

REFLEXÕES SOBRE NARRATIVA A PARTIR DOS DOCUMENTÁRIOS DE EDUARDO COUTINHO¹

JULIANA MUYLAERT MAGER², LUCIENE LEHMKUHL³

Resumo: No presente artigo busca-se apresentar os caminhos e resultados de um ano da pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Documento, documentário e história nas imagens de Eduardo Coutinho: limites da representação”, em que se pretendia abordar as relações entre documentário e historiografia a partir da obra do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho. Dessa maneira, na primeira parte do artigo faz-se uma descrição do projeto e do processo de pesquisa. A segunda parte é dedicada ao objeto de estudo propriamente dito, ou seja, os documentários do diretor, especialmente alguns deles, selecionados pelas possibilidades que apresentam para se pensar questões caras ao documentário, e a história como testemunho, documento, representação, arte, narrativa. Ao final do texto, são retomadas questões trabalhadas ao longo da pesquisa e traçados novos caminhos apontados pelo processo de pesquisa.

Palavras-chave: Documentário, Historiografia, Eduardo Coutinho, Documento, Representação.

Abstract: In the present article the aim is to present the steps and results of the one-year Scientific Initiation research intitulated “Document, documentary and history in Eduardo Coutinho’s images: limits of representation”, in which it was intended to approach the relations between documentary and historiography in the work of the brazilian documentarist Eduardo Coutinho. As such, the first part of the article is a description of the project and its research process. The second part is dedicated to the object of study itself, in other words, the documentaries of the nominated director, especially some of them, selected as they made it possible to elaborate questions dear to both documentary cinema and history, like testimony, document, representation, art, narrative. The end of the text is an attempt to piece together issues dealt with along the present article, also intending to show new paths and possibilities pointed out during the research.

Keywords: Documentary, Historiography, Eduardo Coutinho, Document, Representation.

¹ Este artigo é resultado da pesquisa de Iniciação Científica “Documento, documentário e História nas imagens de Eduardo Coutinho: limites da representação” financiada com bolsa do CNPq, realizada no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação da Profa Dra Luciene Lehmkuhl.

²Graduanda do Curso de Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Av. João Naves de Ávila, 2160, Bloco H, Sala 1H 40. Uberlândia – MG, CEP: 38.408-100. jumuylaert@gmail.com.

³Professora orientadora, do Instituto de História (INHIS) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Av. João Naves de Ávila, 2160, Bloco H, Sala 1H 40. Uberlândia – MG, CEP: 38.408-100. lucilehmkuhl@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

No livro “A partilha do sensível”, Rancière afirma:

O documentário, o cinema que se dedica ao “real” é [...] capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de “ficção”, que se dedica facilmente a certa estereotopia das ações e dos tipos característicos (Rancière, 2005, p. 57).

Essa afirmação, de alguma forma, se aproxima do que Edgard Morin e Jean Rouch (2008, p. 2-46) postularam ao criar o *cinéma-verité*, e certamente traz algo em comum com as concepções de Eduardo Coutinho acerca do poder do documentário, expressas em entrevistas e em seus filmes.

O interesse pelo cinema e mais especificamente o documentário surgiu no âmbito desta pesquisa acompanhado de certa desconfiança em relação a esse gênero, fazendo com que minha atenção se voltasse para filmes que afirmavam a condição da filmagem e a contingência e limites das representações que construíam acerca do real. Nesse sentido, a opção pelo estudo da obra de Eduardo Coutinho, para além da importância do diretor, se deu pelo método adotado em seus documentários, que buscam sempre mostrar ao espectador tratar-se da filmagem de um momento único ou da “produção de um acontecimento especificamente fílmico”. (Lins, 2007, p. 12).

Assim, a pesquisa que o presente artigo visa relatar procurou, a partir dessa concepção de documentário, aproximar os campos do cinema e da história/historiografia e os trabalhos do documentarista e do historiador. Não se trata, portanto, de abordar o documentário por sua aproximação com a história ou com a realidade, mas a partir do que há de invenção, fabulação, ficção nos depoimentos de Eduardo Coutinho e nos documentos com os quais o historiador trabalha.

Eduardo Coutinho é considerado um representante do documentário contemporâneo, apesar dos diálogos de sua produção com o cinema moderno enfatizados por Ismail Xavier (2003) no texto “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”. Seu filme “Cabra marcado para morrer (1964/84)”, segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 25), figura como uma espécie de marco “entre o cinema moderno dos anos 60 e 70 e o documentário das décadas de 80 e 90”. Ainda segundo as autoras, o documentário contemporâneo brasileiro produzido a partir da década de 1980 estabelece um contraponto à estética do documentário moderno realizado nos anos 1960 e 1970.

As autoras definem o documentário moderno como “um conjunto de obras em 16 ou 35 mm, de curta ou média metragens e circulação restrita, realizadas sobretudo por documentaristas ligados ao Cinema Novo”. (Lins & Mesquita, 2008, p. 20). A estética do cinema documental moderno no Brasil esteve ligada ao movimento de intelectuais em direção às camadas populares, muitas vezes, vinculado a posições políticas de esquerda. O cinema ganha um papel sociológico⁴ de conceder espaço para se discutir questões de classe e “dar voz a esse ‘outro’ [o outro de classe] desconhecido torna-se questão importante para os cineastas”. (Lins & Mesquita, 2008, p. 21). O aspecto sociológico atribuído a esses filmes se junta a uma “estética clássica”, caracterizada pelo uso de narração explicativa, da palavra autorizada do especialista e pela montagem retórica. Lins & Mesquita (2008, p. 22) escrevem:

As implicações políticas do Cinema Novo parecem ter criado uma situação especial para o documentário, que continuou recorrendo à “voz do saber” para construir com clareza os significados sociais e políticos visados pelos filmes. Portanto, a narração explicativa perdura e expressa um modelo bastante característico da primeira metade dos anos 60 no Brasil: o do cineasta/intelectual que se julga no papel de intérprete que aponta problemas e busca soluções para a experiência popular (Lins & Mesquita, 2008, p. 22).

Em contraponto, o documentário contemporâneo, a partir das décadas de 80 e 90 – apesar de ser possível identificar rupturas já na década de 70 – seria identificado pelas tendências em filmar sujeitos singulares e evitar as generalizações. Marcado e influenciado pelo ensaio, pela auto-representação, pelo aspecto subjetivo, pela videoarte, pela entrevista, o cinema documentário recente questiona os procedimentos da “estética clássica” e os pressupostos do documentário moderno das décadas de 1960 e 1970.

Os filmes de Coutinho fazem parte desse movimento e se pautam pela reflexividade, pela metalinguagem, pelo uso predominante da palavra, pela recusa em incluir os personagens (vistos como únicos) em categorias universais, em usar a imagem como ilustração, em usar a narração em *off* e o recurso à fala do especialista para corroborar o ponto de vista das personagens comuns. Também são uma recusa da montagem “clássica”, que busca encobrir os cortes e tudo aquilo que evidencie que se trata de um filme; esse tipo de montagem visa alcançar um efeito ilusionista de continuidade entre uma cena e outra.

Os filmes de Eduardo Coutinho, muitas vezes, ganham sua força exatamente nos momentos que são considerados refugo, resto, aquilo que para outros cineastas deve ser apagado pela montagem. Em entrevista a Valéria Macedo, o diretor afirma:

⁴ Termo usado por Jean-Claude Bernadet em seu livro “Cineastas e imagens do povo” (1985).

Se eu mostro as circunstâncias de uma filmagem, estou mostrando que as “verdades” são contingentes. A interferência do acaso e da circunstância para mim é fundamental (sic). Aquilo que não entra nos outros filmes, a sobra, é o que me interessa (Coutinho, 2008a, p. 71).

Jean Louis Comolli, no texto “Sob o risco do real”, faz afirmações que muito se aproximam da concepção de Coutinho acerca do documentário. Segundo o autor,

[...] diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo “realista” da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser realizar-se sob o risco do real [...] ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação (Comolli, 2008, p. 169-170).

O cinema de Coutinho é marcado pela singularidade e fragilidade de suas narrativas, também pela recusa de roteirização e por uma abertura ao acaso proporcionado pelo momento da filmagem; todos estes aspectos, além de outros, o aproximam das definições de Comolli (2008) e também proporcionam um terreno fértil para se discutir temas como representação, testemunho, documento, real, verdade, fronteiras, ficção. Este artigo é uma tentativa de abordagem da obra do diretor, em que se busca nos filmes a constituição de um método, de uma ética para o documentário. Também é uma tentativa de debater questões historiográficas a partir dos caminhos e brechas apontados pelo documentário contemporâneo brasileiro, através da filmografia de Eduardo Coutinho.

MATERIAL E MÉTODOS

Os caminhos da pesquisa são um pouco como os documentários de Eduardo Coutinho, trazem constantes surpresas ao pesquisador e o obrigam a lidar com o acaso, a atuar “sob o risco do real” (Comolli, 2008, p. 169). Nesse sentido, muitas vezes, documentos, livros, dicas, filmes são encontrados onde menos se espera, e este talvez seja o aspecto mais interessante do trabalho do historiador, pois nunca se sabe ao certo as possibilidades do objeto até entrar em contato com a documentação.

O trabalho da pesquisa constitui-se basicamente em um levantamento da filmografia do diretor Eduardo Coutinho e um posterior contato com os filmes (não foi possível ter acesso a todos os títulos do diretor, mas à grande maioria deles). Assistir aos filmes, alguns pela

primeira vez, foi uma experiência enriquecedora que me possibilitou entrar no mundo criado por Coutinho através do documentário, partilhar das histórias que ele insiste em levar à tela.

Além da relação direta com a filmografia, foi preciso travar uma relação indireta com a mesma através de livros, artigos, entrevistas do diretor e até outros documentários, enfim, material bibliográfico e em outros formatos sobre a obra de Coutinho, filmes de outros diretores brasileiros e estrangeiros e bibliografia sobre cinema, documentário e vida e obra do diretor. Uma terceira fase da pesquisa deteve-se na relação com a historiografia, quando foram realizadas diversas leituras sobre representação, teoria da história, história cultural, história da arte, imagens e relações entre história e cinema.

O material produzido sobre o diretor estudado na minha pesquisa é formado por livros, há dois publicados sobre o cinema de Eduardo Coutinho e um que reúne entrevistas com ele: de Consuelo Lins, “O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo”; de Carlos Alberto Mattos, “Eduardo Coutinho – o homem que caiu na real”, e “Encontros: Eduardo Coutinho”, organizado por Felipe Bragança. Além dos livros há textos, entrevistas avulsas, materiais de imprensa e de divulgação dos filmes, críticas. Todo esse material me auxiliou na construção das análises realizadas e parte deles foi diretamente incorporada ao texto na forma de citações. A maior parte desse material foi pesquisada no acervo da Cinemateca Brasileira e também na Internet.

A Cinemateca Brasileira, localizada na cidade de São Paulo, dos locais consultados é o que tem maior acervo da área de cinema e maior número de documentos sobre Coutinho, integrando 103 referências sobre o diretor. Em duas visitas ao acervo, uma em 11 de setembro de 2008 e outra em 7 de janeiro de 2009, pude realizar um levantamento das referências, selecionando previamente algumas delas e depois efetuando consultas que resultaram em importantes documentos a serem integrados à pesquisa.

A pesquisa realizada no acervo da Cinemateca, além da importância para o trabalho ora apresentado, mostrou-se uma experiência importante para minha formação como historiadora e pesquisadora de cinema, isto porque o referido acervo é o maior do país na área de cinema e o trabalho direto com a documentação proporciona maior familiaridade com a atividade de pesquisa, atividade fundamental na formação do historiador.

A documentação levantada na Cinemateca trouxe surpresas, como textos e entrevistas inesperados, e proporcionou à pesquisa a incorporação de documentos que não poderiam ser encontrados de outra forma. Dada a importância e o porte da filmografia de Eduardo Coutinho, evidentemente foi preciso fazer seleções; grande parte do material consultado consiste em textos e entrevistas que foram considerados mais adequados aos objetivos da

pesquisa, e no tempo disponível para as visitas não foi possível ter acesso a toda a extensa documentação. Lembro aqui que o trabalho do historiador e do documentarista também consiste em selecionar, escolher entre documentos, pontos de vista, ângulos, temas, personagens.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Eduardo Coutinho e seu “lugar” no documentário brasileiro ou o documentário segundo a visão do diretor

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita iniciam o livro “Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo” (2008) questionando as razões do documentário, nos últimos anos, ter atraído cada vez mais o interesse de realizadores, críticos, pesquisadores de cinema e público. Crescente interesse que se manifesta no número de produções, criação de festivais, aumento das formas de fomento e distribuição, de público e de estudos sobre o tema.

Embora o momento vivido atualmente seja exceção em termos de destaque para o campo do documentário no interior do cinema brasileiro, segundo Amir Labaki, o documentário, apesar de visto como um cinema marginal, “atravessa com rara regularidade a história do cinema no Brasil” (Labaki, 2006, p. 9). O autor aponta ainda o fato dos grandes cineastas brasileiros terem realizado cinema documentário e deste ter sido responsável por grande parte das inovações no cinema brasileiro, sendo “a locomotiva estética que tem desbravado caminhos” (Labaki, 2006, p. 9).

Para Eduardo Coutinho, o documentário é marcado por seu aspecto marginal, apesar do relativo sucesso ou destaque alcançado na última década. Afirma o diretor:

O que eu quero dizer é o seguinte: que o documentário na história do cinema, o documentário foi, é, e será marginal! [...] E acho que é uma boa dose de realismo você saber de início que você está numa atividade que, dentro do cinema brasileiro, que já é marginal, é mais marginal ainda, e nem por isso você desiste de fazer, porque você quer fazer, só (Coutinho, 2008a, p. 137-138).

Essa fala nos ajuda a compreender como Eduardo Coutinho vê o cinema documentário e sua própria obra, daí a importância que ele assume ao filmar histórias únicas, filmes que só ele poderia ou que só ele tem vontade de fazer. Nas palavras do diretor, a síntese de suas

escolhas: “quando você encontra um filme que ninguém quer fazer e você quer, você tem certeza de que você precisa fazer”. (Coutinho, 2008a, p. 190). O documentário, em si, já figura como uma escolha de caráter ético, mas também estético.

O diretor, que se recusa a definir o documentário e pensa-o como sistema e não como gênero cinematográfico, afirma que o tema do documentário é a “impossibilidade de se chegar ao real” (Coutinho, 2008, p. 168), assumindo assim o caráter ambíguo e paradoxal do cinema documentário. É nas brechas e fronteiras abertas por esses aspectos do cinema documental que Coutinho caminha para construir suas narrativas, aproximando-se da historiografia atual, que assume a contingência de suas verdades e os limites (ou possibilidades) interpostos pela subjetividade do historiador.

Desse modo, pode-se dizer que tanto Coutinho quanto certa perspectiva historiográfica recente, assumindo a subjetividade, a parcialidade e a contingência, procuram construir uma relação ética com personagens e documentos e, paradoxalmente, se aproximar da objetividade (jamais atingida).

Eduardo Coutinho e sua obra ocupam um lugar importante no cinema nacional, vários estudiosos e críticos concordam que ele seja o maior documentarista em atividade no Brasil. A carreira de Coutinho como cineasta não teve início no campo do cinema documentário, mas na ficção, com os filmes “Faustão” e “ABC do amor”, e é apenas na década de 1970, quando o diretor passa a integrar a equipe do Globo Repórter, que faz suas primeiras incursões pelo documentário, sendo o seu primeiro documentário fora da Rede Globo de Televisão o longametragem “Cabra marcado para morrer” (1964/1984).

Este filme foi considerado um marco na história do cinema nacional, um divisor de águas, nas palavras de Jean-Claude Bernadet, sucesso de público e crítica, ganhando prêmios em festivais nacionais e internacionais. Após a realização desse documentário, Eduardo Coutinho deixou de integrar a equipe do Globo Repórter, que já naquele momento, década de 1980, perdia o caráter documental em favor do aspecto jornalístico e da reportagem. Coutinho passou, então, mais de uma década produzindo filmes em vídeo de pequena circulação e divulgação, dentre os quais se destacam “Santa Marta, duas semanas no morro” (1987), “O fio da memória” (1991) e “Boca de Lixo” (1992).

Com “Santo Forte” (1999), Eduardo Coutinho retorna à cena do cinema nacional. Gravado em vídeo e transformado em película, a tecnologia permitiu ao cineasta realizar um filme todo baseado na fala das personagens e que, ao mesmo tempo, alcança circulação nos cinemas. “Santo Forte” se transforma em novo sucesso de público e crítica, rendendo mais alguns prêmios ao diretor. Segundo os principais críticos e estudiosos da obra de Eduardo

Coutinho, entre os quais estão Consuelo Lins (professora doutora da Escola de Comunicação da UFRJ) e Carlos Alberto Mattos (jornalista e crítico de cinema), “Santo Forte” representa uma guinada na obra de Coutinho e, a partir dele, é possível identificar a construção de um método ou modo de filmar particular do documentarista, presente nos filmes seguintes.

A construção do seu modo de fazer documentário passa por uma categoria, usada pelo diretor a partir de “Santo Forte”, o dispositivo. Este termo está intimamente ligado à recusa do diretor em fazer roteiros para seus filmes, preferindo filmar tendo como base um dispositivo. Este configuraria na construção de limites para o processo de filmagem, estabelecendo o universo a ser abordado e a forma dessa abordagem na constituição de uma narrativa. O diretor explica:

Dispositivo é isso, meus filmes começam dizendo que uma equipe de cinema foi a algum lugar, é sempre assim, eu não moro na favela Babilônia, não moro no Santa Marta, eu não moro no Master. Então, sempre o filme começa com as regras do jogo. O jogo é o filme e as regras são essas: no nordeste, numa favela ou num prédio, tem uma equipe, tem um tempo e vamos ver o que acontece. Isso é dado inicialmente, sempre se trata de um filme, não é a vida na favela. Não é um filme sobre a religião na favela. É um filme sobre a equipe de cinema que vai ao morro conversar sobre religiosidade (Coutinho, 2008a, p. 148-149).

A cada filme, surge um novo dispositivo, pois é um novo universo, no entanto, há alguns elementos comuns que se repetem e que dizem respeito às concepções do diretor a respeito do documentário e das relações entre diretor, personagem e público.

É possível elencar alguns desses elementos, como a opção por filmar o encontro baseado na palavra, que levou à designação dos filmes do diretor como “cinema de entrevista ou conversa”, como ele afirma reiteradamente preferir, em suas entrevistas. Assim, a principal marca de seus filmes talvez seja exatamente essa idéia de reafirmar que se trata de um filme, de um encontro entre personagem e equipe, e também o fato dele filmar praticamente apenas a fala, as conversas que tem com seus personagens.

A fala ou testemunho também é objeto da história e não só da história oral; diversos documentos escritos ou imagéticos contêm a dimensão do testemunho, alguns objetos só são apreensíveis através do uso da fala dos sujeitos envolvidos, por escassez de outros tipos de fonte. Paul Ricoeur aborda o aspecto do testemunho enquanto elemento da operação historiográfica. Segundo o autor,

Com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental (Ricoeur, 2007, p. 170).

Ricoeur ainda frisa o fato do testemunho ser fundado no diálogo e no desejo da testemunha de que acreditem em sua fala. Ele mostra que o testemunho passa, assim, a ser um “fator de segurança no conjunto das relações constitutivas do vínculo social”. (Ricoeur, 2007, p. 174).

Dessa maneira, o testemunho está fundado numa relação de confiança, como a que Coutinho pretende travar com seus personagens. Para o diretor, seu método permite instaurar a possibilidade da conversa, e sua disponibilidade para ouvir o que o outro tem a dizer, sem julgamentos, possibilita aos personagens sentirem que suas histórias estão sendo de fato ouvidas. Constrói-se nos documentários do diretor a dimensão do reconhecimento, que talvez explique o fato das pessoas falarem mesmo quando há algo difícil a ser narrado, mesmo quando têm dificuldades em falar.

Há ainda outros elementos, como a filmagem em locação única, a criação de um limite espacial, de preferência pequeno, como uma favela, uma comunidade, um prédio, um teatro. E mesmo quando o limite não se impõe espacialmente, há um tema ou condição limitadores, como em “Peões”, no qual filma anônimos que participaram das greves no ABC paulista.

A sua escolha por filmar a fala do outro leva a algumas outras limitações a que o cineasta se impõe, como não captar sons exteriores às imagens, usar o mínimo de narração, explicitar as condições de filmagem, buscar pessoas que saibam produzir adequadas narrativas de si, não usar a imagem como ilustração das falas.

Outro aspecto importante a ressaltar é o fato do diretor realizar apenas um único encontro com suas personagens. Normalmente, em seus filmes há uma fase de pesquisa, realizada por uma equipe, e é por meio dela que ele escolhe aquilo que será filmado. Assim, a personagem já sabe que será filmada e o diretor já conhece a personagem por meio dos relatos e imagens da pesquisa. Para Coutinho, a existência desse único encontro possibilita que a pessoa lhe conte as histórias como se fosse pela primeira vez. Este procedimento, segundo o diretor, auxilia no surgimento de algo inédito e evita a repetição.

A trajetória do diretor: uma forma de fazer documentário que se transforma – o cinema do encontro caminha das personagens às histórias

O programa Globo Repórter proporcionou à geração de cineastas das décadas de 1970 e 80, no Brasil, um espaço para a criação. Esta geração sofreu influências das correntes estéticas do cinema verdade francês e também do cinema direto norte-americano, e mesmo

trabalhando durante a Ditadura Militar conseguiram fazer documentários com certo grau de liberdade inexistente hoje na televisão brasileira. Segundo Coutinho, a censura naquela época era externa, o que proporcionava uma união da equipe, além disso, o aspecto jornalístico ainda não havia se imposto totalmente sobre o programa (Lins, 2007, p. 17-29).

Os tempos de trabalho no programa Globo Repórter marcaram a carreira de Eduardo Coutinho, proporcionando experiência e, também, estabilidade financeira para a viabilização do projeto do filme “Cabra marcado para morrer”.

O primeiro filme dirigido por ele no Globo Repórter foi “Seis dias de Ouricuri”, gravado na cidade de Ouricuri, a 600 quilômetros de Recife. Segundo Amir Labaki, nesse filme é possível notar as influências do cinema verdade na ênfase dada às entrevistas (o que viria a se tornar uma marca do diretor) e apesar do formato do programa, marcado pela narração em *voz-off* de um locutor, é possível notar tentativas de fugir ao padrão com planos longos.

Dos filmes de Coutinho no Globo Repórter talvez chame mais a atenção “Theodorico, Imperador do Sertão”, em que o diretor filma Theodorico, um proprietário rural do Nordeste, sua propriedade e seus funcionários, valendo-se da narração do próprio personagem para explicitar o autoritarismo do mesmo e fugir do formato do programa, que trazia a narração de um locutor.

Já na década de 70, Eduardo Coutinho tinha planos de retomar seu filme “Cabra marcado para morrer”, desejo que concretizaria apenas na década de 1980. O filme de ficção, interrompido em 1964 pelo Golpe Militar, era um projeto do diretor ligado ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Na década de 1980, Coutinho retomaria a idéia e faria um documentário sobre a trajetória do filme e de seus personagens, incluindo ele mesmo, passados vinte anos.

Cabra marcado para morrer - a memória e a história invadem a cena do documentário

Na década de 1960, Eduardo Coutinho participou do projeto UNE Volante, com o qual fez viagens para o Nordeste, realizando filmagens ao longo do caminho⁵. Na Paraíba, o diretor teve contato com uma série de protestos que aconteciam contra a morte do líder camponês João Pedro Teixeira. Alguns anos depois, quando foi chamado para dirigir um longa-metragem para o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), Eduardo Coutinho primeiro sugeriu filmar poemas de João Cabral de Mello Neto, que acabou

⁵ As informações a respeito das filmagens foram retiradas de Mattos (2003) e Lins (2008).

negando a autorização; foi então que o diretor sugeriu fazer um filme reconstituindo a história de João Pedro Teixeira.

A idéia, em 1962, era fazer um filme de ficção nos moldes do cinema politicamente engajado da época, usando os próprios indivíduos envolvidos no episódio da morte do líder camponês como “atores”. Devido a problemas políticos, as filmagens que seriam realizadas em Sapé foram transferidas para o Engenho da Galiléia e, com isso, houve a necessidade de usar outras pessoas da região como atores, restando do elenco original apenas a viúva de João Pedro Teixeira, Elizabete.

O Golpe Militar mudaria os rumos políticos do país e também da realização deste filme no interior da Paraíba. As filmagens foram interrompidas, a equipe teve que se esconder, muitos envolvidos foram presos, até mesmo Coutinho chegou a ficar algumas horas na prisão. Parte do material filmado foi apreendida, a outra parte havia sido mandada para o laboratório no Rio de Janeiro.

Passaram-se quase vinte anos até o diretor voltar à Paraíba para retomar o projeto, então com o título de “Cabra marcado para morrer”. O diretor, entretanto, não pretendia continuar o filme da mesma forma, a intenção agora era fazer um documentário que falasse sobre o projeto anterior e sobre a trajetória das personagens ao longo de quase duas décadas.

Consuelo Lins relata que o copião do filme “Cabra marcado para morrer” teria ficado durante anos na casa do pai do cineasta David Neves, que era general, e os negativos teriam sido “salvos por acaso” e, após 11 anos, retirados do laboratório em que estavam de forma clandestina, sendo “depositados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, sob o título *A Rosa do Campo*”. (Lins, 2007, p. 30).

Tendo em mãos o material que havia sido salvo e dispondo de uma pequena equipe, Eduardo Coutinho acumulou dois meses de férias e foi para o Nordeste realizar o projeto. Exibiu a película para os atores do filme e realizou diversas entrevistas/conversas com os mesmos.

Além de ser considerado um marco, por romper com a estética clássica no documentário brasileiro e com o cinema moderno nacional que buscava categorias gerais como o povo, “Cabra marcado para morrer” é um dos poucos filmes de Coutinho em que ele lida diretamente com a história. Baseado na entrevista, mas não apenas nela, é possível identificar no filme elementos que irão constituir o método ou dispositivo de filmagem do diretor, a partir de “Santo Forte”.

As imagens da equipe, a inclusão de situações desconfortáveis, silêncios, o respeito à fala do outro, a explicitação das condições da filmagem são todos recursos presentes em outros documentários do diretor.

“Cabra marcado para morrer” aborda uma questão da história de caráter nacional, a partir de um episódio específico e da memória dos envolvidos. Nesse sentido, constrói relações entre memória e história, como também entre as dimensões individual e coletiva.

Como afirma Henri Arraes Gervaiseau,

A interrogação contemporânea sobre o estatuto do acontecimento encontra-se no cerne do filme de Coutinho, em que se explicitam as questões levantadas pelo estabelecimento de correlações entre o tempo passado e o tempo presente: como compreender o que – hoje caído no esquecimento – constitui, no passado, acontecimento para mim e para toda uma coletividade? (Gervaiseau, 2007, p. 220).

Essa afirmação de Gervaiseau aproxima Coutinho da concepção de acontecimento presente na historiografia recente. De fato, o filme é uma reflexão sobre o acontecimento e sobre a memória e a relação com uma história oficial, no caso a construída pelos que ocuparam o poder após o Golpe Militar. O filme se inscreve em um momento de recuperações e retomadas de histórias “abafadas”, escondidas pela Ditadura, também é um momento para a historiografia de grande debate e incorporação de novos conceitos e teorias. A ampliação do estatuto do documento e novas concepções a respeito da noção de acontecimento ou evento estão no centro das discussões.

A história ganha assim múltiplas versões e possibilidades, as classes populares passam a ser vistas como sujeitos e também na sua dimensão individual. Coutinho partilha dessa visão quando reiteradamente afirma nos seus filmes, em entrevistas que não tem interesse em filmar categorias gerais, como povo, classe média, favela. Sobre “Cabra marcado para morrer” ele fez a seguinte declaração:

Jamais quis fazer um filme que fosse uma análise do movimento camponês. [...] Também não pretendi que as pessoas reconstituíssem o passado. [...] o importante era a memória delas, falando depois da anistia e diante de uma câmera (Coutinho, 2008a, p.39).

Coutinho também faz uma reflexão interessante sobre o denominado filme histórico⁶, quando afirma que nesse documentário não pretendeu que as pessoas reconstituíssem o

⁶ Para um debate sobre o filme histórico, ver: NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 65-83; ROSSINI, Miriam de Souza.

passado, pois esta seria uma tarefa impossível. O ceticismo da historiografia recente em relação às possibilidades de retomar o passado tal como acontecido, que gera tantos debates, parece tomar conta do diretor nas seguintes afirmações:

O que é afinal um filme histórico? Você pode recuperar integralmente o que aconteceu? Nunca. As reconstituições são sempre falsas (Coutinho, 2008a, p. 39).

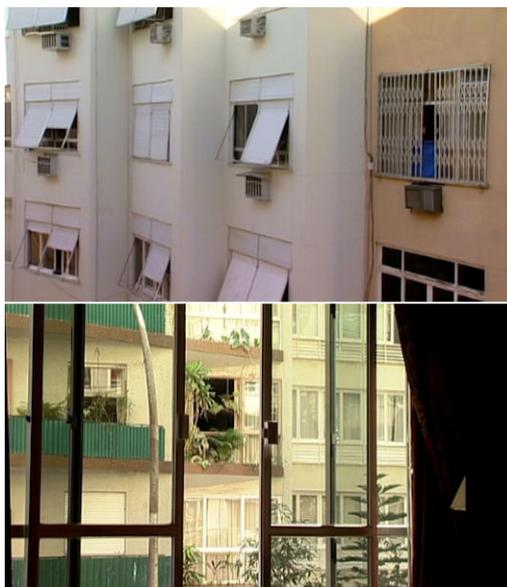
As aproximações entre a perspectiva de Coutinho evidenciada acima e a de certa historiografia, em especial os historiadores ligados à História Cultural e que trabalham com o conceito de representação, podem ser observadas a partir da afirmação de Marcos Napolitano a seguir:

Partimos da premissa que, independentemente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre uma representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção (Napolitano apud Guerra, 2008, p. 31).

Edifício Master – elementos de uma forma de fazer cinema

No documentário “Edifício Master” (2002), o limite espacial que Coutinho se impõe é filmar em um prédio de conjugados em Copacabana. São 276 apartamentos distribuídos por 12 andares, sendo 23 apartamentos em cada andar. A equipe alugou o apartamento de número 608 para servir como base da pesquisa que durou três semanas. Uma amiga do diretor, Eliska Altmann, ex-moradora do prédio, fez o papel de mediadora entre a equipe e o universo do prédio (Lins, 2008, p. 143).

“Edifício Master” talvez seja a forma mais acabada do método de Coutinho, nele não há um tema geral, apenas as histórias dos indivíduos, não há som que não seja sincrônico, há imagens da equipe e informações no início sobre as condições de realização das filmagens, além disso, o filme é todo rodado na locação do prédio. Não há imagens do exterior do prédio, quando se filma o exterior, as imagens são tomadas a partir das janelas do Master.



Figuras 1 e 2: Imagens externas filmadas a partir de janelas do Edifício Master.

A câmera de “Edifício Master” parece abrir pequenas janelas através das quais o espectador entra na vida das pessoas, nas imagens filmadas a partir das janelas vê-se o mundo exterior pelo ponto de vista dos moradores do prédio, cenário comum da vida nas metrópoles em que os prédios cercam uns aos outros.



Figuras 3 e 4: Imagens de apartamentos do Edifício Master sem seus moradores, a cada plano uma organização diferente do mesmo espaço.

A lógica da vida na metrópole compõe a atmosfera do filme, a exposição proporcionada pelas câmeras e janelas, em que se observa e se é observado, faz oposição aos depoimentos das personagens em que a solidão é tema constante.

Além de filmar as falas e imagens a partir das janelas, Coutinho também se volta para alguns apartamentos vazios (figuras 3 e 4), tem-se a sensação de que os objetos são também testemunhas. O mesmo espaço dos pequenos apartamentos é ocupado de diferentes formas por cada morador, a sucessão desses planos, que duram apenas alguns segundos, também nos dizem algo dessas pessoas que habitam o Edifício Master.

Ao filmar os personagens, a câmera ora está focada nos corpos, rostos e gestos dos indivíduos que narram suas histórias, ora passeia junto com eles pelo ambiente, ainda assim, não há imagem descolada da fala a não ser pelos espaços vazios, já comentados, e cenas dos corredores.

Em diversos momentos temos imagens da equipe feitas por uma segunda câmera, também, por vezes, são utilizadas imagens das câmeras de segurança do próprio prédio, procedimentos que servem para indicar ao espectador que se trata de um filme e fornecer informações sobre a filmagem. As imagens das câmeras de segurança também servem para ressaltar a atmosfera do prédio, o documentário dialoga com elas de certa forma.

Consuelo Lins destaca algumas informações a respeito do contexto da filmagem:

Com os moradores do Master, pertencentes aos setores médios da população, as dificuldades surgiram particularmente do embate com um outro tipo de produção televisiva: os chamados reality shows e os programas sensacionalistas e de variedades, cuja lógica dominante é a exposição da intimidade. [...]. “Desprogramar” o que estava previsto, produzir furos nos roteiros preestabelecidos, se ocupar com o que ficou de fora dos espetáculos de telerrealidade, essa foi uma tarefa que se impôs como “programa mínimo” desse documentário de Coutinho (Lins, 2007, p. 142-143).

Numa das passagens do filme, em que Coutinho conversa com a personagem Alessandra, uma jovem que se diz garota de programa, há um diálogo extremamente interessante quando o diretor pergunta se ela tinha o hábito de mentir. A partir da pergunta do diretor, a jovem personagem realiza uma verdadeira reflexão sobre o que é verdade ou mentira. Alessandra diz ser uma mentirosa muito verdadeira e que é preciso acreditar na mentira para que ela seja coerente, afirma que por vezes chega a acreditar nas próprias mentiras.



Figura 5: A personagem Alessandra, foco no rosto e na fala.

Coutinho diz que Alessandra mostra que “interessa a narrativa em si”, não se é verdadeira, e que com sua fala ela “esvazia a banalíssima discussão dos limites entre verdade e mentira”. (Coutinho, 2008, p. 84).

***Jogo de Cena* – Eduardo Coutinho coloca em questão o próprio dispositivo – o documentário em jogo e em cena**

O filme “Jogo de Cena” (2007) expõe, de forma bastante clara e instigante, a relação entre documentário, ficção, real e verdade, através da articulação de depoimentos de mulheres reais com cenas interpretadas por atrizes consagradas e desconhecidas das mesmas histórias dos depoimentos “originais”.

O dispositivo que orienta o filme é, pelo menos na aparência, muito simples. A imagem logo abaixo mostra o convite divulgado em jornais para chamar mulheres que tivessem interesse em contar suas histórias:



Figura 6: Convite divulgado em jornais do Rio de Janeiro para chamar participantes para o filme.

Os procedimentos da filmagem são descritos na capa do DVD do filme:

Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glaucé Rocha. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas (Jogo..., 2008).

Apesar dessa aparente simplicidade, o “jogo” é, na verdade, complexo, a alternância entre depoimentos de personagens reais e cenas de atrizes interpretando essas falas torna difícil distinguir entre o que é ficção, fabulação e o que é supostamente real, verdadeiro.

Eduardo Coutinho coloca em “Jogo de Cena”, de forma mais explícita, questões já presentes em seus filmes anteriores e leva ao extremo a idéia de que o documentário não é simplesmente o registro de um mundo que está pronto, esperando para ser filmado.

Como já mencionado anteriormente, para o diretor, o documentário é resultado de um encontro que se dá entre cineasta e personagens; ao longo do processo de filmagem, os indivíduos se transformam diante da câmera, de modo que todo depoimento tem algo de fabulação, de invenção de si.

Desde os tempos de Globo Repórter, Coutinho entendeu que o documentário de entrevistas é uma construção de que participam, em igual medida, o entrevistador e o entrevistado (Mattos, 2003, p. 11).

Em “Jogo de Cena”, as fronteiras entre documentário e ficção são problematizadas, vemos quanto o real tem de encenação, e vice-versa. O espectador é levado a duvidar do estatuto de verdade da imagem e do depoimento, da fala.

No entanto, para o diretor, não se trata de abolir as distinções entre o que é ficção e o que é documentário, o filme seria uma espécie de “documentário impuro” em que se problematiza até que ponto o real não é ficcional, e vice-versa. Em uma entrevista sobre “Jogo de Cena”, perguntado sobre esta questão, Coutinho afirma:

Filmo palavras e rostos. Mostro rostos mas o efeito é ficcional. As personagens falam, inventam fábula e isso é ficção. São células ficcionais e são histórias fantásticas, são tão malucas como uma história do Spielberg. Mas, em termos sistemáticos, temos aqui um documentário. Fernandinha (Torres) entrou em crise no filme e o registro disso é puramente documental (Coutinho, 2008b).

Como observam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 80), ao longo do filme “perdemos o controle sobre o que é ou não encenado, e os indícios de que o filme está nos ‘enganando’ nos fazem entrar, paradoxalmente, ainda mais no jogo proposto”, a idéia é que ao se acompanhar as narrativas das personagens e atrizes-personagens caem as certezas e deixa

de ser importante de quem é a fala ou se é verdadeira, falsa, encenação, mentira, fabulação. “Jogo de Cena” passa, assim, a ser “um filme sobre histórias [...] mais do que sobre personagens”. (Lins & Mesquita, 2008, p. 80).

Em “Jogo de Cena”, não só a crítica ao documentário enquanto reprodução de uma realidade pronta, presente nos outros filmes de Coutinho, é aprofundada, como também é feita uma crítica do próprio dispositivo ou da forma de filmar presentes nos outros filmes, subvertendo uma fórmula já consagrada pelo diretor. Desse modo, o objeto torna-se ainda mais interessante por representar uma reflexão de Eduardo Coutinho acerca da sua própria obra.

A metalinguagem se torna aqui ainda mais presente. Cezar Migliorin (2007) ressalta que em “Jogo de Cena” há uma mudança importante em relação aos outros documentários de Eduardo Coutinho:

O “outro” nos filmes de Coutinho traziam (sic) algo enganoso em relação a (sic) atenção com esse “próximo”. Por mais que não desejássemos, a função sociológica do documentário de “dar voz ao outro” persistia. À revelia de Coutinho, é verdade, mas é só com Jogo de Cena que esse outro desaparece. Justamente porque não há mais um outro distinto do papel da atrizes (sic). O outro ficou disperso, parte de todos (Migliorin, 2007).

É possível que esta persistência de uma “função sociológica” nos documentários ou desse “engano” em relação ao contato com o “outro” tenha ligação com o fato dos demais filmes de Coutinho serem descritos com palavras como verdade e espontaneidade, apesar do diretor se posicionar contra essas afirmações, conforme evidencia Consuelo Lins (2008).

O minimalismo estético de Coutinho se manifesta nesse seu filme de tal forma que ele trabalha com o mínimo de elementos possíveis: um teatro vazio, a câmera voltada para a platéia, personagens de frente para a câmera, o enquadramento se alternando entre o close e planos médios, incluindo o fundo.



Figura 7: Imagem do último plano do documentário *Jogo de Cena*. Fotografia do palco de teatro a partir da platéia, no centro da imagem duas cadeiras no palco semi-iluminado, à frente as cadeiras vazias da platéia.

A imagem acima é do último plano do filme, nela vemos as duas cadeiras utilizadas por documentarista e personagens/atrizes, entrevistadas e entrevistador. Nela podemos ver o cenário em que se desenrola o filme, o teatro Glauce Rocha. É possível também constatar que o filme se realiza com poucos elementos, voltando o foco para a fala dessas mulheres.

Em uma entrevista com o cineasta, Felipe Bragança (2008) descreve este cenário como um não-lugar, Coutinho concorda e completa:

É o próprio lugar de tudo, não é? Porque é o lugar onde todos os documentários estão de certa forma: o teatro, a platéia. Você explicita que, na verdade, em cada filme, quando a gente fala, a fala é um lugar de encenação (Coutinho, 2008, p. 193).

O lugar da palavra se fortalece, quebra-se a crença no documentário enquanto representação fiel do real, enfatiza-se a encenação. O palco, o teatro aparecem como metáforas da vida e do documentário, que não passa, de certa forma, de um teatro construído por diretor, equipe e personagens. A questão colocada por Coutinho, que irá se repetir em seu filme seguinte (“Moscou”, de 2009), é qual a diferença entre a encenação do ator e a do sujeito “real”, o que há de fabulação no discurso da personagem e o que há de real no papel da atriz.

Aspecto a ser ressaltado no filme “Jogo de Cena” são as várias camadas da representação. Primeiro as personagens que contam suas histórias, depois atrizes desconhecidas ou não que interpretam essas narrativas, por último, as atrizes relatam histórias de suas próprias vidas ou angústias do processo de interpretação. E todo esse jogo não é construído apenas por meio de duplas, há personagem sem atriz e atriz sem personagem, o que confere ao filme uma dose extra de sutileza e ambigüidade.

No filme, a mesma luz utilizada para as personagens é utilizada para as atrizes correspondentes, as perguntas também são as mesmas, assim o próprio diretor é parte do jogo de encenação. Este aspecto da luz gera efeitos interessantes, pois ao mesmo tempo em que busca aproximar um discurso do outro, acaba enfatizando diferenças.

As atrizes conhecidas são orientadas a não imitar ou julgar as personagens, e suas interpretações foram construídas a partir da fala transcrita das personagens e dos vídeos gravados. Assim, aqui também temos o recurso da imagem que serve ao documentário (outro tipo de imagem), ou a imagem cinematográfica que faz parte do próprio filme. Esse recurso também aparece de outras formas nos filmes “Cabra marcado para morrer”, “Peões” e “Edifício Master”.



Figuras 8 e 9: Acima a personagem Gisele Alves Moura e abaixo a atriz Andréa Beltrão que interpreta o depoimento de Gisele.

O conceito de representação, importante ferramenta para abordagem e compreensão do cinema e do documentário enquanto objetos culturais e históricos, ganha novas possibilidades através desse filme que discute a própria natureza da representação. Trabalhado por Chartier (2002) no texto “Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem”, o conceito é compreendido da seguinte forma:

Assim entendido, o conceito de representação leva a pensar o mundo social ou o exercício do poder de acordo com um modelo relacional. As modalidades de apresentação de si são, certamente, comandadas pelas propriedades sociais do grupo ou pelos recursos próprios de um poder. No entanto, elas não são uma expressão imediata, automática, objetiva, do estatuto de um ou do poder do outro. Sua eficácia depende da percepção e do julgamento de seus destinatários, da adesão ou da distância ante mecanismos de apresentação e de persuasão postos em ação (Chartier, 2002, p.177-178).

Definido assim, o conceito auxilia a pensar as representações, incluindo aqui os documentários estudados, como uma categoria complexa que se forma na relação com as práticas sociais e articula produção, recepção e apropriação de sentidos, que não são dados, mas construídos ao longo desse processo.

Ernst Gombrich, historiador da arte, também reflete sobre a representação. No texto “Meditações sobre um cavalinho de pau ou as raízes da forma artística” (1999), o autor parte

de um objeto aparentemente simples, o cavalinho de pau com o qual as crianças brincam, para pensar a relação entre representação e forma, entre o objeto representado e a obra de arte, se posicionando contra uma concepção clássica da representação como cópia exata da realidade. Segundo Gombrich,

O cavalinho de pau não retrata a idéia que temos de um cavalo. O terrível monstro ou a cara engraçada que podemos garatujar com o mata-borrão não é projetado de nossa mente do mesmo modo que a tinta é “ex-primida” do tubo de tinta. É claro que toda imagem será de algum modo sintomática de seu criador, mas pensá-la como uma fotografia de uma realidade preexistente é compreender mal todo o processo da feitura de imagens (Gombrich, 1999, p. 4).

Como vemos, o cinema de Eduardo Coutinho configura-se como uma reflexão sobre a questão da representação, pelo menos se a compreendemos segundo as concepções acima. “Jogo de Cena” é uma exacerbação da idéia do diretor de que o documentário é uma construção sobre o real, mais do que nos documentários anteriores de Coutinho, se trata da realidade da representação e não da representação da realidade (tal como é).

Jogo de Cena e Moscou – caminhando nas fronteiras

Nos parágrafos abaixo, faço algumas breves considerações sobre o último filme do diretor, “Moscou” (2009). Tive a oportunidade de assisti-lo durante o “Festival É tudo verdade”, edição 2009, em São Paulo; o documentário irá entrar em cartaz nos cinemas em agosto deste ano. Devido ao fato de ter assistido ao filme uma única vez, limito as análises apenas a questões mais gerais e a aproximações com “Jogo de Cena”.

Após subverter sua própria fórmula em “Jogo de Cena”, ou levá-la a seu limite, Eduardo Coutinho dá mais um passo rumo ao teatro em “Moscou”⁷.

O dispositivo do filme funciona da seguinte forma: Coutinho propôs ao Grupo de Teatro Galpão, de Belo Horizonte, filmar a montagem de um texto à escolha do diretor. A Coutinho e aos atores junta-se o diretor de teatro Henrique Dias, escolhido em comum acordo. O texto é de Tchekov, “As três irmãs”, e o grupo só toma conhecimento dele no dia do início das gravações.

A idéia, no entanto, não é um documentário dos bastidores de uma peça, mas um exercício proposto pelo diretor ao grupo, que visa documentar o ensaio, o inacabado. Os

⁷ O filme concorreu no “Festival É tudo verdade 2009”, na competição nacional, categoria longa e média-metragem. Deve entrar em cartaz no dia 7 de agosto nos cinemas nacionais, de acordo com informação do Jornal O Estado de S. Paulo do dia 19 de julho de 2009.

atores se revezam entre os papéis, o que enfatiza esse aspecto e dá ao filme algo semelhante ao efeito de “Jogo de Cena”, em que as histórias caminham entre os atores.

São filmados estes ensaios em que o cenário é mínimo e improvisado, mas existe como nunca no cinema de Coutinho, também são documentados exercícios com os atores, em que se pede que eles falem de suas próprias vidas; é como se Coutinho desejasse investigar a relação entre documentário e ficção, entre indivíduo e ator.

Ismail Xavier descreve a iniciativa arriscada de Eduardo Coutinho em “Moscou” com as seguintes palavras, em uma entrevista para O Estado de São Paulo:

Não satisfeito, Coutinho vira o seu esquema refletor ao avesso, em Moscou, quando seu cinema-ensaio encontra o teatro-ensaio de Henrique Dias. A reflexão agora atravessa um texto célebre, a tonificar o jogo de cena. A câmera se põe em movimento, pois o fazer pensar envolve coreografia, além da montagem, este lugar também célebre do conceito (XAVIER apud ORICCHIO, 2009, p. 2).

“Moscou” tem semelhanças com “Jogo de Cena”, mas aqui não há mais pessoas/personagens reais, a não ser os próprios atores fora de seus personagens do texto. A montagem enfatiza o caráter provisório e lacunar do ensaio proposto pelo diretor.

CONCLUSÃO

Algumas considerações provisórias a respeito das relações entre documentário e história

A historiadora Karla Holanda afirma em seu artigo “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história”:

A prática historiográfica tem compromissos diferentes com relação à demonstração das fontes e documentos como prova dos acontecimentos do que, implicitamente, tem a prática documentária. No entanto, não se pode negar suas proximidades, já que as duas práticas dialogam com o ambiente sócio-político-cultural, portanto, com a “realidade”, e usam instrumentos semelhantes, como pesquisa, documentação, entrevistas (Holanda, 2006, p. 12).

Como foi exposto ao longo do texto, é de fato possível aproximar as atividades ou práticas de documentaristas e historiadores. Interessa-me, no entanto, aproximá-las no seu “limite”, imposto pela subjetividade, e no reconhecimento do mesmo. Ou seja, nas posições de certa historiografia e certo documentário que assumem a impossibilidade de recuperar o passado como acontecido, a impossibilidade de reproduzir o real.

O reconhecimento do impasse que funda as duas atividades pode, então, surgir como impulso criador e figurar como personagem, como elemento central do texto historiográfico e do cinema documentário. Esse movimento é encontrado no cinema de Eduardo Coutinho, do qual foram dados vários exemplos ao longo do texto.

Como nos mostra Paul Ricoeur, o testemunho não é neutro, muito menos após sua fase de arquivamento, quando se transforma em prova documental; o ato de arquivar já é em si uma escolha. O recorte se repete quando o historiador elege um determinado objeto e determinadas fontes para sua pesquisa. O documento surge, dessa forma, a partir do questionamento do historiador:

As noções de questionamento e de questionário são, assim, as primeiras que devem ser colocadas na elaboração da prova documental. É armado de perguntas que o historiador se engaja em uma investigação dos arquivos. [...] Nada, enquanto tal, é documento, mesmo que todo resíduo do passado seja potencialmente rastro. Para o historiador, o documento não está simplesmente dado, como a idéia de rastro deixado poderia sugerir. Ele é procurado e encontrado. Bem mais que isso, ele é circunscrito, e nesse sentido constituído, instituído documento, pelo questionamento (Ricoeur, 2007, p.188-189).

Da mesma forma, a imagem do documentário surge a partir do desejo do cineasta em filmar determinado objeto, o testemunho, o depoimento, a conversa gravada não existe senão a partir do momento da filmagem. O documentário também é uma forma de indexar, de arquivar a memória e a palavra. Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 189), “os testemunhos orais só se constituem em documentos depois de gravados”. Embora, como sublinha Karla Holanda, os objetivos do historiador e do documentarista ao lidar com os mesmos materiais sejam diferentes, é possível pensar o gesto do documentarista que, como Eduardo Coutinho, filma a fala de outros, como uma tentativa de registro do depoimento que se aproxima do que faz o historiador, principalmente aquele que lida com testemunhos orais.

Outro caminho possível é pensar história e documentário enquanto conceitos e historicizá-los. Lembrar que ambos sofrem modificações nos seus significados ao longo do tempo. O termo documentário é ligado, normalmente, segundo o senso comum, à verdade e a objetividade, no entanto, ele “nasceu” com conteúdo fortemente ficcional. “Nanook of the North (Nanook, o esquimó – 1922)”, considerado o primeiro documentário produzido na história do cinema, traz encenações, cenas gravadas em estúdio e elementos da cultura

esquimó, que já não eram presentes em 1922, inseridos pelo diretor Robert Flaherty⁸. Assim, o termo documentário sofre modificações na sua definição; segundo Silvio Da-Rin, a cada época “novos movimentos e escolas aí se confrontam, dando lugar a sucessivas configurações do documentário” (Da-Rin, 2006, p. 19).

A história também passa por diferentes definições desde sua instituição enquanto disciplina no século XIX. Certa historiografia recente desconfia do documento e da objetividade do historiador, mas nem sempre o movimento foi este.

Ao estabelecer novas tendências para a historiografia ou para o documentário, algumas correntes atuais resgatam determinados elementos da tradição histórica e cinematográfica e eliminam outros, construindo novos significados para suas práticas.

Ao longo da pesquisa, interessei-me especialmente por alguns dos documentários do cineasta Eduardo Coutinho selecionados para as análises, o filme “Jogo de Cena”, entretanto, despertou um interesse especial. Partindo do princípio de que ainda há no filme muito a ser explorado, tendo sido as análises acima apenas um início de diálogo, foi solicitada e aprovada a renovação da bolsa de Iniciação Científica por mais um ano, a fim de dar prosseguimento às atividades de pesquisa, tendo como objeto esse documentário.

⁸ Para uma história do documentário, ver: DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006, 284 p.; NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005, 270 p.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação Marin, o discurso e a imagem. In: _____. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. p. 163-180.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: _____. **Ver e poder**: a inocência perdida – cinema, televisão e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 169-178.

COUTINHO, Eduardo. **Encontros - Eduardo Coutinho**. Org. Felipe Bragança. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008a. 224 p.

COUTINHO, Eduardo. Eduardo Coutinho “cineasta”. **Folha de Pernambuco Digital**, Recife, 13 mar. 2008b. Entrevista. Disponível em: <http://www.folhape.com.br/fohape/materia.asp?data_edicao=13/03/2008&edt=6&mat=85676>. Acesso em: 18 jul. 2009.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006. 248 p.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Entrelaçamentos: *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. In: CAPELATO *et al.* **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 219-235.

GOMBRICH, Ernst Hans. Meditações sobre um cavalinho de pau ou as raízes da forma artística. In: _____. **Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p.1-11.

GUERRA, Fabiana de Paula. **Luta armada em foco**: a guerrilha do Araguaia nas telas do cinema. 2008. 134 f. Dissertação (Mestrado em História)-Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 3, n. 1, jan./fev./mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/artigos6.php>>. Acesso em: 20 jul. 2009.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Edição: Jordana Berg. Intépretes: Marília Pêra, Andréa Beltrão, Fernanda Torres, Aleta Gomes Vieira, Claudiléa Cerqueira de Lemos, Gisele Alves Moura, Jeckie Brown, Lana Guelero, Maria de Fátima Barbosa, Marina D'Elia, Mary Sheyla, Sarita Houli Brumer. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio) e Videofilmes, 2008. 1 DVD. (107 min.), son., color. Extras: Pré-entrevistas com as personagens – Faixa comentada por Eduardo Coutinho, Carlos Alberto Mattos e João Moreira Salles.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006. 128 p.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. 208 p.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 96 p.

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho** – o homem que caiu na real. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003. 120 p.

MIGLIORIN, Cezar. **Jogo de Cena de Eduardo Coutinho (2)**. 13 out. 2007. Disponível em: <[http://a8000.blogspot.com /2007/10/jogo-de-cena-de-eduardo-coutinho -2.html](http://a8000.blogspot.com/2007/10/jogo-de-cena-de-eduardo-coutinho-2.html)>. Acesso em: 20 jul. 2009

NICHOLLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2005. 270 p.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Ele não filma black-tie – A opinião de cineastas e críticos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano XXX, n. 1499. Caderno 2 – Cultura, p. 1 e 2, 19 jul. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org./Ed. 34, 2005. 72p.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. 536 p.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. 1999. 409 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Catálogo da Mostra Diretores Brasileiros** – Eduardo Coutinho: cinema do encontro. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.