo com Deleuze (2013, p. 100), Bergson irá chamar essa imagem virtual de lembrança pura, para melhor distingui-la das imagens mentais, imagens-lembranças, sonho ou devaneio, com as quais pode ser confundida; a principal diferença consiste no seu caráter puramente virtual: “ela não tem que se atualizar. Ela é a imagem virtual que corresponde a tal imagem atual, em vez de atualizar, de ter de atualizar em outra imagem atual”. E tem sua existência fora da consciência, no tempo, diferente das outras imagens, que se atualizam em consciências ou estados psicológicos.

O que nos engana é que as imagens-lembranças e mesmo as imagens-sonho ou devaneio, frequentam uma consciência que necessariamente lhe dá um aspecto caprichoso ou intermitente, já que se atualizam segundo as necessidades momentâneas dessa consciência. Mas, se perguntarmos onde a consciência vai procurar tais imagens-lembranças, imagens-sonho ou devaneio que ela evoca segundo seus estados, seremos levados às puras imagens virtuais, das quais estas são apenas modos ou graus de atualização. Do mesmo modo que percebemos as coisas lá onde elas estão, e que precisamos nos instalar nas coisas para perceber, do mesmo modo vamos procurar a lembrança lá onde ela está, devemos nos instalar de golpe no passado em geral, nestas imagens puramente virtuais que estão sempre se conservando ao longo do tempo (DELEUZE, 2013, p. 101).

Retomar esse estudo de Deleuze sobre a imagem-cristal e as lembranças puras neste contexto da análise da montagem em *Jogo de cena*, permite compreender quais as condições de possibilidade da experiência abertas pelo filme para o espectador. Ao trazer duas mulheres contando a mesma história, seja uma seguida da outra ou com uma determinada distância na montagem, seja uma atriz conhecida ou uma mulher anônima, o documentário impede o prolongamento da percepção em ação e constitui imagens óticas e sonoras puras que irão se cristalizar com imagens virtuais em pequenos circuitos – imagens estas que só existirão no tempo, fora da consciência. Dessa forma, quando o espectador se depara com a segunda mulher contando uma história que lhe parece familiar, é despertada a sensação de que “já ouvi isso antes”, o que exige que ele se instale de golpe no passado, ou seja, na entrevista em que ouviu aquela mesma história, e acione sua memória para buscar essas imagens virtuais que foram produzidas, para, então, poder, ou pelo menos tentar, construir uma significação para o que está assistindo.

Não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o *flashback* pode representar. Não se trata de uma sucessão de presentes que passam conforme o tempo cronológico. Trata-se ou de um esforço de evocação produzido num presente atual e precedendo a formação das imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol do passado

do qual, ulteriormente, surgirão as imagens-lembrança (DELEUZE, 2013, p. 134).

Esse acionamento da memória é o que se pode chamar de atividade mental mais ampla, que engaja o espectador no filme e permite afirmar que o jogo é feito mais na mente do espectador do que nas imagens em si.

### 3.1.1 – O jogo além da conversa

Além das conversas, a montagem final também conta com imagens de algumas mulheres subindo as escadas do teatro e chegando ao palco, onde a equipe e o diretor as esperam. Essas imagens são feitas com a câmera na mão, que vai seguindo as personagens, e contam apenas com a iluminação do local, o que deixa alguns momentos na penumbra, em que é possível apenas ouvir passos e murmúrios (Figura 22). Essas cenas vão além de explicitar as condições de filmagem para o espectador e trazem outra perspectiva: quando a câmera segue a personagem subindo as escadas e adentra o palco, é como se ela levasse o espectador a adentrar junto àquele universo, provocando a sensação de que ele está imergindo em outra dimensão, a dimensão do filme. Dali para frente, ele deixa sua bagagem de conhecimento, expectativas e seu “eu” para trás e entra em um processo de formação que se aprofunda a cada fase do jogo, que só pode ser vivido naquele lugar.

Figura 13 – Câmera seguindo Sarita enquanto ela adentra o palco.



Fonte: *Frame de Jogo de cena* (2007).

Apesar de não haver imagens ilustrativas inseridas durante as conversas, o filme é marcado pela inserção de imagens do teatro vazio, como destacado anteriormente. Pode-se pensar essas imagens a partir da revolução da imagem cinematográfica

colocada por Gilles Deleuze (2013, p. 81), em que se tem um afrouxamento dos liames sensorio-motores e a adoção de situações óticas sonoras puras, em que a percepção não se prolonga mais em ação, mas se relaciona com o pensamento e com o tempo: “É o tempo puro, um pouco de tempo em estado puro, mais que o movimento”.

Com um silêncio e a câmera colocada na última fileira da plateia do teatro, enquadrando o palco vazio, onde restam apenas as cadeiras em que se sentaram as entrevistadas e o cineasta, *Jogo de cena* se encerra. Esse plano final traz a imagem de um espaço vazio, mas impregnado de memórias deixadas pelo filme. Pode-se dizer que toda a sequência final – Sarita cantando emocionada com a voz de Marília Pêra sobreposta, seguida pela cena do palco vazio – faz emergir os afetos e perceptos que abrem o filme para a possibilidade de imersão, mais do que apenas contemplação. O espectador agora sai do palco e retoma seu lugar na plateia, como numa catarse de tudo o que viveu nas quase duas horas de filme. Com a imersão do jogo, ele não sai dali o mesmo que entrou, carregado de expectativas para mais um documentário de Eduardo Coutinho. Suas expectativas foram quebradas, seu *eu* entrou em questionamento e agora ele abre um novo caminho de possibilidades.

### 3.1.2 – O jogo cantado

Na montagem final de *Jogo de cena*, observa-se ainda a presença de outro elemento muito comum na obra de Coutinho para estruturar a *mise en scène*: o canto *a capella*. A música é mais uma estratégia para conferir sensorialidade à imagem e assim levar o espectador a imergir no filme. O canto aparece em apenas dois momentos: com Jackie Brown, que canta um *rap* que ela mesma compôs sobre sua vida; e de forma mais intensa e dramática, com Sarita, no final do filme, que canta uma canção que seu pai sempre cantava e que marcou sua vida.

Pode-se pensar a presença da música no filme a partir dos conceitos de territorialização e desterritorialização. Leonardo Vidigal (2008) aponta que ao abordar o conceito de territorialização, Deleuze e Guattari (1987) destacam que o elemento musical em sua expressividade rítmica se mostra como um agente a demarcar o território. Os filósofos consideram “a territorialização como a composição de uma dada ordem, uma dada ancoragem, que estabiliza as relações possíveis em um espaço, uma forma de se abrigar do fluxo caótico da existência e permitir assim a produção de novas formas de

expressão” (DELEUZE; GUATTARI *apud* VIDIGAL, 2008, p. 37). A música demarca o território a partir de meios variados, chamados pelos autores de *ritornelo* que, segundo Vidigal, na teoria musical, designa um conjunto de notas repetidas em uma peça, o bloco de conteúdo da própria música. Segundo Deleuze e Guattari, esse bloco tem o poder de fazer emergir as qualidades que definem um território.

Da mesma forma que a música está no centro da delimitação do território, ela também está em sua dissolução, expressada pelo conceito de desterritorialização.

Este seria um movimento de se lançar para fora desse abrigo, muitas vezes através de uma perda de controle ou do equilíbrio adquirido, como na situação em que um instrumentista ou um ouvinte se sentem arrebatados pela música e perdem a referência de onde estão, como na dança mais intensa que faz esquecer o momento presente. É a própria música que se apresenta como responsável pela desterritorialização do *ritornelo* (DELEUZE; GUATTARI *apud* VIDIGAL, 2008, p. 37).

Vidigal (2008) destaca que o modo como a música afeta os indivíduos, coletividades e a composição de obras audiovisuais pode fazer com que ela se desterritorialize de diversas maneiras a partir das múltiplas relações entre os elementos envolvidos, condicionada por algumas características presentes em filmes e vídeos.

O território sempre foi uma questão importante na obra de Coutinho. Em filmes como *Santa Marta - duas semanas no morro*, *Boca de lixo*, *Santo forte*, *Babilônia* e *Edifício Master*, o território físico é bem demarcado e considerado parte do dispositivo. Contudo, a música, especialmente o canto amador, presente nesses filmes não delimita esse território, configurando uma desterritorialização, pois leva as personagens que cantam a perderem a referência de onde estão.

Em *Jogo de cena*, Coutinho trabalha o território de uma nova forma. Aqui, não há mais o território físico como unidade entre as personagens, mas o espaço do teatro, do palco. A territorialização é simbólica: um espaço físico que simboliza as relações estabelecidas naquele espaço e que pressupõe atuações e performances. Contudo, mesmo aqui, com um cenário minimalista, a música também configura a desterritorialização, levando as personagens, imersas em suas emoções, a outros lugares, além do palco e da cadeira diante do diretor, como se pode observar na performance musical de Sarita.

Ao optar por terminar o filme com o canto emocionado de Sarita, acompanhado pela voz fantasmática de Marília Pêra, Coutinho quebra duas regras das suas obras até então: o uso da voz *off* e do final emotivo e dramático.

### 3.2 – O jogo das performances e representações

Conforme destacado no capítulo anterior, a entrevista se tornou uma das características mais marcantes dos filmes de Coutinho, de forma que a montagem é direcionada para que seja o ponto central da narrativa – característica que ficou mais evidente a partir de *Santo forte*. Nesse sentido, *Jogo de cena* segue a mesma ideia dos filmes anteriores; porém, o longa de 2007, ao trazer atrizes profissionais e duas pessoas contando a mesma história, suscita uma nova perspectiva sobre a entrevista e a relação entre ficção e não-ficção. Em vez de o ponto central da narrativa ser a história de vida de pessoas comuns, agora a questão principal é a performance<sup>11</sup>, o que já fica explícito logo nas primeiras conversas, com Mary Sheila abordando os desafios da profissão de atriz, e no jogo entre Gisele e Andréa Beltrão, em que se pode observar que, em determinados momentos, a atriz se emociona e chora até mais do que Gisele, o que faz duvidar se aquela história não poderia ser dela mesma. Nesse momento, o filme já abre para o espectador a perspectiva de que em uma entrevista não se pode levar em consideração apenas a história que está sendo narrada, mas como ela está sendo narrada, a performance de quem narra, exigindo dele uma percepção atenta, conforme destacado anteriormente.

A próxima entrevista marca a terceira fase do jogo e pode ser considerada outro ponto chave da performance no documentário. A participação da atriz Débora Almeida interpretando a babá Maria Nilza reforça a questão de que não se deve apenas considerar a história contada, mas todos os elementos narrativos. O fato de ser um rosto até então desconhecido e toda a construção da personagem – vestimentas, maquiagem, expressões, modo de falar, gestos e até mesmo o vocabulário – joga com os estereótipos da sociedade e leva o espectador a acreditar que se trata de uma não-atriz e que ela estaria ali contando sua história pessoal. Nesse caso, o estereótipo é o da mulher negra, pobre, que usa roupas curtas, maquiagem chamativa e que trabalha como empregada doméstica. Entretanto, ao final do depoimento, quando ela olha diretamente para a câmera e diz “foi isso que ela disse”, desconstrói-se esse pré-julgamento de que ela não seria atriz e reforça ainda mais a dúvida do espectador em relação à performance das

---

<sup>11</sup> Toma-se aqui a definição de que “a expressão *performance* diz respeito à realização de determinados atos em situações definidas, envolvendo certo nível de eficiência em sua execução” (BEZERRA, 2014, p. 50).

outras mulheres, se seriam elas atrizes representando ou mulheres anônimas contando suas próprias histórias, aprofundando a indeterminação à qual ele já está submerso.

Quando Marília Pêra divide a história com Sarita Houli, o jogo da performance é reformulado mais uma vez. Enquanto é possível ver semelhanças na atuação de Andréa com a forma de narrar da personagem original – desafio relatado pela própria atriz no final da sequência –, Marília Pêra traz uma narração mais contida, séria, com tom de voz ameno e poucos gestos, bem diferente do jeito extrovertido, com muita gesticulação ao falar e o tom de voz mais alto de Sarita. Assim como com Andréa Beltrão, ao final, Coutinho fala sobre suas impressões sobre a atuação de Marília, destacando esta característica de ter sido mais contida. A atriz também expõe suas impressões e sentimentos ao interpretar Sarita, pontuando que ao falar sobre a filha de Sarita, ela se lembrou de sua própria filha, o que lhe trouxe emoção e que houve uma mistura de memórias. Esse momento mostra que há uma mescla de sentimentos, e que não tem como definir com exatidão a quem pertenceriam as emoções, à atriz ou à personagem encenada. A atriz revela ainda, ao diretor e ao público, que levou um cristal japonês<sup>12</sup>, caso o diretor pedisse para que ela chorasse. Nesse momento, a atriz explicita o processo de construção da personagem para a câmera, revelando truques de atuação. Pode-se verificar que Coutinho se utiliza dessa fala para reforçar ao espectador algo que ele já vinha dizendo em seus filmes anteriores: mesmo o documentário, entendido por muitos como o cinema do real, é um jogo de cena, uma construção com técnicas e estratégias; portanto, o que se vê é a verdade da filmagem, não uma verdade absoluta.

O jogo de Fernanda Torres e Aleta também tem uma dinâmica diferente em relação à performance das atrizes anteriores. Diferentemente dos depoimentos de Andréa Beltrão e Gisele, e de Marília Pêra e Sarita, a representação de Fernanda fica explícita logo no início, pois, na primeira aparição, ambas têm as mesmas atitudes, chegam ao palco, cumprimentam o diretor e falam a mesma frase: que ali havia muita gente. Logo quando começa a falar, a atriz interrompe o relato e diz ao diretor que não consegue fazer, pois tem a sensação de que está mentindo para ele e que fica com vergonha, pois tenta imitar ao máximo Aleta, porém não consegue separar a moça e a história. Em seguida, Fernanda volta à representação, alternando com as cenas de Aleta. Entretanto, em diversos momentos do depoimento, Fernanda interrompe a atuação para colocar suas dificuldades em fazer o papel. Dessa forma, pode-se dizer que, nessa fase, o espectador

---

<sup>12</sup> Produto a base de cânfora para estimular as lágrimas naturalmente, sem causar dor alguma.



não tem dúvidas sobre a quem pertenceria a história, o que é explicitado logo no início. O jogo aqui, a imersão, estaria na atuação da atriz, que flutua entre pessoa e personagem sutilmente. A indeterminação está em definir se o que Fernanda está dizendo, expressando, seria de Aleta ou dela mesma. Assim como as outras atrizes, ao final, a atriz e Coutinho voltam a falar sobre sua participação, os elementos pessoais que ela colocou e o que imitou exatamente igual à verdadeira dona da história.

Observa-se que as três atrizes – Andréa Beltrão, Marília Pêra e Fernanda Torres –, ao conversarem com o diretor sobre como se preparam para o papel, os sentimentos e desafios, revelam que tiveram dificuldades em se distanciar das personagens, de fazer algo mecânico, sem subjetividade, o que leva a outra questão importante de ser observada em *Jogo de cena: a representação*. Bezerra (2004) aborda a questão citando as técnicas do autor russo Konstantin Stanislavski (1863-1938), que defendia que:

Quanto mais o ator se anula como pessoa e mergulha na personagem, mais reforça a ficção e a ilusão de ser um “outro”. O termo que caracteriza esse procedimento adotado pelo ator chama-se “representação”. Ao interpretar ou ceder seu corpo a um determinado papel, o ator teatral procura compor ou rerepresentar o que supõe estar implícito ou explícito no texto de uma peça, e quase sempre segue as orientações bem-marcadas do diretor (STANISLAVSKI *apud* BEZERRA, 2014, p. 53).

A partir disso, pode-se observar uma dualidade no filme – que fica explícita com a reflexão das atrizes –, pois, ao mesmo tempo em que estão ali representando uma personagem, sendo fiéis ao texto e tentando seguir as orientações passadas anteriormente pelo diretor, não conseguem deixar de lado suas emoções pessoais, sua subjetividade, o que é comum quando se trata de uma performance, visto que, “no caso da *performance*, tem-se uma passagem tênue da ‘representação’ para a ‘atuação’, porque o *performer* não encarna um tipo ou personagem exterior a si mesmo. Não se anula em prol de um outro ‘ser’ fictício; é sempre ele, em pessoa, que está atuando” (BEZERRA, 2014, p. 53).

Nesse sentido, para melhor compreender o jogo das personagens, pode-se recorrer à categorização do ator fílmico, proposta por Rafael Conde (2019). O autor destaca que “todo ator é sempre um ser híbrido ‘entre’ pessoa e personagem, realidade e encenação, naturalismo e representação” (CONDE, 2019, p. 81) e, diante disso, propõe categorias que vão além do ator pensado anteriormente pela Teoria do Cinema: o ator profissional e não profissional, o não-ator ou o ator natural. Conde define quatro categorias: *ator cotidiano*, *ator extracotidiano*, *ator desconstruído* e *ator social*.

O ator social, definido como “o personagem construído pelo filme na pessoa cotidiana, em um drama contextualizado no mundo histórico, nos procedimentos da encenação do filme documentário” (CONDE, 2019, p. 107) é o mais comum nos documentários de Coutinho até então. Contudo, em *Jogo de cena*, as mulheres comuns podem ser enquadradas na categoria definida como atriz cotidiana, isto é, aquela que atua na própria história e traz ações espontâneas diante da câmera, mesmo que, de alguma forma, dirigida pelo diretor no encontro no *set* de filmagem. A atriz cotidiana tem ainda “a consciência de estar agindo em cena, pois conhece, hoje, a função da câmera, portanto, transforma suas ações espontâneas para o trabalho da câmera” (CONDE, 2019, p. 98), o que fica explícito no filme quando Sarita pede para voltar, achando que sua entrevista passou uma imagem triste e pesada.

Já as atrizes profissionais que participam do filme se encaixam na categoria de atriz desconstruída, que, ao mesmo tempo em que se situa próxima à atriz extracotidiana, aquela que tem a prática da atuação como ofício instituído e traz para a filmagem conhecimento técnico, busca uma desconstrução desta técnica para alcançar um naturalismo, uma fusão da pessoa na personagem.

Defino o ator desconstruído como o ator extracotidiano no processo de não negar o ofício instituído, não de negar uma técnica de construção (um domínio sobre seu corpo), mas de usar os recursos de construção do personagem como ferramenta de desconstrução, objetivando encontrar um naturalismo ideal, numa outra técnica elaborada de edificar, para a cena, a pessoa no personagem, ou o personagem construído na execução estudada das ações espontâneas da vida cotidiana (CONDE, 2019, p. 67).

Conde (2019) destaca *Jogo de cena* como um trabalho exemplar a testar essas fronteiras entre a personagem de ficção e a personagem real, entre a ficção e a não-ficção. Dessa forma, o engajamento do espectador no filme se daria menos pela identificação com as personagens e suas histórias do que com seu papel de observador crítico, de jogador, diante das narrativas e das encenações apresentadas.

Além das performances das atrizes profissionais e da atuação das personagens comuns, Coutinho também faz sua própria performance, sendo chamado por Mattos (2019) de “documentarista-performer”. Pode-se observar em diversos momentos que o diretor também está representando, como nas conversas com Lana Guelero e Claudiléia, que contam a mesma história, e ele faz as mesmas perguntas e os mesmos comentários para as duas. Além disso, verifica-se ainda que, na maioria das vezes, o diretor faz menos perguntas às atrizes do que para as mulheres comuns, o que pode servir de pista para o

espectador identificar quem seria a verdadeira dona da história. Contudo, em outros momentos, Coutinho muda sua atuação, como na conversa com Débora, que é uma atriz profissional representando a empregada doméstica Maria Nilza: faz muitas perguntas, como se estivesse ouvindo aquela história pela primeira vez, o que contribui para a crença do espectador de que ela seria uma personagem real e aquela história pertencente a ela, reforçando ainda mais sua indeterminação com a frase final da entrevista. Portanto, o diretor também constrói sua performance, de forma que ela seja mais um elemento do jogo.

### 3.3 – A cena e a câmera do jogo

André Gaudreault (2009) destaca que entre os domínios percorridos pelo realizador de cinema está a construção da cena, a colocação do ator, a presença da câmera e os espaços – elementos que também são fundamentais para compreender o jogo que Coutinho faz com o espectador em *Jogo de cena*.

Conforme analisado anteriormente, logo na primeira sequência, em que a câmera segue Mary Sheila até ela chegar ao palco, onde o diretor e a equipe a esperam, Coutinho já explicita ao espectador o espaço em que acontecerá o filme – o palco do teatro – e a colocação da atriz, de frente para o diretor e de costas para a plateia (Figura 14).

Figura 14 – Mary Sheila e Coutinho juntos no quadro, explicitando a disposição da cena.



Fonte: *Frame de Jogo de cena* (2007).

A conversa com Mary Sheila é feita predominantemente com a câmera parada, ângulo normal e plano meio-médio, enquadrando a personagem e as cadeiras vazias da plateia ao fundo, o que demonstra ao espectador que ele também faz parte do espetáculo, pois assiste a tudo como se também estivesse no palco. O plano meio-médio também expõe a

expressão corporal da personagem durante a narração, que ganha dramaticidade quando Mary Sheila interpreta um trecho da peça em que está trabalhando no grupo Nós do Morro, a pedido do diretor (Figura 15).

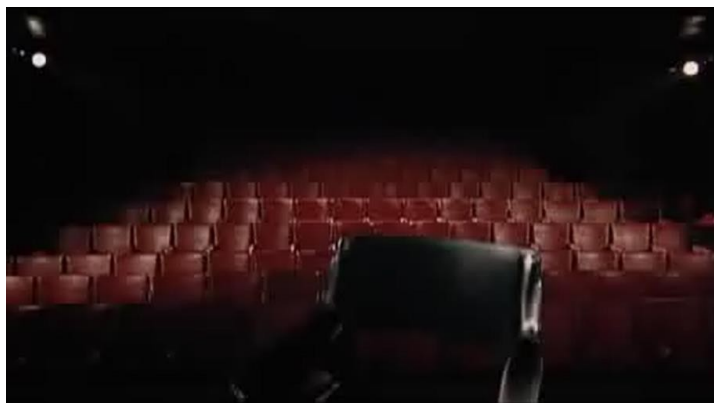
Figura 15 – Personagem Mary Sheila em plano meio-médio, com plateia vazia ao fundo.



Fonte: *Frame de Jogo de cena* (2007).

A cena seguinte é composta por um plano geral do teatro, com a cadeira da personagem desocupada, em primeiro plano, e, ao fundo, a plateia vazia (Figura 16). Esse cenário, que se verá em todas as conversas, segue o padrão minimalista e simples, comum aos filmes de Coutinho. Contudo, ele tem um significado particular e é um dos elementos mais importantes do jogo, pois o palco do teatro e a plateia vazios reforçam o jogo entre realidade e representação, uma vez que o teatro é associado a interpretações de textos fictícios por atores profissionais.

Figura 16 – Cadeira do entrevistado desocupada e, ao fundo, a plateia vazia e iluminada.



Fonte: *Frame de Jogo de cena* (2007).

Nas conversas com Gisele e Andréa Beltrão, a câmera permanece parada e em ângulo normal, na altura das personagens; além do plano meio-médio, há também o primeiro plano do rosto das personagens, que ocupa todo o quadro, principalmente nos momentos em que mais se emocionam. O primeiro plano predomina na conversa com Andréa Beltrão, conferindo mais dramaticidade ao depoimento da atriz do que ao de Gisele (Figura 17). Além disso, o primeiro plano do rosto nos momentos de maior emoção aproxima o espectador e provoca sua imersão através dos afetos que emergem das expressões. Como afirma de forma poética, ao caracterizar o primeiro plano, o cineasta polonês Jean Epstein (1897-1953), citado por Marcel Martin (1990, p. 38), em *A linguagem cinematográfica*:

Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, abre-se como a cauda do pavão, expõe sua geografia ardente... É o milagre da presença do real, da vida manifesta, aberta como uma bela romã despida de sua casca, assimilável, bárbara. Teatro da pele.

Figura 17 – *Close-up* do rosto de Andréa Beltrão conferindo maior dramaticidade a seu depoimento.



Fonte: *Frame* de *Jogo de cena* (2007).

Na conversa com Débora/Maria Nilza, a câmera tem um papel ainda mais fundamental para o jogo. A conversa começa com o primeiro plano do rosto da personagem. Em seguida, a câmera se afasta lentamente, abrindo o enquadramento para um plano meio-médio, mostrando mais o corpo da personagem e a plateia vazia ao fundo. Logo após esse movimento de abertura do enquadramento, a personagem diz “eu sempre me vesti assim” e aponta para o próprio corpo. Nesse momento, pode-se dizer que a câmera antecipa o destaque que a própria personagem dá a suas roupas e reforça o que está sendo falado com a imagem (Figura 18). Essa é a conversa em que mais predominam os

planos abertos, como o meio-médio e o americano, mostrando o corpo todo da personagem, de forma que a câmera constrói, junto com o figurino e a expressão corporal da atriz, o jogo com os estereótipos que caracteriza essa fase e leva o espectador à zona de indeterminação com a frase final da narração.

Figura 18 – Plano americano de Débora/Maria Nilza destacando sua postura corporal e seu figurino.



Fonte: *Frame de Jogo de cena* (2007).

Além disso, o primeiro plano e o ângulo normal, na altura dos olhos da personagem, ao final da entrevista, quando ela olha para a câmera e diz “foi isso que ela disse”, quebrando a quarta parede e olhando para a câmera como se estivesse olhando nos olhos do espectador, também contribui para a imersão no filme (Figura 19).

Figura 19 – *Close-up* de Débora/Maria Nilza quebrando a quarta parede.



Fonte: *Frame de Jogo de cena* (2007).

Nas conversas com Sarita e Marília Pêra, que dividem a mesma história, também se pode observar um importante jogo de câmera. A conversa com Sarita começa com plano meio-médio, com a personagem e a plateia vazia no quadro. À medida que a narração

avança, ficando mais intensa e dramática, a câmera vai se aproximando lentamente, até fechar no primeiro plano do rosto da personagem. A encenação de Sarita pode ser caracterizada como a encenação *direta*, principalmente pela *encena-afecção* com expressões faciais e gestuais muito marcantes. Portanto, observa-se que o diretor prioriza os planos mais fechados durante a conversa com ela, como o primeiro plano e o *close-up*, de forma a direcionar a atenção do espectador para suas expressões, fazendo-o ser atingido pelos afetos que dali emergem (Figura 20).

Figura 20 – *Close-up* do rosto de Sarita. Plano predominante em sua conversa.



Fonte: *Frame* de *Jogo de cena* (2007).

Em contraponto, como já observado, Marília Pêra faz uma atuação mais contida e séria, bem diferente do jeito expressivo de Sarita. Dessa forma, em sua conversa, observa-se a utilização de planos mais abertos, como o meio-médio e o americano, que também pontuam essa diferença entre as duas, destacando a expressão corporal da atriz (Figura 21). Durante a atuação, o momento em que se tem o primeiro plano do rosto de Marília é quando ela fala sobre a relação com a filha. Mais à frente, a atriz revela que esse foi o momento em que mais se aproximou da personagem original, pois se lembrou da própria filha. O diálogo com Coutinho sobre a experiência da atuação e suas técnicas de preparação também é marcado pelo primeiro plano do rosto da atriz. Ou seja, pode-se dizer que o primeiro plano é utilizado nos momentos em que se tem mais a pessoa Marília do que a atriz em ação, direcionando a atenção do espectador para sua subjetividade e, assim, provocando a identificação e a imersão deste, levando-o a se perder no jogo das representações.

Figura 21 – Plano americano de Marília Pêra. Plano predominante em sua conversa.



Fonte: *Frame de Jogo de cena* (2007).

Nas conversas seguintes com Lana Guelero e Jackie Brown, observa-se o predomínio dos planos mais abertos, meio-médio e americano, com destaque para a expressão corporal das personagens. Logo no começo da conversa com Lana, Coutinho diz para ela ficar calma e, neste momento, o espectador pode perceber que ela está nervosa, ao fazer uma leitura de sua expressão corporal tensa e enrijecida. Já Jackie Brown, durante a conversa, tem gestos muito expressivos e a sua postura corporal também é muito marcante para sua caracterização.

Diferentemente das duas conversas anteriores, o depoimento de Maria de Fátima é marcado pelos planos mais fechados, como o primeiro plano e o *close-up*, destacando sua *encena-afecção* e provocando a imersão do espectador pelos afetos que emergem de suas expressões.

As conversas com Aleta e Fernanda Torres também trazem a câmera parada, ângulo normal e os planos meio-médio, americano, primeiro plano e *close-up*. Nessa sequência, observa-se que o diretor segue o mesmo padrão das conversas anteriores, recorrendo a planos mais fechados quando as personagens demonstram maior emoção, conferindo maior dramaticidade. Além disso, o primeiro plano e o meio-médio também predominam nos momentos em que Fernanda expõe sua dificuldade na interpretação e oscila entre as expressões da personagem e as dela mesma, isto é, entre sua encenação direta e sua performance, expandindo a zona de indeterminação do espectador através de suas expressões faciais e gestuais.

No final da conversa com Fernanda, quando ela e Coutinho discutem sobre sua interpretação, o diretor também aparece no quadro, junto com a atriz, o que acontece



poucas vezes no filme (Figura 22). Tal enquadramento mais aberto, que também acontece durante a conversa com Marília Pêra, coloca no quadro os principais elementos do jogo: o diretor, a personagem, o palco e a plateia vazia ao fundo.

Figura 22 – Fenanda Torres, Coutinho, o palco e a plateia vazia no mesmo quadro.



Fonte: *Frame de Jogo de cena* (2007).

Nas próximas conversas, com Marina, Andréa Beltrão e Claudiléia, observa-se a câmera parada, com ângulo normal e predomínio dos planos mais fechados, primeiro plano e *close-up*, com foco nas expressões das personagens durante a narração. Claudiléia faz um contraponto com Lana Guelero, que conta a mesma história anteriormente, pois ela traz um depoimento muito emocionado e expressivo, diferente de Lana que entrega uma narração mais contida e tensa, o que se traduz nas escolhas dos planos de ambas as conversas – Lana, em planos mais abertos, e Claudiléia, em planos mais fechados.

Na segunda participação de Sarita, em que ela conta sobre a relação do pai com a música e canta *Se essa rua fosse minha*, uma das músicas que mais marcou sua vida, há predomínio do primeiro plano e do *close-up*, direcionando a atenção do espectador para suas expressões marcantes e emocionadas ao cantar a canção. Aqui, mais uma vez, o espectador é envolvido pelos afetos que emergem de sua *encena-afecção*, o que é intensificado pelos planos mais fechados.

Com a análise feita, pode-se perceber que Coutinho opta, predominantemente, pelos planos dramáticos – plano americano e meio-médio – e pelos planos psicológicos, principalmente o primeiro plano e o *close-up*, que revelam os sentimentos e as emoções das personagens. Além disso, a câmera se mantém fixa em todas as conversas, de modo que se concentra apenas nas expressões faciais e nos gestos das personagens durante a

narração, assim como o uso do ângulo normal, que caracteriza a visão de como se vê o mundo, deixando a personagem na altura do olhar do espectador, e este concentrado em seu rosto.

Como já destacado, essa forma de trabalhar a imagem, com câmera fixa, mudando apenas o enquadramento, e com preferência pelos planos mais fechados, já era um padrão na obra do diretor. Em *Jogo de cena*, pode-se pensar tais características como uma mobilização de certos clichês inerentes ao documentário do próprio Coutinho, como uma espécie de ironia formal.

Com frequência, o rosto ocupa toda a tela, naquela situação que era exaltada pelos teóricos do cinema nos anos 1920, graças à sua captura dos detalhes da fisionomia, o chamado ‘drama microscópico’ do rosto, um momento de verdade que seria exclusivo ao cinema, em oposição ao teatro (XAVIER, 2013, p. 613).

Nesse contexto, imagens em *close-up* do rosto das personagens têm um papel de destaque. Elas podem ser pensadas como a imagem-afecção de Deleuze. “A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto. Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme” (DELEUZE, 2018, p. 141). Nesse sentido, o autor distingue dois tipos de rostos – reflexivo e intensivo:

Encontramo-nos diante de um rosto intensivo cada vez que os traços escapam do contorno, põem-se a trabalhar por sua própria conta e formam uma série autônoma que tende para um limite ou transpõe um limiar. [...] A série intensiva desvenda aqui sua função, que é passar de uma qualidade a outra, desembocar numa nova qualidade. [...] Em contrapartida, estamos diante de um rosto reflexivo ou refletor enquanto traços permanecerem reunidos sob o domínio de um pensamento fixo ou terrível, mas imutável e sem devir, de certo modo eterno. [...] Em suma, o rosto refletor não se contenta em pensar algo. Assim como o rosto intensivo exprime uma Potência pura, isto é, define-se por uma série que nos faz passar de uma qualidade à outra, o rosto reflexivo exprime uma Qualidade pura, isto é, ‘algo’ comum a vários objetos de natureza diferente (DELEUZE, 2018, p. 144-145).

Deleuze destaca ainda que o primeiro plano abstrai o objeto de todas as coordenadas espaço-temporais, elevando-o ao estado de Entidade e fazendo surgir o afeto puro enquanto exprimido.

O afeto é a entidade, isto é, a Potência ou a Qualidade. É um exprimido: o afeto não existe independentemente de algo que o exprima, embora dele se distinga inteiramente [...] A imagem-afecção é a potência ou a qualidade consideradas por si mesmas enquanto exprimidas (DELEUZE, 2018, p. 155).

As colocações de Deleuze permitem observar que os rostos das mulheres de *Jogo de cena*, os primeiros planos, podem ser caracterizados como intensivos, pois exprimem uma Potência pura e passam de uma qualidade a outra. Com a análise das expressões, dos micromovimentos de expressão no desenrolar da narração, pode-se ver que a mulher sofredora passa para a qualidade de mulher guerreira e que a mulher dona da história passa para a qualidade de atriz e/ou vice-versa. Dessa forma, os rostos também fazem surgir o afeto puro, afeto este que é o novo e que influencia na relação do espectador com a imagem, abrindo possibilidades de experiência.

Com essa análise do *putting in place* e do *putting in frame* de *Jogo de cena*, conclui-se que elementos formais como planos, movimentos de câmera, cenário, encenação, gestos e afecções, são fundamentais para compreender as narrativas e construir um sentido para o filme como um todo, como peças-chave no encadeamento de memória exigido do espectador, conforme destacado anteriormente. Esses elementos constituem a imagem atual e, conseqüentemente, a imagem virtual, e a busca do espectador por estas imagens é guiada por eles. Através deles, o espectador estabelece uma relação entre as entrevistas e as interpreta, na tentativa de desvendar quem está atuando e quem está contando a própria história. Os afetos exprimidos, principalmente pelos rostos, abrem a possibilidade de experiência do espectador de imergir na imagem, a ponto de perder seu eu e buscar novos modos de ser.

Outra característica essencial para o jogo é a escolha pelo digital ao invés da película, que Coutinho adotou desde *Santo forte*. Como o filme é feito por conversas, era preciso uma continuidade, um tempo para que a personagem se colocasse diante da câmera e desenvolvesse sua narrativa, o que seria impossível com a película, cuja fita tem tempo de duração determinado e bem curto, o que quebraria o momento e a espontaneidade das pessoas.

Em *Jogo de cena*, o jogo está com o espectador, que muda sua relação com o filme a cada entrevista, como se estivesse “passando de fase”, aprofundando-se na indeterminação a cada etapa. Durante o filme, as entrevistadas estão sentadas de costas para a plateia vazia e de frente para Coutinho e a câmera, dando a ideia de que o espectador também “estaria” no palco, “fazendo parte” do espetáculo. Aqui a identificação se dá com o narrador/entrevistador. Contudo, as cadeiras vazias da plateia iluminadas atrás das entrevistadas demonstram que à medida que o espectador “passa de fase”, ele vai sendo levado para lá, para seu lugar, e o jogo termina com ele sentado ali,

uma vez que, na cena final, a câmera está posicionada na plateia de frente para o palco. Quebra-se aí o processo da identificação e pode-se dizer, então, que, no filme, a chave da experiência de real não estaria nas imagens ou nas histórias contadas, mas nas relações mentais construídas pelo espectador a partir destas.

### 3.4 – O espectador do jogo

Consuelo Lins (2013, p. 374) afirma que, desde os primeiros documentários, realizados ainda nos anos 1970, Coutinho explora dois eixos indissociáveis – suas personagens e seus espectadores: “Desde sempre, os métodos e os procedimentos que o diretor se dispôs a colocar em campo para filmar implicaram tanto maneiras de se relacionar com o outro quanto modos de convocar o espectador a interagir com os filmes”.

Desde *Theodorico, imperador do sertão*, o diretor trabalha seu método de entrevista de modo a abrir à visão de mundo da personagem e assim permitir uma liberdade ao espectador para produzir os sentidos do que está vendo. Ao longo de sua carreira, Coutinho potencializou a linguagem documental e, conseqüentemente, a experiência do espectador com o filme, tendo este que ser ativo para estabelecer as relações, e crítico para identificar as entrelinhas. Contudo, Lins (2013) destaca que esse espectador ativo, produtor de sentidos, sempre conviveu com outro tipo de espectador: o espectador crente nas imagens documentais. Por mais que o diretor deixasse claro que o documentário seria a verdade da filmagem, das negociações e encenações, há sempre o espectador crédulo que aposta nas imagens como a verdade da realidade.

De filme a filme, Coutinho explicitou essas condições, deixou pistas dessas encenações, forneceu informações a respeito dos “dispositivos de filmagem” utilizados (o lugar e a duração da filmagem, equipes envolvidas, equipamentos, a existência ou não de pesquisa...); em suma, fez o possível para sublinhar o caráter essencialmente subjetivo, parcial, precário e contingente de toda e qualquer narrativa documental. Tudo isso, de certo ponto de vista, pouco adiantou. De filme a filme, Coutinho reencontrou espectadores crédulos no poder da sua câmera de registrar a realidade, a autenticidade dos depoimentos, a espontaneidade das situações filmadas (LINS, 2013, p. 383).

Diante disso, ao experimentar outros dispositivos, em *Jogo de cena*, Coutinho não coloca apenas em questão a entrevista e os limites entre ficção e não-ficção, mas o próprio espectador que, agora, tem uma experiência sensível inédita. Ao construir uma dualidade com as performances e atuações de atrizes profissionais e mulheres comuns,

priorizando a imagem-afecção reutilizando-as de forma a emergir afetos e perceptos, explorando as situações óticas sonoras puras, construindo devires, e apostando nas relações mentais e intelectuais, o diretor torna complexa a relação do espectador com o filme no qual se vê cada vez mais imerso, abrindo sua percepção para outros modos de ver e saber.

A partir da análise do documentário, pode-se dizer que o espectador, aqui, vai além do espectador ativo ou espectador-montador<sup>13</sup>, que constrói as relações e produz os sentidos por conta própria. A partir das operações cinematográficas, *Jogo de cena* expande sua zona de indeterminação, de forma que, ao ter uma experiência com o filme, o observador não tem suas expectativas e concepções predeterminadas atendidas, e abre a possibilidade para que este entre em um processo de produção de um novo *eu*, que pode ser tratado como um processo de subjetivação.

O conceito de subjetivação é colocado por Michel Foucault e interpretado por Deleuze (2013) como a constituição de modos de existência. Deleuze ressalta que a subjetivação trabalhada por Foucault não é, de maneira alguma, um retorno ao sujeito, mas uma nova criação, uma linha de ruptura, uma nova exploração na qual mudavam as relações precedentes com o saber e o poder – não é mais o domínio das regras codificadas do saber nem o das regras coercitivas do poder –; ou seja, a subjetivação é a criação de modos de existência, a invenção de possibilidades de vida, que vão além do saber e do poder já instituídos. Deleuze ainda pontua que, se existe sujeito, é um sujeito sem identidade, uma vez que a subjetivação é um processo de individuação, pessoal ou coletiva.

Portanto, conclui-se que, ao abrir as condições de possibilidade de experiência para que o observador entre nesse processo, o filme alcança um espectador específico. Em *Jogo de cena*, esse espectador é um processo em formação dado no encontro com o filme. A partir da análise, se chega ao que depois chamaremos de *sujeito*, mas, no momento do encontro, ele ainda é um processo em formação. Sem o encontro com o filme, não há espectador.

---

<sup>13</sup> Expressão utilizada por Consuelo Lins (2013) para definir o espectador que tem que se esforçar para criar uma visão própria do que experimenta na sala de cinema.

#### 4 – *MOSCOU* – UM FILME EM POTENCIAL

“Para onde iria Eduardo Coutinho depois de *Jogo de cena*?” – esta era a pergunta que muitos se faziam no ano seguinte do longa analisado no capítulo anterior, conforme destaca Mattos (2013, p. 266):

O entrelaçamento de relatos verídicos e simulados levava o realizador a um extremo da sua própria teoria do documentário. João Moreira Salles brincava dizendo que seu próximo projeto só poderia ser sobre o Homem -Aranha ou algo similar. Jean-Claude Bernardet afirmava que esse cineasta interlocutor sentado atrás da câmera não só não faz mais sentido, como não é mais possível depois de *Jogo de cena*, que dissolveu o sujeito entrevistado e, por consequência, o sujeito entrevistador.

Coutinho, então, segue com o movimento iniciado em 2007, explorando o experimental e colocando em questão o próprio documentário e o espectador. Contudo, no longa de 2009, o diretor radicalizaria ainda mais, saindo (e levando o espectador junto) de sua zona de conforto. Como já destacado anteriormente, *Moscou* é composto por fragmentos de ensaios da peça *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, junto com fragmentos das conversas de Coutinho e de Enrique Díaz com os atores do grupo Galpão, e com exercícios feitos pelos atores, sem de fato concluir a encenação da peça – o que rompe com qualquer referencial de documentário –, abrindo mão também das conversas e do encontro entre diretor e personagem, que tanto marcaram a obra do cineasta até então. “[...] haveria de ser o passo mais arriscado de toda a sua carreira, pelo menos em termos de posicionamento de si mesmo e escolha estética” (MATTOS, 2013, p. 267).

A escolha da peça de Tchekhov não foi por acaso. O diretor já tinha uma admiração antiga pelo diretor russo e já havia assistido a duas montagens de *As três irmãs* – em 1956, realizada pela Escola de Arte Dramática, e em 1972, pelo Teatro Oficina. Mattos (2013, p. 268) destaca que o grupo Galpão foi escolhido por constituir uma pequena comunidade e ser menos afeito à fama e ao ego, “deixando-se assim flagrar nos dilemas do seu processo criativo”. Além disso, o grupo possuía, em Belo Horizonte, um teatro adaptável às exigências da filmagem. Coutinho incumbiu os próprios atores a convidarem o diretor de teatro com quem gostariam de trabalhar. Nomes como Aderbal Freire Filho e Paulo de Moraes foram sugeridos, mas o escolhido foi Enrique Díaz.

Enrique Díaz estava, de certa forma, sintonizado com o cinema de Coutinho na medida em que seu metateatro já buscava incorporar o processo de criação aos espetáculos e estimular o trânsito entre personagens e vivências dos próprios atores. Para tanto, ministrava diversos exercícios lúdicos ou imersivos, envolvendo ocupação de espaços pelos corpos, reforço e quebra da ideia de grupo, “*jam sessions*” de palavras e ações, e duplicação de atores vivendo um mesmo personagem, às vezes dentro da mesma cena (MATTOS, 2013, p. 269).

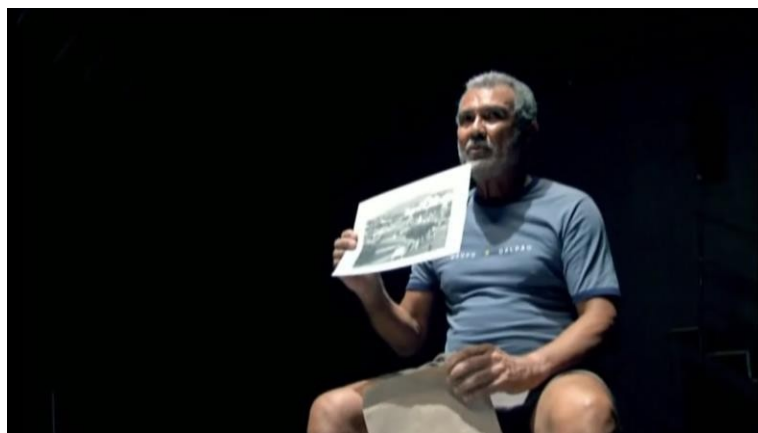
Seguindo seu padrão de explicitar suas estratégias logo no início do filme, Coutinho traz, nas primeiras cenas, os dispositivos que serão acionados – encenação da peça, exercícios e vivência dos atores e o processo de construção do espetáculo (teatral e cinematográfico). Diferentemente de *Jogo de cena*, em que há uma indiscernibilidade entre o real e a ficção, aqui, desde o início, já fica explícito que se trata de um texto ficcional, interpretado por atores profissionais. Dessa maneira, pode-se dizer que o que o diretor irá explorar mais a fundo é a relação entre teatro e cinema, a potência do falso, o processo e o inacabado.

Diante disso, a fim de dar continuidade ao estudo sobre o espectador do documentário de Eduardo Coutinho, seguiremos com o modelo de análise adotado no capítulo anterior, com uma análise macro do filme, a partir do conceito de *putting in sequence*, de Gaudreault, para, então, compreender a lógica da montagem e como é construída a fruição do espectador no avançar do filme. Num segundo momento, será realizada uma análise mais minuciosa dos elementos formais para alcançar a temporalização da imagem. Também a partir dos conceitos de Gaudreault, *putting in scene* e *putting in frame*, serão analisados os cenários, a iluminação, o trabalho dos atores e a relação entre os elementos teatrais e cinematográficos.

#### **4.1 – Moscou visto de cima**

Na cena de abertura, o ator Arildo de Barros, sentado em uma cadeira iluminada e com um cenário preto em volta, exhibe uma fotografia (Figura 23) e diz que não é sua, mas da cidade de Moscou (Rússia). O ator conta, então, sobre a infância e adolescência que teve nesse lugar e a demolição do cinema que havia naquela praça, fato que muito o marcou. Já nessa cena, observa-se a mistura das motivações teatrais e pessoais em que atores trazem à tona memórias afetivas para, então, alcançar a peça e a personagem. Em seguida, entra o letreiro do filme.

Figura 23 – Arildo de Barros, ator do Grupo Galpão, na cena de abertura do filme.



Fonte: *Frame de Moscou* (2009).

A próxima cena depois do letreiro também traz uma característica marcante do filme: a quebra da quarta parede. Em cena, três mulheres – as atrizes Inês Peixoto, Simone Ordones e Fernanda Vianna, que mais à frente serão apresentadas como Olga, Irina e Masha, as três irmãs – conversam e olham para a câmera, como se estivessem olhando para alguém que tentam reconhecer. Também fazem referência a Moscou no diálogo. Em seguida, vê-se a cena de outro homem, o ator Beto Franco, que faz uma breve narração da história de três irmãs, Olga, Irina e Masha, e do irmão, Andrei, enquanto mostra fotografias de crianças, como se fossem deles. Em certo momento do monólogo, ele diz: “coincidentemente elas também tinham um irmão, tal qual na história de Tchekov”, como se estivesse narrando sobre outras pessoas, aleatórias à peça. A partir de murmúrios fora do quadro, é possível perceber que ele está apresentando as fotos para outras pessoas. Conforme destacado acima, essa sequência de cenas já antecipa ao espectador alguns dos dispositivos que serão acionados no filme: a história da peça *As três irmãs*, como uma breve sinopse, e as indiscernibilidades das encenações.

A cena seguinte é um dos momentos chave, comuns a quase toda a obra de Coutinho: o diretor, junto com Enrique Díaz e a equipe, estão sentados a uma mesa e chamam os atores para se juntarem a eles (Figura 24). O elenco se aproxima, enquanto o cineasta explica que os lugares têm nomes definidos de acordo com os papéis, mas não o nome da peça – que viriam a descobrir apenas naquele momento, que é datado como o primeiro dia de filmagem. Coutinho segue explicando a dinâmica das filmagens que terão duração de três semanas, e Enrique complementa, explicando a proposta do projeto, que não é encenar a peça de fato, mas compartilhar o que é do humano, não apenas o “bonitinho”, mas da raiva, da inveja e da mágoa. A partir daí, Simone Ordones



começa a ler o texto e, por cima da sua leitura, entra a voz *over* de Coutinho falando sobre a peça, o cenário e o contexto. Os atores seguem lendo o texto, enquanto a narração de Coutinho continua apresentando os personagens.

Figura 24 – Primeira reunião de Coutinho e Díaz com os atores do Grupo Galpão.



Fonte: *Frame de Moscou* (2009).

Nesse ponto do filme, o espectador que já conhece as obras anteriores do diretor pode criar uma expectativa de que agora, após a explicitação do dispositivo, o filme irá de fato começar. Contudo, é surpreendido pela cena do ator Paulo André segurando um quadro e, após um tempo de silêncio, começa a contar a história de três irmãos, chamados de Huguinho, Zezinho e Luisinho. Após contar a história de cada um, diz que, infelizmente, hoje são apenas um retrato na parede e que isso dói. Observa-se que a história contada faz um paralelo com a da peça, trocando apenas as irmãs por irmãos, usando ainda o nome de três personagens famosos de desenho animado<sup>14</sup>. Enquanto ele conta, a câmera se aproxima em um *close-up* de seu rosto, captando sua emoção, mas, ao final da história, abre para um plano mais aberto e um operador de câmera entra em quadro. O ator começa a contar a mesma história de novo, agora olhando para essa outra câmera que entra na cena.

Com a sequência descrita acima já é possível observar que o documentário aposta em uma montagem fragmentada e desconexa, seguindo a noção de conflito entre os planos, em vez da ligação linear. Tal característica não é uma novidade no cinema de Coutinho, nem no documentário em geral; entretanto, ela ganha uma camada a mais de

<sup>14</sup> “Os trigêmeos Huguinho, Zezinho e Luisinho (em inglês, Huey, Dewey e Louie) são patos trigêmeos fictícios de histórias em quadrinhos e desenhos animados, criados em 1937, pelo escritor Ted Osborne e pelo cartunista Al Taliaferro, e são de propriedade da Walt Disney Company” (Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Huguinho,\\_Zezinho\\_e\\_Luisinho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Huguinho,_Zezinho_e_Luisinho)> - acesso em 2 de agosto de 2023).

significação devido à ausência das entrevistas, do encontro entre Coutinho e pessoas anônimas, e ao texto de origem teatral. Além do aspecto destacado, a sequência também nos permite destacar a intermedialidade e a hipertextualidade do filme. É uma rede complexa entre o texto de Tchekov, a versão do Galpão com seu próprio estilo e referências mineiras e da cultura popular e de massa, como também poderá ser observado em outros momentos.

A próxima cena começa com a atriz Inês Peixoto se olhando no espelho e, com um movimento panorâmico horizontal, a câmera vai mostrando várias fotos no espelho e mais duas mulheres, as atrizes Simone Ordones e Fernanda Vianna. À medida que o plano fica mais aberto, observa-se que elas estão em um camarim. Inês, que interpreta Olga, começa falando da morte do pai e chama a outra de Irina, o que leva o espectador a perceber que elas estão falando o texto da peça. Nesse momento, pode-se dizer que a expectativa criada pela cena anterior, de que o filme iria enfim começar, é atendida, e o observador é levado a acreditar que, enfim, entrará na encenação ou, pelo menos, na preparação da encenação da peça. Contudo, na cena seguinte, sua expectativa já é quebrada e ele é acionado a ficar atento e ativo mais uma vez.

O que se vê em seguida é o diretor Enrique Díaz explicando um exercício que propõe aos atores falarem de algo com que estejam se debatendo no momento e sobre uma imagem do passado e uma do futuro. Em seguida, os atores Júlio Maciel, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira, Paulo André e as atrizes Teuda Bara e Inês Peixoto, em primeiro plano, falam, então, de suas questões, conforme proposto no exercício. A sequência do exercício nos remete às famosas conversas de Coutinho, como se fizesse um lembrete ao espectador de que aquele ainda é um filme do diretor.

A próxima cena se inicia com a tela preta e, aos poucos, a luz se acende, iluminando os atores que fazem uma encenação. À medida que a luz acende, observa-se que há uma moldura no quadro, como se a câmera estivesse assistindo à cena de uma pequena janela, sem fazer parte dela. A cena é bem teatral, o que suscita o dispositivo da linguagem teatral e sua relação com o cinema, que será abordado com mais aprofundamento mais à frente.

Em seguida, vêem-se vários homens que assistem a algo, enquanto a câmera vai passando por eles. Até que a câmera, na mão, muda o ângulo e, então, vemos os equipamentos de filmagem e os homens entrando na cena que está sendo gravada. Na sequência da montagem, as próximas cenas são essas a que se assistia a gravação de

fora – *close-up* dos rostos desses vários homens que falam olhando para a câmera, alternados com o *close-up* das irmãs, que também falam para a câmera. Observa-se que as falas dos homens da cena anterior se completam com as das mulheres, formando um diálogo. Entretanto, a sequência é caracterizada com a desconstrução do mecanismo do plano-contraplano, tão comum no cinema para cenas de diálogos. A sequência continua com o *close-up* das três irmãs, mas agora se escuta o diretor Enrique Díaz, em voz *off*, dirigindo as encenações, explicitando que são afecções construídas. Depois de uma pausa em silêncio, o diretor pede para repetir as últimas falas.

A montagem segue com a encenação da peça. Na próxima cena, Andrei, interpretado por Paulo André, escuta um som de violino em um aparelho de som, enquanto segura o instrumento. Em seguida, primeiro plano das irmãs que dizem que é o irmão contando – o som do violino segue em *off*. Em plano-sequência, elas se dirigem até o local onde o irmão está ouvindo a música e o buscam para conhecer o homem com quem conversavam, que já é possível identificar como o comandante Verchinin, interpretado por Eduardo Moreira. É a primeira vez que o diálogo acontece com todos no quadro.

Essa sequência – que se inicia com a cena dos atores assistindo à encenação de fora e em seguida já no quadro – é a primeira vez que há uma continuidade na encenação da peça. Por aproximadamente cinco minutos, a montagem permite uma linearidade na narrativa, possibilitando ao observador se acomodar e apreciar a narrativa. Contudo, tais continuidade e acomodação já são interrompidas com a cena seguinte, convocando o espectador a retomar à sua percepção ativa. A tela fica preta mais uma vez, enquanto escuta-se, em voz *off*, uma mulher cantando. Aos poucos, a luz vai se acendendo e, então, é possível ver que a mulher que canta é a atriz Lydia Del Picchia, que mais à frente será identificada como Natasha, esposa de Andrei. A cena segue com pouca luz, com apenas a atriz iluminada, mas é possível observar que há outras pessoas ali manuseando fotografias.

Na cena que vem em seguida, a câmera passeia pelo teatro e encontra os atores lendo o texto da peça, espalhados pelo local. Então, vê-se novamente Enrique Díaz explicando um exercício para os atores, o mesmo já mostrado anteriormente. Simone Ordones, Antônio Edson, Fernanda Vianna, Arildo de Barros e Eduardo Moreira são as atrizes e atores que participam nessa rodada da montagem. Entretanto, nesse momento, há uma diferença muito importante do exercício mostrado anteriormente: o diretor destaca que podem usar memórias uns dos outros, o que leva algumas histórias a se repetirem, como

a contada por Simone Ordones, que já se ouvira na voz de Paulo André, momentos antes na montagem – dinâmica que, inclusive, remete ao dispositivo de *Jogo de cena*.

Na sequência retoma-se a encenação da peça. Por aproximadamente três minutos, o espectador assiste à cena em que Andrei conversa com a empregada da casa, interpretada pela atriz Teuda Bara. Mais uma vez, a montagem ensaia uma continuidade na encenação na peça, mas é interrompida logo em seguida. Na próxima cena, a câmera, na mão, se movimenta entre diversos atores que leem o texto em voz alta, como em um ensaio. Entre esses atores, vê-se Teuda Bara falando o mesmo diálogo da cena anterior. A cena é feita toda em primeiro plano e, quando a câmera abre para um plano geral, é possível observar que estão lanchando, numa espécie de *coffee break*. Vêem-se várias pessoas no local, mas, no centro do quadro, estão Fernanda Vianna e Eduardo Moreira, intérpretes de Irina e Verchinin, e o diretor Enrique Díaz, todos com o texto nas mãos. A câmera, então, volta para o primeiro plano, agora de Fernanda e Eduardo, enquanto conversam. Por um breve momento, devido ao contexto da cena, não há uma definição se o diálogo faz parte da peça ou se é uma conversa espontânea dos dois, mas, logo em seguida, é possível ver Eduardo consultando Enrique, que está fora do quadro, e repetindo o que o diretor fala, indicando que é o texto da peça de Tchekhov. Essa questão é trazida diversas vezes ao longo do filme, que pode ser observada a partir, principalmente, da indistinção espacial – espaço de encenação, como o palco e espaços comuns, de bastidores, que não são bem definidos, demarcados – que será analisada de maneira mais aprofundada mais à frente. A sequência de cenas que começa com essa do *coffee break* é a que mais explora essa indeterminação.

Após o diálogo entre Fernanda e Eduardo, a próxima cena é com Natasha, interpretada por Lydia Del Picchia, chegando correndo ao encontro de Irina, pedindo desculpas pelo atraso, entregando-lhe um presente de aniversário. Olga entra na cena e, quando Natasha diz que há muita gente ali, responde que são apenas alguns amigos. Toda a cena – diálogos, vozes fora do quadro, cenografia – leva ao entendimento de que é a encenação da festa de aniversário de Irina. Quando Olga faz críticas a Natasha e ela sai correndo, a câmera muda de posição e enquadra Andrei e Olga em uma porta e o mesmo *coffee break* ao fundo. Em seguida, vêem-se, sequencialmente, as cenas das pessoas que estavam nesse *coffee break* tirando uma foto com uma câmera digital e a de Natasha se queixando das irmãs com Andrei. Natasha escreve em uma porta, quando Andrei a abre e os dois seguem em direção ao grupo que está brincando com pedões.

Com esta análise descritiva da sequência, pode-se dizer que a disposição das cenas na montagem constrói essa indeterminação entre os dispositivos do filme – seria uma encenação da peça ou uma cena dos bastidores? – exigindo-se do espectador uma percepção ativa.

O filme segue com a cena das pessoas brincando com os peões, enquanto Andrei e Natasha se aproximam. Masha começa a cantar e a câmera, então, se aproxima em um primeiro plano dela que é consolada pela empregada. Enquanto as duas estão no centro do quadro, é possível ver as outras pessoas passando por elas e saindo do local, em silêncio. A câmera se afasta para um plano mais aberto novamente, sendo possível ver o cenário vazio, apenas com as duas. A empregada sai e Olga e Irina entram na cena para consolar a irmã. A cena se estende por mais cinco minutos aproximadamente e traz um dos momentos mais marcantes dessa indistinção e que mais agradou ao diretor Eduardo Coutinho. Durante a encenação em que Masha chora e as outras a consolam, Simone Ordones, que faz Irina, incorpora o hino da cidade de Divinópolis ao texto de Tchekov. Bertin e Santos (2015) destacam o entusiasmo de Coutinho com a cena, que considerou o momento como “documentário puro”: “[...] o hino de Divinópolis, para mim, é a glória absoluta! É extraordinário que em uma peça chamada *As três irmãs* tenha Moscou e Divinópolis” (COUTINHO *apud* BERTIN; SANTOS, 2015, p. 269).

O filme segue com cenas de encenação de fragmentos da peça *As três irmãs*, cenas de bastidores, exercícios e algumas indefinidas que não indicam se são da peça ou de ações espontâneas dos atores. O que marca a montagem é a desconexão entre as sequências e a indeterminação entre os dispositivos, o que vai exigindo que o espectador tenha uma percepção cada vez mais ativa, abrindo para ele condições de possibilidade de experiência.

Uma das cenas a se destacar nesse sentido é a em que Masha e Verchinin conversam, à meia luz, em uma estrutura de varanda. É possível observar que o diálogo é o mesmo que diziam na cena do *coffee break*, quase vinte minutos antes na montagem, o que exige o encadeamento da memória do espectador, assim como foi analisado em *Jogo de cena*. Com essa cena, também é possível observar que Coutinho constrói um jogo, de forma que primeiro ele mostra a preparação, com leitura do texto, orientação do diretor, e depois a encenação, como se o filme fosse sendo construído ali, diante do espectador.

A sequência final traz Irina e Olga encenando o texto da peça na mesma sala onde estão os demais atores e os diretores, com a voz *over* de Coutinho dizendo o que ele próprio

define como as últimas palavras da peça. A luz que ilumina as mulheres vai se apagando lentamente até a imagem ficar toda escura, só com a narração de Coutinho. A voz do cineasta vai sumindo e vamos ouvindo apenas as conversas paralelas das pessoas discutindo sobre a encenação da peça.

Com esse sobrevoos pela montagem e como já pontuado acima, pode-se observar uma montagem fragmentada que, assim como em *Jogo de cena*, impede o prolongamento da percepção em ação, suscitando a imagem-cristal e exigindo uma atividade mental mais ampla do espectador. Contudo, mesmo com esse caráter desconexo, há uma lógica nas escolhas das cenas, que se dividem entre bastidores da construção do espetáculo (teatral e cinematográfico), subjetividades dos atores e atrizes e a encenação da peça *As três irmãs*.

Dando um passo à frente no estudo sobre a imagem-cristal (abordado no capítulo anterior), Deleuze (2013) afirma que o cristal evidencia uma imagem-tempo direta, revelando o fundamento oculto do tempo – o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam –, de forma que há, portanto, duas imagens-tempo possíveis: uma fundada no passado e outra no presente.

O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a 'lembrança pura' que vai se atualizar em uma 'imagem-lembrança'. [...] Em suma, o passado aparece como a forma mais geral de um já -aí, de uma preexistência geral, que nossas lembranças supõem, até mesmo a primeira, se uma houvesse, e que nossas percepções, até mesmo a primeira, utilizam. [...] É a concepção que será encontrada no primeiro grande filme de um cinema do tempo, *Cidadão Kane*, de Welles (DELEUZE, 2013, p. 121-122).

Seguindo adiante, o filósofo aborda outra vertente, em que o presente vale pelo conjunto do tempo, destacando que o presente se distingue do futuro e do passado porque é presença de alguma coisa, coisa que justamente deixa de ser presente ao ser substituída por outra. Deleuze propõe ainda que, em vez de passarmos ao largo de acontecimentos diferentes, em sucessão, nos instalamos no interior de um único e mesmo acontecimento, que se prepara, acontece e acaba, pois coisas diversas não ocupam o presente uma após a outra, mas passam a coexistir. Prossegue o autor:

Na bela fórmula de Santo Agostinho, há um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis. Do afeto ao tempo:

descobrimos um tempo interior ao acontecimento, que é feito da simultaneidade dos três presentes implicados, *dessas pontas de presente* desatualizadas. É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes. Um acidente vai acontecer, acontece, aconteceu [...] (DELEUZE, 2013, p. 24).

A partir dessa abordagem conceitual e da análise realizada, pode-se dizer que *Moscou* faz parte desse cinema do tempo e é possível ainda identificar uma imagem-tempo fundada no presente. Como explicitado anteriormente, o filme é composto por três dispositivos: bastidores do espetáculo, atores e atrizes e encenação da peça de Tchekhov. Contudo, a montagem é construída de forma que esses dispositivos não se traduzem em acontecimentos sucessivos cronologicamente; diferentemente, ela os traz de forma simultânea. Em vez de tratá-los como acontecimentos diferentes e sucessivos – a preparação dos atores, os ensaios e filmagens e a realização da peça – os traz como *pontas de presente* de um único acontecimento: o espetáculo já aconteceu, está acontecendo e vai acontecer.

Dessa forma, Coutinho não está mais no domínio do real e do imaginário, mas no tempo. Claro, o real e o imaginário continuam presentes, mas o que abre as condições de possibilidade de experiência ao espectador aqui é o tempo, é a revelação do abismo, das dimensões do tempo na tela que o imergem no filme e o levam ao risco de perder seu eu, abrindo a condição para torna-se outro.

#### 4.2 – O *putting in frame*

Conforme já destacado na análise de *Jogo de cena*, Gaudreault ressalta a presença da câmera, a exploração e construção dos espaços e a direção do ator dentre os domínios percorridos pelo realizador de cinema, o que chama de *putting in place* e *putting in frame*. Nesse momento, a presente pesquisa adentra nesse domínio que, em *Moscou*, ganha outra importância devido ao entrelaçamento entre teatro e cinema, para se aprofundar no entendimento sobre a experiência do espectador com o filme, ao ponto deste alcançar a subjetivação.

Logo nas primeiras cenas, já se observa que a câmera do filme é mais livre, na mão, com intensa movimentação, diferente da câmera das conversas de Coutinho nos filmes anteriores, que tinha uma característica mais fixa. Como já citado, na primeira cena depois do letrero de abertura, as três atrizes que interpretam as irmãs Olga e Masha, e a

que interpreta Natasha, conversam e olham para a câmera, como se estivessem olhando para alguém que tentam reconhecer (Figura 25). Nesse momento, o filme quebra a quarta parede e a câmera pode ser identificada como uma personagem.

Figura 25 – Quebra da quarta parede em que as atrizes conversam com a câmera .



Fonte: *Frame de Moscou* (2009).

Essa mesma dinâmica de quebra da quarta parede se repete mais à frente na montagem, em uma nova encenação do diálogo entre as irmãs e o comandante Verchinin – porém, nessa nova cena, Lydia Del Pichia, a Natasha, dá lugar a Simone Ordonez, que interpreta Irina. Nesse momento, primeiro o que se vê é o *close-up* do rosto de vários homens conversando com a câmera, seguido do *close-up* das irmãs, que completam o diálogo (Figuras 26 e 27). Conforme já destacado, a sequência é uma desconstrução do mecanismo do plano-contraplano.

Figura 26 – *Close-up* de Eduardo Moreira, na sequência de desconstrução do plano-contraplano.



Fonte: *Frame de Moscou* (2009).



Figura 27 – *Close-up* de Olga, Irina e Masha, na sequência do diálogo com Verchini: quarta parede.



Fonte: *Frame de Moscou* (2009).

Essa incorporação da câmera na cena foi tema discutido entre a equipe do filme – Coutinho, Díaz e João Moreira Salles – como é possível ver na faixa comentada do DVD e é destacado por Laécio Rodrigues, Luiz Guilherme Padilha e Álvaro Alves, no artigo “*Do ensaísmo ao inacabamento – a radicalidade de Moscou no legado de Eduardo Coutinho*” (2015):

Em *Moscou*, também é preciso chamar atenção para o processo de incorporação da câmera pelo grupo de teatro. Na conversa entre João Moreira Salles, Eduardo Coutinho, Enrique Díaz e Eduardo Moreira, que compõe a faixa comentada do DVD, o “diretor-filtro” de Coutinho, Enrique Díaz, relata como a câmera passou a determinar a cena, não mais enquanto composição teatral, mas como *mise en scène* do cinema. Segundo ele, os atores passaram a contracenar não mais entre si, mas também com a câmera, e a sequência que melhor ilustra isso é a do diálogo entre o comandante Verchinin e as três irmãs que protagonizam a peça. Num primeiro momento, a câmera assume o ponto de vista subjetivo das três irmãs, e Verchinin, interpretado por vários atores de uma só vez, numa alternância caótica, dialoga diretamente para a objetiva, próxima o suficiente para evidenciar os trejeitos e expressões de cada rosto, mas não ouvimos as respostas das irmãs (neste revezamento, os atores apenas intuem suas réplicas). Em seguida, é a vez das mulheres, as três irmãs, responderem ao comandante, dessa vez personificado pela câmera, que por sua vez também não responde aos comentários das atrizes. Para Enrique Díaz, a câmera representa aí o elemento estranho ao grupo de teatro, assim como Verchinin é o estranho que acabou de chegar à cidade. Nessa simbiose entre cinema e teatro, o filme deixa de ser o *making of* dos ensaios de uma peça, para se tornar um verdadeiro cine-monstro, uma tensão constante e indecível entre ficção e documentário.

Como destacado anteriormente, *Moscou* é marcado por uma câmera livre, com intensa movimentação. Mas, ainda assim, é possível observar a preferência por determinados planos, em momentos específicos. Os planos psicológicos, primeiro plano e *close-up*, predominam nas cenas do exercício proposta por Enrique Díaz, em que pede para que os atores e as atrizes contem algo com que estejam se debatendo no momento e sobre

uma imagem do passado e uma do futuro. O exercício é proposto em dois momentos do filme, sendo que, em um deles, o diretor pede para que a pessoa conte a memória de um amigo. Essa proposta do exercício, assim como os planos escolhidos, aproxima *Moscou* de *Jogo de cena* e dos filmes anteriores de Coutinho.

No primeiro momento do exercício, os planos psicológicos revelam os sentimentos e emoções dos atores e das atrizes, deixando-os na altura do olhar do espectador e direcionando a atenção do espectador para sua subjetividade, provocando assim uma identificação. Contudo, no outro momento, em que uns contam as memórias dos outros, há uma oscilação entre encenação direta e performance, e as afecções suscitadas pelo primeiro plano provocam uma indiscernibilidade para o espectador, que se perde no jogo das representações.

Assim como a escolha dos planos psicológicos em momentos específicos são fundamentais para a experiência do espectador, a escolha dos planos mais abertos – como o geral – também é essencial para compreender *Moscou*. Nos filmes anteriores de Coutinho, era possível observar que o diretor recorria aos planos mais abertos para explicitar ao espectador a verdade da filmagem, colocando no quadro as câmeras, os equipamentos de som e luz, e a equipe. Em *Jogo de cena*, ele recorre a esses planos para explicitar também o espaço em que acontece o filme – o palco de teatro – que tem grande importância para a construção da narrativa, conforme analisado no capítulo anterior. Em *Moscou*, também é possível observar essa explicitação da verdade da filmagem (Figura 28) e do local em que são realizadas (que aqui ganha um significado a mais, conforme será analisado mais adiante).

Figura 28 – Plano geral com explicitação da verdade da filmagem.



Fonte: *Frame* de *Moscou* (2009).

Além da explicitação dos procedimentos de filmagem, em determinados momentos, a escolha pelo plano aberto e o posicionamento da câmera questionam o lugar do espectador. Após a primeira sequência do exercício proposto por Enrique Díaz sobre as memórias dos atores e atrizes, a tela fica preta e a luz se acende lentamente, revelando vários atores posicionados no centro da cena, enquanto cantam. À medida que a tela vai ficando mais clara, é possível ver que a câmera está posicionada mais distante e que observa a cena como se por uma pequena janela, uma vez que há uma moldura em volta do quadro (Figura 29).

Figura 29 – Câmera observando a cena de uma pequena janela .



Fonte: *Frame de Moscou* (2009).

Podemos interpretar essa cena como uma referência à associação entre a tela de cinema e uma janela, explorada por Ismail Xavier (2017, p. 22), no livro *O discurso cinematográfico*, em que afirma que “o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela”.

Esse posicionamento da câmera mais distante, com enquadramentos mais abertos, também suscita o lugar do espectador de teatro, que assiste ao espetáculo de forma distanciada e fixa, em contraponto ao espectador de cinema, que, a partir dos movimentos de câmera e dos planos mais fechados, encontra a possibilidade de mergulho na tela, isto é, de participação afetiva no mundo representado, e de uma experiência marcada pela famosa impressão de realidade. Portanto, ao trazer especificidades da cena cinematográfica, junto com experiências teatrais, o filme abre ao espectador condições para uma nova experiência, ainda em formação, ainda em possibilidade.

Além do papel da câmera, em *Moscou*, também chama a atenção o trabalho da iluminação. Observa-se uma fotografia sofisticada, dramática, fundamental para a experiência do espectador.

A iluminação fria e sóbria confere ao filme certo distanciamento, ao mesmo tempo em que os atores encarnam uma dramaturgia de emoções contidas, difusas, que são reflexos de um sentimento que nunca se define com precisão: tanto a nostalgia por Moscou quanto o afã de retornar à capital russa. Moscou é, como diz Enrique Diaz na faixa comentada, um ‘lugar-tempo’, pois é um lugar de memória, evocado a todo o momento e ambicionado como desejo de futuro (RODRIGUES; PADILHA; ALVES, 2015).

Uma das cenas que mais exemplifica essa iluminação sóbria e dramática é a que Lydia Del Pichia canta, enquanto espalha fotos pelo chão (Figura 30). A cena é toda escura, com iluminação concentrada apenas na atriz e nos demais atores que se movimentam ao redor. Enquanto os atores e a atriz se movimentam, a luz também oscila, destacando-os como pontos de luz em meio à escuridão.

Figura 30 – Lydia Del Pichia iluminada em meio à escuridão.



Fonte: *Frame* de *Moscou* (2009).

### 4.3 – O *putting in place*: teatro ou cinema?

A análise do *putting in frame* realizada acima já levantou questões sobre essa relação entre teatro e cinema intrínseca em *Moscou*. Quando se pensa os cenários do filme, a complexidade dessa relação fica ainda mais evidenciada e sua importância para compreender a experiência do espectador também.

Rafael Conde (2019, p. 74) destaca que “no teatro, o lugar da história, o personagem é parte de um encontro, palco-lugar imaginário, criado pelo pacto entre presença de ator e

de público, aqui e agora”. Ainda segundo o autor, no cinema, o espaço também é imaginário, porém, moldado por uma qualidade particular: “uma mobilidade real, perpassada pela ‘impressão de realidade’, como quer a encenação documentária, que leva o espectador ao local mesmo da cena, presentificada em uma materialidade fílmica” (CONDE, 2019, p. 75). Nesse sentido, André Bazin (2018, p. 179), ao estudar essa relação entre teatro e cinema, também destaca que:

Se por cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho da realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. Será também liberar o espectador de sua poltrona e valorizar, pela mudança de plano, a interpretação do ator. [...] O tempo da ação teatral não é evidentemente o mesmo que o da tela, e a primazia dramática do verbo fica defasada pela dramatização adicional que a câmera dá ao cenário.

Contudo, ao analisar os espaços e os cenários de *Moscou*, observa-se que o diretor propõe outra abordagem da dialética do realismo cinematográfico e da convenção teatral. A locação das filmagens é a sede do Grupo Galpão, entre bastidores e camarins, e, desde o início do filme, o que se vê são espaços vazios, destituídos de objetos e de predicativos que os identifiquem com qualquer narrativa, contexto ou até mesmo personagem. Em muitas cenas, o que se vê são as paredes pretas ao fundo, o que redimensiona a importância dos atores que estão em cena e conduz a atenção do espectador para a atuação. Há cenas em que é possível ver o camarim, com objetos pessoais dos atores e das atrizes, e, em outras, os fundos do local, com entulhos de obras e peças velhas (Figura 31).

Figura 31 – Exemplo de cenário: Paulo André encenando em meio a entulhos.



Fonte: *Frame* de *Moscou* (2009).

No filme, também há cenas, principalmente as de encenação da peça, em que há um cenário montado, com alguns objetos, desenhos nas paredes que fazem referência ao texto da peça, que se aproximam do cenário teatral (Figura 32).

Figura 32 – Exemplo de cenário: Paulo André, como Andrei, em cena com Teuda Bara .



Fonte: *Frame de Moscou* (2009).

Com a análise dos cenários, somada à análise da câmera, pode-se observar, em *Moscou*, o acréscimo de teatralidade de que fala Bazin, quando aborda a adaptação da peça *O pecado original* (1948), de Jean Cocteau, para o cinema. Assim como o autor reconhece na obra de Cocteau, também reconhecemos que a câmera de Coutinho respeita a natureza do cenário teatral.

[...] Cocteau conserva em sua peça o essencial do caráter teatral. Em vez de tentar, como tantos outros, dissolvê-la no cinema, ele utiliza, ao contrário, os recursos da câmera para acusar, salientar, confirmar as estruturas cênicas e seus corolários psicológicos. A contribuição específica do cinema só poderia ser definida aqui por um acréscimo de teatralidade (BAZIN, 2018, p. 187).

Contudo, no filme de Coutinho, há outra problematização nessa relação: enquanto *O pecado original* se trata da adaptação de uma peça teatral para o cinema, *Moscou* não é uma adaptação, nem se trata de um teatro filmado. Mas, afinal, o que é *Moscou*?

Conde (2019, p. 21) explora a tese que tem “a etapa do *set* cinematográfico como o instante de criação privilegiado em todas as fases do processo de realização cinematográfica”. Neste contexto, o autor prossegue:

O *set* de filmagens, local do encontro entre o jogo de câmera e o jogo de cena, aqui tomado como *plateau*, termo francês que une palco teatral e *set* cinematográfico, introduz a preocupação de revisitar e considerar procedimentos emprestados, particularmente do teatro, como elementos incorporáveis à construção do filme, trabalhados sempre diante de uma tensão: negar ou incorporar esses procedimentos emprestados ou impuros. Como na cena, presente e viva do teatro, o momento do *set* fala a partir da mesma questão do encontro, da presença de um tipo de ator, do controle da materialidade da cena somado ao que foge ao controle, do roteirizado e do não roteirizado (CONDE, 2019, p. 22).

Diante dessa definição e da análise anterior, já podemos observar que os espaços de *Moscou* não são nem teatrais nem cinematográficos. O espaço de *Moscou* é o *plateau*, é o encontro entre o palco do teatro e o *set* de cinema. Seguindo neste pensamento, Conde (2019, p. 50) define, então, o instante do *set* cinematográfico como o gesto seminal do cinema: “[...] esse caráter de objetividade impalpável é o que o torna mais instigante, nesse longo processo de magicar, entre o filme imaginado e o filme feito de imagens e sons concretos disponibilizados para o espectador”. O que se cria no instante no *set*, assim, é o material bruto do filme, e é este material que se vê em *Moscou*. Portanto, o filme é sobre o ‘magicar’, sobre o processo de criação desse momento de encontro no *set* de filmagens. Nesse sentido, Rodrigues, Padilha e Alves (2015) destacam:

Para um melhor entendimento de *Moscou*, poderíamos pensar em toda uma vertente do cinema que se propôs a especular formas de pensar criticamente o cinema através do desvelamento do processo de filmagem em busca de uma suposta verdade da arte. São as rupturas na diegese provocadas ao explicitar a equipe de filmagem no *set*, em filmes como *Made in USA* (1966), de Godard, ou mesmo *Aquele meu querido mês de Agosto* (2008), filme de Miguel Gomes. Todavia, entre um filme e outro, há uma diferença sintomática, que aproxima este último da experiência de *Moscou*. Se, em Godard, esse desvelamento tinha caráter político e servia para evidenciar o artifício que lograva o espectador, no filme de Miguel Gomes, estamos numa zona cinzenta e ambígua, uma zona de indistinção, em que a diegese assimila os sujeitos filmados e a equipe de filmagem, e os torna personagens de si mesmos numa performance constante da imaginação que os alça para fora de suas identidades iniciais. Trata-se de um cinema que se aproxima daquilo que foi feito por Jean Rouch, num filme como *Eu, um negro* (1958), por exemplo. A partir do momento em que a câmera é acionada, está proposto o jogo performático da tomada. Neste sentido, a “verdade de um filme” que emergiria da explicitação de seus artifícios e técnicas é turvada pela incessante absorção da diegese, que torna a própria câmera, o próprio cenário e a equipe de filmagem, também eles, elementos próprios de uma ficção, não mais como logro ilusório do real, mas como lugar de indiscernibilidade em que real e imaginação estão diretamente imbricados. Tal gesto reflexivo, portanto, não deve ser entendido em sua leitura mais simples: desnaturalização do olhar e recusa do ilusionismo. Não existe mais dissociação entre diegese e gesto reflexivo, tudo se entrelaça de forma indistinta na obra. Não se trata mais de desacreditar a imagem pelo que ela tem de engodo e artifício, mas de devolver sua capacidade de fascínio, suas

potências criativas, suas possibilidades de vida (RODRIGUES; PADILHA; ALVES, 2015, s/n).

Dessa forma, pode-se dizer que a experiência do espectador não é mais com um material final, acabado, é com o inacabado, é com o processo, o que abre a possibilidade para que ele também seja um processo em formação.

#### 4.4 – Encenações e potências

Para alcançar as possibilidades de experiências abertas pelo filme, é preciso considerar também a análise da encenação, outra modalidade emblemática de *Moscou*. Para que se possa construir um entendimento mais completo e atingir o objetivo da pesquisa, considera-se importante fazer uma retomada do conceito. Para tanto, é preciso começar pelo roteiro, que é o primeiro estágio de um filme e traz a interlocução entre o realizador e a cena e, dessa forma, o processo de encenação. Conde (2014, p. 155) afirma que “o roteiro traz em si o projeto de interlocução do realizador cinematográfico com a construção da cena, com o desenho de um conflito, com a proposta de trabalho do ator e sua colocação no espaço e tempo do filme”.

Diversos fatores interferem no grau de liberdade do roteiro, como questões industriais e econômicas, a subjetividade do realizador e o aparato técnico cinematográfico. De acordo com Conde (2014), no chamado cinema clássico industrial, ele é peça dominante e traz uma estrutura rígida, seguindo os padrões reconhecidos pela indústria, enquanto, no cinema autoral, é uma simples referência e carrega a subjetividade do autor, podendo ainda ser inexistente em dramas mais recentes. Contudo, em qualquer um desses casos, ele está condenado ao desaparecimento, sofrendo metamorfoses e fundindo-se numa outra forma: o filme.

Tanto em trabalhos com propostas industriais, quanto em obras autorais, “a encenação ou ‘projeto de representação’ presente no roteiro é que estrutura a grande maioria dos filmes” (CONDE, 2014, p. 156). A noção de encenação tem origem teatral, visto que o teatro é o lugar onde é necessário que alguém adapte a passagem do texto à cena, de modo que leve as tragédias escritas aos palcos (AUMONT, 2008). Inicialmente, a encenação cinematográfica ainda estava muito presa às técnicas teatrais; porém, com os



avanços tecnológicos, o cinema foi amadurecendo e sentindo uma necessidade de encontrar seu próprio tom de interpretação.

O cinema do pós-guerra, considerado por muitos o segundo cinema, deixa de se remeter por completo ao teatro e de certa forma atinge sua natureza primitiva, de quando os irmãos Lumière tentavam captar imagneticamente o movimento da vida. Assim, encenar passa a ser registrar coisas vivas e a potência da encenação cinematográfica se insinua, adquirindo um sentido ‘de uma espécie de capacidade mágica para ver, para revelar e para fazer aparecer a verdade’. Neste ambiente, a encenação abandona de vez o referente teatral e assume a dimensão da invenção propriamente audiovisual (DINIZ, 2011, p. 3).

O crítico André Bazin (1991) trabalha a encenação cinematográfica como algo que envolve a matéria física – corpos, figurinos, cenários, luz – que compõe a imagem/som no espaço determinado pela presença da câmera e do seu sujeito. Dentro dessa perspectiva, Fernão Ramos (2012, p. 1) a define como a “relação entre o mundo (com pessoas agindo e coisas) e o sujeito que encarna a máquina câmera”. Ainda seguindo essa ideia, Ramos afirma que a imagem fílmica é construída dentro do quadro durante a tomada, que pode ser entendida como a circunstância da presença da câmera no mundo. “A encenação cinematográfica é inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em sua forma singular de lançar-se à circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador” (RAMOS, 2011, p. 3). Jacques Aumont (2008) destaca que a questão da encenação foi levantada já pelos irmãos Lumière, que fizeram duas versões de *A saída dos operários da Fábrica Lumière* (*La sortie de l'usine Lumière*, França, 1895), apresentando preocupações com o enquadramento, o momento certo de começar e terminar o plano e com a organização do ritmo da cena.

Seguindo as colocações de Aumont, pode-se fazer uma breve abordagem histórica sobre essa relação entre cinema e encenação. O autor fala de um primeiro momento, que vai até o início da década de 1940, em que se tinha um cinema pouco seguro de si e que buscava no teatro o dispositivo do espetáculo e da técnica. Naquela época, a encenação era rígida em relação ao texto, controlada pelo encenador, chegando a ser secundária e caracterizada como “disposição e fabrico de quadros, uma encenação em que o ator é apenas uma peça móvel que se desloca em função de cálculos e de expectativas de ganho” (AUMONT, 2008, p. 177). No momento pós-Guerra, na década de 1950, o cinema se apresentava mais seguro de si e redefinía a encenação, concebida como armadilha lançada ao real, uma vez que o filme passava a ser o resultado das

circunstâncias, “em parte imprevistas e noutra pretendidas, imprevisíveis da filmagem – durante a qual o cineasta e os seus atores interagirão uns com os outros” (AUMONT, 2008, p. 171). No segundo cinema, a encenação vai para além das amarras do roteiro e abraça aquilo que ela evitava ao máximo no primeiro, o acaso, como pode ser visto no cinema de Roberto Rossellini (1906-1977) e ainda no movimento da *Nouvelle Vague*.

A encenação, nos anos 30, era uma disciplina de ferro, que decorria do respeito total exigido por um texto; em certas circunstâncias, podia -se retocar o texto, mas a encenação continuava a ser secundária. Nos anos 50, com o advento de formas cinematográficas nas quais se fazia a economia do tempo da encenação propriamente dita, a evolução para uma leveza cada vez maior, por um lado, e cada vez mais sofisticação dos meios técnicos, por outro, transformaram profundamente o caráter daquilo a que se continua a chamar encenação. Passou a ser raro ensaiar antes de filmar – o que não significa que a improvisação reine nos locais de filmagem, mas que os cineastas já não desejam construir uma encenação nem desenvolvê-la segundo o modelo antigo: encenar, atualmente – num cinema em que a montagem tem um papel cada vez mais importante e em que a rodagem em estúdio não é obrigatória –, é, na maioria dos casos, reagir ao encontro entre atores, um cenário e uma situação dramática. É ter aprendido a utilizar o acaso (AUMONT, 2008, p. 173).

Ainda nesse segundo cinema, com o desenvolvimento do documentário e com as técnicas leves de realização, os filmes passaram a integrar essa ideia do encontro, da descoberta e do acaso. Aumont ainda fala de um terceiro momento, mais recente, em que “o cinema esquece suas raízes teatrais, relaciona-se novamente com a imagem (uma imagem, entretanto, refeita da pintura), integra o vídeo, o digital e já não dá lugar aos valores encarnados pela encenação na primeira e segunda épocas” (AUMONT, 2008, p. 178).

A partir dessa retomada, principalmente com essa relação roteiro e encenação, e com a análise até então, pode-se observar que as questões de *Moscou* já começam no roteiro, ou na ausência dele. Em conversa, Eduardo Moreira, ator e diretor artístico do Grupo Galpão, conta que Coutinho não tinha roteiro para o filme, apenas a ideia de que o grupo encenaria uma peça. Moreira conta ainda que Coutinho tinha apenas uma cena planejada – a da reunião em que os atores receberiam o texto da peça que seria encenada – que se tornou uma das cenas iniciais do filme, como descrito no início da análise.

Anteriormente na pesquisa, pontuou-se que é comum documentários não terem roteiros definidos, mas que isso não significa que não tenham um planejamento prévio. O que chama atenção, em *Moscou*, é que nem o planejamento prévio havia. O diretor iniciou

as filmagens apenas com uma ideia – filmar fragmentos da encenação da peça de Tchekov – e uma cena planejada. Aqui, pode-se ainda fazer um paralelo com a colocação de Jean-Claude Carrière (2006), de que o roteiro vem só depois de uma longa imersão no universo que será abordado. No filme em questão, o que se vê é Coutinho fazendo uma imersão no universo do teatro, para, então, pensar no filme. Contudo, ele realiza as filmagens durante esse processo, que se torna o próprio filme, conforme já afirmado em outros momentos da tese.

A ausência do roteiro e esse caráter de processo inacabado do filme embaralham também as questões da encenação. Poder-se-ia buscar definir o trabalho dos atores e atrizes a partir dos conceitos explorados na breve análise dos filmes anteriores do diretor e na de *Jogo de cena*, como *performance*, *encenação direta*, *encena-afecção*, ou até mesmos nas categorias de ator, definidas por Conde (2019) – *ator cotidiano*, *ator extracotidiano*, *ator desconstruído* e *ator social*. Contudo, com a análise, é possível observar que *Moscou*, com suas cenas independentes umas das outras, traz uma variação sem fim de procedimentos de encenação, em que nenhum deles se sobressai e se conclui, de forma que os conceitos citados não conseguem abarcar todas essas dimensões, limitando a compreensão que se pretende com a presente pesquisa.

Dentre essa variação de procedimentos de encenação, é possível observar um intercâmbio entre atores e personagens, atores e atores, personagens e personagens, o que tornam indistintos “os limites entre memória e invenção, construção e espontaneidade” (VALENTE, 2009, s/n). Nesse contexto, identificam-se diversos exemplos que ilustram esse intercâmbio de encenações: como o momento em que os atores falam de suas memórias, a partir do exercício proposto por Enrique Díaz, mas que, logo depois, ganha uma nova dinâmica em que devem falar uns das memórias dos outros, o que já provoca a indiscernibilidade de quem pertence àquela história, como em *Jogo de cena*; as passagens em que mais de um ator interpreta o mesmo personagem, não concluindo a encenação, como na cena em que vários homens se revezam em frente à câmera para conversar com as três irmãs, como se fossem o comandante Verchinin, e cada um fala uma frase do diálogo; também é possível identificar a indiscernibilidade entre conversa espontânea de atores e interpretação do texto da peça, como no momento do *coffee break*; e outro momento marcante neste contexto é a memorável cena em que Simone Ordones canta o hino de Divinópolis em meio à encenação da peça, o que mostra este intercâmbio tênue entre atriz e personagem.

Ilana Feldman (2009) defende que a indiscernibilidade interpretativa promovida ao espectador por esse intercâmbio dos procedimentos de encenação é a condição deleuziana para os desdobramentos das potências do falso. Para compreender melhor tal colocação, é preciso retomar o conceito de regime cristalino de Deleuze.

O filósofo francês opõe os dois regimes da imagem – orgânico e cristalino – em três pontos: descrição, relação real e imaginário e narração. No primeiro ponto, define como orgânica a descrição em que objetos e cenários, isto é, o meio descrito, seja independente da descrição que a câmera faz dele e tenha uma realidade supostamente preexistente, definindo situações sensório-motoras. Já a cristalina define como “a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo [...] e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes” (DELEUZE, 2013, p. 155). O segundo ponto resulta desse primeiro e se refere à relação entre real e imaginário. Sobre essa relação, o autor afirma:

O regime orgânico compreenderá esses dois modos de existência como dois polos opostos: os encadeamentos atuais, do ponto de vista do real, as atualizações na consciência, do ponto de vista do imaginário. Bem diferente é o regime cristalino: o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio. Os dois modos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis (DELEUZE, 2013, p. 156).

Em relação à narração, terceiro ponto de oposição dos regimes, afirma que, enquanto a narração orgânica consiste no desenvolvimento de esquemas sensório-motores, em que os personagens reagem à situação, a narração cristalina pressupõe o desmoronamento destes esquemas e os substituem pelas situações óticas e sonoras puras, nas quais as personagens não conseguem mais reagir às situações, pois precisam antes enxergar o que há nelas, deixando de ser actantes para se tornarem videntes. Nesse sentido, em relação à narração, Deleuze segue mais adiante e defende um novo estatuto, em que ela deixa de aspirar à verdade para se fazer falsificante, isto é, “uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (DELEUZE, 2013, p. 160-161). O filósofo ainda destaca que esse novo regime da imagem, o cristalino, é a base que se impôs após o movimento da *Nouvelle Vague*.

A revolução neo-realista ainda mantinha a referência a uma forma do verdadeiro, embora a tenha renovado profundamente, e certos cineastas, no curso de sua evolução, dela se tenham emancipado (Fellini, e mesmo Visconti). Mas a *nouvelle vague* rompeu deliberadamente com a forma da verdade para substituí-la por potências de vida, potências cinematográficas consideradas mais profundas (DELEUZE, 2013, p. 165).

A partir dessa retomada teórica, pode-se dizer que *Moscou* faz parte da descendência desse movimento e também rompe com a forma da verdade. Ao trazer uma montagem fragmentada e desconexa e encenações inconclusivas, o filme não constrói uma continuidade, uma verdade. Ele rompe com o encadeamento sensório-motor e aposta nas imagens óticas e sonoras puras, na imagem-tempo, isto é, no regime cristalino. A partir de então, pode-se dizer que ele aposta na potência do falso. Os cenários descaracterizados são uma potência, os personagens são potências, as encenações são potências, a peça é uma potência, a inalcançável Moscú é uma potência, ou seja, tudo está em potência de ser, mas ainda não é. O filme ainda está em potencial de acontecer, mas não acontece. O que se vê é o processo, o encontro no *set* que objetiva ao final ser um filme, mas ainda não é.

#### 4.5 – O espectador em potencial

No capítulo anterior, na análise de *Jogo de cena*, observou-se que, no filme de 2007, Coutinho não colocava em questão apenas as fronteiras entre ficção e não-ficção ou a veracidade das entrevistas que marcaram sua obra até então, mas o próprio espectador, que ali atingia uma experiência sensível incomum. Dessa forma, o filme alcançou além do espectador ativo ou espectador-montador, mas abriu a possibilidade para que este entrasse no processo de subjetivação, definido como a constituição de novos modos de existência, segundo a interpretação de Deleuze sobre o conceito de Foucault. Entretanto, concluiu-se que, durante o encontro com o filme, esse espectador ainda não atingiu um novo *eu*, um novo modo de ser; ele ainda é um processo em formação.

Cronologicamente, *Moscú* é o próximo filme do cineasta depois de *Jogo de cena*. No início deste capítulo, retomamos o questionamento levantado por Mattos sobre “para onde iria Eduardo Coutinho depois de *Jogo de cena*?”. Seguindo os objetivos da pesquisa, propõe-se, então, reformular essa pergunta, ficando: “para onde iria o espectador de Coutinho depois de *Jogo de cena*?”.

Ao longo da análise, pontuou-se diversas vezes sobre a experiência do espectador diante dos elementos da narrativa e da linguagem audiovisual. Logo no início, com a análise macro do filme, destacando o caráter desconexo e fragmentário da montagem, já foi possível observar que a indeterminação entre os dispositivos – bastidores, encenação da peça – exige o acionamento da percepção ativa do espectador. Além disso, a repetição de falas em momentos distintos da montagem também suscita o encadeamento de memórias por parte do espectador, tido como atividade mental mais ampla, assim como foi observado em *Jogo de cena*. A identificação de uma imagem-tempo e de um regime cristalino também é fundamental para compreender essa experiência do espectador. A revelação de uma imagem direta do tempo na tela, seus abismos e dimensões, aprofunda ainda mais a relação do observador com o filme e oferece condições para que este abra mão de suas expectativas e concepções preestabelecidas, perdendo seu *eu* para tornar-se outro.

Um dos pontos mais importantes para se compreender essa interlocução com o espectador, em *Moscou*, é a relação entre teatro e cinema. Anteriormente, abordou-se essa questão principalmente em relação ao cenário, aos espaços do filme, suscitada por Conde (2019) a partir da contraposição entre o “pacto do teatro” e a “impressão de realidade” do cinema. Ainda nesse sentido, recorre-se à afirmação de Bazin (2013, p. 193):

O cinema apazigua o espectador, o teatro o excita. O teatro, mesmo quando apela para os instintos mais baixos, impede até certo ponto a formação de uma mentalidade de multidão, ele entrava a representação coletiva, no sentido psicológico, pois exige uma consciência individual ativa, enquanto o filme só pede uma adesão passiva.

Com a análise, foi possível identificar que Coutinho vai na contramão e desperta, no cinema, a consciência individual ativa, em vez da adesão passiva da multidão. Do mesmo modo que o espaço, em *Moscou*, não é nem o cinematográfico nem o teatral, mas o *plateau*, onde acontece o encontro entre os dois e onde o processo de formação se desenrola; o espectador também não é nem o de teatro nem o de cinema, mas havendo um processo de formação entre os dois.

Aliando isso à concepção de que o filme é feito de potências do falso ao invés de uma verdade, conforme analisado acima, pode-se dizer que esse duplo de ser e não ser, de estar em potencial de ser, abre condições de possibilidade de experiência ao espectador para que ele também seja uma potência. Conclui-se, então, que no momento do encontro

com o filme ele está em potência de alcançar um novo *eu*, uma nova subjetividade, mas ainda não alcançou; ele ainda é um processo formação. É dessa forma que o filme abre condições de possibilidade de experiência para que o processo de subjetivação seja alcançado, para que o espectador atinja novos modos de ser, novos modos de estar no mundo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eduardo Coutinho se encaixa na esteira de diretores do neorealismo italiano, da *Nouvelle Vague* e do chamado “realismo carioca” que questionam a impressão de realidade buscada e idealizada pelo cinema, principalmente em suas primeiras obras. Desde seus trabalhos iniciais, é possível observar que o diretor funda sua obra sob o estatuto do filme como o “documentário sobre a sua própria filmagem” (AUMONT *apud* CONDE, 2019, p. 50), proposto por realizadores da década de 1950, no que marca a passagem de um cinema clássico de estúdio, para um cinema moderno, mais livre e mais próximo do real, conforme destacado por Rafael Conde (2019).

*Cabra marcado para morrer* promove inovações no documentário nacional, trazendo, além da realidade da filmagem, uma montagem fragmentada e que explora as múltiplas dimensões do tempo – o passado no filme que não aconteceu, o presente na filmagem e o futuro no filme que será feito. Elizabeth Teixeira garante seu lugar na galeria de personagens marcantes do documentário, não só de Coutinho, mas do documentário em geral, com sua marcante fabulação e construção diante da câmera.

A partir de então, percorre-se pela construção de um estilo pautado no encontro entre diretor e personagem, mediado pelo aparato cinematográfico. Estilo que prioriza cada vez mais a palavra filmada e a verdade desse encontro. Com a breve retomada das principais obras do diretor, foi possível observar que seu diferencial vai além da vitalidade conferida às narrativas de história de vida, mas à sensorialidade que transcende o que se vê na imagem e nas histórias contadas, produzindo momentos e personagens que ficarão para sempre marcados na história do cinema nacional, como em *Santo forte e Edifício Master*.

E nesse percurso de construção de um estilo, observa-se a construção de um espectador ideal. Ao explorar os filmes como blocos de sensações, produtores de afetos e perceptos, Coutinho não apenas potencializa a linguagem documental, como também a experiência do espectador, que não apenas contempla, mas imerge no filme. Entretanto, Consuelo Lins (2013) ressalta que esse espectador ativo, produtor de sentidos, ainda convive com o espectador passivo, crédulo nas imagens enquanto verdade, realidade.

Quando o diretor chega em *Jogo de cena*, não apenas os limites de ficção e não-ficção são colocados em discussão, como o próprio espectador. Com a dualidade das



encenações, a prioridade da imagem-afecção, a exploração das situações óticas sonoras puras e a construção de devires, de forma a apostar nas relações mentais e intelectuais e exigir do espectador mais do que uma percepção ativa, mas um encadeamento de memória, tido como atividade mental mais ampla, o diretor abre condições de possibilidades de experiência que o levam a outros modos de ver e saber, isto é, a subjetivação.

Esse movimento segue no próximo filme do diretor, *Moscou*. Em 2009, Coutinho dá um passo ousado e corajoso na experimentação e, além da imersão pelos devires, da percepção ativa e dos encadeamentos de memórias identificados em *Jogo de cena*, abre novas condições de experiência para o espectador, ao evocar uma imagem direta do tempo e o regime cristalino da imagem. Os limites e riscos da relação entre teatro e cinema colocados em cena e a exploração de potências do falso ao invés da verdade, levam o espectador a também se arriscar e ser uma potência, um processo em formação.

Entretanto, com a pesquisa e análises realizadas, pode-se dizer que as inovações na linguagem e na experiência do espectador propostas em *Jogo de cena* e *Moscou* não são exclusividades dos longos. Desde o início da sua carreira, é possível observar a aposta de Coutinho em uma narrativa não-linear, nas imagens óticas e sonoras puras, nos devires, na fabulação dos personagens, na potência do falso. O diretor sempre levantou questões sobre os limites do real e do imaginário e da teatralidade do cinema. Portanto, diferente do que algumas críticas e trabalhos a respeito de *Moscou* defendem, de que não há Coutinho em *Moscou*, que o filme de 2009 foge de tudo o que ele vinha fazendo até então, a presente tese defende a ideia de que todos os caminhos levariam a *Moscou*. Desde *Cabra marcado para morrer*, passando por *Santa Marta*, *Santo forte* e *Edifício Master*, a semente de *Jogo de cena* e *Moscou* já estava plantada e vinha sendo regada a cada filme. O espectador vinha sendo acionado e questionado, perdendo um pouco do seu *eu* a cada obra, até se arriscar a se tornar uma potência, um processo.

Portanto, o documentário de Eduardo Coutinho se coloca ao lado do sonho de Buñuel, do suspense de Hitchcock, da montagem intelectual de Eisenstein e do risco do real de Jean-Louis Comolli, na busca, na abordagem da especificidade narrativa do cinema (CONDE, 2019). Coutinho não abre apenas condições de possibilidades de experiência para o espectador, mas abre também novas possibilidades para a linguagem, a narrativa e a estética cinematográficas.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Lúcia. **Entretenimento inteligente**; o cinema de Billy Wilder. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Coleção Mídia@arte, 2005.
- ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme**: a metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- ANDRADE, Fábio. O canto dos mortos – *As Canções* de Eduardo Coutinho. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Ed Brasiliense, 1991.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018
- BERTIN, Juliana; SANTOS, Rosana. Moscou – memória e ficção, literatura e documentário. In: **Revista Letras**, v. 25, n. 51. Santa Maria, 2015, p.263-274
- BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus, 2014.
- BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume II** – Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac SP, 2005 (p. 277-301).
- CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CARVALHO, Helena Oliveira Teixeira de. **Na altura do olho**: as histórias de vida nos documentários de Eduardo Coutinho. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora/MG, 2019.
- CARVALHO, Helena Oliveira Teixeira de; ALVARENGA, Nilson. O espectador de Eduardo Coutinho: um estudo de Moscou. Doc Online: revista digital de cinema documentário, Campinas, n. 28, 2020, p. 182-195. Disponível em: <<https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/757>> - Acesso em: 30 de julho de 2023.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.
- CONDE, Rafael. **O ator e a câmera**: investigações sobre o encontro no jogo do filme. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2019.
- COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. 3ª. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE. **Conversações**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

DELEUZE. **A imagem-movimento**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2018.

DINIZ, Felipe Maciel Xavier. O jogo da encenação no cinema de Eduardo Coutinho. *In: Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife, 2011.

FABRIS, Maria Rosaria Fabris. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-neorealistas. *In: Revista ALCEU*, v. 8, n. 15, p. 82-94. Rio de Janeiro, 2007.

Disponível em: <[http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Fabris.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Fabris.pdf)> - Acesso em 08 de agosto de 2023.

FELDMAN, Ilana. Do inacabamento ao filme que não acabou. *In: Revista Cinética*, 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>> - Acesso em 30 de julho 2023.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. O documentário como Encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. *In: Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. PUC-SP, v. 6, São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348>> - Acesso em março de 2022.

GAUDREAU, André. **From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro. *In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (orgs.). Paulo Emílio, um intelectual na linha de frente - Coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. *As Canções: fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho*. *In: Revista Significação*, n. 38, ano 39, 2012.

GUIMARÃES, César. Mil maneiras de ir em direção ao real. *In: BAZIN, André. O realismo impossível*. Seleção, tradução, introdução e notas de Mário Alves Coutinho. 1ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

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

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

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

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

LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2017.

- MATTOS, Carlos Alberto. **Sete Faces de Eduardo Coutinho**. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo: Itaú Cultural: Instituto Moreira Salles, 2019.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MOMBELLI, Fabiane; TOMAIM, Cássio. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. *In: Revista Lumina*, UFJF, v. 8, n. 2, Juiz de Fora, 2014.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. Ed. São Paulo: Papyrus, 2007.
- PEREIRA, Lara Rodrigues. A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas: debates e circulação de ideias. *In: Cadernos de História da Educação*, v. 20, p. 1-14, 2021.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. Senac, 2008.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A ‘mise-en-scène’ do documentário. *In: Revista Cine Documental*, n. 4, Venezuela, 2011. ISSN: 1852-4699. Disponível em <<http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>> - Acesso em: 30 de maio de 2023.
- RODRIGUES, Laécio; PADILHA, Luiz Guilherme; ALVES, Álvaro Renan. Do ensaísmo ao inacabamento – a radicalidade de *Moscou* no legado de Eduardo Coutinho. *In: Revista RUA*, São Carlos: UFSCAR, 2015. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/do-ensaismo-ao-inacabamento-a-radicalidade-de-moscou-no-legado-de-eduardo-coutinho/>> - Acesso em: 30 de julho de 2023.
- ROMÃO, José Eustáquio. **Introdução ao Cinema**. Juiz de Fora: CAC, 1981.
- VALENTE, Eduardo. *Moscou*, de Eduardo Coutinho. *In: Revista Cinética*, 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/moscouvalente.htm>> - Acesso em 30 de julho de 2023.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2013.
- VIDIGAL, Leonardo Alvares. **A Jamaica é aqui**: arranjos audiovisuais e territórios musicados. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, 2008.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *In: MIGLIORIN, César (org.). Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 7ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

**FILMOGRAFIA**

**SEIS DIAS DE OURICURI.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1976 (11 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ozS3kOVIK4I>>

**THEODORICO, O IMPEDOR DO SERTÃO.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1978 (51 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e9O0jn84Asw&t=401s>>

**CABRA MERCADO PARA MORRER.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1964/1984 (120 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4-HBPSqonU>>

**SANTA MARTA - DUAS SEMANAS NO MORRO.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1987 (54 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R5LJZ-EDWVU>>

**O FIO DA MEMÓRIA.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1987 (80 min.). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_bI5rJvPIJo](https://www.youtube.com/watch?v=_bI5rJvPIJo)>

**BOCA DE LIXO.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1992 (50 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oZcTlC757mM&t=697s>>

**SANTO FORTE.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1999 (80 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bf9-GiJfwog&t=1351s>>

**BABILÔNIA 2000.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2000 (80 min.).

**EDÍFICIO MASTER.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2002 (110 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lf-4kMyb2Wg>>

**JOGO DE CENA.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2007 (105min.).

**MOSCOU.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2009 (77 min.).

**UM DIA NA VIDA.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2010 (94 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v3Yw6Sa4GYM>>

**AS CANÇÕES.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2011 (90 min.).

**ÚLTIMAS CONVERSAS.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2015 (85 min.).