

**Documentário como encontro: o realizador e o outro
no cinema de Eduardo Coutinho**

Leonardo Drews Klück

**Dissertação de Mestrado em
Comunicação – Cinema e Televisão**

Outubro, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Cinema e Televisão realizada sob a orientação científica de Luís Mendonça e coorientação de Pedro Florêncio.

Para Catarina

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, para além de todos ensinamentos, pela forma tão generosa com que tratam seus alunos, por toda a disponibilidade e incentivo, sempre;

Ao Luis, por em um momento de angústia, simplificar tudo e me lembrar que isso era *apenas um trabalho*;

Ao Pedro, por todas suas *poéticas do real*;

À minha família recifense-lisboeta, Catarina, Mirelle e Naty, por todo o carnaval que foi essa vida por aqui e por me acompanharem e me aguentarem durante todo esse processo;

À Catarina, por todos os dias e por todas as noites, e por acreditar mais em mim do que eu mesmo;

À Bruna, pessoa que é uma homenagem à vida e que também faz parte dessa família;

À Renata, por seu sorriso, voz e ouvidos que sempre estiveram comigo desde

Porto Alegre;

Às colegas MJ e Carine, amigas queridas de trocas e escutas;

Às amigas Juli (bruxa) e Júlia, dispostas a me ajudar e me fazerem ver que eu tinha um trabalho;

A todos professores e funcionários da Nova, que me receberam tão bem desde que cheguei a esse novo país;

Aos amigos e colegas da TVU Recife, que permitiram, apoiaram e incentivaram esse período de estudos;

À Deborah, pela animada disposição em uma contribuição de última hora;

Aos meus pais, Rose e Carlos, meus primeiros professores, meus maiores incentivadores e meus maiores exemplos;

Ao Nelson, por me mostrar um pouco do que realmente é viver sob o risco do real.

*O homem-comum é o único que
interessa, os outros são por ele.*

Almada Negreiros

RESUMO: Uma revisão da trajetória do cineasta Eduardo Coutinho, vista como um processo de busca, continuidade e ruptura. Após um início instável, o realizador consolida um estilo documental onde a fala e a narração de histórias de pessoas comuns predominam. Esses diálogos surgem a partir do encontro, da relação entre o realizador e seus personagens, entre o Eu e o Outro, relações que são equilibradas por Coutinho entre alteridade e autoridade. Ao fazer do verbal um elemento chave dentro de sua obra, existirá sempre uma preocupação estética com o que é dito e como é dito. Por fim, uma experiência pessoal de realização de um documentário baseado no encontro e na fala é compartilhada.

PALAVRAS-CHAVE: Eduardo Coutinho; documentário; encontro; alteridade; oralidade.

ABSTRACT: A review of filmmaker Eduardo Coutinho's trajectory as a process of search, permanence and disruption. After a troubled start the filmmaker establishes a documental style where the ordinary people's speech and narrative prevails. Those dialogues start from the encounter between the filmmaker and its characters, between Self and the Other, with otherness and authority connections balanced by Coutinho. As he uses the character's speech as a key element in his work, an aesthetic concern about what is said and how it is being said can be perceived. Finally, a personal experience in creating a documentary based on encounter and speech is shared.

KEYWORDS: Eduardo Coutinho; documentary; encounter, otherness, orality.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
1 TRAVESSIA	13
1.1 EM BUSCA DA LINGUAGEM	13
1.2 ESFORÇOS DA LINGUAGEM	21
1.3 OROBORO: O INFINITO DA LINGUAGEM	25
2 O ENCONTRO.....	29
2.1 NOTAS SOBRE A ASSIMETRIA DE PODER.....	29
2.2 O DUPLO ALTERIDADE-AUTORIDADE	33
2.3 OS LIMITES DA TRANSFORMAÇÃO	39
3 O DIÁLOGO	42
3.1 AVE, PALAVRA	42
3.2 ECOS DO SILÊNCIO	50
4 EXPERIÊNCIA DE PRODUÇÃO PESSOAL	55
4.1 O ENCONTRO E A IDEIA	55
4.2 PRIMEIRAS CONVERSAS	57
4.3 BUSCA POR TRANSFORMAÇÃO	61
4.4 DE MATERIAL BRUTO PARA FILME	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70
ANEXO 1	74
ANEXO 2	86

INTRODUÇÃO

Foi-se o tempo em que a margem do cinema era o espaço que cabia ao documentário; que as discussões sobre essa vertente audiovisual tão livre quanto nebulosa eram, além de secundárias, mínimas. Nas últimas décadas, assistimos a uma expansão do interesse pelo documentarismo oriundo de todas as partes: crítica, público, acadêmicos, estudantes, ONGs, órgãos de financiamento. Um movimento que não por acaso coincide com uma fase muito produtiva dos realizadores desse campo no tocante às experimentações da linguagem e também ao número de filmes lançados. A presente pesquisa se insere neste renovado contexto e, como aponta o pesquisador Cezar Migliorin (2010), mais do que falar sobre documentário, esse interesse parece se pautar por uma atenção aos modos de estar no mundo e de inventar mundos e, ao mesmo tempo, compartilhar essas invenções.

Ainda que seja incontestado que durante muitos anos a bibliografia sobre os documentários brasileiros foi precária, também é inegável que pelo menos um representante nacional há muito tempo não passa despercebido: o cineasta Eduardo Coutinho. O diretor de *Cabra marcado para morrer* (1984) pode não ser unanimidade, mas é referência no campo em que atua, e, independente da parcela de espectadores que (não) aderem e (não) adoram as suas obras, o entendimento do cinema brasileiro – sobretudo da vertente que costumamos chamar de não-ficcional – passa por ele. Neste sentido, existem duas armadilhas evidentes quando uma nova pesquisa sobre o documentarista é projetada. A primeira delas está diretamente associada ao quadro apresentado anteriormente: por ter sido (e continuar sendo) objeto de estudo de vários pesquisadores, torna-se mais difícil encontrar uma abordagem que atualize as questões já propostas sobre o cinema de Coutinho.

Sob olhar mais otimista, isso também significa dizer que há muito material para ser consultado, dos quais se destaca o livro *O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo* (2007), de Consuelo Lins, que faz o mapeamento do trabalho do diretor até o longa-metragem *Peões* (2004). A segunda armadilha é igualmente ambígua. Ao estudar a obra deste documentarista estamos diante de uma produção refletida, cujo criador conhece minuciosamente seus métodos e dispositivos e argumenta melhor que ninguém sobre as nuances do seu processo criativo. Dessa forma, seus depoimentos, textos e entrevistas tornam-se aliados para a compreensão dos seus filmes;

porém isso significa ainda que uma análise equivocada seria facilmente desmascarada pelo próprio objeto de estudo.

Estamos diante de um autor consciente do seu enlace com a obra que produz; essa, por sua vez, é o espelho do tortuoso percurso do qual resulta. Como veremos no capítulo 1, trata-se de uma busca de si – através da representação do outro e de suas diferentes formas de estar no mundo – que se confunde com uma busca da linguagem audiovisual coerente àquilo que se é. Aqui, a figura simbólica do *oroboro*¹ ilustra de forma pertinente a evolução do cineasta, visto que o movimento circular da serpente evoca um ciclo de evolução voltando-se sobre si mesmo.

Das décadas de 1960 até 1990, a atuação de Coutinho no audiovisual – sua busca – é marcadamente instável. Neste intervalo de tempo, ele realiza ficções e documentários, dirige e roteiriza, está no cinema e na Rede Globo. Esta primeira fase de sua carreira é consideravelmente desconexa, desvinculada de qualquer projeto cinematográfico maior, ainda que, individualmente, os filmes tenham premissas próprias e que o conjunto sinalize algumas características que se tornariam basilares no seu modo de fazer cinema – poderíamos pensar, por exemplo, no interesse pelas experiências do “homem ordinário” que já datam deste período. É importante perceber que esta instabilidade na sua produção também é consequência de uma grave instabilidade na conjuntura política do país, pois, além de estarem contidos vinte anos de ditadura militar entre os anos 1960 e 1990 – da qual Coutinho foi vítima, perdendo grande parte do material filmado para versão inicial de *Cabra marcado para morrer*, em 1964 –, tivemos uma década de estagnação econômica (1980), com o Brasil retomando um cinema forte apenas em meados de 1990.

Com a estreia de *Santo Forte* (1999), inicia uma fase de maior estabilidade na trajetória do documentarista. Esse será o seu segundo filme com exibição comercial em salas de cinema – o primeiro foi, justamente, *Cabra marcado*, finalizado em 1984 – e marca um recomeço próprio das voltas do *oroboro*. A partir daí, Coutinho passa a lançar novas produções quase que anualmente e consolida uma proposta documental em sua obra que nos permite reconhecer o diretor através dos próprios filmes. O paradoxo é que um documentarista extremamente autoral relute quanto à associação de sua obra ao que chamamos de cinema de autor. *Santo Forte*, como bem lembram as pesquisadoras

¹ Símbolo representado por uma serpente, ou um dragão, que morde a própria cauda.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita em *Filmar o real*, “inaugura um minimalismo estético que será a marca do diretor nos filmes posteriores” (2008, p.34).

No entanto, o que vai se tornar mais acentuado no documentário de Coutinho é a predominância do verbal, o lugar privilegiado concedido pelo diretor para narração de histórias pessoais. A entrevista – posteriormente avaliada por Jean-Claude Bernardet como um “cacoete” dos documentários brasileiros, no livro *Cineastas e imagens do povo* (2003), devido à sua recorrência – é um elemento central nos seus filmes, embora implique uma série de limitações naquilo que se espera áudio+visual. Mas é preciso percorrer as críticas e ressalvas sem torná-las absolutas, porque elas existem para somar à reflexão e não para assumirem o papel de verdadeiros algozes.

A avaliação pontuada por Bernardet colaborou para um movimento de ruptura com os dispositivos que recorriam incansavelmente à entrevista, uma variação que só pode representar um ganho para o cinema documental. Por outro lado, é preciso observar cuidadosamente a filmografia dos cineastas, as suas escolhas. No caso de Eduardo Coutinho, durante muito tempo, a entrevista não foi um recurso, mas a proposta em si: “Para mim, fazer um documentário é provocar a fala. O ato de falar é extraordinário porque é, sobretudo, um ato da palavra. É essa palavra o que valorizo, é dessa palavra que são produzidas as imagens”. (Coutinho, 2003, p. 217). Esta fase atravessada e fundamentada pelo diálogo é a que interessou, propriamente, aos estudos desta pesquisa.

No capítulo 2, versaremos sobre a cautelosa relação travada entre documentarista e documentado, um dos aspectos mais elogiados no trabalho de Coutinho, justamente por sua aproximação ser honesta e permitir que os personagens se elevem, voem – nas palavras do próprio realizador. Ele reconhece que o caminho possível para uma convivência ética e harmônica no processo fílmico é evidenciar as diferenças e indiferenças existentes naquela esfera. Dispensando o mascaramento dos lugares de fala do Eu e do Outro é que se pode defender a legitimidade de ambos, sem que nenhuma das partes renuncie de si.

Embora sejam inevitavelmente hierárquicos, os documentários de Eduardo Coutinho conseguem conciliar o duplo alteridade-autoridade com grande sutileza, por isso falarmos em uma arte do encontro. O desafio é fazer a balança equilibrar aquilo que interessa ao filme em processo com o que os personagens estão dispostos e interessados em partilhar. Algo que pode parecer extremamente simples é, na verdade, um exercício vacilante, sem fórmula. Na ausência de diretrizes éticas de atuação, todo documentarista

precisa buscar no seu próprio repertório de valores a adequada conduta na relação com os seus personagens. Uma problemática quase sempre imperativa, mas nem por isso regularmente solucionada.

Equilibrar-se na corda bamba, entre autoridade e alteridade, tal qual Coutinho, não é uma prática fácil. No seu trabalho, o diálogo é o propulsor do que ele considera uma igualdade utópica e provisória; um recurso presente em toda a sua filmografia. Assim, a oralidade é uma matéria prima tão essencial em sua obra quanto a própria imagem e deve se manifestar de forma poética nas narrativas singulares dos personagens. O capítulo 3 vai mostrar que, ao fazer do verbal um elemento valioso dentro do filme, existirá uma preocupação estética com o que é dito e como é dito. Podemos então falar em outra camada de arte no cinema de Coutinho: a poética da fala.

Algumas das últimas realizações do documentarista, entretanto, passaram a focar, sobretudo, nos acontecimentos da imagem. Este aspecto que já estava presente nos seus filmes, agora, toma um lugar central. Isso porque o cinema de Coutinho é continuidade e ruptura: o eterno voltar a si em processo inovador. Em *Jogo de Cena* (2007), o documentarista resguarda o espaço da entrevista, mas os depoimentos das personagens já não representam o que há de mais interessante no filme. Aqui, a proximidade entre a arte de representar e o ato de contar histórias da própria vida ganha uma reflexão audiovisual mais eficiente que qualquer explanação conceitual desta relação.

Além disso, o que importa é perturbar a crença do espectador no imagético e, ao mesmo tempo, diluir ainda mais as fronteiras entre a representação e a realidade. Não se trata, no entanto, de criar um efeito de transparência confortável. Ao contrário, ressalta-se a imbricação desses elementos nos jogos de cena e gera-se a inquietação diante do reconhecimento quase impossível de onde acaba a realidade e onde inicia a representação (elas habitam mesmo territórios distintos?). Posteriormente, em *Moscov* (2009), Coutinho radicaliza a (des)construção documental, trazendo para a tela de cinema os primeiros passos do grupo teatral Galpão em direção à encenação da peça *As três irmãs*, de Tchekhov - seus ensaios, workshops, depoimentos dos atores. Desta vez, o processo criativo e criador são dissecados ainda mais a fundo. A meta: linguagem.

Muito do interesse em me aprofundar na obra de Eduardo Coutinho veio de um projeto pessoal de realização documental, que desenvolvi durante o período do mestrado. Esse documentário, *Conversas com Nelson*, é baseado no encontro com um personagem e em sua fala, nos diálogos estabelecidos com ele. Mesmo sem pensar inicialmente em

fazer um filme ao estilo de Coutinho, logo compreendi que o seu cinema era a principal influência para minhas escolhas estéticas e narrativas. Assim, a partir da prática, cada vez mais foi surgindo o interesse em estudar a obra do diretor, em conhecer e refletir sobre seus métodos. A experiência desse projeto pessoal é compartilhada no último capítulo dessa dissertação. Para além de um filme em si, essa é a história do envolvimento de um realizador com seu personagem.

1 TRAVESSIA

Quando estamos convictos da coerência de uma obra, entendendo as suas partes como itens de um todo afinadíssimo, podemos estar incorrendo no erro de ver apenas produto onde também há processo. O contrário – desconfiar de sua unicidade devido à oscilação, ao movimento, à variação – também é equívoco. É difícil superar o vício da polarização. Mas, se além de ver, nós nos ocuparmos de enxergar, entenderemos que a incoerência é um momento da coerência. Ou melhor, perceberemos que as rupturas, os erros, as indefinições e as dúvidas são as condições para que haja consistência no próprio percurso.

1.1 EM BUSCA DA LINGUAGEM

Até alcançar o estilo documental que o consagrou, Eduardo Coutinho atravessou décadas vivenciando o audiovisual de maneira claudicante. O conjunto de referenciais estéticos e políticos do diretor não o encaminhavam, em um primeiro momento, a um projeto cinematográfico pessoal e “coerente” – de certa forma, parte destes referenciais ainda estavam em formação. Pode-se mesmo falar em um prólogo de sua carreira que vai da década de 1960 até 1984; um período em que foram geridos pequenos e grandes aprendizados. Foi em um movimento quase natural que ele migrou de cinéfilo a cineasta e, após abandonar o curso de Direito, seguiu para a França², onde estudou no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), mesma instituição onde se formou Alain Resnais.

Era um troço engraçado porque uns vinte brasileiros já tinham feito o curso de direção do Idhec, mas nenhum tinha feito curso de fotografia, sabe? Aquela coisa nossa de bacharel: brasileiro não é fotógrafo, brasileiro é intelectual, é um senhor. Bom, eu fui para aquele curso lá, foi bom estar fora, foi bom ver filmes, para ler, para ver o Brasil de fora. O curso, mesmo, era ruim. É aquele negócio: as pessoas que davam aula eram as que não tinham vencido na profissão. Eventualmente tínhamos uma palestra de uma pessoa interessante - Agnès Varda, por exemplo. Mas o curso mesmo... (Coutinho, 2000, p.254)

Ao retornar para o Brasil, em 1960, passou a integrar o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e também a participar, ainda que

² A viagem para a Europa foi possível graças a um prêmio de dois mil dólares que Coutinho ganhou em um programa televisivo respondendo perguntas sobre Charles Chaplin.

timidamente, do movimento do Cinema Novo. Nesse período, o diretor Leon Hirszman teve um papel importante na sua integração às atividades cinematográficas do país. Foi ele quem indicou Coutinho para fazer a gerência de produção de *Cinco vezes favela* (1962), primeiro longa-metragem do CPC, além de incluir o futuro documentarista na equipe de filmes como *Maioria absoluta* (1963), *A falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967) – nos dois últimos como co-roteirista.

Ainda em 1962, Coutinho viajou por vários estados do país, junto a UNE volante, incumbido de documentar o Brasil sob um olhar de denúncia social – um material que nunca chegou a ser montado. De passagem pela Paraíba, ele tomou conhecimento do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, morador da comunidade de Sapé, e conheceu a viúva Elizabeth Teixeira. Naquele momento, o cineasta ainda não fazia ideia do valor desse episódio e desse encontro para a sua trajetória artística e a do documentarismo nacional. Tanto que, ao retornar para o Rio de Janeiro, foi escolhido para filmar o segundo longa-metragem da CPC e propôs a adaptação de poemas de João Cabral de Melo Neto, mas o projeto acabou inviabilizado pelo próprio escritor, que, depois de aceitar em um primeiro momento, acabou desistindo de autorizar a apropriação cinematográfica dos seus textos.

À revelia de suas próprias escolhas, por interferências e decisões de terceiros, é que outros caminhos se desenharam para Coutinho. É curioso lembrar que o diretor quase fez a continuidade do filme *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, o que poderia tê-lo conduzido para rumos distantes do CPC. Não que ele assumisse – ou deixasse de assumir – os projetos a contragosto, mas foi o acaso quem muitas vezes operou na sua carreira. Assim, como uma segunda opção, ele decidiu remontar, em 1963, o assassinato do líder popular de que tomara conhecimento. *Cabra marcado para morrer* seria encenado nas locações originais e com os próprios camponeses implicados no fato histórico, mas, devido aos conflitos locais intensos, a equipe optou por transferir as filmagens para o engenho Galileia, em Vitória de Santo Antão, município de Pernambuco. Obviamente, o elenco não podia ser transportado – as condições de produção eram precárias – e apenas Elizabeth Teixeira atuaria em seu próprio papel como previa a proposta inicial do roteiro. Mais uma vez, os incidentes obrigavam o diretor a trazer novas soluções para o seu ofício. As gravações iniciadas em fevereiro de 1964, no entanto, seriam interceptadas dois meses depois, logo após o golpe militar – talvez o mais decisivo dos imprevistos que cruzou seu caminho nessa fase. O *Cabra* idealizado por Coutinho naquele ano jamais viria a

existir, não só porque o material fora apreendido e dispersara, mas, sobretudo, pelos vinte anos de repouso que a obra experimentaria. Enquanto ela adormecia, seu criador seguia em uma busca instável por uma linguagem própria; em constante exercício de resolução para as novas arapucas do acaso.

O documentarista também se reconhece como um errante neste período a que nos referimos como um prólogo e que se estende até a finalização da nova proposta do *Cabra*, em 1984:

Na realidade, eu não tinha agenda nenhuma, esse é o problema. Não tinha agenda estética ou existencial para nada. Eu era agendado. Que agenda é essa de um cara que fez um filme (*O Pacto*, 1966) porque o Nelson Pereira dos Santos não pôde viajar para o Chile? Que fez outro filme (*O Homem que Comprou o Mundo*, 1968) porque Luiz Carlos Maciel brigou com a produção? Que fez um filme de cangaço (*Faustão*, 1970) porque a Saga Filmes queria fazer filmes de cangaço? Ora, eu não sabia o que queria fazer. A gente vivia morto de fome para na sexta-feira ter o dinheiro para passar o fim-de-semana. Era uma loucura...Por que eu não pensei em procurar o Farkas e fazer documentário? Nunca passou pela minha cabeça. Bem, eu não tinha iniciativa. Nesse sentido, meu primeiro filme foi o *Cabra*, e ponto final. (Coutinho, 2003b, p. 340)

No início da década de 1970, Coutinho ainda co-roteirizou outros três filmes de ficção: *Os Condenados* (1974), de Zelito Viana, *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, e *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto. No entanto, a indefinição quanto a um projeto estético pessoal, agravada pelas demandas da vida prática, acabaram conduzindo-o ao jornalismo. Em 1975, após ter passado pelo Jornal do Brasil e ter rejeitado uma proposta do Jornal Nacional, ele começou a trabalhar no Globo Repórter. Para grande parte dos intelectuais de esquerda, participar de produções televisivas, ainda mais no grupo empresarial de Roberto Marinho, era negar a militância, se render à ditadura ou, no mínimo, omitir-se quanto a ela. Mas essa rejeição era a menor das preocupações de Coutinho que nunca esteve plenamente alinhado nem ao pensamento político do CPC, nem ao do Cinema Novo, e que se tornou membro do Partido Comunista descompromissadamente. O fio que costurava todas essas entidades ao cineasta era um desejo de mudar o país que ele também compartilhava.

Deslocar-se da ficção para o jornalismo significou também se submeter a uma mudança brusca no nível da criação. Entretanto, ambas as vivências foram cruciais para a formação de Coutinho; por isso reconhecer essa fase como formuladora de esboços da linguagem desenvolvida conscientemente pelo cineasta mais tarde. Da ficção, o

realizador vai trazer um sensível entendimento dos mecanismos da dramaturgia e, segundo ele, “dirigir atores é uma experiência que acaba te ajudando de alguma forma a não dirigir não-atores” (Coutinho, 2003b p.346). Também por ter experimentado a roteirização e a ficcionalização, Coutinho compreende profundamente as limitações implicadas pela primeira e o purismo ingênuo que segrega a segunda da esfera do documentário.

O Globo Repórter, por sua vez, foi o outro polo do aprendizado, como ele explica: “Jornalismo é prazo, checar dados, e isso é um bom exercício. Depois você se livra disso, mas sabe fazer. É preciso saber costurar depoimentos (...) mesmo quando política ou tematicamente não é interessante” (Coutinho, 2003b p.345). Vale lembrar que, na televisão, Coutinho conseguiu espaço para desenvolver alguns documentários com certa liberdade de forma e conteúdo. Naquele período, a equipe do programa contava com outros cineastas fixos como Walter Lima Jr. e João Batista de Andrade, além de convidar esporadicamente nomes como Maurice Capovilla, Hermano Penna, Sílvio Back e Jorge Bodanski³.

Da produção datada dessa época, seis médias-metragens do realizador ficaram especialmente conhecidos: *Seis dias em Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e *O Menino de Brodósqui* (1980). Para Coutinho, o Globo Repórter foi uma verdadeira escola, determinante na reflexão sobre o seu envolvimento com quem está sendo filmado e cuja imagem estará à mercê de sua narrativa. Naquele momento, também foi possível experimentar e entender melhor a montagem enquanto dimensão relacional com os seus personagens e perceber que nessa fase do processo fílmico o poder discursivo do diretor fica ainda mais evidente.

Em *Theodorico, Imperador do Sertão*, uma produção chave dessa fase, uma cena tornou-se emblemática nesse aspecto. Quando o coronel fala sobre a vida feliz que levam os moradores de sua fazenda, as imagens entregam a farsa do personagem, mostrando a expressão triste de uma família em plano-sequência – uma edição feita com o intuito de desmascarar o protagonista. Curiosamente, esse é um procedimento completamente abandonado pelo diretor, cuja postura de escuta nos seus filmes futuros será sempre interessada na versão dos interlocutores e nunca em verdades incontestes sobre suas vidas

³ Daniel Ribeiro Duarte definiu essa primeira fase do Globo Repórter como “Globo Repórter dos cineastas”, em sua dissertação *Figurações do ordinário no Globo Repórter dos cineastas* (2006).

e contextos. Essa mudança também é indicativa de algo maior no método do cineasta: o rigor de suas escolhas. Esculpida filme a filme, a linguagem audiovisual de Coutinho resulta, sobretudo, dos erros reconhecidos, dos arrependimentos e da autocrítica.



Figura 1 - Theodorico entrevista um trabalhador de sua fazenda

Voltando à reportagem de 1978, devemos notar que *Theodorico*, ainda hoje, é o único exemplar de sua obra que retrata uma figura poderosa. Nessa produção está o ensaio bem-sucedido do que se tornará um comprometimento ético incansável com os indivíduos em sua filmografia. Nada mais revoltante para um intelectual de esquerda que a figura de um coronel abastado, machista e dono de escravos. Coutinho, no entanto, permitiu a apresentação do personagem por ele mesmo, dando espaço, inclusive, para que fossem revelados afetos, fragilidades e simplicidades do latifundiário. Daqui saiu outro importante norteador do cinema desse diretor: a desconstrução de excentricidades. Na perspectiva do cineasta, é possível estabelecer um elo desde Theodorico, a mais alta instância de poder por ele retratada, até os catadores do lixão de São Gonçalo, em *Boca de lixo* (1992), pois existe uma dimensão humana que aproxima todos os seus personagens – e nós, deles. Na contramão da expressão popular, o cineasta defende que “de perto todo mundo é normal” e trabalha a desconstrução de estereótipos que só servem para distanciar o humano do humano.

Porém o aprendizado mais crucial da época do jornalismo para o amadurecimento do seu estilo documental foi mesmo o de conversar com o outro. Ouvir relatos pessoais e estimular narrativas será a principal engrenagem da fase mais estável de sua obra, iniciada no final da década de 1990. A desenvoltura para conseguir depoimentos com

alta carga dramática e confessional começa a ser exercitada na prática de reportagens do *Globo Repórter*, que obrigavam Coutinho a entrar em contato com as mais diversas pessoas.

Em *Seis dias em Ouricuri* há um plano emblemático, mantido na edição final do programa sem cortes, uma vitória sobre os padrões televisivos. Nele, um morador de Ouricuri, município do interior do Nordeste devastado pela seca, explica as diferentes raízes que teve que comer para sobreviver à fome. João Moreira Salles aponta 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 disposta a ouvir e um personagem que percebe ter diante de si alguém que deseja escutá-lo” (2012, p.375)⁴. O próprio Coutinho diria, ao lembrar o momento quando Armando Nogueira, diretor geral do programa, aceitou o plano sem cortes: “foi realmente incrível... aliás, eu acho que foi aí que realmente vi que só queria fazer documentário” (Coutinho, 2000, p.269).



Figura 2 - Flagelado explica as raízes que já comeu para sobreviver, em *Seis dias de Ouricuri*

No início da década de 1980, quando as mudanças técnicas finalmente atingiram o programa – até então diferenciado dentro da grade da emissora – e os artefatos digitais foram incorporados pela produção, a rotina mais ágil acabou colaborando para a intensificação do controle dos vídeos. Com a liberdade de criação dentro da Rede Globo tornando-se cada vez mais estreita, o cineasta acabou deixando o programa em 1984,

⁴ Essa ideia também é explorada por Salles em palestras e aulas que costuma dar sobre a obra de Coutinho, como por exemplo na masterclass “Como fazer cinema com quase nada: a gramática mínima de Eduardo Coutinho”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LCYKFscdLB0>.

mas não sem antes começar a montar algumas cenas do longa-metragem *Cabra marcado para morrer*, clandestinamente, na própria emissora. Foi a essa história em aberto que Coutinho passou a se dedicar, buscando os camponeses envolvidos no filme de 1964 para saber quais memórias eles guardavam daquela experiência. Havia muito pouco do material das primeiras filmagens, um arquivo quase acidental.

A cena do comício de 1962 escapou da inabilidade do documentarista com a câmera: “Fui filmar o comício de Sapé, que está no Cabra. Nem sabia o que era fotômetro. Ia botando os rolos de três minutos e filmando. O comício foi salvo pelo acaso. Saiu limpinho, aproveitável” (Coutinho, 2003b, p.336). Já as imagens de Elizabeth Teixeira servindo café aos camponeses permaneceram intactas por um deslize da censura:

Aquelas cenas (Elizabeth serve café a um grupo de camponeses e ouve ruídos do lado de fora da casa, antecipando a prisão do marido) foram preservadas por obra do acaso. O Gerson Tavares, que alugava os equipamentos, levou um mês para provar que não era comunista, mas só um comerciante. Ele queria liberar o material, todo guardado num quartel. Quando, enfim, ele pegou o equipamento de volta, simplesmente viu que o chassi não tinha sido aberto. Ele retirou o rolo e botou na lata. Aquilo virou uma cena crucial do filme mais tarde. (Coutinho, 2003b, p. 338)

Não se faz necessário reiterar a importância desse filme para a trajetória de Coutinho e para a renovação do documentário brasileiro, mas é preciso entender que ele encerra, em 1984, aquilo que chamamos de prólogo da sua obra. Esse é o seu primeiro documentário exibido no cinema e, a partir dele, Coutinho integrará permanentemente o gênero chamado de não-ficcional. Embora o *Cabra* de 1984 já reúna vários elementos que se tornarão constantes no trabalho do realizador (a entrevista, a equipe em cena, o comprometimento ético, a fabulação), Coutinho permanece dono de uma produção instável. Apesar de continuar realizando vários filmes, o cineasta segue por mais de uma década ausente das salas de cinema do Brasil. O receio quanto à possibilidade de ser reconhecido como o diretor de uma única obra é inevitável. Entre produções destinadas ao Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip) – do qual fora fundador –, parcerias internacionais e pequenos projetos pessoais, Coutinho dirige, nas décadas de 1980 e 1990, os seguintes filmes: *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987) - sua primeira experiência com suporte vídeo -, *Volta Redonda, Memorial da Greve* (1989), *O Jogo da Dívida* (1989), *O fio da memória* (1991), *A lei e a vida* (1992), *Boca de lixo* (1992), *Os*

romeiros do Padre Cícero (1994), *Seis histórias* (1995), *Mulheres no Front* (1996) e *A casa da cidadania* (1998).

Essas são consideradas pelo diretor como realizações menores dentro de sua filmografia, mas, recobrando o entendimento dos esboços da linguagem, vale avaliar a importância de pelo menos três dessas produções para definição de novos aspectos na estética de Coutinho. A primeira é *Santa Marta* (1987), onde o diretor utiliza os dispositivos de limitação espacial (a favela Santa Marta, no morro Dona Marta) e temporal (duas semanas de gravação). Além disso, pela primeira vez utiliza o suporte de vídeo, que além de ser economicamente mais acessível, permite uma duração maior dos planos de gravação, algo essencial para o seu cinema de conversa. Todos esses elementos serão fundamentais em uma fase mais avançada de sua obra.

O fio da memória – grande projeto encomendado para celebrar os cem anos de abolição da escravidão –, é uma experiência da qual brotam certezas negativas, pois a partir desse filme Coutinho reconhece o que não quer para o seu cinema. Ele renuncia definitivamente ao trabalho com película, decide não se comprometer com propostas fílmicas alheias e, sobretudo, percebe que não está interessado em falar da história ou da sociedade sob a perspectiva do macro. O documentarista “agendado” e “sem iniciativa” estava enterrado, porque, prestes a completar sessenta anos de idade, finalmente Coutinho parecia ter a clareza de como os elementos estéticos e éticos que prezou durante todo o seu percurso poderiam ser utilizados em prol de um trabalho personalíssimo.

No ano seguinte, em *Boca de lixo*, ele experimentou o extremo oposto de *O fio da memória*. Tratava-se de um projeto sem financiamento, sem referenciamento histórico, sem monitoração de entidades, apenas a equipe de Coutinho e os personagens do lixão. Novamente, o exercício de alteridade se apresentava como um desafio, pois se pretendia abordar um grupo altamente vulnerável e nenhum contato fora feito previamente com aquelas pessoas. Aqui, percebemos outro elemento importante incorporado nessa fase de esboços: o acaso. Sem recorrer ao método que inclui pesquisas de pré-produção – o que não será uma atitude comum em suas obras posteriores –, o diretor se lança ao filme sem absolutamente nenhuma garantia prévia sobre a sua viabilidade e a disponibilidade das pessoas. Em diferentes medidas, essa aposta no descontrole da situação estará sempre presente no seu cinema, que se realiza “sob o risco do real” (Comolli, 2008). Se os imprevistos empurraram Coutinho por um percurso audiovisual quase labiríntico, também foram eles que obrigaram o cineasta a

encontrar saídas artísticas e pessoais importantes. Então, nada mais justo que acolher o acaso, essa “flor da realidade”, pois a arte só existe no risco⁵ - a conformidade nos dispensa.

À sua maneira modesta, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável dos constrangimentos e das ordens, levar em consideração (ainda que para os combater) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, diria eu, engajado no mundo (Comolli, 2008, p.170).

1.2 ESFORÇOS DA LINGUAGEM

A insegurança era total, com descobertas pontuais, recuos e avanços. Não era só o problema de não ter dinheiro, mas de não ter coragem suficiente para arriscar. Eu não fazia filmes não por injustiça do mundo, mas também porque não tinha segurança em pedir coisas, fazer política. (...) Estava em um pântano, tão no fundo do poço que tinha que ser alguma coisa que eu quisesse fazer, pessoal, não me importando com nada. (...) Por isso *Santo forte* tem um lugar estratégico, foi um episódio dramático na minha vida pessoal. Aí me senti vivo de novo e liberto das regras. Foi *Santo forte* que me deu a confiança para continuar a filmar. (Coutinho apud Lins, 2004, p. 97)

Santo forte é recomeço: razão e libertação. Depois de anos depurando sua relação com o audiovisual, Eduardo Coutinho decide apostar em uma gramática documental particular. Em essência, seus filmes estarão, a partir daí, comprometidos soberanamente com a fala, o encontro e a transformação dos personagens envolvidos. Notamos, então, que o próprio cineasta assumirá um papel no interior das narrativas. Isso porque, fazendo uso de um recurso que já vinha experimentando nos seus filmes anteriores, as novas produções sempre permitirão que a equipe de filmagem e o próprio diretor apareçam em cena. Assim, o público é alertado quanto às camadas de construção do discurso. Além disso, ressalta-se que “o documentário não é uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema” (Salles, 2005, p.67).

⁵ Vale lembrar (e ver, e rever) o curta *Je vous salue, Sarajevo* (1993), dirigido por Jean-Luc Godard, no qual, em outras palavras, o risco e a conformidade também estão colocados. Lá, é dito: “(...) Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoiévski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce. (...)”.

Pouco explorado academicamente como produto de uma “autoficção”, Coutinho é claramente um personagem no interior de seus filmes que está sempre à procura de algo (encontros? histórias?). O crítico Daniel Caetano descreve:

Este personagem é mantido sempre em contraplano, olhando para os personagens depoentes – ele sempre olha para dentro do filme, exatamente para o lugar apontado pela câmera. É evidente que ele não tem seu olhar definido pela visão da câmera, ao contrário, é ele quem determina a direção desse ponto de vista. (Caetano, 2010, p.21)

Na perspectiva do texto literário, Coutinho poderia ser pensado enquanto narrador-personagem que conduz os acontecimentos ao mesmo tempo em que está envolvido neles. Nesse processo, ele se aproxima dos outros personagens e, concomitantemente, constrói sua própria *persona* dentro daquela história. A narrativa, por sua vez, nada mais é que o resultado das suas impressões sobre esse encontro. A propósito dessa forma de construção, Beth Brait aponta: “Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de ‘conhecer-se’ e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens” (Brait, 1985, p.61). Coutinho conhece, sobretudo, o dispositivo que imprime as regras do jogo narrativo e cabe a ele procurar pessoas dispostas a jogar junto.

As chamadas “prisões” de tempo e espaço que o documentarista impõe aos seus filmes, tornaram-se a saída para quem já havia descartado completamente a experiência cinematográfica roteirizada. Desta forma, os dispositivos passam a ser a delimitação mínima que dá sentido ao filme. Em *Santo forte* (1999) a escolha pela favela Vila Parque da Cidade, no bairro da Gávea (RJ), como locação única; em *Babilônia 2000* (2001) o intento de filmar sonhos de futuro na chegada do novo milênio, no morro da Babilônia, no bairro do Leme (RJ); em *Edifício Master* (2002), o próprio prédio ditava os limites; e assim por diante.

É curioso perceber que determinadas clausuras são indispensáveis para o cineasta e que muitas das suas renúncias foram consequências de profundas crises ante a possibilidade infinita de escolhas dentro da sua arte.

Justamente, no tipo de documentário que escolhi, reduzi ao mínimo esse dilema. As limitações impostas pelo improviso, pela captação do acontecimento ao vivo, pelas relações primordiais olho-a-olho entre os conversadores, que exigem amiúde a atenção total do diretor – todas essas contingências tornam a posição da câmera tão dependente do real que não se pode mais falar de escolha livre, como seria o caso da ficção. Em resumo,

faço essa confissão penosa – escolhi o documentário para não ter de escolher, soberanamente, onde colocar a câmera (Coutinho, 1992, p.16)

Notemos, então, a complexidade da sua fórmula. Roteiros o toham, mas, no âmbito da liberdade excessiva, é indispensável criar as próprias cercas. Paradoxalmente, a liberdade plena também nos condenaria a ficar de mãos atadas? Não exatamente, mas liberdade é tarefa. Não só a falta de escolha gera crise, mas também o excesso de opções. No terreno imprevisível do real, só com algumas regras definidas é que eclode a chance de existir um documentário – nunca a certeza. A dúvida é um trunfo. Escapa-se do esquema de roteirização⁶ do qual falara Comolli (2008) e que atinge até mesmo as nossas relações sociais e intersubjetivas, porém isso não corrobora em uma ausência de método, e mais: método e acaso convivem. A dificuldade, no caso de Coutinho, “não (é) mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme” (Comolli, 2008, p.169). O instante em que se depara com seus personagens é o único no qual os fragmentos do filme podem se revelar, não existe praticamente nada fora do encontro que interesse. Se ele e o entrevistado desafinam, se as histórias contadas com entusiasmo durante as pesquisas perdem a força diante da câmera, se as performances pessoais travam, está tudo perdido. Sobre isso, o diretor comenta: “Nessa hora, minha tensão é maior que a dele. De repente, o cara pode ser um chato, ou então você pensa que não vai render nada e o cara dispara e é maravilhoso. Esse tipo de coisa possui uma tensão extraordinária, tudo está em aberto” (Coutinho, 1998, p.224)

O momento em que documentarista e documentado se enfrentam está repleto dessa tensão da qual fala Coutinho, gerada pela incerteza, mas que nem sempre é um sinônimo de desconforto das partes – na verdade, raramente o é. O jogo está aberto para uma postura afirmativa da personagem em quadro e para isso ela recorre à espontaneidade e à encenação, aos seus sentimentos mais verdadeiros e às suas farsas legítimas. Ninguém está mais interessado que Coutinho em “mentiras sinceras”, na fabulação catalisada pelo efeito da câmera, que se imbricam com as verdades do entrevistado de forma indissociável. Aliás, “representar é aprender a viver além dos

⁶ No artigo *Sob o risco do real*, presente no livro *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (2008), o teórico Jean-Louis Comolli chama atenção para a forma como nossas fantasias e desejos são estruturadas como roteiros – usando suas próprias palavras – e como a esfera das representações também estará contaminada por essa tentativa de alinhamento dos processos. As novelas servem como bons exemplos dessa roteirização excessiva que de tão repetida torna-se previsível; assim, a possibilidade de um espectador ativo é minimizada e “o jogo deixa de ser jogo”.

levianos sentimentos, na verdadeira dignidade” (Rosa, 1969, p. 41), diria um escritor mineiro.

Porém, para que toda essa complexidade emergja no processo de construção da própria imagem, os planos precisam durar. E eles duram. A densidade dos personagens demanda tempo – tempo de exposição, tempo de entrega – e requer de nós, espectadores, paciência⁷ para o envolvimento. Nessa fase de seu trabalho, fica ainda mais evidente que Coutinho não pretende falar do outro, mas do seu encontro com o outro e seus filmes são exemplares dos que “tentam transformar a fórmula ‘eu (documentarista) falo sobre ele (personagem) para nós (documentarista + público)’ em ‘eu e ele falamos de nós para vocês’ ” (Salles, 2005, p. 71).

Com a carga dramática concentrada no diálogo, o minimalismo estético – as filmagens cruas – torna-se a opção mais segura para a não dispersão do público, para mantê-lo atento à presença do personagem. O diretor descarta o uso de imagens de arquivo ou trilha sonora, pois, como vimos, para ele interessa apenas as emoções produzidas pelo encontro. Quando estão incluídos nessa temporalidade – fotografias do passado que podem ser apresentadas pela própria personagem, músicas colocadas em uma radiola em cena – aí esses elementos podem interessar ao filme, mas há uma grande preocupação em não perder o presente dos depoimentos e, por isso, o documentarista descarta tudo aquilo que possa interceptá-lo.

Além dos três filmes já citados – *Santo forte*, *Babilônia 2000* e *Edifício Master* –, também compõem este ciclo mais estável da carreira do cineasta os documentários *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005). Todos eles trazem a entrevista, ou melhor, a conversa – denominação utilizada pelo realizador – como recurso fundamental. Vai ser prioritariamente nos diálogos que a subjetividade do documentarista e do documentado fará morada; neles e através deles os sujeitos revelarão suas idiossincrasias. Com o intuito de imprimir o mínimo de seus valores e opiniões, Coutinho exercita uma espécie de “esvaziamento” no momento do encontro com seus personagens e se esforça para que ressoe principalmente o ponto de vista do Outro. A dosada condescendência em relação às crenças e convicções alheias requer destreza e, ainda que em plenitude esse quadro

⁷ A paciência demandada pelo cinema de Coutinho, muitas vezes, está atrelada ao sentido originário do verbete: suportar, agüentar, sofrer. O triângulo ‘documentarista – documentado – espectador’ cria um fluxo de envolvimento que tende ao insuportável pelas sensibilidades que pode mobilizar como identificação e compaixão.

seja utópico, pois sempre haverá frestas por onde escapará o repertório pessoal do cineasta, o esforço é louvável. Sob outra ótica, sabemos também que a escolha pela retração do próprio ponto de vista em prol da afirmação do Outro já é o indicativo de algum valor pessoal. O diretor encara esta opção de relação com os personagens como a mais íntegra:

Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho. (Coutinho, 1992, p. 21)

Ao cristalizar procedimentos éticos, estéticos e técnicos, os filmes de Coutinho adquiriram uma forma bastante específica e o desafio passou a ser pensar conteúdos (De onde seriam os personagens? Qual a interligação entre eles? O que eu quero saber?) para manter a proposta sempre viva. Claro que o humano, em si, já imprime variedade. A questão é que encontrar uma linguagem própria, como foi apontado anteriormente, não deve conduzir à comodidade, nem iludir pela sensação de alívio. Quando a criação começa a facilitar, eis a hora de desconfiar e recomeçar.

1.3 OROBORO: O INFINITO DA LINGUAGEM

Por mais que tenha delimitado seu formato para não precisar estar sempre fazendo novas escolhas (de fotografia, planos, etc), Coutinho não pode ofuscar a condição infinita da linguagem. Devido a isso, a busca por completude nunca cessa. A despeito das fases de calma do processo criativo, a serpente se persegue *ad infinitum*. Assim, em 2007, o filme *Jogo de cena* chega para provocar o público que julgava estar familiarizado com as regras do seu cinema. Nele, o cineasta não aparece mais como um andarilho, a premissa é outra: agora suas personagens foram convocadas através de um anúncio de jornal e ele não vai mais até elas, entrevistá-las em ambientes repletos de informações sobre suas subjetividades, mas recebe-as em um espaço artístico que ganha ares de não-lugar: o palco de um teatro. Tudo muda sem mudar. Afinal, qual dos outros filmes não foi filmado em uma espécie de palco também? Coutinho nos leva a pensar que se a fala é sempre um lugar de encenação, então em todos os seus documentários anteriores as pessoas falavam de cima de uma espécie de palco invisível. *Jogo de cena*, composto só por mulheres, já não explora o outro de classe ou cultural, mas o “outro de

gênero” – mais uma vez, aquilo que o realizador não é. Nessa escolha também pesa a capacidade de se expressar pela fala, critério ao qual nos deteremos com mais dedicação adiante, pois o documentarista acredita que as mulheres mais facilmente expressam suas dores e alegrias para terceiros.

Até aqui, a proposta do filme é bastante próxima ao modelo realizado comumente por Coutinho. O que renova é a dinâmica do jogo, pois além de trazer os depoimentos das personagens reais, o documentário também traz atrizes – reconhecidas pelo grande público ou não – interpretando o mesmo texto das personagens. Mais uma vez – talvez a mais enfática do cinema de Coutinho – fica evidente a fragilidade entre encenação e realidade. As atrizes Fernanda Torres, Andrea Beltrão e Marília Pêra – principalmente as duas primeiras – entram em curto-circuito com a própria atuação, esbarram na dificuldade de realizar aquelas outras mulheres que também estão no filme e, a princípio, são muito mais verdadeiras quando contam sua história – e estórias. Assim, tanto quanto o documental, o ficcional se mostra um campo instável e exposto a riscos: aquilo que os une é maior do que o que os distancia. Percebemos, como propõem Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 81), que “a fronteira entre o mundo e a cena inexiste em muitos casos; e mesmo assim não deixamos de nos envolver com o que vemos”.

A experiência do filme também demanda novos comportamentos de Coutinho. Se já falamos, anteriormente, sobre o fato de o cineasta entrar em processo de ‘autoficção’ nas suas produções, em *Jogo de cena* esse aspecto se intensifica. Ao passar os textos com as atrizes, ele já pergunta sabendo as respostas, assim como as atrizes já sabem as próximas perguntas. Curiosamente, o diretor não havia previsto esta situação, embora ela fosse óbvia. Ali, ele finge o desconhecimento dos relatos e está livre, inclusive, para passar e repassar *takes* – o que importa, nesse momento, não é mais o efeito do encontro único.

Ao nos depararmos com a realidade sob suspeita, além de refletir sobre todas essas camadas cinematográficas, também nos despimos de uma relação essencial com os personagens, para criar pontes diretas com as narrações. Mesmo que não identifiquemos as verdadeiras donas dos depoimentos, não nos importamos, afinal, o melhor efeito que o filme poderia causar é o que ele causa: as histórias, quando tornadas públicas em um documentário, já não têm mais donos, são histórias de todos nós.

O lugar reservado aos atores profissionais em seu documentário é mantido no filme seguinte, *Moscou* (2009). Não só o deles, mas também o do teatro. Nessa produção,

Coutinho tem como objetivo filmar os ensaios do texto *As três irmãs*, de Tchekhov, realizados pelo grupo teatral Galpão. O interesse, nesse caso, não é pelo fim; não se buscava registrar o resultado, a encenação decisiva. O que se quer captar é o processo, o trajeto percorrido para retirar as cenas do texto. Além disso, existe uma sobreposição de direções, pois o diretor teatral Enrique Diaz conduz a peça, enquanto Coutinho conduz o filme. Visivelmente, o documentarista se submete a um esquema de criação que dá mais margem ao atrito, embora o filme não evidencie isso.

Moscou tem premissas abstratas, parte em busca da criação dramática sem nenhuma certeza de que ali existirá um filme. Novamente, o documentarista é exemplar da inquietação proposta por Comolli (2008): como fazer para que haja filme? Enquanto procura os caminhos da sua narrativa documental, Coutinho também dissectiona o ofício do ator e a dedicação empregada à arte de representar. Como diz o próprio diretor, o filme “é uma homenagem ao teatro e ao teatro que é o mundo”.

Em *As canções* (2011), novamente os personagens vão ao encontro de Coutinho em um palco de teatro, por uma “decisão estética, mas também por questão econômica” (Coutinho, 2012, p.317). Ele explica que devido ao número de personagens gravados, 42 no total, seria inviável ir à casa de cada um, ainda mais no tempo em que o filme foi feito: apenas seis dias.

Por motivos de produção eu precisava realizar um filme barato, fácil. Um dia ia fazer um filme, outro dia ia fazer outro, e de repente pensei: ‘É só questão de procurar gente que cante!’. Filmei *As canções* em seis dias e foi um prazer absoluto. Nunca tive uma gravação tão feliz como essa. Eu sabia que estava fazendo um filme popular. (Coutinho, 2012, p.319)

O canto representa “uma experiência comum nos filmes de Coutinho, quando um entrevistado se põe a cantar e se esmera na performance que ele próprio vê como uma síntese de sua capacidade de expressar um sentimento e uma atitude diante das circunstâncias da vida” (Xavier, 2008, p.625). Ao longo de sua obra, alguns personagens deixaram marcadas performances musicais inesquecíveis, como a menina que sonha em ser cantora e canta a música *Sonho por sonho*, em *Boca de lixo*; Fátima, em *Babilônia 2000*, que mesmo sem falar uma palavra em inglês canta músicas de Janis Joplin; Henrique, que diz ter conhecido Frank Sinatra e faz de *My way* a música de sua vida em *Edifício Master*.

Em *As canções*, o canto é o próprio dispositivo do filme. A equipe de pesquisa selecionou personagens nas ruas do Rio de Janeiro, a partir de um cartaz onde se lia “Alguma música já marcou sua vida? Cante e conte sua história!” (Mattos, 2019, p.249). A busca não era por cantores profissionais, mas por pessoas que soubessem cantar minimamente bem, e principalmente que tivessem uma relação forte com ‘a música de sua vida’, que tivessem histórias para contar a partir da canção escolhida. Um dos personagens, Queimado, perguntado sobre pra que serve a música, resume de forma bonita o poder mnemônico que elas possuem: “Existem cheiros, mas nem sempre se cheira comida. Mas a música se escuta, se canta e se lembra de algo”.

As canções seria o último longa finalizado pelo diretor em vida. Coutinho trabalhava na produção de *Últimas conversas* (2014), onde entrevistava adolescentes do ensino médio, quando faleceu tragicamente, assassinado por seu filho Daniel⁸. O filme acabou montado por João Moreira Salles e por Jordana Berg, montadora de todos seus filmes desde *Santo Forte*. Ela conta que o primeiro impulso foi de montar o filme como Coutinho montaria, baseado no conhecimento sobre os métodos dele. Com o filme quase finalizado, se deram conta que “não era certo, não era possível fazer um filme de outra pessoa por ela” (Mattos, 2019, p. 267). A decisão então foi de recomeçar o trabalho, deixando claro nos créditos iniciais a autoria compartilhada: “um filme dirigido por Eduardo Coutinho, montado por Jordana Berg e finalizado por João Moreira Salles”. O caminho a partir daí foi o de destacar a figura de Coutinho em cena, a sua relação com os personagens e com a equipe de filmagem. Eles perceberam, segundo Mattos, que ser coutiniano, naquele caso, “seria mostrar Coutinho e o processo do filme um pouco mais do que ele faria” (2019, p. 268).

Os últimos filmes demonstram transformações no cinema de Coutinho e nós, do outro lado da tela, ficamos pensando: O que viria pela frente se o diretor vivesse por mais tempo?

⁸ Uma reportagem sobre o caso pode ser vista em: <https://complemento.veja.abril.com.br/entretenimento/o-terror-silencioso/>

2 O ENCONTRO

Como é por dentro outra pessoa
Quem é que o saberá sonhar?
A alma de outrem é outro universo
Com que não há comunicação possível,
Com que não há verdadeiro entendimento.

Nada sabemos da alma
Senão da nossa;
As dos outros são olhares,
São gestos, são palavras,
Com a suposição de qualquer semelhança
No fundo.
(Fernando Pessoa)

2.1 NOTAS SOBRE A ASSIMETRIA DE PODER⁹

1. A prática documental, mesmo se exercida com grande comprometimento ético em relação aos personagens registrados, não consegue escapar da sua condição hierárquica no que diz respeito aos lugares de atuação do documentarista e dos documentados. Claro que estamos levando em conta o tipo de produção na qual está empenhado o cineasta analisado, e que esse desnível de poder sobre o discurso final pode ser minimizado quando entramos em outras lógicas de realização cinematográfica (experiências de participação e auto-representação, por exemplo).

2. Na obra de Eduardo Coutinho, percebemos a materialização de reflexões diversas sobre alteridade; o encontro do Eu com o Outro como momento em que as diferenças permitem um (in)tenso reconhecimento. A partir de uma perspectiva *hegeliana*, entende-se que “na dialética da alteridade, um eu só afirma a si mesmo na diferença constitutiva do outro. Nesse sentido, há que se render tributo a Heráclito de Éfeso, por ter dito que ‘o

⁹ O teórico Jean-Louis Comolli é uma importante referência para este trabalho, bem como para qualquer estudo sobre documentário na atualidade. Grande parte de seus textos presentes em *Ver e poder - a inocência perdida* (2008) são formados por notas, por vezes com uma sequência lógica mais direta, por outras mais soltas, se aproximando do que podemos chamar de pensamentos aforísticos. Este subtópico que inicia o capítulo é inspirado neste estilo de escrita de Comolli – sendo também uma homenagem -, que me parece uma maneira bastante eficaz de elencar diversas reflexões a respeito do tema proposto.

oposto é que é bom para mim”” (Moraes, 2001, p. 62). Ora, também há que se render tributo aos que, nas suas práticas, interiorizam o respeito à diferença. Coutinho é o principal interessado em se aproximar daqueles indivíduos que está registrando e, sabiamente, sua primeira atitude é reconhecer a distância, o distante, o distinto: “Eu não sou igual duplamente: porque estou atrás da câmera e porque não sou igual socialmente. Ao não fingir, você começa a limpar a área. É a partir dessa diferença assumida que certa igualdade pode se estabelecer” (Coutinho, 1998, p. 224).

3. Reconhecer a dessemelhança entre documentarista e documentado não elimina o caráter de autoridade inerente a essa relação. Porém, também é preciso estar atento para não apreender o conceito de autoridade de forma deturpada. O diretor – também autor – não impõe seus valores, ele opera no fluxo do encontro, no exercício da alteridade. Ao mesmo tempo, é ele, sim, quem rege as vozes e quem permite, a partir do lugar que ocupa na concretização da obra, o efeito de polifonia. É importante não confundir essas marcas de autoridade com o poder do documentarista no processo como um todo, considerando que o discurso último do filme será estabelecido à revelia dos personagens, no trabalho de montagem. Elas também não equivalem a posicionamentos rudes ou grosseiros, tampouco a exigências incoerentes, mas referem-se apenas às evidências de uma relação hierárquica criada a partir da situação fílmica, possível de ser captada nos diálogos, porém administrada por Eduardo Coutinho com muita responsabilidade.

Sabe-se que o documentário desse cineasta se “constrói em dois eixos: um paradigmático, em que cada pessoa conta sua história e destila suas memórias; outro sintagmático, no qual Coutinho combina e rearranja essas diferentes trajetórias e versões” (Macedo, 1998, p.12). Nessa pesquisa, interessam-nos, principalmente, as intervenções efetuadas no eixo paradigmático, respaldadas pela relação de autoridade no exercício da entrevista.

4. A despeito da falácia de que o documentário estaria incumbido de registrar o Real e a Verdade, Eduardo Coutinho faz questão de lembrar que aquele recorte apresentado pelo filme é resultado de negociações de interesses, desejos, horários e disponibilidades. Não existe, *stricto sensu*, espontaneidade nesse tipo de encontro mediado. Além disso, a construção do filme pode ser entendida como um jogo marcado por regras definidas pelo

próprio diretor. Nesse caso, a gênese da obra é a primeira manifestação de autoridade. Curiosamente, a palavra autoridade é originária da mesma raiz etimológica das palavras autor e autoria - *augere*.

5. O lugar hierárquico do cineasta está garantido, justamente, por sua condição de autor-criador, “posição estético-formal cuja característica básica está em materializar certa relação axiológica com o personagem e seu mundo” (Faraco, 2005, p. 38). O desafio passa a ser, então, não sucumbir à facilidade de fazer dos personagens meros reprodutores de um único entendimento de mundo – o seu. Quando autoriza que o Outro verdadeiramente ocupe o território do filme, Coutinho não abdica do próprio ponto de vista – como costuma dizer, usando a ideia de “esvaziamento” –, ele apenas evidencia a natureza dialógica daquilo que se constrói a partir do esforço do autor e do personagem. Assistimos à erupção de algo que só é possível no contato das existências.

6. Deve-se observar, mais uma vez, que o cineasta permite a legitimação do Outro apenas no interior dos limites de interesse do seu projeto fílmico. O espaço é vasto, mas definido. Só Coutinho pode delimitar e ampliar essa área; é o seu desejo que dita os comandos. Mas ele deseja, justamente, o desejo do Outro. Ou melhor, ele deseja que o desejo do Outro se manifeste para a câmera. Sua autoridade intenta, antes de tudo, a manutenção da alteridade. Obviamente, não há equação perfeita com a presença do humano. Assim, vão existir momentos de descompasso, em que a escolha feita pelo autor – pela autoridade, pelo Eu – definirá, na sua *sozinhês*, o rumo da narrativa (sobretudo no momento da montagem).

7. Arriscando a apropriação de um conceito mais político – aquele proposto por Hannah Arendt¹⁰ –, é importante recordar que a verdadeira autoridade se estabelece em oposição à violência e à persuasão. Quando há um apelo para o uso da força, da coerção, houve um fracasso da autoridade. Assim como a necessidade de se justificar para obter

¹⁰ Visto que a autoridade sempre exige obediência, ela é comumente confundida como alguma forma de poder ou violência. Contudo, a autoridade exclui qualquer utilização de meios e tópicos de coerção; onde a força é usada, a autoridade em si mesmo fracassou. A autoridade, por outro lado, é incompatível com a persuasão, a qual pressupõe igualdade e opera mediante um processo de argumentação. Onde se utilizam argumentos, a autoridade é colocada em suspenso. Contra a ordem igualitária da persuasão ergue-se a ordem autoritária, que é sempre hierárquica”. (Arendt, 2000, p.129).

um comportamento também representa a falência desse valor. Fazendo um paralelo entre este entendimento conceitual e o tipo de relação estabelecida entre Eduardo Coutinho e os seus personagens, percebemos que a hierarquia no interior de grande parte dos filmes – sem levar em conta aquilo que precede (produção) e sucede (repercussão) o próprio produto – recusa tanto a coerção quanto a persuasão¹¹;

8. “Eu só filmo o outro para resolver um mal-estar comigo mesmo” (Coutinho, 1998, p. 231). Em seu depoimento despretensioso, a supremacia da alteridade é exposta. Então, o Outro estaria diretamente relacionado à lacuna, à crise, à insuficiência em mim? Pior (ou melhor!), ele seria a resolução deste nó? Mas, afinal, não teria Sartre (1977) afirmado – e a sociedade reproduzido em coro - que o inferno são os outros? Equívoco. O Outro é, no máximo, o purgatório. Ele “que, na sua alteridade, jamais me completa, mas que sempre revela, na minha incompletude, a necessidade essencial de sua presença” (Moraes, 2001, p. 62). Imprescindível para solucionar o mal-estar de Coutinho, para dar conta de uma carência constitutiva do humano – a necessidade de reconhecimento.

9. O Outro é muito mais antídoto que veneno. Ao contrário do que podemos pensar em um primeiro momento, não é apenas à legitimação do personagem que serve o encontro. A via é de mão-dupla. Também a alteridade permite que o documentarista tome consciência de si. Talvez isso justifique a procura incansável de Coutinho exposta na sua filmografia, sua obsessão pelo Outro, “que é, num só tempo, lugar onde nos afirmamos, situação de abertura para o mundo e limite da diversidade” (Guimarães, 2005, p. 11).

¹¹ Alguns filmes, como *Boca de lixo*, necessitaram de um primeiro momento de persuasão, já que não existiu concordância prévia, por parte dos personagens, para a realização do documentário. A autoridade, nesse caso, é conquistada durante o processo de filmagem. Em geral, no entanto, os indivíduos que aceitam participar dos filmes, compreendem que documentarista e documentado ocupam posições diferentes na concepção da narrativa e, no decorrer das entrevistas, não se faz necessário argumentar para que o personagem desempenhe seu papel. O que sempre será imperativo é a participação provocativa e questionadora de Coutinho como estímulo para a fabulação. Notamos que raramente essa autoridade será subvertida e, geralmente, isso não ocorrerá com a intenção de abalá-la. Quando, por exemplo, os personagens colocam o documentarista na situação de questionado – e se colocam no lugar do questionador –, ele desvia da pergunta e não opina, como veremos adiante. No entanto, as manobras de reação dos documentados durante o diálogo estão autorizadas, inclusive essa citada. Mesmo quando um personagem se recusa a falar algo, não se trata de um enfrentamento da autoridade, posto que o seu lugar de fala lhe permite essa negativa dentro da própria hierarquia.

10. Essa relação, entretanto, não é pura abstração. Nos filmes analisados, notamos como o documentarista se aventura, se empenha, para que a singularidade dos personagens brote no imagético: aquilo que é o Outro e que me é “estranho”, “alheio”, “estrangeiro”. O Outro que é também a infinitude de outros que o atravessa, mas, ao mesmo tempo, único. O encontro afeta e promove o efeito de reconhecimento entre as partes – e nós, espectadores, também somos parte envolvida.

2.2 O DUPLO ALTERIDADE-AUTORIDADE

A qualidade da interação (Eu-Outro) estabelecida por Eduardo Coutinho com seus personagens é uma das principais marcas positivas da obra desse cineasta. O encontro é complexidade e poesia, porque o documentarista, como dito anteriormente, quer se aproximar da expressividade e do pensamento do documentado, entender as suas convicções – mesmo as mais controversas, como a da personagem de *Edifício Master* que acredita que as pessoas são pobres porque não querem trabalhar; e a de *Boca de lixo* que afirma que muitos catadores estão ali porque são preguiçosos. A multiplicidade é um elemento que confere beleza ao mundo, toda tentativa de generalização é um atentado à subjetividade e promoverá uma sensação de desencantamento. O cinema de Coutinho, ao contrário, é encanto.

Uma forma de compreender melhor o êxito de sua relação com as pessoas representadas é distinguindo sua filmografia daquilo que Jean-Claude Bernardet (2003) designou como “modelo sociológico”, identificado principalmente na produção documental brasileira da década de 1960. Naquele momento histórico, os cineastas, se vendo como grupo intelectualizado, traziam para si a responsabilidade de esclarecer o público sobre os dramas sociais que atingiam o país. Para isso, desenvolviam seus filmes a partir de teses científicas a respeito do Brasil, usavam o cinema como veículo propagador de perspectivas sociológicas.

A validação das ideias desses diretores era viabilizada pela narração em *off* impessoal, pela inclusão de especialistas no processo fílmico e pela edição. Criava-se, então, uma “voz do saber” - “um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (Bernardet, 2003,

p. 17). Paralelamente, representantes das classes implicadas na narrativa eram consultados apenas para fornecer depoimentos que reforçassem a hipótese social estabelecida *a priori*.

Ao explicar os anseios e necessidades da massa à revelia de seus integrantes, os politizados cineastas se tornam, no nível da linguagem, tão opressores dessas vozes, quanto as elites e autoridades o são no nível da estrutura social. Ao mesmo tempo, reduzir o povo ao rótulo da alienação é a única forma encontrada para respaldar a função esclarecedora daquele projeto audiovisual: “se o povo não fosse visto como alienado, se o povo gerasse sua consciência, o intelectual produtor de consciência perderia sua razão de ser” (Bernardet, 2003, p. 35). Assim, é conveniente sustentar o argumento de que o povo não está a par de sua situação e de seus direitos, que ele não tem conhecimento profundo, nem visão geral sobre sua condição de oprimido.

Não é preciso ser um *expert* na obra de Coutinho para perceber que ela é oposta a essa tipificação sociológica. O documentarista, aliás, é o primeiro a pontuar que tem um compromisso com os indivíduos: as singularidades. Não lhe interessa a classe operária, os moradores da favela ou os camponeses enquanto supostos grupos homogêneos, mas unicamente as pessoas entrevistadas – seus sonhos, seus medos, suas ambiguidades. Notamos que os documentados, aqui, não são meros objetos requisitados para desempenhar um papel temático, mas sujeitos participativos e possuidores de uma experiência de vida única. Mesmo em filmes como *Peões*, cujo ponto de partida é um grupo social específico, os personagens não ficam presos a único lugar de fala (o de peão), pois o recorte não coincide com uma camisa-de-força. Aqueles personagens relembram suas experiências nas fábricas, mas de forma particular. Além disso, eles possuem espaço para se apresentar enquanto cidadãos, maridos, pais, etc.

Outra diferença essencial entre Coutinho e os cineastas enquadrados no “modelo sociológico” é que esses últimos, com suas narrativas engendradas a partir de uma tese, montam seus filmes com uma coesão impecável e eles se tornam afirmativos, sem brechas para questionamentos, já que as falas se entrelaçam para confirmar uma só mensagem. Já o documentarista analisado busca mostrar as crises da experiência audiovisual, os desacordos e a situação de representação. “Tento fazer filmes em que tenho perguntas a colocar e vou tentar saber quais são as respostas fazendo o filme. Geralmente o filme, quando dá certo, não termina com uma resposta-síntese” (Coutinho, 1997, p.25). Em *Boca de lixo*, por exemplo, ele inclui a cena em que a personagem

Jurema pede para não serem veiculadas informações ou imagens comprovando que os catadores se alimentam de itens retirados do lixo.

No entanto, Coutinho dispõe de autoridade para atender ou não esse pedido e opta por manter as imagens, evidenciando conflitos do processo de representação.

Eu poderia tirar na montagem as situações em que aparecem as pessoas se criticando, me criticando, ou criticando a situação. Mas eu faço questão de deixar, explicitando o processo de um documentário. E se eu estou deixando é porque acho que tem algo ali que faz pensar. (Coutinho, 1998, p.225)

Também é no contato com essa personagem que o diretor nos dá um bom exemplo da fragilidade do seu “esvaziamento moral”, pois deixa escapar explicitamente um ponto de vista. Diante de uma catadora, mãe de nove crianças, que afirma estar disposta a ter quanto filhos Deus quiser, ele reage quase sem perceber: “mas não pode...”. O choque de realidades promove estranhamento e convida à compreensão. Ainda que o comentário pareça mínimo e quase irrelevante, Coutinho expõe uma opinião e nos alerta para o acontecimento da subjetividade na intersubjetividade.

Embora permita que os personagens se revelem e nunca os julgue, o diretor é cuidadoso para não passar para o público a falsa impressão de que está aderindo àqueles pontos de vista ou confirmando-os ou ressaltando-os. Aliás, uma apropriação da imagem do povo amparada em uma exaltação sem critérios também é perigosa e promove outro modo de estereotipia. Coutinho entende que esse tipo de veneração da periferia, do morro, dos pobres, surge de um sentimento de culpa e sua obra não compactua com isso: “Os intelectuais me parecem pessoas culpadas. Pessoas que são inteligentes, mas que ficam falando com o mito do povo, como se a voz dele fosse sempre mais verdadeira, negando a classe média da qual eles fazem parte” (Coutinho, 2008, p. 206)

Os filmes de Coutinho não olham as pessoas nem de cima, nem de baixo: eles as olham de frente, justamente porque o cineasta as olha no olho. Muitas vezes, a hierarquia se impõe não pela forma como o documentarista conduz os encontros, mas por um sentimento de submissão e inferioridade dos próprios personagens, pois a diferenciação social precede a filmagem. No caso de *Boca de lixo*, o sentimento de desvalorização assimilado por aquelas pessoas faz com que, em um primeiro momento, elas reajam e rejeitem a equipe de Coutinho. É difícil convencê-las de que o diretor não está interessado em efetuar uma desapropriação de suas imagens, mas em um processo criativo compartilhado.

No filme *O fim e o princípio*, o personagem Chico Moysés também identifica desníveis entre ele e a equipe de filmagem. Para Chico, a equipe é formada por “pessoas sabidas” enquanto ele não passaria de um “matuto véio”. Uma percepção obviamente impregnada por uma ideologia que lhe convence que sua existência e seu conhecimento de mundo deixariam a desejar em relação ao daquelas outras pessoas. A obra de Coutinho, de certa forma, confronta essa ideia de que existiriam, de um lado, vidas extraordinárias e, de outro, vidas ordinárias. Na tela, ele nos mostra que toda experiência do viver é, num só tempo, ordinária e extra-ordinária.

Diante desses indivíduos, marcados por estigmas, e que são alocados em uma nova experiência de desigualdade – a experiência fílmica –, faz-se indispensável a constante lembrança das “obrigações para dentro” (Salles, 2005, p.71) do próprio filme. Afinal, não é raro encontrar pessoas que temem o encontro e a exposição, ainda que se disponibilizem a fazer parte do jogo, como é o caso de Daniela, em *Edifício Master*. Por outro lado, os que nada temem nesse processo são os que mais precisam de cuidado para não serem prejudicados por uma edição pesada e oportunista. Os personagens possuem vida fora da narrativa e, ainda que algumas vezes eles não saibam como aquelas imagens podem comprometê-los, cabe aos diretores estarem sempre atentos a isso. Como sintetiza João Moreira Salles em relação ao compromisso ético imprescindível ao exercício de documentar: “Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem” (2005, p. 71). Comolli avança nas questões sobre este pacto entre cineasta e documentado:

Colocar-se de frente para o outro, estabelecer com ele uma relação particular que passa por uma máquina, isso tem sentido, envolve uma responsabilidade, mesmo que completamente banal. Dois sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, um face a face, uma relação, uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação, a nulidade desse encontro. Não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença. (Comolli, 2008, p. 86)

Já foi dito que o motor desses encontros, pensado de forma mais profunda, é uma necessidade de reconhecimento. Nesse processo, a prática da escuta é primordial; até mesmo os personagens mais amargos demonstram algum conforto em estarem sendo ouvidos, porque o ato de falar sobre si, sobre a própria história, carrega um efeito terapêutico. Porém, como indica Comolli (2008, p. 86), a conversa no documentário

possui aspectos dúbios; ela é, em suas palavras, “uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo” e, concomitantemente, “um duelo”.

Uma leitura pertinente sobre esse entendimento da entrevista como “um duelo” é a explicitada pelo escritor Elias Canetti, no livro *Massa e poder*. No contexto da obediência à ordem, ele destaca a pergunta como um item de poder e traça uma metáfora com a prática médica, na qual a pergunta representaria a lâmina que viabiliza cortes para conhecer algo mais a fundo. Ao mesmo tempo, ela seria também um modo de “entrar pela força” e “dissecar” aquele que deve respostas. Sobre isso, a pesquisadora Stella Senra comenta:

De acordo com esse ponto de vista, o ato de perguntar implica, como todo exercício de força, a constituição de uma estratégia; e esta desencadeará, por sua vez, no campo do inquirido, o uso de procedimentos ou de “métodos” de defesa: responder com outra pergunta, usar da astúcia para desencorajar o inquiridor, recorrer ao silêncio são alguns dos mecanismos que o inquirido pode acionar para se opor à intromissão da pergunta. (Senra, 2010, p.99)

Esta é uma perspectiva curiosa, pois recorta uma dimensão da relação pergunta-resposta que não está associada ao diálogo e ao entendimento, mas a um exercício de poder. Sabemos que, no caso de Coutinho, esta compreensão soa esquizofrênica, já que comumente os personagens vão ao encontro das perguntas – e da câmera –, muitas vezes expondo mais que o necessário. Existe, na postura das pessoas filmadas, um desejo de visibilidade. Além disso, na maioria dos casos o cineasta já conhece aquelas histórias, antecipadas pelo trabalho da produção, e no encontro ele quer apenas trazê-las à tona através do ato verbal mais contundente.

Colocando em relevo este abismo entre o cinema de Coutinho e a perspectiva de Canetti, podemos fazer algumas considerações de proximidade. A forma como descreve os métodos de defesa do “inquirido” pode ser reaproveitada para pensar a própria forma como os personagens se defendem de perguntas que, ocasionalmente, não desejem responder. O silêncio é o recurso mais utilizado para fugir das questões e, embora o documentarista direcione as temáticas, dificilmente ele pressionará o personagem para arrancar um depoimento ou informação específica – até porque não existe a resposta exata a ser dada, mas a expectativa de uma manifestação poética da oralidade. Neste sentido, o silêncio pode ser a resposta com maior peso catártico e de nenhum modo representará para Coutinho um prejuízo no relato do personagem.

A respeito do lugar do documentarista na conversa, percebe-se que ele é um interlocutor atípico. Suas funções são, unicamente, perguntar, fazer direcionamentos e conduzir a *mise-em-scène*. Quando, na contramão, perguntas lhe são postas - “O senhor quer comprar?” (*Cabra marcado para morrer*), “O senhor acredita em Deus?” (*O fim e o princípio*), “O senhor não gosta de filme americano, não é?” (*Jogo de Cena*) – o diretor hesita, não embarca no lugar do inquirido. Em todos os casos, o documentarista desconversa e, visivelmente, não parece estar preparado para a inversão de papéis. Mais que isso: não interessa a ele que o seu ponto de vista sobre os assuntos ressoe expressivamente no documentário, mesmo quando solicitado pelo documentado.

Existe uma passagem especialmente curiosa em *Edifício Master*, quando um personagem, após lamentar a dificuldade de conseguir trabalho na sua idade, faz a seguinte questão para Coutinho: “O senhor quer me dar um emprego?”. O diretor esboça uma resposta incompreensível, mas o personagem resolve o impasse retomando a fala de forma genial: “O senhor é uma pessoa muito amável, muito simpática e eu agradeço. Mas é isso, né? A realidade é a realidade”. Sim, é isso. O encontro entre documentarista e documentado promove uma transformação das subjetividades, porque nunca se sai ileso do enfrentamento com o Outro. Porém, materialmente falando, como poderia um filme mudar uma vida? Um filme não muda (quase) nada. Quase.



Figura 3 - Roberto pede emprego para Eduardo Coutinho, em *Edifício Master*

2.3 OS LIMITES DA TRANSFORMAÇÃO

Em artigo para revista acadêmica *Tempo Social*, o professor da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador Paulo Menezes faz a seguinte (e curiosa) análise sobre *Cabra marcado para morrer*:

Tomando a palavra do outro como se fosse a sua, acaba por condená-lo irremediavelmente ao silêncio. Ao mostrar a fala dos que não a têm, Coutinho impõe o silêncio aos que não falam pelas próprias palavras, mas pelas que ele acaba por colocar em seus personagens e que expressam como ele os vê e não o que eles veem de si próprios. Este exercício termina, através do sujeito que filma, impondo um silêncio mais profundo e mais vigoroso dos que antes não tinham espaço para falar e agora têm a sua própria fala apropriada e deslocada, como um fake de si mesmos, muito mais perturbador porque, ao ser simulacro, impõe-se como verdade no lugar onde antes era evidente, ao menos, a ausência. (Menezes, 1994, p. 124)

Seu posicionamento propõe reflexões interessantes. Inicialmente, vale perceber que nem todas as reverências e apreciações ao mais clássico documentário de Coutinho permitiram que ele se tornasse unânime. E nada melhor que a não-aceitação e a não-concordância para gerar debates pertinentes. Um dos maiores esforços dos estudiosos tem sido justamente deixar explícito que a obra nunca será o Outro espelhado, já que o produto é intermediado pelo cineasta. Os documentaristas, aliás, são os primeiros a refutar esta percepção ingênua de que o filme poderia dar conta de conhecer completamente e verdadeiramente os personagens, estando mais próximos da fala de Jean Rouch quando esse diz: “o cinema é a única arma que possuo pra mostrar ao Outro como eu o vejo” (apud Salles, 2005, p. 10). Entendido isso, fica evidente que o documentário só poderia ser exatamente o que o pesquisador constata: a expressão de como Coutinho vê os personagens e não de como eles veem a si próprios. Ou mais especificamente: a expressão de como Coutinho vê (e se relaciona com) a forma como os personagens se vêem (e se mostram).

No seu artigo, Paulo Menezes se apropria das contradições e tensões mantidas no filme para atacá-lo, porém não considera que aquilo tudo poderia ter sido “varrido” no processo de montagem e que manter é a forma encontrada por Coutinho para explicitar a instabilidade do seu trabalho – e não para reforçar uma ideia de verdade, como ele sugere. Discordando do pesquisador, acreditamos que operar com responsabilidade onde havia

uma ausência já é uma tentativa significativa de lançar luz sobre realidades pouco exploradas, mesmo que o registro não gere mudanças práticas na vida dos personagens.

Aqui, chegamos ao ponto central do que precisa ser pensado. Em algumas passagens do texto, o autor parece criticar o documentário por um efeito no real que ele deveria, mas não consegue gerar. Temos um indicativo desta percepção quando ele menciona a relação entre Elizabeth Teixeira, a protagonista do filme que analisa em seu artigo, e seus filhos: “Sua rearticulação, como família, vai acontecer apenas no filme e, conseqüentemente, para nós espectadores, mas não para si mesma enquanto família” (Menezes, 1994, p. 116). Ora, é obrigação do filme reestabelecer a unidade dessa família? É antiético da parte de Coutinho ir ao encontro de seus membros, ainda que eles não mantenham mais contato? E, por fim, a construção do filme passa a ideia de que aquela família se reestruturou fora dos limites da narrativa?

Nas entrelinhas dessas questões, notamos que o entendimento do documentário como um recurso de transformação social ainda persiste, como nos alerta João Moreira Salles:

Durante muito tempo pensou-se que o documentário teria utilidades. Infelizmente essa é uma ideia que ainda não caiu inteiramente em desuso, e para muita gente o filme não-ficcional deve desempenhar um papel social, político ou pedagógico. Documentário teria usos. (Salles, 2005, p.71)

O gênero parece não poder usufruir da mesma condição que a poesia, por exemplo, de não servir para nada neste sentido utilitarista ou, em outras palavras, de estar comprometido “apenas” com um fim estético, subjetivo ou mesmo transcendente. É importante ressaltar que não está em questão a força dos documentários para transformar o indivíduo e sua sensibilidade, pois isso é indiscutível. No caso de Coutinho, nós descobrimos particularidades dos personagens e eles também se descobrem. Agora, a transformação material do mundo não é obrigação da arte. A obrigação da arte é a liberdade. Ou melhor, é a libertação.

No artigo, *A vida depois do doc.* (2010), de Carlos Alberto Mattos, o crítico nos apresenta vários exemplos de alterações práticas na vida das pessoas depois de determinados filmes. Só para citar alguns, ele fala do caso de Estamira, protagonista do documentário homônimo dirigido por Marcos Prado, e das irmãs Maria, Regina e Conceição, de *A pessoa é para o que nasce*, dirigido por Roberto Berliner, que viram suas realidades melhorarem significativamente depois dos filmes. No entanto, as

mudanças foram consequência de um envolvimento cineasta/personagem que perdurou após o projeto e ganhou uma nova configuração (de amizade, proteção etc). Os filmes podem iluminar determinados problemas, trazê-los à tona, melhorar nossa compreensão sobre eles, mas não diluí-los. As dificuldades dos catadores de *Boca de Lixo* e dos trabalhadores de *Peões*, por exemplo, não se resolveram depois dos documentários, sobretudo porque esses filmes não encerram o problema em poucos personagens, como nos casos citados anteriormente. No nível da coletividade, da sociedade, do macro, o filme não consegue operar metamorfoses imediatas, mas ele pode ser parte de uma mudança em processo.

Coutinho é categórico nessa discussão: “hoje eu tenho um pensamento totalmente anti-utópico. Isto é, utopia concreta, sem ilusão de mudar o mundo” (Coutinho, 2008, p. 201). Aliás, seu método está muito mais alinhado a uma aceitação do mundo que a um ímpeto transformador. Em parte, pode-se sintetizar sua prática com o seguinte trecho do aforismo de Nietzsche:

Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: - assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. (Nietzsche, 2004, p. 187)

O filósofo, no entanto, vai levar a reflexão para longe de Coutinho nas últimas linhas do texto, quando diz: “Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!”. Definitivamente, o cinema de Coutinho não desvia o olhar, não tapa os ouvidos, não cala. Sua aceitação do que existe não significa um contentamento com o desarmônico e com o injusto, mas uma tentativa de entendimento com o mundo e a sociedade, com o contingente e o provisório – um ensaio de relação e de convívio.

3. O DIÁLOGO

3.1 AVE, PALAVRA

Uma das razões que diferenciam Eduardo Coutinho dos documentaristas que aderiram “ao modelo sociológico”, como já observamos, é o fato desses se apoiarem em uma “voz do saber” – os especialistas – para construírem seus filmes, enquanto Coutinho se interessa unicamente pela “voz da experiência” – os próprios personagens. A opção do cineasta pode ser considerada um verdadeiro desafio se levarmos em conta as várias reflexões desenvolvidas sobre a falência da experiência e, sobretudo, de sua transmissibilidade no contemporâneo. Walter Benjamin (1994) é um dos teóricos mais representativos desse pensamento; em ensaios como *Experiência e pobreza* e *O narrador*, ele alerta para a raridade das pessoas que sabem narrar devidamente. “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, 1994, p.198).

Na perspectiva do estudioso, existem duas razões principais que explicam essa perda da habilidade de narrar. A primeira seria a experiência traumática, representada no texto pelas Guerras Mundiais, mas que se estenderia a outros episódios de verdadeiro choque, porque eles intervêm na capacidade de expressividade simbólica dos indivíduos. A outra razão está relacionada ao desenvolvimento da técnica, do capitalismo e das forças produtivas. Juntas, essas ocorrências interferiram na nossa transmissão de experiências – aqui, entenda-se o termo não como os fatos cotidianos e práticos, mas como os aprendizados e vivências pessoais pertinentes de serem mantidos acesos na memória dos descendentes.

Embora sua obra já tenha sido amplamente analisada, as observações de Benjamin continuam merecedoras de constantes revisões devido a sua atualidade incontestável. Este câmbio de saber empírico, que começa em uma memória individual e permite uma memória coletiva, além de ter sido condenado pela reconfiguração das relações humanas em um meio urbano intensamente industrializado, como ele mesmo sugeriu, também se torna mais frágil ante o salto técnico que foi dado no decorrer da história. Se a escrita já contribui para uma espécie de relaxamento da memorização

natural, o boom dos equipamentos digitais de registro e armazenamento de conteúdos afetou ainda mais a nossa condição mnemônica. Se não éramos capazes de passar adiante nossas experiências profundas, hoje, já não conseguimos nem mesmo guardá-las para nós, pois transferimos essa competência para máquinas diversas. É curioso perceber a combinação complexa existente nos documentários analisados. Os filmes capturam o esforço da memória e da oralidade, congelam para a posteridade as lembranças, arquivam artificialmente as recordações. Prestam, ao mesmo tempo, um serviço e um desserviço à narrativa a qual Benjamin se refere. Na verdade, é criada uma situação de transmissão de causos mais próxima à sugerida pelo teórico no momento em que se dá o encontro entre Coutinho e o personagem, porém o que nos chega aos olhos já sugere uma nova experiência de narração, uma vez que mediada, editada e regida pelo próprio Coutinho. Adiante, pensaremos esse novo produto como uma “narração de narrações”.

Voltando à questão dos personagens, podemos observar, então, que existem outras camadas de unicidade entre eles, além daquela definida pela qualidade de “outro de classe” que sustentam. Na verdade, os sujeitos documentados também formam um conjunto coerente por indicarem certa resistência quanto a este quadro de “esquecimento” e “mutismo” no que diz respeito à transmissão do saber empírico. Notamos que os “personagens-narradores” dos documentários de Coutinho são justamente pessoas que foram marginalizados no processo de fortalecimento do sistema capitalista, logo, ao mesmo tempo em que levam uma vida de grandes limitações materiais e formativas, escapam de outros impactos próprios do meio urbano. A partir de uma visão distanciada, alheia e, sobretudo, desinteressada, muitos podem acreditar que a favela, o lixão ou mesmo o campo sejam unicamente locais de dificuldade e carência, conseqüentemente, de trauma. Isso porque, em geral, temos o olhar viciado pelas nossas próprias fronteiras. Dificilmente paramos para pensar que catadores, favelados e camponeses estabelecem outro modo de viver que engloba sua própria forma de convivência em comunidade, sua expressividade e seus valores.

Benjamin vai tecer alguns comentários sobre a tendência da narrativa em fazer morada em meios mais simples:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime

na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (Benjamin, 1994, p. 205)

O fato de muitos indivíduos desses meios citados pelo teórico (os mesmos explorados pelo documentarista estudado) serem, ainda hoje, analfabetos ou pouco letrados influencia na desenvoltura da oralidade e da narrativa – “forma artesanal de comunicação” –, pois a fala se mantém como uma via indispensável de posicionamento e de transmissão de sabedoria para essas pessoas. O próprio cineasta confirma esta qualidade narrativa: “Ao contrário do que se pensa, o cara que é analfabeto ou pouco alfabetizado e que vive em um espaço em que a cultura oral é predominante, ele tem a necessidade mais absoluta de se expressar bem do que o cara que vive numa cultura industrial” (Coutinho, 1992, p. 20). No filme *Cabra marcado para morrer*, o personagem João Virgínio serve como expressivo exemplo dessa categoria. O personagem, aliás, é apresentado como “aquele que não sabe ler, nem escrever, e é uma espécie de memória da tribo”.



Figura 4 - João Virgínio, em *Cabra marcado para morrer*

Em sua obra, Coutinho deixa claro que está interessado nessa sabedoria que nasce da própria experimentação do viver e que pode ser partilhada pela via da oralidade. Quando, em *O fim e o princípio* (2005), o documentarista diz para Chico Moysés, “você sabe do mundo como a gente”, não se trata de um comunicado consolativo. Afinal, é o próprio personagem que, anteriormente, ressalta que existe o conhecimento formal, das

leituras, e o conhecimento próprio da experiência. Talvez essas diferentes procedências comprometam a ideia de “saber do mundo como a gente” – “a gente”, aqui, referindo-se a equipe de filmagem –, mas destaca aquele espaço fílmico como protegido da ideia de oposição entre aquele que detém o conhecimento e o que não detém.

É notável que na obra desse diretor estejam reunidos, justamente, personagens como Chico, que resguardam o domínio da narrativa em alguma medida e, a partir dele, repassam suas histórias pessoais e seu entendimento de mundo. Costurando os retalhos do viver e do narrar, o teórico Paul Ricoeur (2010) defende uma característica pré-narrativa inerente a própria vida, pois ela seria exatamente uma “história em estado nascente”. E, como sugere no seu texto, a vida estaria, potencialmente, à procura de um narrador. Já Eduardo Coutinho, trilhando o caminho contrário, é um narrador em busca de vidas, porém ansioso por vê-las se transformar em narração através da voz e desempenho dos seus próprios donos.

Assim, ele convida os seus personagens a um exercício que é, ao mesmo tempo, de memória e de criação. De memória, pois no ato de falar do presente está implicada a rememoração de uma trajetória, ainda que de forma imprecisa e não linear – Ricoeur, inclusive, vai nos lembrar do “valor inestimável da narrativa para estabelecer a ordem em nossa experiência temporal” (Ricoeur, 2010, p. 209). De criação, pois no ato de rememorar está implicado, necessariamente, o esquecimento e a invenção, tendo em vista nossa limitação e seletividade. A partir disso, voltamos às ideias benjaminianas e presenciamos nos filmes de Coutinho um fenômeno que o teórico alemão aponta em outro texto, intitulado *A imagem de Proust*, no qual ele diz: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (Benjamin, 1994, p. 37). Ou seja: onde a realidade e a memória falham, a criação intervém.

Este entendimento é reforçado quando ele compara, em *O narrador*, a natureza da narração e da informação. Benjamin diz que a primeira, muitas vezes, toma forma de relato miraculoso, enquanto a segunda deve ser sempre plausível e passível de comprovação. Neste ponto, fica claro, por exemplo, um obstáculo no trabalho do diretor enquanto era integrante da equipe do *Globo Repórter*. Ainda que tenha conseguido imprimir um tom autoral até mesmo em suas reportagens, Coutinho nunca poderia escapar de certa “censura da forma” para usar a expressão do próprio cineasta, já que no

jornalismo o comprometimento com a informação é imperativo, enquanto que no seu trabalho de documentarista ele se permite não desconfiar dos personagens e de suas verdades.

Há ainda outra interseção entre a análise sobre a falência das narrativas de Benjamin e os filmes que estão em questão nesta pesquisa. Trata-se do reconhecimento dos narradores como pessoas que sabem dar conselhos. O ensaísta define esta ação da seguinte maneira: “aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Benjamin, 1994, p. 200). Dessa colocação, nos transportamos novamente (e automaticamente) para os documentários, no qual cada personagem compartilha sua sabedoria e colabora para tecer a narrativa maior que é o filme em si, regido por Eduardo Coutinho. Intervenções sugestivas estão presentes, mostrando que no interior da relação de autoridade, o sujeito-documentado também pode seduzir o sujeito-documentarista para os seus assuntos. É isso que Thereza faz em *Santo Forte*, por exemplo, quando reage conduzindo a entrevista e indicando um novo tema para a conversa: “E a minha operação? Quer saber não? Posso falar?”.

Assim, a expressão “narração de narrações” parece ganhar mais força se entendemos que ao contar suas histórias aquelas pessoas não estão apenas no lugar de personagens e autores da sua narrativa, mas também no lugar de conselheiros sobre o encaminhamento do próprio documentário.

Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. (...) Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (Benjamin, 1994, p. 200-201)

De acordo com o quadro explicitado, atentamos para o fato de que a narrativa só parece realmente possível no momento em que se encontram dois sujeitos sensíveis ao próprio poder da narrativa. Ela só se concretiza, com liberdade, quando a pessoa que fala e a pessoa que escuta estão empenhadas na elucidação da mesma história. Coutinho, em um primeiro momento, é a escuta atenciosa e, posteriormente, na montagem fílmica, ele

assumirá o lugar do narrador soberano, maestro de todas aquelas narrações. Ele irá recontá-las à sua maneira audiovisual.

Nesse contexto, a opção do diretor por “esvaziar-se” – já analisada sobre a perspectiva de um ato, impossível, de se despir dos próprios valores – ganha outro significado, ligado diretamente a um estado de alerta: “estar vazio significa também estar atento, que é a definição de tédio, aliás” (Coutinho, 2003, p. 220). Mais uma vez, a ponte com Benjamin é instantânea, pois o escritor associa o êxito da escuta ao estado de tédio:

O tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (Benjamin, 1994, pp.204-205)

O dom de ouvir, eis a habilidade *sine qua non* para o sucesso da filmografia de Coutinho. Menos dom que esforço: de escuta, de atenção. Por essa delicadeza e ética diante da experiência do Outro, os documentários tornam-se ainda mais graves na sua relação com a memória. Os filmes acessam vidas anônimas e permitem, até certo ponto, que elas determinem qual faceta de si irão apresentar para o telespectador – e perpetuar. Assim, em *Boca de lixo*, *Babilônia 2000* ou *Edifício Master*, por exemplo, aquelas particularidades constroem para o público outra ideia de si e do lugar em que vivem. Desta forma, sem viabilizar uma mudança material e prática para aquelas pessoas, Coutinho opera uma transformação muito mais significativa quando transmite “realidades” e memórias que ficam à margem não só dos meios de comunicação, mas dos nossos referenciais históricos e de tradição. Jeanne Marie Gagnebin (2006), pesquisadora da obra de Benjamin, explica a ação desta espécie de “narrador sucateiro”:

Esse narrador sucateiro (...) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. (Gagnebin, 2006, p. 54)

É justamente dessas vidas que se ocupa o cinema de Coutinho, das que, aparentemente, não tem “nem importância nem sentido” para a história oficial. Sua obra

aproxima-se daqueles que ninguém está interessado em lembrar, aqueles que estão distantes, sobretudo, na hierarquia das classes. O documentarista, nesse caso, testemunha as experiências de vida não em um acompanhamento cotidiano, mas através das histórias que se dispõe a escutar. Ele, narrador, diante do Outro, também narrador, ambos envolvidos na construção de uma “contramemória” daqueles indivíduos, pois os sistemas de representações e a memória coletiva oficiais, a princípio, estariam reservando para eles ou o esquecimento, ou a estereotipia. Sobre o valor dessa postura, Gagnebin comenta:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2006, p. 57)

A análise da pesquisadora está associada a um objeto muito específico que é a experiência dos genocídios em governos totalitários e a dificuldade de rememorar esses acontecimentos – sem comemorá-los! –, algo desenvolvido a partir da própria tese de Benjamin. Isso não nos impede de produzir uma reflexão mínima sobre a escuta de Coutinho diante das pessoas com as quais ele se compromete. Longe da pretensão utópica de transformar uma sociedade tão complexa como a nossa, o cineasta não deixa de ser a inspiração de uma mudança quando faz da narrativa um produto estético e ético. O diretor não desvia da “narração insuportável”, ele a enfrenta, quer que ela seja verbalizada. Mais uma vez, *amor fati* (com as devidas restrições): “amor” ao destino, aquilo que existe, que é. Porque só a partir do reconhecimento dos infortúnios é que se pode “inventar o presente”. E só a partir da “transmissão simbólica” é que se pode tomar nota dos infortúnios.

Devido à enorme importância concedida à palavra no cinema de Coutinho, percebe-se a existência de uma preocupação estética com a sua manifestação. Para além do “simples” ato de narrar, o que inclui gestos e comportamentos diante da câmera, notamos ainda que a fala apresentada ao público é uma fala poética, justamente porque os falantes fazem um uso livre das possibilidades da linguagem. Na ausência de um domínio formal e regado, surgem naturalmente variações, neologismos e metáforas que

tendem ao literário. As experiências dos personagens do campo, por exemplo, são ditas com a poeticidade sertaneja dignas das páginas de Guimarães Rosa.

De certa forma, as construções, entonações e mesmo os silêncios servem para compor um quadro poético, e Coutinho está continuamente atento a esta forma artesanal, criativa e, por vezes, pitoresca de se expressar. Desde *Cabra marcado pra morrer*, notamos a maneira como esses grupos estabelecem traduções simbólicas quando faltam as palavras exatas, como faz o personagem João Virgínio, ao dizer que “se botasse nome de sindicato naquela época, a gente era *naufragado*”. Os sindicatos eram perseguidos, proibidos e desfeitos, mas na perspectiva do personagem se tratava de mais que isso: era um naufrágio. O naufrágio das ligas camponesas e das expectativas da categoria. Também é dele uma das declarações que melhor sintetiza a característica de conselheiro e sábio popular do “elenco” eleito por Eduardo Coutinho. João Virgínio, após narrar sua experiência de prisão e tortura na ditadura militar, conclui da seguinte forma: “mas não tem melhor que um dia atrás do outro e uma noite no meio. E a ajuda de nosso senhor Jesus Cristo é que vai proteger a gente. As graças de Deus está caindo de hora em hora”. Sobre esta peculiaridade da linguagem, o próprio diretor comenta:

Há uma pessoa que me conta coisas extraordinárias, nem tanto pelo conteúdo, mas pela forma: uma digressão, um vocabulário, uma entonação que ela nunca produziu. Nem sempre é exatamente o conteúdo do que ela me diz o que importa, entende? É o ato verbal que é extraordinário. (Coutinho, 2003, p. 217)

Outro personagem que simboliza bem a força poética do ato verbal é Chico Moysés, em *O fim e o princípio*. Dentre as várias expressões usadas por ele, poderíamos destacar a bela metáfora ilustrativa que usa para se definir: ele se considera uma pessoa “quente-fria”. Esse é o termo escolhido por ele para designar instabilidade e oscilação constante de humor. No entanto, aquilo que popularmente passamos a chamar de bipolaridade – ainda que nem sempre estejamos nos referindo a um caso realmente patológico –, no dizer sertanejo de Chico é “quente-fria”.



Figura 5 - Chico Moisés, em O fim e o princípio

3.2 ECOS DO SILÊNCIO

A modernidade e a cultura industrial podem ter colaborado para a quase extinção da narrativa em nosso cotidiano, mas, concomitantemente, também interfere nas possibilidades de silêncio. Por todos os lados, temos que lidar com um imperativo do verbal que se manifesta não pelas singularidades, mas pela homogeneização. Evita-se que a palavra esteja a serviço da sabedoria e de uma articulação coletiva forte, mas, por outro lado, o silêncio também é dispensado, pois promove reflexão e pode dificultar a dominação. A sociedade deve ser falante e barulhenta, mas de palavras e pensamentos rasos. Mantê-la na lógica da verbosidade significa facilitar os mecanismos de controle, pois “a linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente” (Orlandi, 2007, p. 27).

Esse movimento largo, livre, é decisivo para a sensação despertada no espectador quando um grande silêncio se instala no decorrer de uma entrevista: captamos que o não-dito significa, interpretamos pelo contexto e expressões, mas as leituras nos parecem escorregadias, pois estamos desabitados a lidar com esta ausência (ou seria presença?) e, em geral, só apreendemos significações pela materialidade da palavra. Uma constatação de M. Le Bot evidencia a razão pela qual o silêncio tornou-se tão necessário quanto a verbalização no documentário de Coutinho: “O silêncio não são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. O silêncio guarda outro segredo que o movimento das palavras não atinge” (Le Bot apud Orlandi, 2006, p.69). Este fenômeno interessa ao documentarista exatamente por representar a continuidade de sentido da

palavra e, ao mesmo tempo, por ser inapreensível por ela. Em seus filmes, o silêncio é respeitado, ele dura, porque é tão necessário para entender aquelas pessoas quanto as suas falas. Coutinho, mais uma vez, flutua contra a corrente que tenta expulsar esta quietude, porque o diretor sabe que ela é valiosa.

Nessa relação entre o cinema de Coutinho e o silêncio, é possível apontar um momento em que o diretor atentou para a importância desse elemento na composição dos seus documentários. Uma experiência pontual, no filme *Boca de lixo*, permitiu que ele despertasse sensivelmente para isso:

Fui entrevistar um cara que era funcionário público e volta para o lixo. Ele diz que voltou porque perdeu o emprego, mas ali também não estava bom. E eu comecei a me sentir mal, mas não de culpa, é que a situação é mesmo foda. Aí ele abaixou a cabeça. E se eu ficasse calado, ia acontecer alguma coisa. Daí eu iria saber algo que eu não vou jamais saber: o que aconteceria se eu não tivesse feito uma pergunta por causa do meu mal-estar. Ele iria ficar dez segundos em silêncio, ele iria chorar, ou como ele iria sair do buraco. Isso era essencial para mim, mas quando ele abaixou a cabeça eu me senti tão mal que falei “mas agora vai ser melhor...” E ele saiu daquele clima. Aí quando eu vi o copião me arrependi amargamente de ter interferido. Às vezes não dá para controlar a emoção, a ansiedade, no entanto aquele momento não ia mudar a sorte dele. Eu sei que ele ia sair do buraco, tinha uma câmera em frente, mas *como* iria ser fascinante. Depois que ele acabasse, eu poderia abraçá-lo e beijá-lo, mas não naquela hora. O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que tem. (Coutinho, 1998, p. 230)

Quando compreende o peso de sua interferência nesse filme, Coutinho renova sua postura de narrador diante do silêncio. Tomaremos dois exemplos marcantes, de documentários subsequentes, nos quais podemos notar que as situações de silêncio angustiante são suspensas, porque é preciso que o próprio personagem encontre uma saída ou, ao menos, procure por ela. Em *Santo Forte*, a personagem Thereza protagoniza uma cena marcante da manifestação do silêncio. Nesta passagem do diálogo entre documentarista e documentado também percebemos as fortes marcas da assimetria de poder da qual falamos no capítulo anterior:

Eduardo Coutinho: A senhora é feliz?

Thereza: Esta pergunta fica no ar. Porque por uma parte eu sou feliz, mas por outra eu não sou não. É muito difícil. Eu sou muito emotiva. Por uma parte eu não sou.

Eduardo Coutinho: Em que parte a senhora não é feliz?

Thereza: Eu preciso falar?

Eduardo Coutinho: Não...

Thereza: Me desculpe.

Ao contrário do que sugere o texto transcrito, as repostas de Thereza não são instantâneas e contínuas nesse momento do filme. Existe um silêncio denso, pesado, que percorre os espaços entre as palavras e, mais que isso, atravessa-as. Durante toda a conversa com esta personagem, Coutinho interfere com questionamentos que direcionam e estimulam a fala. Dona Thereza é uma narradora convicta, uma contadora de histórias, dividindo suas experiências religiosas e pessoais. No entanto, diante da pergunta acima (sobre ser feliz) a personagem embarca em uma comoção muito delicada e silenciosa. Coutinho, por sua vez, “abandona-a” no seu silêncio; ele também silencia para dar vazão à emoção da senhora que se angustia e se “sufoca” com o questionamento. Ela esboça explicações sobre a sua reação – procura uma saída: “É muito difícil” ou “Eu sou muito emotiva”. Visivelmente, a personagem compartilha da dificuldade social em lidar com o silêncio e por isso defende-se dele. Mas não se trata, simplesmente, da relação obsessiva com as palavras. Aqui temos também a imersão da personagem em sua realidade, um momento em que é convidada a se questionar sobre sua própria felicidade.

O aparecimento de uma lembrança dolorosa, no decorrer de uma conversa, corta o fôlego e obriga a um retomar de posição ou a dar livre curso a um momento de emoção. O silêncio impõe-se, então, na fuga da palavra. Uma regra implícita obriga o parceiro a não insistir, a calar-se, por sua vez, antes de seguidamente expressar a sua solidariedade através de um comportamento, de um olhar, de uma palavra, do tom de voz... (Le Breton, 1997, p.77)

Ao redirecionar a pergunta – “em que parte a senhora não é feliz?” -, Coutinho quebra esse protocolo do qual fala o antropólogo David Le Breton. O documentarista opta por aprofundar a situação dramática, ainda que o tom de voz imprima suavidade a sua atitude. Ele prolonga aquela situação, pois o acanhamento e até mesmo a recusa em responder-lhe colaboram para uma descoberta sensível e íntima sobre aquele Outro, sem necessidade da verbalização. Neste momento, o não dito preenche todos os espaços vazios que envolvem o contato realizador-personagem-espectador, ele é absoluto e possibilita maior liberdade ao imaginário de quem está assistindo.

Ao questionar se realmente precisa responder, a personagem expõe a relação implicitamente hierárquica. E se ele dissesse que sim, que ela precisava falar? O cineasta, porém, não levaria o constrangimento às últimas consequências. Obrigar a entrega ou revelação de Thereza seria violentar uma fragilidade, algo que não corresponde ao seu estilo de documentário. João Moreira Salles, inclusive, resume os princípios do cinema de Coutinho com uma citação de Paul Ricoeur bastante pertinente: “Onde há poder, há fragilidade. E onde há fragilidade, há responsabilidade. Eu diria mesmo que o objeto da responsabilidade é o frágil, o perecível que nos solicita. Porque o frágil está, de algum modo, confiado à nossa guarda. Entregue ao nosso cuidado” (Ricoeur apud Salles, 2007, p. 7). Finalizando o diálogo com o pedido de desculpa por não responder à pergunta solicitada, a personagem evidencia mais uma vez a nuance alteridade-autoridade desse encontro.

Obviamente, o silêncio não se manifesta sempre da mesma forma ou pelas mesmas razões. Um dos silêncios mais emblemáticos da filmografia do documentarista está na última cena do filme *Peões*. Nessa passagem, não existe propriamente uma resistência em responder a uma pergunta, mas um intervalo de introspecção e resignação que parte do próprio personagem. Geraldo é um peão que não deseja para os filhos o mesmo emprego que o seu; ele sente falta do cotidiano coletivo das indústrias, mas não romantiza a dura vivência representada por ela. O próprio cineasta comenta o impacto dessa interação:

A gente estava conversando e, de repente, quando ele fala do passado, que tem saudades dos companheiros, ele disse que não desejaria que o filho dele viesse a ser peão como ele. Aí ele entra no buraco. No buraco de uma vida intransmissível. (...) Existe um fluxo de palavra; quando há silêncio esse fluxo acaba se interrompendo. Então quando o cara está no fundo do poço e você não pergunta, para o troca-troca. Trinta e dois segundos de silêncio, basicamente. Depois disso, ele sai da situação com genialidade, porque me coloca em questão. Pergunta: “Você já foi peão?” e acaba o filme. E ele está dizendo isso para o público também, já que quem vai assistir ao documentário não foi peão nunca. Mas é fundamental você assumir a diferença, eu sou um não peão fazendo filme sobre peões. (Coutinho, 2012, p. 321)

Notavelmente, Geraldo só consegue expressar o amálgama de sensações que o transpassa através do silêncio e, como menciona Coutinho, após uma longa pausa o personagem questiona: “Você já foi peão?”. Não há resposta. Dessa vez, não se trata apenas da postura atípica do documentarista, desviando do lugar de inquirido. Aqui, pesa a potência da pergunta após a quietude do peão e a resolução da questão não é necessária,

nem faz diferença. Afinal, o que é melhor para nos fazer entender o mundo: as respostas ou as perguntas? Para os que não partilham (ou partilharam) de uma experiência parecida com a da personagem, aquele silêncio sempre terá um quê de incompreensível, mas ainda assim ele brilha para nós e nos fere, como indica o ator Pascoal da Conceição no livro *Sobre o silêncio*: “Quando eu digo que o silêncio brilha, é porque as coisas que estão à sua volta ficam em evidência, os objetos ficam agressivos: você vê tudo, e tudo que está perto de você te toca, choca; tudo te fere” (Conceição apud Perdigão, 2005, p.22).

4 EXPERIÊNCIA DE UMA PRODUÇÃO PESSOAL

Este último capítulo é dedicado à minha experiência de produção de um documentário baseado no encontro, na fala e no envolvimento com o personagem. Chamei esse projeto de *Conversas com Nelson*, quando passei a produzi-lo no primeiro semestre de 2020, e que hoje, em setembro de 2021, segue em produção.

4.1 O ENCONTRO E A IDEIA

O tema do documentário é um personagem único, Nelson, um homem negro, de 52 anos, que vive nas ruas de Lisboa. Eu o conheci logo que cheguei à cidade, em minhas primeiras derivas pela capital. A primeira vez que o vi foi em um miradouro, quando ele veio me pedir um pouco do vinho que eu bebia com amigos ao cair do dia. Lembro do seu olhar penetrante, enquanto falava algo que me pareceu alguma pregação, com voz forte e bem empostada. Naquele dia não dei muita atenção, mas a partir de então passei a nota-lo pela região do Intendente em diversas ocasiões em que eu passava por lá, ele sempre conversando com as pessoas. Passei a cumprimenta-lo e a parar para trocar algumas palavras com ele. Em troca de algumas moedas, ou mesmo quando eu não tinha nada para lhe dar, ele sempre fazia questão de me presentear com algo que tinha recolhido no dia, coisas como livro, rádio de pilhas, pulseira, cinto, moldura de quadro e até uma cortina de box de chuveiro.

A partir desses primeiros encontros, ficava evidente para mim que ali estava um personagem interessante, alguém por quem eu tinha curiosidade de saber mais a respeito. Estava ali uma pessoa carismática, uma característica que é difícil de definir, mas que é fácil de perceber. Era inclusive atrás desse carisma que Coutinho orientava a sua busca por personagens: “eu digo o seguinte para as pessoas que fazem a pesquisa para meus filmes: ‘O importante é a pessoa ter *carisma*’. Mas carisma é uma palavra indefinível” (Coutinho, 2012, p.313).

Assim, esse desejo de descobrir um personagem, aliado à minha atividade como documentarista, logo me levou a alimentar a ideia de produzir um documentário a respeito. Desde o início da ideia, a linha narrativa que eu utilizaria estava clara: seria um filme baseado em conversas com ele, Nelson. Nessa altura, não pensei diretamente que a inspiração para isso era o estilo de Eduardo Coutinho, que eu faria um filme ‘à Coutinho’.

Tempos depois, eu penso, seria tão fácil escolher fazer um filme ‘apenas falado’ se não existisse a obra e o caminho trilhado por Coutinho, principalmente a partir de *Santo forte*? Hoje para mim é evidente que essa influência estava internalizada, mesmo sem eu pensar diretamente nela.

O que era uma ideia passou a ser algo concreto a partir do início do segundo semestre do mestrado, quando na disciplina de Documentário foi proposto como atividade a realização de um curta documental para cada aluno. Não tive dúvidas quanto ao meu tema, e decidi que iria avançar com a produção logo, sem grandes planejamentos prévios, sem elaboração de roteiro, sem depender de uma equipe: a produção seria baseada no meu encontro com o personagem, indo às ruas para procura-lo, já que não havia como entrar em contato ou fazer algum agendamento com ele de outra forma.

Em relação à equipe e aos equipamentos, a escolha foi por eu gravar som e imagem por conta própria, utilizando simplesmente meu próprio telemóvel para tanto. Decidi isso pois não queria depender de equipe de gravação para gravar com uma pessoa com quem não é possível fazer agendamento prévio, além de considerar que a presença de mais pessoas e aparato técnico durante as conversas poderiam deixar a coisa menos natural do que apenas comigo presente. A opção pelo telemóvel como dispositivo de gravação se deu também por isso, um pouco para não intimidar o entrevistado com uma câmera profissional, e mais por eu estar sempre com este aparelho comigo. Assim, não dependeria de estar carregando câmera e lentes a cada encontro (por vezes, fortuitos) que ocorresse e que quisesse gravar. Outro fator foi a ideia de experimentação em utilizar apenas o telefone como equipamento em uma produção. Com câmeras cada vez mais avançadas, eles são capazes de substituir câmeras profissionais de forma aceitável em muitos casos.

A ideia era mesmo trabalhar com o espontâneo, com a descoberta e a surpresa, algo como primeiro sair para gravar para depois pensar sobre o material. Muito do meu ímpeto para produzir dessa maneira veio de inspirações de leituras que um vinha fazendo a respeito de Jean Rouch e do *cinéma vérité*. Rouch, em seu cinema, procurou explicitar a sua presença e a da câmera para provocar o que registrava, possibilitando ao cinema criar uma nova realidade que é resultado da transformação que ocorre em quem filma e em quem é filmado no momento em que se encontram. Rouch chamou este processo de "cine transe". A situação viabilizada pelo registro cinematográfico deveria ser única. Mesmo que algo de errado ocorresse no momento da captação, cada plano deveria ser

registrado e posteriormente inserido na montagem, pois as falhas dos equipamentos, os problemas e dificuldades dos técnicos e personagens possibilitariam aos espectadores tomar conhecimento da realidade do processo cinematográfico. Quando identifiquei o tema/personagem sobre o qual eu queria produzir já estava claro que o estilo de documentário que eu colocaria em prática era esse, em que

(...) você incorpora o acaso de uma maneira orgânica, faz parte de processo criativo não saber direito onde você vai chegar. No filme de ficção você se cerca de medidas para que isso não aconteça. Num filme documentário é evidente que você planeja voltar para casa com um filme que você não concebeu, você não sabe direito o que vai ter ao cabo do processo (Salles, 2000, p.12)

4.2 PRIMEIRAS CONVERSAS

A primeira gravação com Nelson aconteceu em 28/02/2020, uma sexta-feira. Nesse dia, saí de casa no início da tarde, rumo ao Largo do Intendente, disposto a encontra-lo para propor a ideia do documentário, e se possível, já gravar algo. Foi o que aconteceu. Dei algumas voltas pela região e logo o avistei sentado à mesa de um café, sozinho e bem vestido. Parecia que eu havia marcado com ele ali. Me aproximei, nos cumprimentamos e falei da minha intenção de gravar um documentário sobre ele. Ele respondeu que tudo bem, “mas qual o tema? Era bom que tivesse um tema”. Respondi que o tema era ele próprio, e que eu queria ir lhe descobrindo durante nossa entrevista, ou melhor, conversa. Gostaria de ter registrado esse diálogo, que seria uma boa apresentação no início do filme, mas ainda estava com a câmera desligada. Já com o aceite dele, liguei ela e comecei a gravação. Nesse primeiro dia, eu estava acompanhado de uma amiga também estudante de cinema, Teresa, que também participou da conversa, fazendo perguntas.

Comecei perguntando mesmo o seu nome, que eu não tinha totalmente certeza se era mesmo Nelson. Ele confirmou, apertamos as mãos e comecei a saber sobre sua vida. Ele começou contando que sempre viveu nas ruas, desde criança, e sobre suas estratégias para sobreviver. Logo nos primeiros minutos surgiu uma informação muito importante, que me saltou aos ouvidos: ele vivia em condição de apátrida, ou seja, sem possuir nacionalidade oficial de nenhum país. Dessa forma, estava a vida toda sem possuir documentos. Ele contou que veio de Angola para Portugal quando criança, em 1976, quando tinha seis anos de idade, com sua mãe. Ele não possuía registro em Angola, e também não possui a nacionalidade portuguesa mesmo vivendo a quase cinquenta anos

em Portugal. Mencionou também que uma advogada ligada à ONU vinha lhe ajudando em relação a isso e tentando resolver essa situação. Me passou o contato dela, Sofia, caso eu quisesse entrar em contato.



Figura 6 Nelson, em nosso primeiro dia de gravação

Nesse primeiro dia eu poderia, ao invés de já gravar “valendo”, colher informações para depois refazer a entrevista já abastecido, em outro dia. Porém optei por assumir a espontaneidade do momento e a curiosidade na conversa, levando em conta o que Coutinho considerava a sua “primeira regra”: o frescor das coisas contadas pela primeira vez.

A primeira regra é que ninguém me contará uma coisa na câmera que já tenha me contado fora. Então, de um lado, o cara está me dizendo aquilo pela primeira vez, não é um pão amanhecido. Ele pode ter dito a um assistente, mas não a mim. Para mim, o momento da filmagem é sempre o momento da relação, isso é essencial. O transe do cinema ocorre nesse momento, nem antes, nem depois (Coutinho, 1998, p. 224)

Gravamos pouco mais de uma hora de conversa nesse primeiro encontro. Além da condição de apátrida, Nelson contou que esteve preso por 18 anos, em virtude de envolvimento drogas. Falou sobre as violências sofridas no sistema prisional e os desafios para sobreviver a esse período. Contou sobre coisas da sua infância, o que faz para viver atualmente, atividades que já desempenhou, como *personal trainer* e segurança de boates. Após esse primeiro dia de gravação, fiquei com a certeza que tinha ali realmente um personagem que valia a pena desenvolver um documentário, e que mesmo que não

gravasse mais nada com ele, já tinha ali material para uma montagem. Porém, marcamos um próximo encontro já para a segunda-feira seguinte: eu o encontraria no mesmo local, por volta do meio-dia, para ir com ele à Carcavelos, onde ele recebe assistência.

Antes de iniciar as gravações, eu tinha dúvida se na presença da câmera Nelson teria a mesma desenvoltura para se expressar da mesma forma que quando não está sendo gravado. Até por isso, escolhi o *smartphone* como ferramenta de gravação. Minha dúvida era infundada; Nelson se mostrou totalmente à vontade perante o aparelho, falando e se portando de maneira segura, do mesmo jeito que via ele falar com pessoas em seu dia a dia. À época, anotei em meu diário de filmagens (Anexo 1):

Teresa ficou impressionada com a pessoa que ele mostra ser e com a segurança e preparação que se expressa. Para mim, isso não era uma surpresa, pois sabia que era assim, só não sabia se seria a mesma coisa em frente a uma câmera, e foi exatamente. Teresa me disse que eu tive sorte em escolher ele como personagem. Respondi que não sei se fui eu que escolhi ele ou se ele que me escolheu.

No texto *A raposa louca e o Mestre Pálido*, de Jean Rouch (1978), em que ele fala sobre suas primeiras gravações na África, em determinado momento ele aponta: “Terei sido eu a escolher meus primeiros amigos negros ou terão sido eles que me escolheram?”. Creio que esse sentimento vem quando percebemos uma conexão com quem encontramos e nos relacionamos, uma conexão que não é unilateral. Ou seja, eu não estou usando o meu entrevistado e nem ele a mim, há uma relação estabelecida de troca: assim como para mim é importante e interessante ouvir suas histórias, para ele importa que alguém se interesse e queira escutá-lo.

Voltamos a gravar na segunda-feira seguinte, conforme havíamos combinado. Nesse dia, as gravações foram todas em movimento, e não entrevista convencional com o entrevistado sentado à frente do entrevistador. Conversamos durante todo o percurso, e em momentos que eu sentia apropriado ligava a câmera para registrar o diálogo. Senti que alguns planos funcionaram muito bem já enquanto gravava, foi um dia que vivenciei e gravei com prazer, com a “fruição” que Rouch aponta:

O realizador-operador de câmera é, como já disse, o primeiro espectador, logo é ele que tem a fruição primeira, a do olhar. Mas há decerto mais. O que é interessante é a implicação do corpo no que se desvenda. O operador está à câmara, com o seu olho que capta e ao mesmo tempo inicia a gravação do som, a filmagem. Aí existe ao mesmo tempo uma linguagem conceptual, cultural, e uma linguagem que evoca gestos de amor, estimulação/possessão.

Iniciar, ver, dar a ver, ver-se. É o que poderíamos transcrever como: a alegria/a criação. Quando não há essa fruição, não há filme. (1989, p.56)

Além do material gravado em si, esse dia foi importante para eu me aproximar mais do meu personagem e nos conhecermos melhor. Perguntei se eu estava incomodando de alguma forma em estar lhe acompanhando, gravando e fazendo perguntas, ele respondeu que não, que por ora não, mas se isso fosse uma rotina por vários dias isso sim iria lhe incomodar, pois não gosta de rotina ou repetições. Em um dos planos-sequência nas ruas, ele se definiu como um “lobo solitário, que gosta de andar sozinho”, e quando disse isso deixei de andar ao seu lado e captei ele se afastando até sumir ao dobrar uma esquina. Na hora pensei que esse seria um bom fechamento para o filme, fosse lá a montagem que eu viesse a fazer.



Figura 7 Cena de diálogo em movimento com Nelson

Dessa vez não deixamos marcado um novo encontro, mas ficamos de “nos encontrar”. Não sabíamos que quando isso acontecesse, a situação do mundo estaria totalmente abalada pela epidemia de Corona vírus. Em Lisboa, o isolamento social começou durante a segunda semana do mês de março. Após o primeiro fim-de-semana de confinamento, na segunda-feira 16/03, decidi ir procura-lo, para prestar solidariedade e levar um casaco e uma sacola com alimento. Me dirigi ao café onde gravamos a primeira entrevista, era por lá minha melhor chance de encontra-lo. Fui caminhando e as ruas estavam vazias, muitas coisas fechadas, mas encontrei o café aberto. Sentei para tomar algo e esperar, passados alguns minutos Nelson apareceu. Anotei em meu diário:

Fui cumprimentá-lo, e logo vi que estava mais agitado que o normal. Estava revoltado com a situação, com a situação dele e dos que vivem na rua, de todas a população estar se cuidando e esquecendo deles. Ofereci um casaco de couro que havia levado para ele, ele não quis nem olhar, disse que já tinha casaco. Estávamos de pé, logo ele disse pra sentarmos, mas que hoje não queria gravar. (Anexo 1)

Ficamos conversando até que ele se acalmou um pouco e me ofereceu presentes (livros, uma moldura de quadro de parede) em troca de algum dinheiro. Logo, ele avistou um amigo, dono de uma loja na região que costuma ajuda-lo, e foi falar com ele. Eu fiquei afastado, até que Nelson fez sinal para eu me aproximar e disse para agora eu gravar. Gravei alguns trechos dessa conversa entre nós três, um breve trecho de alguns minutos.

Depois disso, conforme tomei nota: “conversamos mais um pouco em frente ao bar, queria de coração poder ajudá-lo nesse momento, mas não vi como. Até a minha presença na rua, conversando com pessoas, não era o recomendado. Nelson disse que ia seguir seu caminho e nos despedimos”. Se no dia de gravação anterior eu senti alegria e prazer no que estava fazendo, nesse eu voltei para casa triste com a situação de Nelson e de todos que viviam nas ruas.

Aqui se encerrava uma primeira fase de meus encontros com Nelson, e foi com esses três dias de gravação que montei o curta *Conversas com Nelson*¹². Mas a minha relação com ele continuou e continua.

4.3 BUSCA POR TRANSFORMAÇÃO

Através da minha iniciativa de produzir o documentário sobre Nelson, uma relação se estabeleceu entre eu e ele, entre realizador e personagem. Durante o período do primeiro confinamento em Lisboa, por vezes ele me telefonava, pedindo ajuda, já que as ruas estavam desertas, o comércio todo fechado, não havia a quem recorrer. Ele me indicou o lugar onde estava dormindo e deixando suas coisas, e por diversas vezes levei compras para ele, deixando no local que ele indicou, mesmo sem encontra-lo. Por vezes, encontrei-o em estado péssimo, onde questões éticas preferi não gravar nada.

Cerca de dois meses depois da última gravação voltei a encontra-lo bem, com a situação do confinamento já mais relaxada. Voltamos a sentar para gravar uma conversa mais longa, e nela ficou evidente para mim a força da “surpresa do primeiro encontro”:

¹² Disponível em: <https://youtu.be/xARv7Q3AX4s>

mesmo fazendo outras perguntas, muitas coisas da primeira entrevista acabavam voltando, sempre com menos força. Mas algo me tocou nessa conversa, e foi o seu pedido para que eu falasse com Sofia para saber como estava a questão do processo para resolver a questão dos seus documentos e da sua nacionalidade, pois ele ainda sonhava em ter uma casa, um emprego, e sem documentos isso seria ainda mais difícil.

Nos dias seguintes entrei então em contato com Sofia, uma coisa que desde a primeira conversa eu queria fazer, mas com tantos acontecimentos acabou ficando para depois. Ela me explicou que trabalhava para a ACNUR (Alto-comissariado das Nações Unidas para os Refugiados), e que há alguns anos soube da situação de Nelson, e vinha tratando do seu caso para que ele obtivesse a cidadania portuguesa. A situação do processo é que ele estava parado por conta de um documento que deveria ser levantado no Consulado de Angola já há algum tempo, e que ele estava parado porque ninguém conseguia ir junto com Nelson lá para busca-lo. Eu me comprometi a fazer isso, e assim começou uma fase que eu chamo de busca, que durou até setembro de 2021, onde foram percorridos diversos degraus até um desfecho favorável.

De maneira resumida, essas etapas foram as seguintes, sempre levando junto Nelson (os detalhes constam no diário de filmagens, anexo 1):

- Duas idas ao Consulado de Angola, para levantamento de um documento necessário para o andamento do processo (durante os meses de julho/agosto 2020);

- Após obtenção do documento, encontro com Sofia e outra testemunha, Paulo Rocha, em um escritório de advocacia para assinarmos um texto final de pedido de cidadania para Nelson, a ser encaminha para a Conservatória de Registos Gerais (em setembro de 2020);

- em janeiro de 2021, recebemos a notícia de ‘ganho’ do processo, um reconhecimento que Nelson teria direito à cidadania portuguesa e que poderia agendar a confecção de seu cartão de cidadão junto ao Instituto dos Registos e Notariado. Eu tomei a iniciativa de fazer esse agendamento para ele, mas mesmo fazendo isso no início do ano, só consegui agendamento para o dia 27 de agosto;

- em 27 de agosto comparecemos ao IRN, eu, Nelson e mais duas testemunhas. O atendimento aconteceu, porém o responsável interpretou uma frase do texto que concedia a cidadania para Nelson como contraditória, e o pedido do cartão de cidadão não pode ser realizado. Explicamos a gravidade da situação, e a muito custo nos deram um endereço

de email para fazer a marcação com urgência assim que a situação com a Conservatória fosse esclarecida;

- uma nova marcação acabou sendo feita para 13 de setembro, e nesse dia, enfim, tudo correu bem e o cartão cidadão de Manuel Nelson Camacho Ferreira foi encomendado. Após 52 anos, ele enfim terá documentos e uma cidadania.



Figura 8 Nelson no escritório de advocacia para assinatura de documentos

Eu documentei todas as etapas, mesmo que muitas vezes de forma precária, pois nessas situações o que realmente importava era resolver o que era necessário, e gravar era uma questão secundária. Ainda mais se tratando de resolver coisas em instituições oficiais e órgãos públicos, onde em geral qualquer registro em foto ou vídeo é coibido. A cada vez que algo não dava certo, era sempre uma grande frustração principalmente para Nelson, que voltava a dizer que “as portas estavam sempre fechadas para ele”, e sempre havia a incerteza se conseguiríamos ir adiante e vencer todos os entraves burocráticos, como acabou acontecendo. No dia 13 de setembro, após ‘dar tudo certo’, eu queria voltar a gravar uma entrevista mais longa com ele, repercutindo a novidade, porém ele alegou estar muito emocionado e com muitas coisas na cabeça naquele momento, e preferiu não gravar. Assim, até meados de setembro, quando estou escrevendo estas linhas, é essa a minha história com o personagem.

4.4 DE MATERIAL BRUTO PARA FILME

Como representar uma pessoa em 5, 15, 30 ou 60 minutos quando temos muitas horas de material gravado? Mesmo todas essas horas de material seriam suficientes para representar alguém? O montador/diretor ganha poderes quase de um Deus no momento da edição do filme: a escolha de determinadas assuntos em detrimento a outros, de determinadas falas, de trechos de falas, de imagens podem alterar completamente a representação do personagem. Mais grave que isso, determinados cortes e encaixes de depoimentos podem inclusive alterar o sentido original da fala do personagem, passando ideias opostas ao que ele disse originalmente.

O primeiro corte que realizei foi pensado para a cadeira de Documentário deste mestrado, que já mencionei anteriormente. O trabalho proposto era de um filme com duração aproximada de 5 minutos. Comecei o processo de montagem e criação de um roteiro geral após ter em mãos o material dos três primeiros dias de filmagem. Mas o processo de preparação para isso já começou antes, já na decupagem do material do primeiro dia de filmagem.

O limite temporal para esse primeiro corte estava definido pelas regras do trabalho. Esse foi o primeiro desafio, condensar tanto conteúdo que eu já tinha em mãos (algo em torno de 2 horas de falas) em um tempo curto, ainda mais para o tipo de filme que eu estava construindo, no estilo “cinema de conversação”, e sendo meu personagem bom de fala, de respostas longas. Ao mesmo tempo que restrições como essa são um desafio, são também um incentivo para a criatividade: é isso que temos e é dentro disso que temos que trabalhar. A duração do filme, no caso, era uma variável a menos para se preocupar, ela já estava definida.

À medida que fui lidando com o material, experimentando cortes já no programa de edição, tomei a decisão de não fazer uma montagem cronológica. Ou seja, não colocaria primeiro todos os trechos do dia um, para depois entrar o dia dois e o três. Decidi por agrupar blocos de falas conforme os temas que estavam sendo falados. Assim, durante uma fala na mesa do café, do primeiro dia, entra um trecho no mesmo ambiente, mas do terceiro dia de filmagem, e depois dele um trecho no comboio, gravado no segundo dia, para depois voltar à uma pergunta do primeiro dia. Essa lógica não linear pode ser considerada arriscada, e passível de distorção do que é dito, mas na época achei uma maneira interessante de construir as “conversas com Nelson”, e procurei não cometer

nenhuma injustiça. Hoje, se fosse fazer uma nova montagem, optaria por uma lógica cronológica.

Cheguei à uma estrutura com os seguintes eixos: Condição de apátrida - trabalho – vida na prisão - aprender a ler – lembranças da infância – solidão. Eu não tenho experiência em edição de vídeo, das tarefas desempenhadas na produção do filme essa é a que eu menos tinha conhecimento ou habilidade técnica. Assim, a edição que realizei foi bruta, com cortes secos, sem tratamentos. Ao fim da montagem, achei que essa estética “bruta” combinou com o espírito do personagem que é retratado e das condições em que o material foi registrado. De qualquer jeito, era apenas um esboço, um caminho a seguir para um material com maior duração e mais conteúdo.

Após concluir essa montagem, segui trabalhado em outras tentativas, com os novos materiais que vinha gravando. Cheguei a trabalhar junto com uma montadora mais experiente, para quem passei o material e um pré-roteiro para uma montagem de cerca de 25 minutos. O resultado¹³ foi algo mais estruturado do que o trabalho que eu havia feito, mas logo me pareceu também que essa montagem ‘mais limpa’ tinha menos força do que a original. Resolvi passar algum tempo sem voltar a mexer nos materiais, e nesse tempo começou a ficar claro para mim que uma nova montagem do filme deveria contar uma nova história, que é a história da minha relação com Nelson, da relação realizador/personagem, e principalmente a nossa busca pelos seus direitos à cidadania portuguesa. Assim, essa história só poderia ser contada à medida que houvesse um desfecho, que veio a acontecer nesses dias enquanto finalizo esta dissertação.

Pretendo gravar uma última entrevista com Nelson em breve, talvez ele já com seu cartão cidadão em mãos, e será também uma despedida, pois eu logo devo retomar a minha vida no Brasil. Com todo esse material concluído sim poderei montar o filme dessa história toda.

Um cuidado grande que devo ter é não fazer do filme uma celebração de si mesmo, abusando de triunfalismo e sentimentalismo. Coutinho dá aula disso em *Cabra marcado para morrer*, ao não terminar o filme de maneira eufórica por ter trazido Elizabeth Teixeira de volta à vida após a identidade perdida; não, ele termina com a morte de João Virgínio, o que nos lembra que perdas estão sempre acontecendo, o filme não procura afirmar um papel social para si ou para o realizador. A conquista dos documentos por

¹³ Disponível em <https://youtu.be/LJxObpmfkDI>

alguém que passou mais de cinquenta anos sem isso é sem dúvida um grande acontecimento, mas isso por si só muda alguma coisa em sua realidade? Houve de fato alguma transformação nas suas condições de vida? Eu disse antes que o material estava concluído, mas já fico com ideias de ir atrás disso daqui a um ano por exemplo, voltar a encontrar Nelson e registrar o que mudou (ou não) em sua vida após passar a existir oficialmente como cidadão português, isso sim poderá ser um final para história.

No texto *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*, Cao Guimarães (2007) reflete que se compararmos a realidade a um lago, podemos encará-la ao menos de três formas. A primeira é ficarmos sentados, contemplando sua superfície. Assim, há um distanciamento, um olhar afastado. Outra maneira é, ainda sentados, lançar uma pedra na para vê-la reverberar, e assim

embaralhar seus elementos, desorganizar o aparentemente organizado. Essa pedra como um conceito, um dispositivo, uma proposição. Os trabalhos oriundos desse método são fundamentados no princípio de ação e reação. Uma proposição qualquer aciona um movimento que produz uma reação. São trabalhos que jogam com a noção do esvaziamento da autoria ou, pelo menos, nutrem o desejo do compartilhamento desta. Um jogo não se joga sozinho, jogos são também fundamentados em uma ação que espera uma reação (2007, p.3).

Por último, ao invés de ficarmos sentados poderemos nos atirar nós mesmo nesse lago e

Afundarmo-nos inteiros nessas misteriosas águas e, de dentro, abrir os olhos e ver o que acontece. Essa atitude imersiva reflete um desejo de entrega e investigação, uma propensão ao embate, à mescla, a vivenciar um pouco mais de perto o que se esconde dentro do espelho, no fundo das águas, encarar o peixe nos olhos, deixar-se levar pela correnteza ou hipnotizar-se com a calmaria do lago.

Pensando em *Conversas com Nelson*, a ideia surgiu através da primeira atitude, a de observação: andando pelas ruas da cidade que vivo, prestando atenção nas coisas e principalmente nas pessoas, identifiquei um possível personagem. A partir desse olhar, após algum tempo de contemplação, decidi “lançar uma pedra”, que foi ir ao seu encontro com uma câmera na mão para provocar uma reação, em forma de diálogo filmado. A partir da reverberação causada, meu passo seguinte foi mergulhar nas águas, em uma imersão que passou de um interesse fílmica para um pessoal. Posso não ter chegado ao

fundo do lago, a tocar o seu chão, mas se isso aconteceu foi por limitações pessoais e nunca por falta de vontade e coragem de ir o mais longe que podia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fim de uma pesquisa é sempre a porta aberta da continuação, ainda mais se juntamos as pontas do escrito e relembramos o permanente debate frutífero sobre documentários no contemporâneo. Embora o interesse sobre este gênero avance e sejam estimuladas reflexões a propósito das novidades da linguagem documental, o modelo proposto por Coutinho ainda é revisitado e investigado pelos pesquisadores com regularidade, pois a sua obra dialoga continuamente com as novas produções e problemáticas do documentarismo. Mesmo que não lance mais novos filmes, o debate sobre o seu modo de fazer cinema nunca estará esgotado. Além disso, o diretor também parece ser a porta de entrada mais escolhida para uma primeira incursão ao gênero não-ficcional no Brasil devido à complexidade do seu trabalho, às variações e repetições, à forma como se imbricam autor, personagem, criação, produto e processo.

Eduardo Coutinho não é um esteta, sua filmografia não busca cativar o público a partir de uma apurada técnica audiovisual. Seu elemento cinematográfico mais marcante é o afeto, propulsor das decisões éticas mais cuidadosas e de uma compreensão significativa do universo dos sujeitos documentados. Nota-se que apenas guiado por uma sincera ternura em relação aos personagens se pode alcançar um entendimento tão pacífico entre visões de mundo tão distintas.

Quando dizemos “ternura” e “afeto”, não queremos indicar que exista um envolvimento para além do acontecimento fílmico – como uma amizade que continua após o encontro. Não se trata de travar outro tipo de relação além da de documentarista e personagem, mas de fazer dessa interação um lugar do afeto. O documentário como encontro estabelecido por Coutinho é possível, justamente, porque o cineasta se compromete não só eticamente com o Outro, mas também emocionalmente com o documentário.

O elemento emocional dos filmes não corrobora, necessariamente, para um arrebatamento, uma afetação ou uma reação piegas do diretor, do documentado ou do telespectador, mas indica “apenas” que não é possível experimentar o cinema desse documentarista unicamente pela compreensão lógica e racional daquilo que está sendo mostrado. O cinema de Coutinho estabelece a tônica para uma representação não apática das pessoas. A partir dele, somos obrigados a pensar sobre vários aspectos da nossa própria vivência, da forma como nos relacionamos com o Outro, como *experienciamos*

o mundo e transmitimos essas experiências. Quando, em contato com os filmes, somos postos a rever os nossos modos de ser e de estar, podemos dizer que o nosso encontro com a obra alcançou um êxito transformador.

Eu sinto essa transformação em mim não apenas em situações de gravação, de atuação como cineasta, como em *Conversas com Nelson*, quando cada vez mais passei a pensar minhas escolhas em relação a conceitos de Coutinho. Mais do que isso, ela está em mim em diversas situações e conversas do dia a dia, seja com pessoas próximas ou com desconhecidos. Se até pouco tempo eu praticava a alteridade de forma inconsciente, hoje reflito sobre ela diariamente, às vezes até sem perceber. Para mim, isso é uma transformação verdadeira, para minha vida e para meu caminho profissional.

Além disso, é indispensável perceber que pensamos a partir dos filmes, ou seja, partindo deles. Partindo das reflexões geradas no interior do próprio documentário e não os utilizando como meros exemplos de análises *a priori*ísticas. Fazer esse percurso seria conceder ao cinema de Coutinho o tratamento completamente condenado pelo seu trabalho – aquele que apenas busca a comprovação de uma tese pré-estabelecida. Entender o documentário como uma “dimensão compreensiva do mundo” (Cabrera, 2006, p.21) é o primeiro passo para não condená-lo a ser apenas ilustração daquilo que é pensado fora da própria linguagem. A tentativa, aqui, foi pensar dentro da obra ou, parafraseando Julio Cabrera, estar atento ao fato de que o documentário pensa. Mas como falar, agora, que a filmografia desse diretor pensa, racionaliza, se até então se argumentava sobre a expressiva presença do *pathos* nas suas realizações? Não há conflito nessas duas qualidades do cinema de Coutinho. Ou melhor, haver conflito é o estado de normalidade: O pensamento sente. O sentimento pensa.

Percorrer uma obra tão contundente como a desse cineasta, mesmo quando implica predominantemente a repetição das impressões e análises, sempre possibilita a visualização de brechas por onde novas pesquisas podem adentrar. Além disso, revisitar os filmes e o processo no qual estão inseridos permitem o seu entendimento por novos ângulos e a partir de novos tratamentos da temática. Assim, para além do próprio conteúdo, os estudos científicos também deveriam estar interessados em como os textos são ditos. No mais, o importante é que a conversa sobre documentários e sobre o cinema de Eduardo Coutinho permaneça assim: uma conversa sem fim, uma conversa reticências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, Hannah (2005). *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva.
- Benjamin, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, vol 1.
- Bernardet, Jean Claude (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brait, Beth (1985). *A personagem*. São Paulo: Ática, Série Princípios.
- Cabrera, Julio (2006). *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Caetano, Daniel (2010). *Coutinho, o cinema e a gente*. Filme Cultura. Rio de Janeiro: CTav – Centro Técnico Audiovisual, nº 51, p. 20-23
- Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora da UFMG
- Coutinho, Eduardo (1992). *O olhar no documentário*. In Milton Ohata (org.), 2013. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosacnaify, p. 15-21
- Coutinho, Eduardo (1998). *Entrevista para a revista Sexta-feira*. In Milton Ohata (org.), 2013. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosacnaify, p. 223-231
- Coutinho, Eduardo (2000). *O vazio do quintal*, entrevista para José Carlos Avellar. In Milton Ohata (org.), 2013. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosacnaify.
- Coutinho, Eduardo (2003). *O documentário como encontro: entrevista com Eduardo Coutinho*. In . Revista Galáxia. PUC-SP, número 6, p.213-229, out. 2003. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348>
- Coutinho, Eduardo (2003b). Entrevista para Carlos Alberto Mattos. In: Carlos Alberto Mattos, 2019. Sete faces de Eduardo Coutinho. São Paulo: Boitempo Editorial.

Coutinho, Eduardo (2012). *Não quero saber como o mundo é, mas como está*, entrevista para Maria Campaña Ramia. In Milton Ohata (org.), 2013. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosacnaify.

Faraco, Carlos Alberto (2005). *Autor e Autoria*. In: Brait, Beth. (Org.) Bakhtin Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, p. 37-60.

Gagnebin, Jeanne Marie (2006). *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: editora 34.

Guimarães, Cao (2007). *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. In Doc: expressão e transformação. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em <<https://caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf>>. Acesso em 15 set. 2021.

Guimarães, Suzano Aquino (2005). *Desejo e Liberdade: considerações sobre a Dialética do Reconhecimento na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Revista Eletrônica Estudos Hegelianos. Pernambuco, ano 2º, n. 03, dez. 2005.

Le Breton, David. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

Lins, Consuelo (2007). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lins, Consuelo & Mesquita, Cláudia (2008). *Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Macedo, Valéria (1998). *Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte*. Sexta-feira. São Paulo: Pletora Ltda, n. 2, 1998.

Mattos, Carlos Alberto (2010). *A vida depois do doc*. Filme Cultura. Rio de Janeiro: CTav – Centro Técnico Audiovisual, nº 51, p. 16-19. Disponível em <https://carmattos.com/2011/07/31/a-vida-depois-do-doc/>. Acesso em 10 set. 2021.

Mattos, Carlos Alberto (2019). *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo Editorial.

- Menezes, Paulo Roberto Arruda de (1994). *A questão do herói-sujeito em Cabra marcado para morrer, filme de Eduardo Coutinho*. Tempo Social; USP, São Paulo, p. 107-126.
- Migliorin, Cezar (2010) (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue
- Moraes, Alfredo de Oliveira. Dialética da alteridade. *Àgora filosófica*, Recife, v.1, n.1, p 55-66. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4251/4251.PDF>. Acesso: 5 set. 2021.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das letras.
- Orlandi, Eni Puccinelli (2007). *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Perdigão, Andréa Bomfim (2005). *Sobre o silêncio*. Pulso Editorial. São José dos Campo: Pulso.
- Ricouer, Paul (2010). *A vida: uma narrativa em busca de narrador*. In:_____. Escritos e Conferências 1: em torno da psicanálise. São Paulo: Edições Loyola. p. 197 – 211.
- Rosa, Guimarães (1969). *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Rouch, Jean (1978). *A raposa louca e o mestre pálido*. In José Manuel Costa e Luís Miguel Oliveira (org.), 2011. Catálogo Jean Rouch. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Rouch, Jean (1989). *A câmara como elo social: cinema directo e cine-transe*. In José Manuel Costa e Luís Miguel Oliveira (org.), 2011. Catálogo Jean Rouch. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Salles, João Moreira (2000). *Como voltar para casa com um filme que você não concebeu – conversa com João Moreira Salles*. In Revista Cinemais, n.22. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais.
- Salles, João Moreira (2005). *A dificuldade do documentário*. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: EDUSC p.57-71.
- Sartre, Jean-Paul (1977). *Entre quatro paredes*. São Paulo: Abril.

Senra, Stella (2010). *Perguntar (não) ofende, anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente*. In: Migliorin, Cezar (org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue.

Xavier, Ismail. *O jogo de cena e outras cenas*. In Milton Ohata (org.), 2013. Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosacnaify, p. 604-626.

ANEXO 1

Diário de filmagens de *Conversas com Nelson*, seguido do roteiro de montagem do curta. Link para o filme: <https://youtu.be/xARv7Q3AX4s>

Dia 01 - 28/02, sexta-feira

Decidi ir a procura de Nelson por onde costumo encontrá-lo, pela região do largo do Intendente, mesmo sem ter marcado nada com ele. Decidi não levar grandes equipamentos, mas sim fazer essa produção com o celular. Mesmo se encontrasse Nelson, não sabia se ele já toparia gravar ou se combinaríamos algo para outro dia.

Teresa aceitou ir comigo e nos encontramos pelo Intendente por volta das 15h. Descemos para o largo, andamos por lá a passos lentos, paramos um pouco. Nada de Nelson, seguimos caminhando pela região em direção ao centro da cidade. Depois de alguns minutos voltamos para o largo, já com pouca esperança de encontrar Nelson, até que o avistei sentado em um café, nas mesas da rua. Fui cumprimentá-lo e falar sobre a ideia. Primeiro, perguntei se ele se lembrava de mim e que havíamos nos encontrado dias antes no carnaval, no que ele respondeu que sim e indicou o lugar onde nos encontramos.

Expliquei que gostaria de gravar com ele, para um documentário curta-metragem, e que estava fazendo isso também para o meu mestrado. Ele respondeu que sim, mas que o ideal era termos um tema mais específico para essas conversas. Respondi que o tema era ele próprio, e que através das conversas, entrevistas, eu iria descobrir os pontos que queria. Logo liguei a câmera e comecei a gravar. Nelson estava bem vestido, parecia que estava ali sentado esperando a entrevista. O enquadramento não estava bom, pedi apenas para ele trocar de cadeira com Teresa.

Fiquei com a câmera/celular na mão durante a entrevista, Teresa ao lado ligou o gravador de voz do seu celular. O papo fluiu por cerca de uma hora, muito melhor do que eu poderia esperar para uma primeira gravação. Nelson falou quando nasceu (1970), que veio de Angola para Portugal em 1976 com sua mãe, fugidos da guerra, e que desde então vive aqui sem documentos, sendo portanto um apátrida. Sem documentos, fica impossibilitado de qualquer coisa legalmente dentro do país, inclusive de trabalhar legalmente. Mesmo assim, trabalhou nas mais variadas atividades, principalmente como *personal trainer* e como segurança. Contou que ficou preso por 18 anos, todas violências

que sofreu na cadeia, e mesmo assim conseguiu resistir e sair em 2016. Aprendeu a ler e escrever por conta própria dentro da prisão.

Teresa ficou impressionada com a pessoa que ele mostra ser e com a segurança e preparação que se expressa. Para mim, isso não era uma surpresa, pois sabia que era assim, só não sabia se seria a mesma coisa em frente a uma câmara, e foi exatamente. Teresa me disse que eu tive sorte em escolher ele como personagem. Respondi que não sei se fui eu que escolhi ele ou se ele que me escolheu.

Combinamos de nos encontrarmos novamente na próxima segunda-feira, por volta do meio-dia, no mesmo lugar, para eu acompanhá-lo até Carcavelos, onde ele costuma receber assistência.

Dia 02 - 02/03, segunda-feira

Cheguei ao largo do Intendente passado uns 5 minutos do meio-dia, preocupado em ter perdido o encontro. Perguntei para o garçom do café se havia visto Nelson por ali hoje, no que respondeu que não. Fiquei sentado esperando. Por volta das 13h, já pensando que não era um dia de sorte, eis que Nelson surge entrando no café.

Prontamente fui ao seu encontro, no que ele perguntou se ontem eu não havia aparecido. Falei que o combinado era hoje, segunda, então ele perguntou que dia do mês era. Deu-se conta que havia perdido uma consulta médica marcada em Carcavelos marcada para o meio-dia. Teríamos que ir lá na clínica para explicar e remarcar (iríamos a Carcavelos de qualquer maneira, no centro de assistência onde Nelson toma banho e se alimenta algumas vezes por semana).

Tomamos o metro no Intendente até o Cais do Sodré, onde apanhamos o comboio. Nelson costuma pular a catraca, pois não tem passe, por isso deixa para ir somente a tarde, pois segundo ele pela manhã os fiscais são muito mais rigorosos. Dessa vez, ele passou junto comigo. Antes, observou que “para o teu filme, o bom seria um policial me apanhar pulando a catraca agora”.

Durante o caminho, Nelson que essa consulta faz parte de uma série de exames para que ele consiga um alojamento assistencial em Carcavelos. Contou que para os de Lisboa não iria nunca, que eles são piores que a rua, pela sujeira, bichos, tratamento e insegurança: não se pode deixar uma sacola e olhar para o lado que ela some. Também

no caminho, passou um pedinte de esmola, Nelson disse “vê, esse ganha assistência do governo e ainda pede”.

O comboio estava cheio e de início ficamos sentados separados. Aproveitei para gravar Nelson à distância, ele sentado lendo jornal, um bom quadro. Depois, sentei ao seu lado e retomamos a conversa. Me chamou a atenção ele lendo a matéria principal do jornal, sobre Van Gogh. Em seguida a isso ele comentou, vê só, Van Gogh só vendeu um quadro em vida, passou a vida na miséria, e hoje os quadros dele valem tudo isso. Também aqui passou um pedinte no comboio, Nelson fez cara feia e disse que não gostava quando ele chegava perto pois sempre cheirava muito mal, e que o cheiro era de feridas em seu corpo. Mais tarde na clínica comentou que esse sujeito deveria estar no comboio para buscar metadona em algum posto médico.

Descemos em Carcavelos e fomos à clínica, realmente a hora da consulta havia passado, a médica ainda conversou um pouco com ele mas disse que teriam que remarcar. Na sala de espera, uma senhora interveio em nossa conversa e sugeriu uma casa de apoio para ele, nas características em que ele falava, fora de Lisboa. Ela já havia estado lá, contou que havia perdido tudo por conta de violência doméstica, inclusive a maioria dos dentes.

Depois, seguimos para o centro assistencial. Chegando próximo, Nelson pediu para eu não gravar, pois iria encontrar outros moradores de rua, e eles não gostariam de ser expostos. Lá, Nelson tomou banho, trocou de roupa, almoçou. Me ofereceu um salgado, me deu seu café (disse que não gosta), e também quis me presentear com duas calças, uma camisa e um cinto. Eu tentei negar, mas no fim tive que ponderar e ficar com o cinto e a camisa, as calças consegui deixar com ele. No ambiente, um outro morador de rua, Carlos, se interessou pelo que eu estava fazendo, e disse que já havia tido essa ideia de fazer um documentário sobre os moradores de rua e uso de drogas. Disse que eu deveria entrar a fundo e pegar cenas do pessoal se injetando. Outro interveio e disse que isso é muito difícil, que muitos não deixariam eu gravar, ele inclusive. Carlos disse para eu conversar e não gravar rostos. Eu disse que no momento a ideia era mesmo um perfil de Nelson, mas que a futuramente esse projeto poderia crescer. Carlos disse que conheceu Nelson na prisão. Perguntei se podia gravar uma fala com ele, no que ele recusou prontamente.

No caminho de volta para a estação, aproveitei para ir gravando alguns trechos da conversa, enquanto andávamos. Creio que podem ter saído planos interessantes, o melhor

deles no final, quando Nelson fala que gosta de andar sozinho, como um lobo solitário. Ao falar isso, deixei ele andar até dobrar a esquina, logo andei atrás dele, deveria ter deixado o plano fixo após ele desaparecer. Perguntei se eu andando junto e conversando estava atrapalhando, ele disse que não, mas se fosse isso o dia inteiro, a semana toda, sim incomodaria. Eu havia pensado em ir ao miradouro que ele mora no dia seguinte, na hora já mudei de plano.

Nesse caminho também falamos sobre como ele era forte agora aos 50 anos e como deveria ser muito mais quando jovem. Ele disse que sim, e muito agressivo antigamente, perguntei como ele exercitou essa calma atual.

Por fim, chegamos à estação onde encontrei Teresa, que queria gravar com a gente mas se atrasou. Perguntei a Nelson se ele queria ir até a praia com a gente, mas ele já estava agoniado para voltar a Lisboa. Antes de pular a catraca, pediu para eu anotar meus números de telefone, agora qualquer coisa ele pode entrar em contato.

Dia 03 - Segunda-feira, 16/03/2020

Em meio ao início da quarentena do Coronavírus, decidi ir procurar Nelson. Já iam duas semanas desde o último encontro, nesse tempo comecei a trabalhar na Endemol e não houve tempo para outras coisas. Assim, estava preocupado em me mostrar presente nesse momento (se a coisa está ruim para quem tem casa, imagina para quem não tem) e saber como Nelson vinha passando. Gravar era uma coisa bem secundária nesse momento, queria mesmo era dar um sinal de vida.

Fui da minha casa até o largo do Intendente caminhando, cerca de uma hora de caminhada, chegando lá por volta das 16h. Clima pesado nas ruas, as poucas pessoas circulando procurando desviar o olhar e se afastar ao passar umas pelas outras. Caso não encontrasse Nelson pelo Intendente, iria também passar no Miradouro do Monte Agudo, local onde ele dorme e deixa suas coisas.

Chegando ao Intendente encontrei o café Joanas, onde gravei a primeira entrevista com ele, aberto. Perguntei por ele e disseram que esteve por lá mais cedo. Uma senhora idosa sentada em uma das mesas interveio e disse que ele costuma passar por lá na hora do almoço, pelo meio dia. Agradei a informação (que eu já sabia), pedi um café e sentei em uma das mesas da rua. Perguntei a ela se conhecia Nelson a muito tempo, ela disse

que sim, que ele andava a tempos por ali, que era uma boa pessoa. Continuei tomando meu café, não demorou dez minutos e ele apareceu.

Fui cumprimentá-lo, e logo vi que estava mais agitado que o normal. Estava revoltado com a situação, com a situação dele e dos que vivem na rua, de todas a população estar se cuidando e esquecendo deles. Ofereci um casaco de couro que havia levado para ele, ele não quis nem olhar, disse que já tinha casaco. Estávamos de pé, logo ele disse pra sentarmos, mas que hoje não queria gravar. Antes de sentarmos, ele abriu uma bucha e fumou crack, se desculpando comigo pela culpa do consumo, mas dizendo que eu devia conhecer ele de todas as formas. Eu disse que isso não era problema meu e que eu não julgava o consumo de ninguém, apenas que me preocupava com ele, mas sem nenhum julgamento moral.

Já na mesa, ele me ofereceu livros de presente, mas diferente de outras vezes insistindo por uma contribuição (eu sempre dou, mas espontaneamente, sem ele ficar cobrando por isso). Dessa vez, por ter visto ele consumir crack, dei uma pequena ajuda em moedas, não quis dar mais pois sabia que naquele momento iria automaticamente para mais drogas. Assim, ele disse que um dos livros era valioso e teria que ficar com ele, eu insisti para ele ficar com os dois e dar para outra pessoa. Nisso, ele me deu uma moldura de quadro/fotografia, e ficamos assim. Consegui também com que ele vestisse o casaco, gostou e ficou com ele. Passados alguns momentos de conversa ele pediu para gravar uma fala dele, levantamos e gravei. Depois disso ele saiu andando, fez sinal para eu segui-lo, fui gravando alguns momentos de caminhada pelo largo do Intendente.

Logo parou para falar com pessoas em frente a uma loja de bicicletas. Eram pessoas que costumam ajudar ele, na questão social, e estavam bravos com ele pois ele não havia comparecido ao consulado de Angola nesse dia, às 14:30, como havia sido combinado, segundo eles. Nelson se defendeu dizendo que estava ali em frente à loja como combinado, que o dono (que estava ali na conversa) telefonou para o consulado e lhe disse que estava fechado por conta da epidemia, e por isso não compareceu. Ficou um bate-boca em relação a isso, as pessoas dizendo que ele estava se sabotando, e ele ficando nervoso com isso. Nesse episódio gravei uma fala dele, em que ele falava de mim para o dono da loja (um americano), dizendo que eu era uma pessoa boa, de bom espírito ou coisa assim.

Ainda andamos até um bar próximo, o Josephine. Alan, um dos garçons, me disse que Nelson andava assim nervoso nos últimos dias, que às vezes está assim. Conversamos

mais um pouco em frente ao bar, queria de coração poder ajudá-lo nesse momento, mas não vi como. Até a minha presença na rua, conversando com pessoas, não era o recomendado. Nelson disse que ia seguir seu caminho e nos despedimos. Voltei caminhando para casa, triste.

Dia 04 - Sexta-feira, 27/03/2020

Nelson me ligou durante a semana para saber notícias minhas, se andava tudo bem. Fui eu quem perguntei a ele como estavam as coisas com ele como iam as dificuldades em tempos de isolamento quase completo nas ruas. Ele disse que estava mesmo mal a situação, principalmente aos fins-de-semana, quando o centro assistencial em Carcavelos fica fechado (contou que tem ido lá todos os dias da semana para se alimentar, banho é permitido um por semana). Perguntei se precisava de algo e respondeu que se eu pudesse levar alimentos para sábado e domingo seria de grande ajuda, então falei que na sexta-feira levaria compras para ele, no lugar onde ele está dormindo no miradouro Monte Agudo.

Sexta-feira pela manhã comprei uma sacola cheia de alimentos (arroz, macarrão, molho de tomate, linguiça, latas de atum e salsicha, bananas) e fui caminhando de minha casa até a região da Graça. Ruas completamente vazias, com raros pedestres ou automóveis, comércio todo fechado. Cheguei ao Monte Agudo e encontrei as coisas de Nelson por lá, mas ele não estava. Liguei para o número de Carcavelos e consegui falar com ele, que pediu para eu esconder a sacola embaixo de suas coisas e agradeceu muito. Fiz isso, deixando também 10 euros dentro da sacola.

Aproveitei a ocasião para gravar imagens da “casa” de Nelson. O miradouro propriamente estava fechado, ele então estava instalado do lado de fora do portão, em meio a uma escadaria. Nas paredes em volta, algumas pichações sobre direito a moradia e “casa para quem precisa”. Também por ali havia um azulejo daqueles que há espalhados pela região com histórias de despejo e abusos em relação à moradia em Lisboa.

Dia 05 - Sábado, 04/04/2020

Novamente fui levar mantimentos para Nelson no Monte Agudo, conforme havíamos combinado durante a semana. Acordei no fim da manhã e vi no celular algumas

chamadas não atendidas. No início da tarde, tocou novamente o telefone e era ele, perguntando a que horas eu ia levar as coisas, dava pra notar que estava mesmo desesperado por elas. Combinei de encontrá-lo em volta da Santa Casa, por volta das 16h.

Dessa vez foi junto comigo minha amiga Catarina, que também comprou coisas para ele. Caminhamos desde a minha casa, era um dia cinza e chuvoso, clima de inverno e as ruas ainda mais vazias por conta disso. Andamos pela Santa Casa, onde combinamos, por lá havia muitos moradores de rua fazendo fila em busca de auxílio. Não encontramos Nelson e seguimos para o Monte Agudo, deixar as sacolas por lá. Chegamos e encontramos ele lá, deitado e encoberto em meio às suas coisas. Dava pra ver que a sua situação estava muito crítica. Ele nem levantou, apenas nos olhou e aceitou as sacolas. Disse “eu sabia, eu sabia que o Leonardo ia aparecer”. Ainda deitado pegou uma lata de atum de dentro da sacola, abriu e comeu com as mãos mesmo, que estavam sujas com um poeira branca, algo parecido com gesso. Foi muito triste presenciar essa situação, uma sensação de impotência de mudar as coisas, também de pensar o quanto todos os “problemas” que pensamos ter em nossa vida de classe média são minúsculos. Saímos desejando boa sorte a ele, sem poder ajudar mais. Não tive coragem de fazer nenhuma imagem nesse dia, por uma questão de respeito.

Dia 06 - Quarta-feira, 29/04/2020 (confirmar)

Estava trabalhando (meu trabalho na Endemol havia sido suspenso devido ao Covid, e nesta semana estava sendo retomado) quando recebi uma ligação de Nelson. Falando de uma maneira quase desesperada, contou que levaram todas as suas coisas que estavam no Monte Agudo, provavelmente a própria polícia. Ele já não poderia mais dormir lá e agora estava zerado, sem suas roupas, colchão, cobertas, sem nada. Disse que agora não sabia para onde ia. Me doeu e me entristeceu demais mais essa, não bastasse toda a situação que ele já estava passando. Me senti impotente ao falar que estava trabalhando e iria trabalhar em horários cheios os próximos dias, assim não poderia ajudá-lo imediatamente, ele falou então que voltaria a entrar em contato quando pudesse.

Dia 07 - Segunda-feira, 18/05/2020

Nelson uma ou outra vez até que foi possível para mim marcar um encontro para uma segunda-feira, dia 18. Perguntei o que ele precisava, visto que haviam levado todas

as suas coisas, a única coisa que me pediu foram meias. Insisti se não precisava de outro tipo de roupa ou agasalhos, mas disse que só estava precisando mesmo de meias, grossas se possível. Passei em um chinês antes de ir ao intendente e comprei meia dúzia de pares de meias grossas.

Nos encontramos no largo do Intende, como de costume. Nelson estava com bom aspecto, fiquei contente em vê-lo assim bem disposto, depois de um período tantas dificuldades. O clima já era de “abertura” após confinamento, muito sol e pessoas nas ruas. Fomos caminhando e conversando, ele queria me mostrar sua nova “casa” na região do parque Mártires da Pátria, após ter sido retirado do Monte Agudo. Ele confirmou que levaram todas as suas coisas, a própria polícia, e que não houve jeito de recuperá-las. Disse que se viu sem nada, e foi obrigado a arrombar pontos de recolha de roupas para ter algo que vestir. No caminho, paramos em uma loja de produtos de umbanda, ele conversou um pouco e me apresentou o proprietário, que me presenteou com uma fitinha do senhor do bom fim da bahia. Paramos em uma parede com olhos grafitados para fazermos umas imagens, sugestão mesmo de Nelson. Nessa parada ele tirou uma pulseira que usava e me presenteou com ela, bem como com um colar que retirou de sua sacola, eu disse que não precisava mas ele insistiu que era para eu dar para alguma namorada.

Chegamos perto de sua nova casa, no que ele me disse que iria na frente e era para eu esperar em tal esquina, pois ele entraria de maneira secreta em um terreno para abrir a porta por dentro. Esperei um pouco e logo ele me chamou, entrei com a câmera ligada mostrando a ação mas virada mais para o chão, para não identificar o lugar. Entramos em uma casa abandonada e cheia de mato, onde estavam todas suas novas coisas. Perguntei se ele havia já juntado tudo aquilo menos de um mês de perder tudo, ele confirmou que sim. Disse para ele que ele era um forte. Depois de me mostrar sua casa, me indicou um local por trás do terreno onde eu poderia deixar coisas, sacolas de compras ou afins, quando não o encontrasse.

Depois de me mostrar a casa fomos ao parque mártires da pátria para sentar e eu entrevistá-lo. Gravamos cerca de quinze minutos, ele falou sobre a situação de quem mora na rua durante a pandemia, da falta de ajuda, que não ficou doente porque quem é pobre não tem tempo pra isso. Falou sobre o sonho de ter um lugar para morar, de quem sabe um dia ir visitar a família que vive na Inglaterra, de passar o fim da sua vida no meio do mato em Angola. Contou também mais detalhes das suas experiências no teatro, em peças encenadas por Madalena Victorino. Me pediu ajuda em relação aos documentos, para eu

falar com Sofia a ver o que podia ser feito. Falou que a culpa principal de não ter documentos é de sua mãe, e de como ela o tratava mal, que tinha preconceito com ele por ele ser negro, não evolui mais no assunto pois ele disse que não gostava de falar nisso.

Contei para ele que estava trabalhando no Big Brother e que por conta disso andava com pouco tempo para encontrá-lo. Ele fez perguntas sobre o programa e contou casos de quando Miguel Fernandes da TVI o entrevistou e de quando um programa de algum Hernani achincalhou a sua imagem (gravou uma entrevista, depois o programa foi editado com a fala de uma jurista condenando-o). Já estávamos caminhando falando sobre essas coisas, no meio da conversa ao passar por uma banca de revistas ele parou para cumprimentar a atendente, no que aproveitei e gravei uma pequena fala dela em relação a Nelson, dizendo que é uma ótima pessoa quando não está entregue ao vinho.

Dia 08 - Quinta-feira, 16/07/2020

Depois de um bom tempo sem encontrar Nelson, fui procurá-lo no Intendente. Durante esse tempo entrei em contato e conversei sobre a situação dele com Sofia. Ela me falou da necessidade urgente de alguém ir com Nelson até o consulado de Angola, para levantar um documento que já há tempos está pronto e que ele precisa retirar, para ela poder com ele seguir o processo. Me dispus a fazer isso.

Como de costume quando quero encontrá-lo, encontrei-o. Fiquei contente ao vê-lo após quase dois meses, cheguei dizendo que tinha boas notícias para ele, ele disse o mesmo. Contei que eu havia conversado com Sofia e que estava disposto a ir com ele na embaixada resolver a questão do documento pendente, então combinamos isso para a próxima quarta-feira logo após o meio dia (o horário do consulado é restrito, Sofia disse que só atendem das 14h às 15h30).

Já a notícia dele é que havia acabado de ser aceito no Exército da Salvação, onde em troca de alguns serviços e atividades teria um abrigo e apoio para ficar. Contou que iria para lá na segunda-feira, ele disse que lá não poderia beber e essa seria a maior dificuldade mas que estava disposto, disse para ele já não beber no domingo para ir bem na segunda-feira. Gravei alguns trechos de conversa, novamente sentados no café Joanas, o mesmo do primeiro dia de gravação. Ele estava com ar esperançoso com essa nova perspectiva. Falou em um plano de aprender inglês, de talvez em 5 anos estar com os documentos legalizados e falando inglês, para quem sabe então ir ao encontro de sua

família em Londres. Ficamos combinados mesmo para a quarta-feira (insisti com pessoas que costumam estar sempre na região, como a senhora Baixinha, para lembrá-lo do compromisso, no que todos se comprometeram em fazer isso, todos querem ajudá-lo).

Dia 09 - Quarta-feira, 22/07/2020

Acordei motivado e esperançoso em ser um dia para um grande passo, conseguir levantar o documento (declaração negativa de nacionalidade angolana). Cheguei no horário combinado, poucos minutos depois ele chegou. Logo vi que ele havia bebido ou estava de ressaca. Já de cara me disse que não havia ido ao Exército da Salvação na segunda e que havia desistido da ideia: ele não se adaptaria a estar “preso”, sem a liberdade de estar nas ruas, onde bem ou mal ele sabe como se virar. Seguiu dizendo que o que precisava era ter seus documentos, que o resto não servia. Fiquei triste, toda a esperança de um caminho melhor, de ao menos um abrigo, dos planos que falo a menos de uma semana atrás iam por terra. Me veio à cabeça todas as pessoas que falam que tentam ajudar, mas que ele não se ajuda.

Foi um balde de água fria, mas fazer o que, a missão principal seguia de pé. Pegamos um ônibus perto do Intendente até Alcântara, onde fica o consulado. No caminho dentro do ônibus gravei algumas conversas. Entre outras coisas, ele me fez uma pergunta, o porquê eu me interessar por ele e pelas pessoas.

Chegamos a frente do consulado, bati em uma porta e consegui falar com o recepcionista. Falei que viemos buscar um documento, ele disse que não era esse horário, que o horário para isso é só às quartas-feiras pela manhã, e que é necessário chegar cedo para pegar senha. Insisti, liguei para Sofia, ele me passou alguns nomes que falei para ele, mas ele disse que só mesmo na próxima semana pela manhã.

Outro balde de água fria. Percebi claramente a também decepção de Nelson, ele já acostumado aos reveses, “é sempre assim, as coisas nunca se resolvem, já tentei tantas vezes...”. Insisti com ele que era difícil mas que dessa vez não iríamos desistir, que semana que vem estaríamos de volta ali. Insisti também que eu iria chegar lá cedo como nos haviam informado, e se ele iria mesmo chegar também. Me falou que iria já dormir ao pé do consulado na terça, para não perder o horário.

Sentamos para comer uma feijoada no restaurante em frente ao consulado, essa foi a melhor coisa desse dia em que as coisas não deram certo.

Dia 10 - Quarta-feira, 29/08/2020

Pulei cedo da cama, rumo ao consulado, para chegar lá por volta das 8 da manhã, mesmo na incerteza se Nelson apareceria. Desci próximo ao consulado, e antes de eu chegar ele me ligou dizendo que estava me esperando e que a fila estava imensa. Fiquei feliz por ele estar lá, mas já vi as dificuldades que viriam pela frente.

Cheguei a fila estava sem fim, dando volta no prédio, encontrei-o sentado no final dela. Ele disse que a senhora que emprestou o telefone lhe disse que só dariam senha até o número 60, e eles estavam para lá da centésima posição. Disse para ele esperar e fui atrás de informações. Começou assim a saga da batalha por informações, telefonemas, nomes. Consegui falar com o mesmo homem que me atendera na quarta passada, talvez por lembrar do meu rosto tenha me dado atenção. Falei que tinha vindo buscar um documento que já estava pronto, não era para solicitar a feitura, assim ele me disse que não era necessário ficar na fila imensa, mas esperar em outra. Dali algum tempo chegou outro atendente, expliquei a situação e me encaminhou a um determinado setor. Chegando nesse setor disseram que não era com eles. Nisso liguei para Sofia, ela me passou os nomes com quem havia tratado, usei esses nomes e me encaminharam a outro setor. Entre idas e vindas, assim, com Nelson sempre atrás de mim também nervoso, querendo argumentar, eis passadas umas duas horas me vi dentro do setor de levantamento de documentos, onde deveria apenas fazer o pagamento e retirar. Quase não acreditei que estava lá, chegou minha hora de pagar e a atendente disse que não havia como saber que documento eu queria, pelo nome da pessoa era impossível, só com a data em que foi requisitado. Saí da fila e liguei pra Sofia, que ligou para o seu contato lá dentro até que recebi o ok dela, agora sim era pagar que o documento estava identificado. Com recibo em mãos, sai procurando o guichê onde retirá-lo (mais uma missão), de guichê sendo mandado pra outro até que em um deles o senhor me disse sim, aqui está. Me arrepiei, literalmente, ao ver ele me entregando o papel e dizendo que estava pronto há quase um ano esperando que alguém viesse retirar. Sentimento de batalha vencida, de dever cumprido após um bom esforço.

Saí do prédio e Nelson estava nervoso me procurando, que felicidade responder a pergunta dele “conseguiu?” afirmativamente. Ele próprio, com o documento em mãos, pediu para gravá-lo em frente ao consulado, explicando um pouco a guerra que foi consegui-lo.

Sentamos no restaurante em frente, onde semana passada havíamos comido uma deliciosa feijoada em clima de derrota, dessa vez para absorver a vitória tomando um café com pastel de nata. Combinamos de eu ficar com o documento para entregar para Sofia, mas antes paramos para tirar cópias, fiz 5 para deixar com ele. Enquanto isso, ele pediu o telefone para ligar para uma amiga. Escutei ele falando “pra você é a primeira pessoa que lembrei de ligar para contar”, no que olhei e vi ele com uma expressão de sorriso no rosto, coisa tão rara de ver em sua feição. Nos despedimos, ele saiu caminhando para pegar o comboio e eu para outro para pegar ônibus, com aquela ótima sensação de dever cumprido e a espera dos próximos passos a serem dados.

ANEXO 2

Fichas técnicas das principais obras da filmografia de Eduardo Coutinho.

Theodorico, Imperador do sertão (1978)

49min

Globo Repórter

Direção: Eduardo Coutinho

Fotografia: Dib Luft

Som direto: Jair Duarte

Montagem: Waldir Barreto e Wilson Bruno

Produção: Rede Globo.

Cabra marcado para morrer (1964 - 1984)

119min

Direção e roteiro: Eduardo Coutinho

Direção de fotografia: Edgar Moura (1981) e Fernando Duarte (1964)

Assistência de fotografia e segunda câmera: Nonato Estrela

Som direto: Jorge Saldanha

Montagem: Eduardo Escorel

Música: Rogério Rossini

Produção executiva: Zelito Vianna

Produção associada: Joaquim Pedro de Andrade e Vladimir Carvalho

Produção: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho

Premiação: Tucano de Ouro (Melhor Filme), Prêmio da Crítica, Prêmio OCIC e Prêmio D. Quixote, I Festival Internacional de Cinema, Televisão e Vídeo do Rio de Janeiro (FestRio), 1984. Melhor documentário, Festival do Novo Cinema Latino-Americano de Havana (Cuba), 1984. Grande Prêmio, Cinema du Réel (Festival Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico de Paris), 1985. Prêmio do Júri Evangélico, da Crítica Internacional e da Associação Internacional de Cinemas de Arte e Fórum de Cinema Jovem, XXXV Festival de Berlim (Alemanha), 1985. Grande Prêmio, Festival Internacional de Cinema de Tróia (Portugal), 1985. Prêmio Especial do Júri, Festival de

Salso (Itália). Prêmio Air France (1985). Golfinho de Ouro de Cinema (Governo do Estado do Rio de Janeiro), 1985.

Santa Marta – duas semanas no morro (1987)

54min

Direção: Eduardo Coutinho

Assistência de direção e edição: Sérgio Goldenberg

Direção de fotografia: Breno Silveira

Fotografia adicional: Guilherme Fassheber

Som direto: Jorge Saldanha

Som adicional: Flávio Ceccom

Assistência de som: Bruno Fernandes

Edição: Pablo Pessanha

Direção de produção: Frederico Moraes

Produção executiva: Breno Kuperman

Produção: Iser Vídeo

O fio da memória (1991)

(115min)

Direção: Eduardo Coutinho

Assistência de direção: Sérgio Goldenberg

Direção de fotografia: Adrian Cooper

Som direto: Cristiano Maciel

Montagem: Gilberto Santeiro

Música: Tim Rescala

Pesquisa: Sérgio Goldenberg

Pesquisa sobre Gabriel Joaquim dos Santos: Amélia Zaluar.

Produção executiva: Eduardo Escorel e Lauro Escorel Filho

Produção: Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro – Funarj

Patrocínio: Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro

Co-produção: Television Española S.A.

Produção associada: Channel 4, La Sept, Tropicolor INC., E. C. Filmes, Cinefilmes

Distribuição em vídeo: RioFilme e Sagres Vídeo

Premiação: XX Festival Cinematográfico Internacional de Montevideu (Melhor Documentário Ibero-Americano), 1992.

Boca de lixo (1992)

(50min)

Direção: Eduardo Coutinho

Direção de fotografia: Breno Silveira

Fotografia adicional: Luiz Augusto Tigu e Estevão Pantoja

Som direto: Flávio Protásio Ceccom

Som adicional: Aloysio Compasso e Antônio Gomes

Edição: Pablo Pessanha e Thereza Jessouroun

Produção executiva: Thereza Jessouroun

Produção de campo: Alvarina Souza Silva

Música: Tim Rescala

Produção: Cecip

Finalização: Iser Vídeo

Santo Forte (1999)

(80min)

Direção: Eduardo Coutinho

Assistência de direção e segunda câmera: Cristiana Grumbach

Direção de fotografia e câmera: Luis Felipe Sá e Fabian Silbert

Som direto: Valéria Ferro e Paulo Ricardo Nunes

Montagem: Jordana Berg

Pesquisa e consultoria: Patrícia Guimarães

Pesquisa de personagem: Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho, Patrícia Guimarães e Vera Dutra dos Santos

Direção de produção: Cláudia Braga

Produção executiva: Claudius Ceccon, Dinah Frotté e Elcimar de Oliveira

Produção de finalização: Ricardo Mehedff

Produção: Cecip

Finalização e distribuição: RioFilme

Premiação: Prêmio (Finalização de Produção) Office Catholique du Cinema – OCIC; Prêmio Margarida de Prata, 1999 CNBB; Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA (Melhor Filme Brasileiro de 1999); Prêmio Especial do Júri, XXVII Festival de

Cinema Brasileiro de Gramado, 1999; Prêmio do XXXII Festival de Cinema Brasileiro de Brasília (Melhor Filme, Roteiro, Montagem e Prêmio da Crítica), 1999.

Babilônia 2000 (2001)

(80min)

Direção: Eduardo Coutinho

Assistência de direção: Cristiana Grumbach

Direção de fotografia: Jacques Cheuiche

Câmera: Jacques Cheuiche, José Rafael Mamigonian, Ricard Mehedff e Sergio Sbragia

Som direto: Paulo Ricardo Nunes e Ivanildo da Silva

Montagem: Jordana Berg

Direção de filmagem: Consuelo Lins, Eduardo Coutinho, Daniel Coutinho, Geraldo Pereira e Cristiana Grumbach

Pesquisa: Consuelo Lins, Daniel Coutinho, Geraldo Pereira e Cristiana Grumbach

Still: Zeca Guimarães

Direção de produção: Beth Formaggini

Produção executiva: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos

Produção associada: Cristiana Grumbach e Sergio Sbragia

Produção: VideoFilmes, Cecip, Donald K. Ranvaud e Eduardo Coutinho

Apoio: TV Zero

Finalização e distribuição: RioFilme

Premiação: Prêmio da Associação Brasileira de Documentaristas – ABD, Festival É Tudo Verdade, 2001; V Festival de Cinema de Recife (Melhor Fotografia e Melhor Som), 2001; Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA (Melhor Documentário), 2001; II Festival de Cinéma Brésilien de Paris – França (Melhor Filme por voto popular), 2001.

Edifício Master (2002)

(110min)

Direção: Eduardo Coutinho, inspirado em uma ideia de Consuelo Lins

Assistência de direção: Cristiana Grumbach

Direção de fotografia e câmera: Jacques Cheuiche

Câmeras adicionais: Cristiana Grumbach, Geraldo Pereira, Marcio Bredariol e Eliska Altman

Som direto: Valéria Ferro

Montagem: Jordana Berg

Pesquisa: Consuelo Lins, Daniel Coutinho, Geraldo Pereira, Eliska Altman e
Cristiana Grumbach

Still: Cristiana Grumbach e Marcio Bredariol

Direção de produção: Beth Formaggini

Produção executiva: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos

Produção: VideoFilmes

Finalização e distribuição: RioFilme

Premiação: Kikito (Melhor Documentário), XXX Festival de Cinema Brasileiro de Gramado-RS, 2002; Prêmio da Crítica (Melhor Documentário), Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2002.

Peões (2004)

(84min)

Direção: Eduardo Coutinho

Assistência de direção: Cristiana Grumbach

Direção de fotografia e câmera: Jacques Cheuiche

Câmeras adicionais: Lauro Scorel

Segunda câmera: Cristiana Grumbach e Antônio Venâncio

Som câmera adicional: Cristiana Grumbach

Som direto: Márcio Câmara

Montagem: Jordana Berg

Pesquisa: Antônio Venâncio, Cláudia Mesquita, Daniel Coutinho, Leandro Saraiva e
Cristiana Grumbach

Still: Cristiana Grumbach e Marcio Bredariol

Direção de produção: Beth Formaggini

Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos

Produção: VideoFilmes

O Fim e o Princípio (2005)

(109min)

Diretor: Eduardo Coutinho

Produção executiva: Maurício Andrade Ramos, Eduardo Coutinho e João Moreira
Salles

Diretor de fotografia: Jacques Cheuiche

Desenho de produção: Raquel Freire Zangrandi

Montagem: Jordana Berg

Produção: VídeoFilmes

Jogo de Cena (2007)

(107min)

Direção: Eduardo Coutinho

Diretor de Fotografia: Jacques Cheuiche

Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida

Edição: Jordana Berg

Estúdio: Videofilmes / Matizar

Distribuição: Videofilmes

Elenco: Marília Pêra, Andréa Beltrão, Fernanda Torres, Aleta Gomes Vieira, Claudiléa Cerqueira de Lemos, Débora Almeida, Gisele Alves Moura, Jeckie Brown, Lana Guelero, Maria de Fátima Barbosa, Marina D'Elia, Mary Sheyla e Sarita Houli Brumer

Moscou (2009)

(107min)

Direção: Eduardo Coutinho

Diretor de Fotografia: Jacques Cheuiche

Montagem: Jordana Berg

Produção: Carolina Benevides

Produção executiva: João Moreira Salles, Guilherme Coelho, Mauricio Andrade Ramos

Som direto: Valéria Ferro

Distribuição: Videofilmes

Últimas conversas (2014)

(88min)

Direção: Eduardo Coutinho

Produção executiva: João Moreira Salles, Maria Carlota Bruno

Montagem: Jordana Berg

Direção de fotografia: Jacques Cheuiche

Direção de produção: Carolina Benevides

Som direto: Valéria Ferro

Assistência de direção e pesquisa: Laura Liuzzi

Pesquisa: Geraldo Pereira

Direção de arte: Emily Pirmez

Maquiagem: Marina Beltrão

Edição de som e mixagem: Denilson Campos

Coordenação de pós-produção: Marcelo Pedrazzi

Finalização: João Moreira Salles

Distribuição: VídeoFilmes