

Métodos e personagens no documentário de Eduardo Coutinho

Esp. Natália Rodrigues Moreira Amado Costa¹

Prof. Dr. Pedro Henrique Folco Ortiz²

Resumo

Eduardo Coutinho foi, sem dúvida, um dos maiores documentaristas brasileiros. Cada uma de suas obras carrega histórias e personagens únicos, que marcaram o cinema nacional e se tornaram objeto de estudo para aqueles que buscam compreender a estética do diretor e suas escolhas. Este artigo procura mapear, desde o início da carreira do diretor até seus filmes mais recentes, métodos de filmagem e abordagem de seus personagens conforme vão surgindo em cena. Serão analisadas três de suas obras: Babilônia 2000, Edifício Master e Últimas Conversas.

Palavras-Chave: Eduardo Coutinho; documentário; entrevista; personagem.

Abstract

Eduardo Coutinho was, undoubtedly, one of the greatest Brazilian documentarists. Each one of his works carries unique stories and characters, which left a mark in national cinema and have become object of study for those who seek to understand his aesthetics and choices. This article attempts to map, since the beginning of the director's career to his most recent films, methods of filming and approaching his characters as they appear on screen. Three of his movies will be analyzed: Babilônia 2000, Edifício Master and Últimas Conversas.

Key-words: Eduardo Coutinho; documentary; interview; character.

O início da carreira e a importância do Globo Repórter

Ser documentarista nunca foi algo óbvio na vida de Eduardo Coutinho. O diretor iniciou sua carreira aos poucos e de maneira natural, aprendendo, testando e amadurecendo técnicas. Não é à toa que Cláudio Bezerra divide as obras do diretor em três fases e define a primeira delas como de “experimentação”.

¹ Natália Rodrigues Moreira Amado Costa é radialista, formada pela Faculdade Cásper Líbero e pós-graduada em Cinema, Vídeo e TV pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Pedro Henrique Falco Ortiz é jornalista formado pela ECA-USP, documentarista, doutor pelo PROLAM-USP, professor da graduação e pós-graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e da Faculdade Cásper Líbero.

² Pedro Ortiz, jornalista, documentarista, doutor em Comunicação e Cultura pelo PROLAM-USP, coordenador dos cursos de Rádio e TV e Jornalismo do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e professor do curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero (SP).

No início da década de 1960, Coutinho participou do projeto UNE Volante. Nele, tentou desenvolver um documentário sobre os problemas sociais das cidades que percorria junto da caravana da União Nacional dos Estudantes, mas a ideia não foi adiante. Foi nesse período, em uma das viagens ao Nordeste, que conheceu a história de João Pedro Teixeira, presidente da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, que havia sido assassinado.

Coutinho teve então a oportunidade de filmar Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, em um comício, e decidiu fazer um filme a partir disso. No entanto, seria uma ficção sobre a luta dos camponeses, nada documental. As filmagens estavam em andamento havia duas semanas quando foram interrompidas por conta do golpe militar de 1964. A equipe acabou se dispersando, alguns foram presos e parte do material apreendido ou perdido.

De volta da viagem, a amizade com Leon Hirszman e outros membros ativos da cena de cinema da época rendeu à Coutinho algumas parcerias onde ele pôde colocar em prática seu cinema ficcional. Durante toda a década de 1960, participou de produções colaborando com o roteiro e até mesmo dirigindo alguns filmes. Entre eles: *O Pacto*, que fazia parte do especial *ABC do Amor* (1966), *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1970).

Em 1975, recebe e aceita o convite para integrar a equipe de diretores do Globo Repórter, na TV Globo, quando o programa funcionava de maneira diferente de como conhecemos atualmente. Apesar da forte censura externa, os diretores tinham autonomia considerável dentro do programa, podendo realizar as pautas desejadas e participar ativamente das filmagens e entrevistas de suas reportagens ou documentários.

Até então, Coutinho havia trabalhado muito pouco em produções não ficcionais. Nesse novo ambiente, ele pode exercer o seu cinema: experimentou, editou, redigiu, entrevistou e dirigiu. Esse momento funcionou como uma verdadeira escola preparatória para o cinema documental.

Para Coutinho, a experiência na televisão foi uma escola de como fazer documentário. Entre outras coisas, o cineasta aprendeu a conviver com a agilidade da produção televisiva, a realizar os trabalhos de apuração e pesquisa prévia de

personagens e, mais ainda, a conversar e filmar com pessoas comuns. Praticamente, começou do zero. (BEZERRA, 2014, p.20).

Durante sua carreira na TV Globo, Coutinho realizou uma série de documentários de curta e média metragem que foram essenciais para a formação de sua estética. Entre eles, destacamos *Seis dias de Ouricuri* (1976) e *Theodorico, imperador do sertão* (1978), filmes que fazem parte desta primeira fase de experimentação do diretor, mas que já demonstravam os caminhos que ele seguiria em sua filmografia.

Em *Seis dias de Ouricuri* (1976), apesar da estrutura de documentário clássico com *voice over* e imagens de cobertura, encontramos um diretor preocupado em trazer o filme para o âmbito mais pessoal com alguns toques na narração que servem para expor ao espectador a realidade vivida por aquela equipe enquanto filmavam.

O próprio título do filme, *Seis dias de Ouricuri*, indica a intenção de expor situações vivenciadas pela equipe de filmagem durante certo período e lugar, como um relato de um diário de viagem. Mais adiante, essa unidade de tempo-espaço será um importante *dispositivo* para o *estilo* de documentário do diretor. (BEZERRA, 2014, p.21).

Já em *Theodorico, imperador do sertão* (1978), acompanhamos um fazendeiro e membro da elite rural brasileira, personagem icônico que conduz o filme desde o início. Coutinho inaugura aqui uma estrutura narrativa bem diferente daquela utilizada normalmente na época e no programa, que até então possuía uma estética padronizada com apresentador e narração.

Esteticamente, já apresenta alguns elementos que vão compor o *estilo* Coutinho: ausência de locução; interesse por escavar a vida pessoal; e o investimento na dimensão performática da personagem. Para Consuelo Lins (2004), esse filme inaugura um movimento ético, que será gradualmente radicalizado nas obras posteriores do cineasta. Tal movimento permite às personagens desenvolver suas visões de mundo, tendo por limite a capacidade de convencimento, com uma intervenção mínima e pontual do diretor, fazendo poucas perguntas e oferecendo tempo suficiente para a liberação de uma fala espontânea e reveladora. (BEZERRA, 2014, p.23)

Theodorico se torna um marco da carreira de Coutinho justamente por permitir que um personagem tão controverso apresente seus pontos de vista e opiniões sem que

sofra cortes e edições finais. Coutinho permite que Theodorico Bezerra se expresse da maneira mais pura e original, sem pressioná-lo com perguntas ambíguas e acusações.

Cabe ao espectador entender aquele personagem como achar melhor. A decisão de gostar ou não, compreender ou não é apenas daquele que assiste, uma vez que o objetivo do documentário não é defender lados ou uma só opinião, mas sim mostrar a verdade de alguém, seja esse alguém de uma realidade próxima ou distante da nossa.

Mesmo sem planejar o que viria adiante, Coutinho faz nestas duas obras o uso de diversos elementos e linhas narrativas que viriam a ser sua marca. Por isso, o nome de “experimentação” para estes primeiros trabalhos, pela inovação que o diretor propõe e consegue realizar, testando tanto os limites de seu público quanto os dele próprio.

A saga de Cabra Marcado para Morrer

No final dos anos 1970, Coutinho reencontrou o material que havia sido preservado das filmagens com Elizabeth Teixeira, seus companheiros da Liga de Sapé e os camponeses do Engenho Galiléia e, dezessete anos depois, decide retomar e finaliza *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Seu primeiro documentário longa-metragem, o filme torna-se um marco não somente para o diretor, mas para o cinema brasileiro e para o cinema documental mundial.

O momento era oportuno para conseguir finalizar o filme. Trabalhando no Globo Repórter, Coutinho tinha a independência financeira para fazer o filme como bem quisesse e no seu tempo. Com o salário que recebia mensalmente, ele investia no filme e, assim, conseguia dar continuidade na produção, sem que as filmagens ficassem presas à falta de recursos.

Além disso, as ideias de Coutinho estavam mais desenvolvidas, mesmo que ainda não estivessem totalmente decididas como ele mesmo aponta no início do filme. Quando surgiu em 1964, *Cabra Marcado Para Morrer* seria uma ficção sobre acontecimentos reais, no entanto, Coutinho desistiu dessa proposta logo após a interrupção das filmagens. Ao retomar o projeto, desejava que fosse um documentário sobre reencontros e memórias, rever aqueles personagens, saber como estavam, como passaram os anos e ouvir o que eles tinham para falar sobre suas lutas e histórias, muitas na clandestinidade.

Com esse “ponto de partida” estabelecido, temos uma das principais diferenças entre o filme que seria feito em 1964 e o novo filme: a crença no poder do encontro entre personagens, câmera e equipe como elemento condutor da obra. A intenção não era filmar uma realidade pronta, mas sim produzir a própria realidade do filme, deixando claro os processos de realização. Ou seja, mostrando a equipe, o diretor e suas relações com aqueles personagens.

Mostrar a realidade do filme enquanto ele é produzido viria a ser característica presente nas obras futuras do diretor. O espectador não duvida em momento algum que o que ele está vendo é um documentário. Coutinho faz questão de mostrar sua equipe e a abordagem aos personagens, como também faz questão, logo no início de seus filmes, de conversar diretamente com o espectador. Temos sempre certeza do que estamos assistindo e sob quais circunstâncias aquilo foi filmado.

Mesmo com muitos elementos que já esboçavam métodos que se tornariam recorrentes nos filmes seguintes, *Cabra Marcado para Morrer* ainda se diferencia das demais obras pelo seu tema, por conter uma questão ligada ao passado como linha central para a narrativa. De toda sua filmografia, podemos destacar apenas duas que também apresentaram ligação com um fato passado, *O Fio da Memória* (1991) e *Peões* (2004).

Em *Cabra Marcado*, diferentemente dos documentários até então, a história não surge com os grandes feitos ou nomes, mas sim com personagens menores dessa história, que estariam destinados ao esquecimento. A filmagem é o que resgata eles e a maneira como Coutinho consegue unir o passado da história com o presente dos relatos pessoais dos personagens é um dos grandes feitos da obra.

O filme articula duas formas de abordar o passado, privilegiando a memória de um grupo e levando em conta que ela conserva em relação ao passado uma abertura diferente daquela da história. No filme, a história recolhe dados, acontecimentos, informações que contextualizam a memória, e surge em uma narração em off mais “objetiva”. Ela é o substrato necessário para que a memória, formada pelas narrativas individuais, possa irromper. (LINS, 2004, p.32)

Manter o equilíbrio entre a informação factual e as experiências relatadas pelos seus personagens não é uma tarefa tão simples. Quando um documentário escolhe esse caminho, de ter ambos elementos em cena, é preciso muita sensibilidade para conseguir

misturar os dois sem que o filme seja prejudicado. *Cabra Marcado para Morrer* consegue atingir tal equilíbrio principalmente por ter sido um filme inteiramente idealizado e realizado por Eduardo Coutinho, sem forças exteriores que pudessem alterar ou limitar o produto final.

O Fio da Memória já não teria a mesma sorte, uma vez que recebeu financiamentos de emissoras inglesas, francesas e espanholas. O diretor se viu obrigado a utilizar uma narração informativa, mais rígida e didática já que em muitos momentos era necessário explicar o que estava sendo mostrado, considerando que um espectador estrangeiro pudesse ficar confuso ao assistir uma cerimônia de candomblé, por exemplo.

Em suma, *O Fio da Memória* é um documentário com muitas falas e imagens tão fortes quanto as que encontramos em outros trabalhos do diretor. Mas elas acabam perdendo a força, em função da estrutura do filme, que apresenta vários textos explicativos associados às imagens de rituais, cerimônias, celebrações – incluídos na montagem final. (LINS, 2004, p.80)

Desde então, Coutinho passou a utilizar cada vez mais a fala de seus personagens, deixando a informação factual de lado e proporcionando ao espectador uma experiência imersiva nas histórias contadas. Em *Peões*, ainda que exista uma linha narrativa baseada em um fato do passado, esse fato não é explicado em momento algum por narrações didáticas. São os personagens que vão reconstruindo a história através de seus relatos e impressões pessoais. Nos demais filmes, por retratarem apenas o tempo presente, a experiência de imersão nos universos particulares de cada personagem é ainda maior e pode ser considerada um dos mais fortes elementos do estilo de filmagem de Eduardo Coutinho.

A entrevista como método

Após *Cabra Marcado Para Morrer*, Coutinho inaugura gradualmente, em seu cinema, os documentários “de personagem”, regidos por depoimentos de pessoas comuns. Tais obras não se caracterizam por defender uma tese ou opinião, mas sim por se sustentarem em torno de seus entrevistados e das histórias que estes contam. O que importa é a fala de cada personagem, a verdade e a sinceridade de cada um deles, pois eles, sim, são o elemento central da narrativa.

De *Santo Forte* (1999) em diante, Coutinho formata um jeito próprio de pensar e fazer cinema documentário, cuja finalidade é promover um “acontecimento fílmico” capaz de estimular um

processo de transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual. (BEZERRA, 2014, p. 14)

Para captar os depoimentos de seus filmes, Coutinho faz uso da entrevista, ou, como ele gostava de chamar, de conversas. A entrevista é responsável por dar voz àquele que é documentado e estabelecer relações entre entrevistado, entrevistador e espectador. Essas relações são possíveis pois, através deste método, acontece o encontro e contato necessários para que o documentário exista. Esses elementos, no entanto, não ocorrem somente no momento da entrevista, eles são iniciados muito antes, nas etapas de pesquisa e pré-produção.

Em muitos documentários, a pesquisa e pré-produção são etapas tão importantes quanto as filmagens e entrevistas em si. É onde o vínculo entre equipe, diretor e personagem começa a ser formado. Esses momentos podem ser essenciais para o desenvolver da obra e para que a entrevista final não se torne apenas uma sessão de perguntas e respostas prontas, mas sim uma verdadeira troca, uma conversa entre personagem e entrevistador.

No entanto, para o cinema de Coutinho, essas etapas não são necessariamente regra. Ao mesmo tempo em que ele se utiliza sim de pesquisas prévias às filmagens, como o fez em *Santo Forte e Edifício Master*, ele também arrisca e começa a filmar apenas com uma ideia na cabeça sem saber quem ou o que irá encontrar, como foi o caso de *O Fim e o Princípio* (2006). Com ou sem pesquisa, um documentário está sempre vulnerável pois depende tanto da desenvoltura dos personagens escolhidos em cena quanto da desenvoltura do diretor para administrar o rumo das filmagens.

São muitos os casos de personagens e ideias surgidas na pré-produção que não funcionam tão bem nos dias de filmagem, assim como também existe o outro lado, onde personagens e ideias subestimados antes podem ganhar força e presença em frente às câmeras. Este momento é imprevisível e o que resulta dele é capaz de direcionar o rumo do documentário. Por isso, Julio Wainer cita em sua tese *A entrevista no documentário* (2014), o entrevistador como um condutor, agente motivacional desse encontro: “Com sua presença e atuação ele desenha não só a entrevista, mas o próprio documentário”.

Para Wainer, a entrevista deve funcionar como uma sucessão de provocações por parte do entrevistador. Tais provocações podem ser previstas e programadas, mas a verdade é que as entrevistas são momentos únicos que consistem principalmente na

sensibilidade do entrevistador em saber por onde ir e até onde ir, saber quando questionar, concordar e se calar, e saber criar rapidamente um ambiente de confiança para o seu personagem para que este sintase ouvido e confortável o suficiente para compartilhar seus pensamentos mais autênticos.

Essa autenticidade não corresponderá necessariamente à verdade. No caso do documentário, a autenticidade do personagem se encontra “na presença em cena e crença na própria palavra”. João Moreira Salles, defende em entrevista, a importância desta crença citando uma das personagens de *Santo Forte* (1999), que relata no filme ter visões de entidades do candomblé:

O que importa para o Coutinho é que ela acredite nisso e que essa fala tenha força. A sinceridade da experiência dela como pessoa de fé que acredita na existência de espíritos ou de orixás. Ela não mente quando diz isso. Se isso factualmente é verdade ou não, não importa para o documentário. (...) O que importa é a sinceridade da força dessa fala e do fato dela acreditar, que ela teve uma experiência mística, uma experiência religiosa e que ela possa falar dessa experiência, se comover com essa experiência e convencer o espectador que essa experiência pra ela é verdadeira, é real.³

A verdade factual, a verdade científica, com base em fatos comprovados, pouco importa para o documentário segundo João Moreira Salles. Para ele, incluir tal verdade em um documentário serve apenas para “matar” a obra, tirar o espectador do plano da experiência em que ele se encontra, rompendo o encanto:

A verdade não é essencial para o documentário. O que é essencial para o documentário é a verdade da experiência do filme. É você acreditar naquilo que o filme te oferece como experiência *de filme* (...) na força que aquilo tem como cinema. Essa é a única verdade possível do documentário. A verdade factual não é necessária para o documentário, o documentário não deveria persegui-la.⁴

Essa verdade da experiência é muito clara e presente nos filmes de Eduardo Coutinho. Ele não busca retratar a classe média carioca em *Edifício Master* (2002), não quer discutir religião em *Santo Forte* (1999) ou falar sobre a pobreza existente nas favelas em *Babilônia 2000* (2000). O que Coutinho busca, e alcança com êxito, é

³ PORTAL TELA BRASIL. Entrevista com João Moreira Salles. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QDCLUYqtHb0>>. Acesso em: 19 mar. 2017.

⁴ PORTAL TELA BRASIL. Entrevista com João Moreira Salles. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w8SbZYFAboE>>. Acesso em: 19 mar. 2017.

mostrar a verdade de seus personagens através do que estes têm para compartilhar. Seus filmes não buscam histórias de heróis ou grandes feitos, mas apenas experiências que tenham potencial para oferecer ao espectador a imersão naquele universo durante os poucos minutos de entrevista. Coutinho consegue, de forma única, extrair o melhor de relatos até então banais, transformando-os em histórias atraentes e muitas vezes inesquecíveis para aquele que assiste.

O documentário de personagem e o dispositivo Coutiniano

Foi a partir de *Santo Forte* que Coutinho passou a se concentrar cada vez mais na palavra de seus personagens do que em quaisquer outros elementos que poderiam compor a cena. O diretor resolveu seguir sua intuição e apostar no encontro, na fala e na transformação de pessoas comuns em personagens.

Santo Forte é um filme com poucas imagens além das entrevistas, algumas filmagens de cobertura, mas nada que tire o foco e atenção da fala, nenhuma explicação sobre qualquer religião, ritual ou entidade. O que vemos e ouvimos é o mesmo que Coutinho e sua equipe, não existe narração que conduza o espectador pela mão em cada cena, não aprendemos sobre religião com especialistas ou estudiosos. Apenas ouvimos e observamos relatos de pessoas comuns sobre a sua fé, suas crenças e descrenças e são esses narradores que nos conduzem ao longo do documentário.

O que se vê são basicamente pessoas comuns falando com desenvoltura para a câmera, expondo suas experiências místicas e religiosas. Em outras palavras, trata-se de um corpo no ato de fabulação peculiar em gestos, tom de voz, posturas e atitudes. A habilidade de Coutinho como entrevistador adquire aqui um apuro excepcional para evidenciar, com um mínimo de intervenção, o caráter universal de histórias particulares e a natureza performática dos atos de fala. Tem-se, portanto, um estilo de documentário cuja finalidade é fazer as pessoas narrarem as experiências de suas vidas com criatividade e improviso. (BEZERRA, 2014, p.30)

Para conseguir aproveitamento máximo de suas entrevistas e para que seus personagens consigam se sentir à vontade para narrar suas experiências pessoais, Coutinho faz uso de “dispositivos de filmagem”, como ele mesmo chamava. Um dispositivo nada mais é do que o procedimento de filmagem e pode variar: filmar em

um só lugar, filmar somente determinadas pessoas, filmar em apenas um dia, etc. Para o diretor, o dispositivo era crucial, sendo mais importante que a escolha de um tema ou o desenvolvimento de um roteiro, por exemplo.

Nas obras seguintes, o uso de um ou mais dispositivos é evidente e acaba sendo característica sempre presente, se solidificaram como marcas registradas do diretor juntamente com a importância da fala de cada personagem.

Babilônia 2000

No último dia do ano de 1999, Eduardo Coutinho junto de sua equipe, sobe o morro da Babilônia, no Leme, Zona Sul do Rio de Janeiro, para filmar o dia 31 de dezembro daqueles moradores. Para conseguir filmar o maior número de pessoas possível, tendo menos de 24 horas para isso, ele decide dividir a equipe em cinco, onde cada diretor responsável teve autonomia para filmar seus depoimentos.

Em *Babilônia 2000*, Coutinho continua o trabalho iniciado em *Santo Forte* dando importância à palavra. Mas agora, temos a impressão que essa é uma parte maior ainda do filme, já que, ao contrário do anterior, não temos um fio condutor temático como a religião. O fim do ano é apenas um pretexto para início de conversas, onde os entrevistados mostram toda a sua capacidade narrativa ao contarem sobre momentos de suas vidas, que surpreendem o espectador pela facilidade das conversas, pois todos os entrevistados se mostram abertos às equipes e sem vergonha nenhuma de se mostrarem em seu íntimo, dentro de suas casas ou em seus quintais, e contarem sua história.

Filmar os personagens dentro de casa ou em locais em que já eram habituados foi um dos dispositivos de filmagem usados em *Babilônia 2000*. Um método que não era novidade no cinema do diretor e continuou fazendo parte de seus filmes pelo simples propósito de deixar o entrevistado o mais à vontade possível para que ele se esqueça que está sendo filmado, ou pelo menos não se incomode tanto com a presença das câmeras e equipe, e, desse modo, Coutinho poderia extrair performances naturais e autênticas.

A naturalidade das conversas é um dos êxitos do filme, todos recebem bem as equipes, se mostram solícitos e cordiais. Carolina, por exemplo, é filmada logo após aplicar tinta no cabelo e não se importa: diz que faz isso sempre, já foi loira e agora queria o cabelo vermelho para a passagem de ano. Ela recebe uma das equipes em sua casa, conta dos preparativos para a ceia daquela noite, diz que comprou refrigerante e oferece para eles. Ela não hesita em andar pela casa sendo filmada, mostra a roupa escolhida para mais tarde e mostra também as comidas já prontas e, novamente, oferece uma porção da mousse feita por ela para a equipe. Essa naturalidade e espontaneidade seria impossível se Carolina estivesse em outro lugar que não sua casa, o diretor não conseguiria uma performance tão única se não estivesse ali.

Outro ponto alto do filme é a desmistificação do estereótipo do morador de favela. Em muitos momentos somos surpreendidos por falas extremamente esclarecidas, bem resolvidas, com opiniões fortes e muito conteúdo. É o caso do primeiro depoimento do filme, o de Fátima. Ela é entrevistada pelo próprio Coutinho e também o recebe em casa, em seu quintal, e é surpreendida por ele enquanto lavava o cabelo. Apesar de estar apenas de sutiã não se sente intimidada, logo veste uma blusa e oferece sorridente um copo de água para a equipe. Fátima conta que já foi hippie, vendia artesanato com o marido, gostava da Jovem Guarda, de Beatles e Janis Joplin, tinha até quem a achasse parecida com a cantora no passado. Já leu Hermann Hesse e por isso um de seus filhos se chama Sidarta. São relatos que quebram logo no início do filme quaisquer pré-conceitos que o espectador possa ter.

Dona Djanira é também um dos depoimentos fortes do filme. Natural de Minas Gerais, foi para o Rio de Janeiro com apenas 14 anos para trabalhar como empregada doméstica. Anos depois, acabou trabalhando na casa de uma família muito bem relacionada, amiga do ex-presidente Juscelino Kubitschek. Conta que, entre os demais funcionários, apenas ela não tinha vergonha de ir recepcionar Juscelino e que ele sempre a tratou muito bem.

O depoimento de Djanira nos faz imaginar outros tempos, imaginar as festas glamourosas que aconteciam na casa onde trabalhava e os convidados ilustres que compareciam. Seu depoimento possui um tom lúdico, ela transita pelo próprio passado e

o enaltece, em momento algum lamenta sobre sua vida ou sobre o que já passou. Ao ser questionada sobre o país, é firme em sua resposta e diz que nada vai mudar, e caso mude, vai só piorar. Para ela o racismo ainda é muito presente no Brasil e nunca deixará de existir. Porém, não conta nenhum caso em que tenha sofrido racismo, apenas diz, como quem conta um segredo, que sua filha sofreu muito com isso, mas não se aprofunda no assunto, como se não quisesse falar de coisas ruins ou tristes naquele momento.

Babilônia 2000 coloca em prática alguns dispositivos Coutinianos que se repetirão em filmes futuros, entre eles a escolha por um único local de filmagem e os personagens anônimos, capazes de narrar suas histórias e encantar quem assiste. Outro dispositivo utilizado já vinha fazendo parte da filmografia do diretor desde *Cabra Marcado para Morrer*: mostrar a realidade da filmagem.

Acompanhamos as equipes entrando no morro e, através da locução do próprio diretor, tomamos conhecimento das condições de filmagem. Ou seja, logo nos primeiros instantes de filme, temos noção de que não se trata de uma obra ficcional, mas sim de um documentário. A todo momento, um ou mais membros da equipe aparecem em cena, ouvimos a voz de Coutinho questionando e reagindo aos depoimentos, microfones e câmeras aparecem por diversas vezes, alguns personagens recebem o pagamento em cena enquanto outros nos lembram constantemente da presença de uma equipe de filmagem quando interrompem seus depoimentos para perguntar se está bom, se estão falando muito alto ou se precisam se arrumar mais.

Edifício Master

Edifício Master veio da vontade do diretor em retratar personagens de um outro universo além da favela que ele vinha filmando desde *Santa Marta*, um universo até então não explorado pelo documentário brasileiro, o da classe média. Para isso, Coutinho decide filmar moradores de um prédio, mantendo seu dispositivo de locução única e com a intenção de que, através de uma camada média da população brasileira, seus espectadores pudessem estabelecer conexões ainda maiores com as vidas dos personagens escolhidos.

Diferente do que vimos em *Santo Forte e Babilônia 2000*, *Edifício Master* não possui um tema central que ligue os seus personagens e inicie conversas, além deles habitarem o mesmo prédio, e não se trata de um filme sobre a classe média carioca, mas sim, sobre pessoas. Não é à toa que o filme é um dos marcos da carreira do diretor, onde podemos vê-lo colocando em prática o que sempre o motivou a filmar: conhecer pessoas e suas histórias.

Logo no início já descobrimos que o filme acontecerá em um edifício residencial, de 12 andares e, aproximadamente, 500 moradores em Copacabana, a uma quadra da praia. Aos poucos, somos introduzidos a cada um dos mais de 20 personagens, a maioria aparece seguindo a ordem em que foram filmados.

Nos primeiros depoimentos, podemos perceber a vontade de alguns moradores, entre eles Sérgio, o síndico, de defender aquele edifício como um bom lugar para se viver. Eles falam sobre o passado como um período condenável, de prostituição, travestis, cafetinas, drogas e policiais. Agora, o prédio é um ambiente familiar sem nenhuma dessas assombrações do passado para prejudicar sua reputação novamente. Muito disso, segundo o próprio Sérgio, se deve à sua administração séria, a qual compara em uma das frases icônicas do filme, ao uso dos métodos tanto de Piaget quanto de Pinochet.

Esses depoimentos sutilmente vão dando lugar aos demais, que nada falam sobre o prédio em si mas de seus próprios passados e presentes. Somos apresentados a um leque diverso de personagens, dos mais variados tipos, trejeitos, histórias e performances. Alguns senhores e senhoras aposentados, jovens estudantes, mães solteiras, garotas de programa, um camelô, uma empregada doméstica imigrante, uma ex-dançarina, um ex-jogador de futebol, casais e muitos outros exemplos dos personagens diversos retratados no filme. Uns chamam mais atenção que outros, mas todos são igualmente importantes para compor o mosaico social representado por um único edifício de Copacabana.

Daniela, professora de inglês e extramente introvertida, chama atenção na primeira metade do filme. Ela é responsável por um dos depoimentos mais longos e intensos de *Edifício Master*, não olha para o diretor nem para a câmera, se diz neurótica e sociofóbica e que a constante lotação e o “típico vaivém de Copacabana” a deixam muito estressada. Ao ser questionada por Coutinho sobre o porquê de não o olhar enquanto eles conversam, Daniela se explica dizendo que não é porque o que ela diz não tem veracidade, mas porque ela não tem autoconfiança suficiente para o encarar sem gaguejar ou piscar compulsivamente.

O depoimento termina com algumas manifestações artísticas que ela usa como válvula de escape, recita um de seus poemas em inglês e, depois, mostra uma pequena pintura que, apesar de não ter muito valor estético, no dia em que foi feita, a ajudou a resolver muitas questões internas. A presença de Daniela no filme é muito ambígua, pois, mesmo dizendo ter tantos problemas de neurose, consegue se deixar filmar e conversar sobre questões íntimas com desconhecidos. Não sabemos ao certo os motivos que a levaram a querer conversar com Coutinho e a se expor tanto, mas, ao observar o comportamento do diretor durante a entrevista, podemos imaginar que ela de fato tenha se sentido à vontade ali, já que o diretor não busca julgar e recriminar, ele apenas escuta e se mostra interessado no que ela tem a dizer, assim como faz com todos seus personagens.

Pouco depois, é a vez de Alessandra contar sua história de maneira um pouco mais leve e descontraída. Garota de programa assumida, ela conta que veio de Belo Horizonte e ficou um ano sem falar com seu pai quando engravidou de sua filha aos 14 anos. Apesar da dura realidade, Alessandra conta sua história com certa alegria e otimismo. Relembra a felicidade de seu primeiro programa: ao receber o pagamento, levou a filha a um McDonald's para comerem tudo o que tinham direito. Diz que, quando a filha tiver mais idade, não vai esconder dela a sua profissão, pois não há nada de errado com isso e, enquanto puder, vai trabalhar para sustentar ela e sua irmã para tentar evitar que elas tenham um futuro similar ao dela.

A fala de Alessandra é marcada por contrastes. Ao mesmo tempo em que se diz orgulhosa da profissão, não deseja o mesmo para sua filha; diz não ter medo da morte e que, quando morrer, estará melhor que todos nós, mas, em seguida, diz que ama sua

vida e não quer morrer. No final, depois de tanto contar a Coutinho, confessa que é uma boa mentirosa, mas jura que foi verdadeira para o diretor. Essas pequenas incoerências não invalidam seu depoimento, muito pelo contrário, o mostram ainda mais verdadeiro. Alessandra é como se mostra, fala o que vem à cabeça, não segue um roteiro próprio nem um roteiro estabelecido pelo diretor, é livre em sua fala e vai se justificando conforme acha necessário. Sua espontaneidade e singularidade cativam o espectador, tornando-a um dos depoimentos inesquecíveis do filme.

Alguns personagens se revelam por meio da arte, seja de uma pintura, um poema ou uma música. Em sua maioria, esses momentos possuem uma carga emocional grande, pois entendemos que se aquele personagem está nos mostrando algo que o emociona, é porque é algo significativo em sua vida. Henrique, um aposentado da companhia aérea americana Pan-American, é um desses personagens que nos proporcionam esses momentos.

Seu depoimento é um tanto quanto morno até começar a contar como conheceu Frank Sinatra em um evento onde o cantor faria um show. Sua narração muda, ganha mais vida ao relatar que se aproximou de Sinatra para conversar e confessou que sua música favorita era “My Way”, que Henrique considera a música de sua vida. O cantor o chamou então para cantar dois versos da música junto dele no palco. Agora, muitos anos depois desse acontecimento, Henrique ainda se emociona ao lembrar e ao cantar a música, como o faz para Coutinho. O som alto não esconde a voz emocionada que junta forças de onde não tem para conseguir terminar os versos, com gestos vitoriosos, como se relembresse através da música de todos os momentos bem sucedidos de sua vida, a vida que ele fez do jeito dele.

Edifício Master mostra um conceito diferente de comunidade daquele que vimos anteriormente em *Babilônia 2000*, a ideia de um coletivo, do “nós”, é muito menos disseminada. São corredores estreitos e escuros, portas fechadas, cada morador dentro do seu apartamento. O espaço individual parece ocupar mais do que o espaço comum, do que o espaço compartilhado.

O diretor tenta quebrar essa percepção com pequenas inserções de imagens que mostram alguma interatividade entre moradores, como, por exemplo, o grupo de mulheres que levam um bolo para cantar parabéns a uma amiga. Mas, ainda assim, a comunidade em *Edifício Master* se mostra fragmentada, dentro de cada apartamento. Essa característica ajuda o filme a cumprir seu papel de retratar o indivíduo, sem que exista um motivo ou tema maior para isso, apenas a curiosidade de conhecer o outro já é suficiente.

Últimas Conversas

Diferente em todos os aspectos. É o que podemos dizer sobre *Últimas Conversas* (2015), último filme de Coutinho, interrompido pouco antes de iniciar sua montagem pela morte abrupta e violenta do diretor. Devido às circunstâncias, o filme é montado por Jordana Berg e finalizado por João Moreira Salles.

Assim como em *Babilônia 2000* e *Edifício Master*, temos novamente o conceito de comunidade sendo filmado, dessa vez são os estudantes do terceiro ano de uma escola pública. Diferente dos filmes anteriores, a locação não faz parte do dia a dia dos personagens por ser um estúdio e não a própria escola ou suas casas. O fato de serem estudantes de Ensino Médio surpreende quem estava acostumado com a obra de Coutinho, que sempre buscou entrevistar personagens mais velhos, com poucas exceções tão jovens quanto estes adolescentes de 17 anos.

O filme se inicia com um monólogo insatisfeito do diretor, transformando-o em um personagem. Era o quarto, de cinco dias de filmagem, e Coutinho estava insatisfeito com o material obtido até então. Arrependia-se de ter escolhido adolescentes para filmar, pois eles não têm memória e já chegam moldados na filmagem, censurados. Não falam o que lhes vem a cabeça como falariam se fossem crianças, ideia que agradava mais o diretor. Mas, agora, segundo ele mesmo, era tarde demais e ele deveria terminar o filme e cumprir seu contrato com o governo do estado.

Mesmo com novos elementos introduzidos, *Últimas Conversas* não deixa de ser um filme de Eduardo Coutinho. Apresenta uma breve introdução sobre a ideia que levou ao filme e mostra a realidade da filmagem, sem esconder a equipe ou as perguntas e reações do diretor. Os personagens, mesmo sendo poucos, mantêm a essência que Coutinho sempre buscou: uma boa capacidade de narração e espontaneidade para poderem construir ligações com os espectadores.

A jovem Rafaela é uma das personagens que se destaca no filme. Quer ser da aeronáutica mesmo sem nunca ter andado de avião, sonha em um dia poder retribuir tudo o que sua mãe já fez por ela e constituir uma família própria para ser uma mãe diferente da que tem, mais carinhosa e amorosa com seus filhos.

Filha de pais separados, ela e a irmã viveram um período de suas vidas com a avó, pois a mãe não tinha condições de sustentá-las. Quando voltaram a morar com a mãe, Rafaela queria encontrar uma relação como a que via em novelas ou mesmo a relação que via entre suas amigas e suas mães. Infelizmente, não teve tanta sorte e sente muito a falta desse amor materno. Seu depoimento é marcado por feridas emocionais, primeiro ao falar da mãe e, depois, ao mencionar o padrasto que abusou psicologicamente dela e da irmã. Rafaela é a única personagem que se emociona em frente às câmeras, chora e compartilha seu sofrimento conosco.

A última participante do documentário é justamente o que Coutinho queria desde o começo, uma criança. A pequena Luiza encanta o diretor com suas falas inocentes e sinceras. Ele a questiona, instiga e participa de suas fantasias. Coutinho se diverte e a equipe também, escuta-se sempre um ou mais risos ao fundo. A entrevista é muito mais uma brincadeira, um momento de descontração do que qualquer outra coisa.

Ao final, Luiza se despede do diretor e sai. Ao ser aplaudida na saída, ela volta e agradece o seu público como se estivesse em uma peça de teatro. O encontro com Luiza era tudo o que o diretor mais queria desse filme, a alegria e inocência de uma criança.

Jamais saberemos com exatidão o que Coutinho esperava desse filme ou como o teria montado se continuasse vivo. Mas temos um filme fiel aos princípios do diretor, montado e finalizado por quem trabalhou durante anos com ele e sabia qual caminho

seguir. *Últimas Conversas* encerra a filmografia de Eduardo Coutinho com personagens jovens que muito falam sobre futuro e o que esperam de suas vidas que está apenas começando, diferente dos filmes anteriores, onde ouvíamos sobre o passado e as esperanças de mudança já eram escassas, devido à dura realidade do dia a dia. Apesar das tristes condições em que o filme foi finalizado, *Últimas Conversas* serve como um sopro de vida esperançoso no futuro, a certeza de que a vida continua e se perpetua com a arte.

Considerações Finais

Eduardo Coutinho nunca foi um cineasta acomodado. Mesmo depois de ter sua carreira consolidada e ser considerado um documentarista renomado, jamais reduziu seu cinema a uma fórmula pronta. Sempre inquieto com sua própria arte, questionava inúmeras vezes seus projetos antes de finalizá-los e sempre procurou novas possibilidades para seus filmes.

Todas suas obras foram essenciais para sua construção como diretor. Os programas para o Globo Repórter, onde pode aprender e absorver muito sobre cinema não ficcional; a realização de *Cabra Marcado para Morrer*, um filme que se reinventou após 20 anos do início das filmagens, até chegar em *Santo Forte*, onde pode dar mais espaço para seus personagens. Aos poucos e a cada erro e acerto, Coutinho moldou sua carreira e se tornou, além de um dos maiores documentaristas nacionais, um especialista em ouvir e dar voz a quem não costuma ser escutado.

Conseguir relatos tão singulares e muitas vezes íntimos de seus personagens é um desafio para a maioria dos documentaristas, mas não o era para Coutinho. Ele era capaz de extrair muito de seus entrevistados, dando algumas vezes a impressão de que já se conheciam de longa data.

A maneira como o diretor conduzia suas “conversas” ajudava muito no processo de transformação de uma pessoa comum para um personagem incrível: sempre com

perguntas muito simples, sem presumir, emitir opiniões ou julgar. Coutinho fazia o papel de um verdadeiro terapeuta, se colocando à disposição daquelas histórias e de seus donos, se interessava inteiramente pelo o que lhe diziam e deixava isso claro. Assim, seus personagens se sentiam importantes em estar ali e seus espectadores se sentiam próximos daquelas pessoas, conseguindo, na maioria das vezes, se identificar ou simpatizar com um ou mais deles.

Seu cinema se renovava a cada obra lançada, pois nenhuma era igual à outra. Estava sempre em busca do novo, do que ainda não havia sido feito e de quem ainda não havia sido escutado. Filmes com dispositivos, pessoas e locais diferentes, mas sempre estimulados pelo encontro e pelo processo de entrevista. Confiar em seus personagens como fio condutor de seus filmes era arriscado, não tinha como prever se seria bom ou não, se ali teria uma história ou não. Talvez por isso, Coutinho sofria tantas angústias no processo de produção, pela falta de certezas que o cercavam. Sorte de seu público, pois em meio a tantas dúvidas, ele conseguia encontrar um motivo maior para terminar seus filmes. Assistir a uma obra de Eduardo Coutinho é não saber ao certo o que esperar dela, mas ter a certeza que será uma experiência única e verdadeira.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Cláudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas: Papyrus, 2014.

BRAGANÇA, Felipe. *Edifício Master, de Eduardo Coutinho*. In: Contracampo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/edificiomaster.htm>>. Acesso em: 3 mar. 2017.)

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

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *O fim e o princípio: Entre o mundo e a cena*. In: Novos Estudos - CEBRAP, São Paulo, v. 33, n. 99, 2014.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *Cabra Marcado para Morrer: entre a memória e história*. In: SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge (Organizadores). *A História vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 179-192.

MUSSE, Christina Ferraz; MUSSE, Mariana Ferraz. *A entrevista no telejornalismo e no documentário: possibilidades e limitações*. In: Rumores, São Paulo, v. 4, n. 8, 2010.

WAINER, Julio. *A entrevista no documentário*. 2014. 200 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

FILMOGRAFIA

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: VideoFilmes, Cecip, Donald K. Ranvaud e Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2001. Dur. 80 min.

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Mapa Filmes e Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1984. Dur. 119 min.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: VideoFilmes. Rio de Janeiro, 2002. Dur. 110 min.

FIO da Memória, O. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro - Funarj. Rio de Janeiro, 1991. Dur. 115 min.

FIM e o Princípio, O. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2005. Dur. 110 min.

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Cecip. Rio de Janeiro, 1999. Dur. 80 min.

SEIS Dias de Ouricuri. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Rio de Janeiro, 1976. Dur. 41 min.

THEODORICO, imperador do sertão. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Rede Globo. Rio de Janeiro, 1978. Dur. 49 min.

ÚLTIMAS Conversas. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: VideoFilmes. Rio de Janeiro, 2015. Dur. 85 min.