UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário *Santo forte.*

Verônica Ferreira Dias

São Paulo

2010

Verônica Ferreira Dias

A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário *Santo forte*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutora em Ciências da Comunicação, sob a orientação da Profª Dra. Maria Dora Genis Mourão.

São Paulo

2010

Ao Pedro, personagem principal na minha história.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Dora G. Mourão, pela confiança depositada em mim dando a liberdade para que eu construísse meu percurso e pelo auxilio preciso e pontual nos momentos necessários.

Ao CECIP, em especial ao Eduardo Coutinho, por ter acreditado no projeto e viabilizado a existência da pesquisa cedendo todo o material produzido durante a realização de *Santo forte*.

À minha família, especialmente aos meus pais, Ana Rosa e Ubaldo; aos meus irmãos, Maria Angélica e Daniel; ao meu marido, Eduardo; ao meu filho, Pedro; às minhas tias, Adini e Glória; à minha avó, Rosa, por tudo e muito mais.

À Profa. Dra. Cecília Almeida Salles e ao Prof. Dr. Eduardo Morettin, pelos apontamentos feitos no exame de qualificação e que muito contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Hudinilson Urbano pela revisão criteriosa de meu texto.

Ao Edu, pelo projeto gráfico.

À PUC-SP, em especial ao CEPE, Conselho de Ensino e Pesquisa, por ter concedido horas-pesquisa para a minha capacitação.

O processo de filmagem é tão importante quanto o filme.

Eduardo Coutinho

RESUMO

A tese visa a comparar e analisar o material bruto de *Santo forte* com o filme lançado comercialmente para – por meio do estudo do processo de realização do documentário, das seleções e articulações de imagens e depoimentos – identificar o traço autoral de Eduardo Coutinho, sua metodologia (baseada na entrevista) e sua ética (voltada tanto para o "ator social", no sentido de preservar a imagem da pessoa e do personagem criado, quanto para o espectador, no sentido de explicitar no próprio filme sua forma de construção).

Coutinho, ao escolher os participantes de seus filmes, leva em consideração a capacidade que a pessoa tem de contar bem suas histórias – capacidade essa que lhe permitirá criar personagens interessantes para seus filmes. Se por um lado, os participantes devem "atuar com propriedade" para a câmera, por outro, cabe a Coutinho estimular essa atuação. Para isso, o cineasta se vale de algumas estratégias para a realização das entrevistas: começa a entrevista naturalmente, tratando de temas gerais ou partindo de assuntos que possa ter em comum com o participante; fisicamente, fica próximo de seu interlocutor; não se prende a um roteiro de perguntas e, com isso, deixa o participante falar à vontade; procura os momentos apropriados para retomar os assuntos que julga ser mais interessantes; conta com pessoas na equipe que já tiveram contato com o participante; não deixa de responder um questionamento feito pelo personagem e nem entra em confronto com ele.

Palavras-chave: documentário; crítica genética; técnicas de entrevista; metalinguagem; ética

ABSTRACT

The aim of this thesis is to compare and analyze the unedited material with the commercial movie *Santo forte* to identify - by means of studying the documentary completion process, the selections and articulations of images and testimonials – the authorial trace of Eduardo Coutinho, his methodology (interview based) and his ethics (both directed to the “social actor”, in order to preserve a person's image and the image of the character created, and to the “spectator”, in order to explain in the movie itself the way it has been constructed).

When selecting the participants for his movies, Coutinho takes into account the ability one has to fairly tell their stories - ability that will allow him to create interesting characters. On the one hand, if participants should "act fittingly" for the camera, on the other, it is Coutinho´s responsibility to stimulate this performance. To accomplish this, the movie maker uses some strategies for the interviews: starts the interview naturally, dealing with general themes or talking about subjects that he may have in common with the participant; he stays physically close to the interlocutor, he does not follow a script of questions, thus allowing the participant to speak freely; he looks for the appropriate time to resume the issues that he thinks are most interesting; he has the support of people on the staff who have had previous contact with the participant; he does not skip a question asked by the interviewed person and does not enter into confrontation with him.

Keywords: documentary; genetic criticism; interview techniques; metalanguage; ethics

SUMÁRIO

Introdução 10

Capítulo I - Crítica Genética: a Tradição, o Projeto e a Obra em Eduardo Coutinho 14

1.1 A Tradição – Eduardo Coutinho e o Cinema-Verdade 15

1.1.1. A palavra no documentário 19

1.1.2. A entrevista como método 23

1.2 O Projeto de Eduardo Coutinho 26

1.3 *Santo forte* – a Obra parte do Projeto 29

Capítulo II – Da pessoa ao personagem 41

2.1 Vera 44

2.2 Thereza 53

2.3 Vanilda e outros 67

2.4 André e Marilene 71

2.5 Lídia 76

2.6 Braulino 80

2.7 Nira 86

Capítulo III - Para além da palavra 89

3.1 O morro, o asfalto, as casas e a praia – entre o lugar e a locação 90

3.2 Os rituais e as estátuas – representações do simbólico 99

3.3 Os *closes-ups* - imagem e identidade 104

Conclusão 108

Referências Bibliográficas 117

Introdução

Em setembro de 2003, concluí um estudo intitulado “O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho”. Nessa pesquisa, resultado de meu mestrado, defendido no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, que teve por *corpus* os documentários *Cabra marcado para morrer*, *Santo forte*, *Babilônia 2000* e *Edifício Master*, estudei, dentre outros elementos, a fase de pré-produção dessas obras e, para tanto, tive acesso às fichas de pesquisa de personagens dos filmes *Santo forte* e *Babilônia 2000*. Em tal estudo, pude verificar que nos filmes a fase de pré-produção não é ocultada, mas, pelo contrário, é claramente explicitada, contribuindo, assim, para a revelação de que existem negociações para/durante a realização dos filmes. Nesse sentido, por meio da metalinguagem, é compartilhada com os espectadores a nova realidade produzida pelo cinema.

A pesquisa que agora apresento, “A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário *Santo forte*”, faz o caminho inverso da pesquisa anterior. Se no primeiro estudo o enfoque foi no filme lançado, agora as análises são feitas a partir do que foi descartado, excluído pelo cineasta desde a fase de pesquisa até a de pós-produção. Dessa forma, a montagem em seus vários níveis é o elemento central do estudo, uma vez que ela não diz respeito apenas ao ato de articular planos para a constituição de seqüências de sentido, mas, também, trata dos recortes dos assuntos abordados com os personagens e locações escolhidas, tipos de plano e enquadramento. Assim, a partir das várias montagens, que articulam, criam significações, estabelecem limites e ampliam sentidos, que será possível compreender, de fato, a metodologia e a ética de Eduardo Coutinho, visto que, conforme escreve Salles (1998): “O ato criador mostra-se como uma profunda investigação da verdade do artista.” (p. 138), uma vez que “a partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita, conhecemos um pouco mais de seu projeto” (p. 41).

Acreditando que, “em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo” (Salles, op. cit.: 37), busco identificar, por meio do estudo do material produzido para o filme *Santo forte*, o que foi excluído e o que foi incluído no filme, quais são os critérios para a produção de sentido e a ética em que está implicada a estética e a metodologia dos filmes de Coutinho.

Da obra de Eduardo Coutinho, considerado por críticos e cineastas como sendo o maior documentarista brasileiro, optei por estudar o filme *Santo forte*, pois o considero um segundo “divisor de águas” no contexto da produção de documentários no Brasil –

vale apontar que o primeiro "divisor" foi também um filme de Coutinho, *Cabra marcado para morrer*, conforme Jean-Claude Bernardet. De forma emblemática, do ponto de vista metodológico e estilístico, *Santo forte* inaugura a aposta radical do documentarista no potencial expressivo da palavra filmada (que elimina a necessidade de inserir imagens de ilustração sobre aquilo que se fala), produzida por meio de entrevistas. Além disso, *Santo forte* também possui o mérito de ter sido o filme da retomada do cineasta às salas de cinema após 15 anos de ausência e, ainda, de ter marcado o "pontapé" inicial da extensa produção que se seguiu – sem dúvida, posso, inclusive, afirmar que Coutinho é o documentarista que mais exibiu comercialmente suas produções nos últimos 10 anos.

Para Coutinho o significado de ter feito *Santo forte* chega a ser existencial:

> Depois do "Cabra", passaram-se vários anos, fiquei 15 anos longe do cinema, das telas, de 84 a 99; então, a ressurreição do "Cabra" foi uma, mas eu tive outra ressurreição que é importantíssima para mim, e que foi "Santo forte". Porque na época de "Santo forte", eu estava vivendo de vídeos educativos, às vezes fazendo uma coisa interessante, às vezes não, uma vida completamente insossa. Então falei: "não, não consigo mais viver assim"(...)"Santo forte" foi uma experiência radical no sentido de que fui fazer um filme que eu mesmo não sabia em que ia dar, e devendo confiar pela primeira vez na força da palavra; lembro que meus amigos todos achavam que o filme era insuportável, era chatíssimo, para mim ele tem um significado enorme, simbólico, é nisso que eu acreditei: que a força da palavra, quando ela é visceral e poética, resiste a tudo. E o filme acabou tendo êxito. Por isso, "Santo forte" foi uma possibilidade de ressurreição, para mim. (apud Valentinetti, 2003:43-44)

O *corpus* da pesquisa, cedido por Eduardo Coutinho, é constituído por 55 fitas Betacam (30 minutos cada) contendo o material bruto do filme, 20 fitas Hi-8 (60 minutos cada) com o material de pesquisa e, ainda, pelos cadernos de anotações do cineasta. Também integra o *corpus* o filme lançado. Para o estudo detalhado deste material, num primeiro momento, todas as fitas foram copiadas para dvd. Posteriormente, assisti e decupei todo o conteúdo registrado. Na seqüência, com o filme finalizado também decupado, organizei o material, separando-o pelos registros dos depoimentos dos personagens e das demais imagens, para poder iniciar o trabalho de análise sobre o que entrou e o que ficou fora do filme.

Como metodologia para a análise desse *corpus*, contei com a crítica genética, que é uma metodologia baseada no estudo do processo criativo de um artista por meio dos materiais que ele produz ao longo desse percurso de realização. Apesar de ter um alto potencial de aplicabilidade na análise de produtos audiovisuais, a crítica genética, até o momento, tem sido mais utilizada nos estudos voltados para as áreas da literatura e das artes visuais. Cecília Almeida Salles, na apresentação do livro "Gênese de Deus e o diabo na terra do sol", de Josette Monzani, diz que a obra, publicada em 2005, é o "primeiro estudo na área do cinema que fez uso da abordagem oferecida pela crítica genética". Pesquisando sobre outros trabalhos que se valeram da crítica genética para analisar filmes, praticamente nada foi encontrado; apenas um ou outro estudo que relata a comparação de um roteiro, sempre de ficção, com o filme finalizado. Assim, no campo do documentário, acredito que minha pesquisa é inaugural.

Penso que minha maior dificuldade esteve em como tornar público o material cedido a mim por Eduardo Coutinho sem que isso causasse algum tipo de prejuízo aos participantes do documentário, visto que muito daquilo que ficou fora da montagem final foi excluído para preservar a imagem dos participantes. Essa questão ética que deve existir quando transformamos pessoas em personagens, o que não ocorre na produção ficcional, tornou-se, a meu ver, um impedimento para a exposição de todo o material bruto numa análise feita com base na crítica genética. Num primeiro momento, para preservar aqueles que pudessem sofrer qualquer tipo de dano, imaginei inventar nomes para essas pessoas, como jornalistas e psicólogos fazem. Depois, pensei que não deveria ser necessário tornar público todo o material produzido para garantir uma análise que se valeu de tudo que foi feito, mesmo porque a crítica genética prevê que há muito do processo que não existe sempre fisicamente, concretamente, como conversas e o próprio inconsciente do realizador. Diante disso, concluí que minha pesquisa iria apresentar o que acredito ser significativo para a compreensão do processo criativo de Coutinho, sempre que possível, transcrevendo situações gravadas e, eventualmente, de um modo mais geral, comentando, sem identificar situações específicas, aquilo que for importante para a análise, mas que não deve ser revelado explicitamente para preservar as pessoas envolvidas. Dessa forma, meu trabalho se coaduna com o objeto que analiso com base em uma ética comum, que está implicada em ocultar o que não deve ser exposto e em revelar que o que está sendo mostrado é o resultado de um recorte, um ponto de vista sobre um encontro (no caso de Coutinho, de uma equipe de cinema com

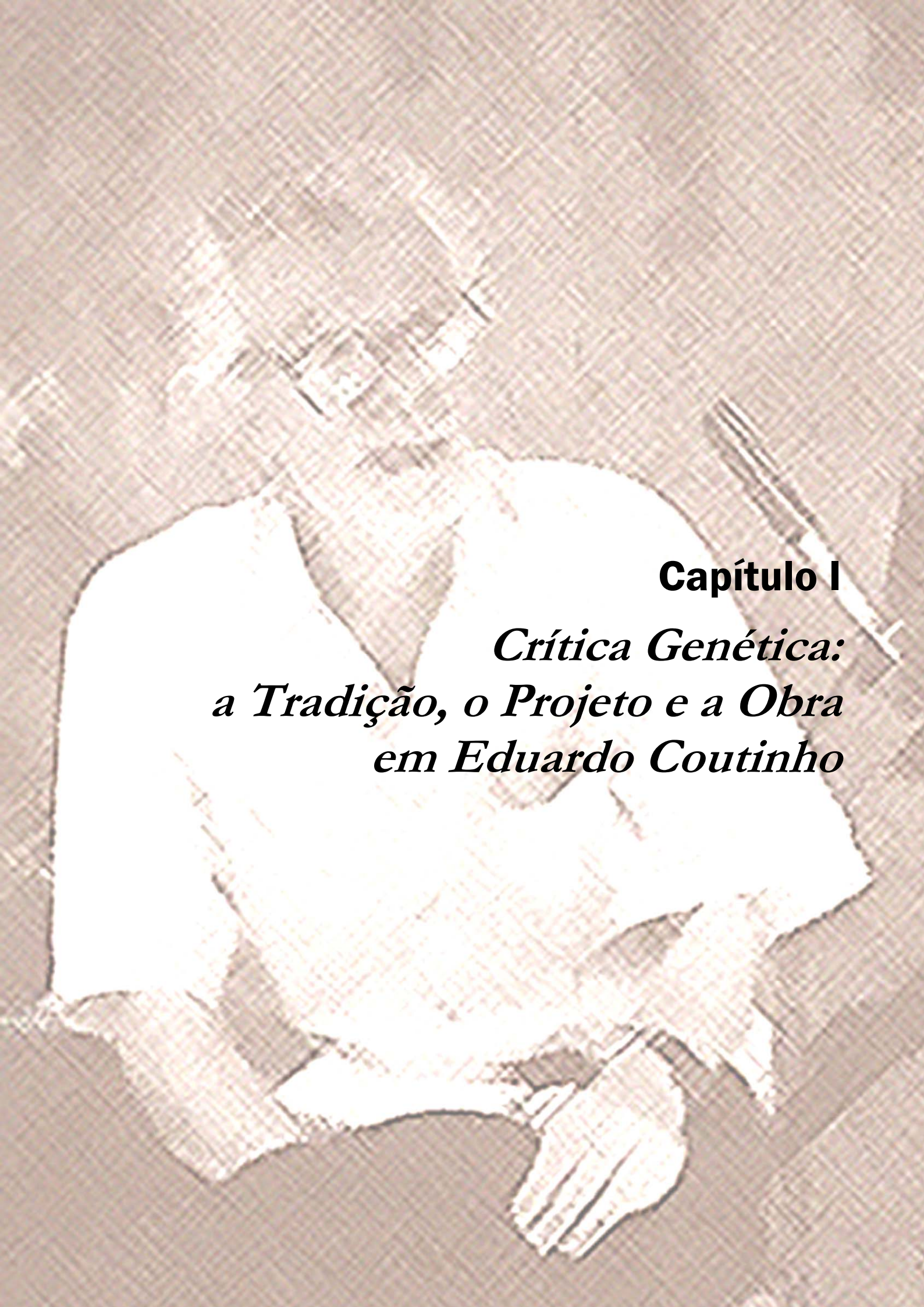
moradores de uma favela e, no meu, de uma pesquisadora com o material feito a partir da relação entre o cinema e a realidade).

A pesquisa, cujo referencial teórico está fundamentado nos estudos acerca da montagem cinematográfica; da teoria sobre documentário; do processo de significação; da entrevista e da ética, está dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo da tese, Crítica Genética: a Tradição, o Projeto e a Obra em Eduardo Coutinho (subdividido em: 1.1 A Tradição – Eduardo Coutinho e o Cinema-Verdade; 1.1.1 A palavra no documentário; 1.1.2 A entrevista como método; 1.2 O Projeto de Eduardo Coutinho e 1.3 *Santo forte* – a Obra parte do Projeto), são apresentados um breve histórico e as características da produção de Coutinho a partir de sua vinculação com o Cinema-Verdade dentro da tradição documental e as estratégias de interação que se aplicam ao modo de Coutinho lidar com seus interlocutores.

No segundo capítulo, Da pessoa ao personagem (subdividido em: 2.1 Vera; 2.2 Thereza; 2.3 Vanilda e outros; 2.4 André e Marilene; 2.5 Lídia; 2.6 Braulino e 2.7 Nira), é feita uma análise a partir da comparação do material produzido desde a pesquisa até o filme editado para buscar compreender a permanência ou o abandono de personagens e/ou parte de seus depoimentos ao longo da feitura do documentário levando-se em consideração questões formais/técnicas e éticas.

No terceiro capítulo, Para além da palavra (subdividido em: 3.1 O morro, o asfalto, as casas e a praia – entre o lugar e a locação; 3.2 Os rituais e as estátuas – representações do simbólico; 3.3 Os *closes* - imagem e identidade), reflete sobre o material registrado que não diz respeito às entrevistas e apresentam uma outra forma de relação entre a produção do filme e o "mundo histórico".



Capítulo I

Crítica Genética: a Tradição, o Projeto e a Obra em Eduardo Coutinho

Segundo Salles (2002:192-193),

> O projeto está ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético conduzido pelo grande propósito estético do artista. São princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: norteiam o momento singular que cada obra representa. O artista é comprometido com seu projeto e, ao mesmo tempo, deseja concretizá-lo. O projeto encontra suas concretizações em cada obra do artista (...) O projeto de cada artista insere-se na linha do tempo da arte e da ciência. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes.

Em sintonia com o pensamento de Salles, este capítulo visa a apresentar o espaço que Eduardo Coutinho ocupa dentro da "tradição" da não-ficção, visto que (cf. Vanoye e Goliot-Lété, 1994) os cineastas herdam, citam, parodiam, integram obras que precedem as suas e as renovam, pois pertencem a contextos diferentes, tanto do ponto de vista da autoria (são indivíduos diferentes), quanto do histórico e do tecnológico. Dessa forma,

> analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das *formas* fílmicas. Assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em "escolas" estéticas, ou nelas se inspiram *a posteriori*. (p.23)

Num segundo momento, a apresentação de um breve histórico da produção de Coutinho servirá para identificar seu "projeto" (cf. Salles), entendido como aquilo que dá unidade ao conjunto de realizações do cineasta, que une todas as produções de Coutinho, pois seguem um único princípio ético. Para concluir, por existir um "projeto" em Coutinho, de modo metonímico, um único filme, *Santo forte*, servirá para demonstrar como se concretiza a ética do cineasta, mesmo que a metodologia de realização dos filmes possa variar de acordo com cada trabalho.

1.1 A Tradição – Eduardo Coutinho e o Cinema-Verdade

Ao longo da trajetória da realização cinematográfica, o conceito de documentário passou por várias definições – que apresentavam desde a ilusória idéia de

“apresentação” do mundo até o reconhecimento da “representação” do mundo -, assim como a própria forma de se produzir os filmes foi se modificando – ou por romper com uma estilística específica ou por utilizá-la de um modo novo ou, ainda, porque novos recursos tecnológicos possibilitaram o desenvolvimento de metodologias diferentes –, o modo de o espectador entender as imagens apresentadas também não foi sempre igual – ora acreditando estar diante da própria realidade ora diante de uma realidade mediada pela câmera e, portanto, fictícia.

O documentário pode falar do seu objeto, falar pelo objeto, falar com o objeto ou ele próprio ser o objeto. O que se pretende com o filme determinará o modo como ele será realizado.

De qualquer maneira, entende-se por documentário o produto audiovisual de não-ficção que se estrutura a partir da relação estabelecida entre uma equipe de realizadores e o mundo real, ou “mundo histórico”, conforme Nichols (2005a), considerando que quando assistimos ao documentário, “vemos visões (fílmicas) do mundo.(...). O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social.”(p.27), além de que, “nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira.”(p.28).

Segundo Comolli (2008: 174), “o projeto documentário se forja a cada passo, esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar.” Além disso,

> nem os homens nem as realidades que são levados a filmar dependem dele, ainda que ele os transforme ao filmá-los. Os homens reais que atuam nos filmes documentários não são, de modo nenhum, atores profissionais, à mercê de uma produção, de um contrato, de uma ordem. Eles entram em um filme apenas na medida em que assim desejam. Nada os obriga, e nós, cineastas, dependemos de sua boa disposição. (p. 175)

Assim, o documentário, para ser realizado, depende de negociações entre os cineastas e aqueles que terão suas vidas registradas pelas câmeras. Portanto, o documentarista nada poderá fazer se não houver um acordo estabelecido entre ele e seus “atores” – o que implica uma relação de reciprocidade e interdependência na essência do fazer documentário que, diferente da ficção, apresenta limitações, principalmente éticas, nas possibilidades de criação artística, visto que a imagem “é um documento não

só do que, uma vez, esteve diante da câmera, mas também da maneira pela qual a câmera os representou". (Nichols, op.cit., 65). Conforme Nichols, na realização dos documentários,

> as considerações éticas tentam minimizar os efeitos prejudiciais. A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm conseqüências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. (op.cit., p. 36)

Em entrevista a Valentinetti (2003:23), sobre a questão da ética no fazer documentário, que por ser uma produção cinematográfica transforma pessoas em personagens, Coutinho diz:

> O meu problema ético é simplesmente que eu não vou mudar a vida de ninguém para melhor, e eu não quero que mude para pior. Então, eis o meu problema: como, do ponto de vista dramático, o que me interessa é o personagem, eu fico seis meses com o personagem e uma hora com a pessoa, e depois esqueço a pessoa; aquele personagem já é quase um condensado ficcional da pessoa, por isso que eu uso o termo ficção. Agora, eu tenho que pensar na pessoa, porque, a cada momento, eu tenho que pensar no seguinte: se eu deixar isso, ele vai perder o emprego, se eu deixar isso, ele vai ser desmoralizado entre seus pares, seus vizinhos...Essa preocupação com a pessoa é que é ética. Agora, de outro lado, é um condensado tão violento da vida da pessoa. E não tem sentido dizer que aquilo é real, que é o que dizem muitos, que as pessoas são verdadeiras, naturais: são naturais e artificiais ao mesmo tempo. É jogo, é teatro.

Portanto, o documentário "não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares." (Nichols, op.cit., p.47).

Grosso modo, é essa a definição atribuída aos filmes que se valem de acontecimentos e pessoas reais na composição de sua estrutura discursiva. Para a realização de documentários, os procedimentos metodológicos variam de acordo com a proposta determinada pelo realizador que pode, por exemplo, optar por manter uma relação de distanciamento com seu objeto, quando sua participação no momento da gravação se dá pela observação, ou pode optar por ser um agente dos acontecimentos registrados, ou seja, interagir diretamente com seu objeto para provocar explicitamente

aquilo que filma.[1] O primeiro modo de realização é conhecido como "Cinema Direto"; já, o segundo, como "Cinema-verdade". Em comum, os dois, "Cinema Direto" e "Cinema-verdade"[2], resultam em representações imagéticas criadas a partir de diferentes graus de intervenção. Um registra o acontecimento, que existiria independente da filmagem, mas modificando-o em vários níveis pela presença da equipe e seu aparato técnico e, o outro, registra o "encontro cinema", quando o acontecimento é criado em função do filme[3].

De todo modo, o documentário só passa a existir, de fato, no momento da montagem, visto que não se pode elaborar um roteiro fechado, aos moldes do ficcional, para o registro que está baseado no "aqui-agora" do momento da filmagem. Rosenthal, por ocasião de reflexões em torno do "cinema-verdade", diz que "alguns cineastas lançam-se em seus filmes sem ter a menor idéia sobre o que eles serão. Eles apenas seguem um pressentimento" (1996:225). Porém, evidentemente, sempre haverá uma idéia e uma intenção (ou um pressentimento, conforme Rosenthal) que pré-existem ao momento da filmagem e que servem como estrutura básica para o que será produzido. De qualquer maneira, quando na montagem o realizador assiste ao material bruto, ele está diante de várias possibilidades de filmes, pois uma série de roteiros pode ser elaborada a partir desse material. Então, na montagem, o cineasta criará um discurso a partir da atribuição de sentidos aos fragmentos registrados durante as filmagens, quando

[1] Para melhor atender à lógica de minha argumentação, fiz este recorte sobre os métodos de realização. Evidentemente, há outros modos como, por exemplo, o documentário feito em animação e o documentário subjetivo (ou "autobiográfico" (cf. Renov, 2004) ou "performático" (cf. Nichols, 2005a), onde o cineasta visa a construção de sua autorepresentação, fazendo com que ele próprio, ao mesmo tempo, seja sujeito, enquanto cineasta, e objeto, enquanto personagem, de uma narrativa explicitamente em primeira pessoa. Vale observar que a palavra "subjetivo", neste caso, se aplica a uma categoria de documentário cujo foco do filme está centrado na figura de seu realizador, e, nesse sentido, não significa que as demais formas de documentário sejam "objetivas", pela perspectiva da imparcialidade, da não-interferência naquilo que registra, visto que tais condições são impossíveis de existir em qualquer que seja a forma do documentário).

[2] Com o surgimento de câmeras leves e silenciosas associadas aos também recentes gravadores portáteis de som direto, em 1961, Edgar Morin e Jean Rouch realizam o filme "Chronique d´un été" que inaugura o "cinema-vérité", expressão traduzida para o francês do termo "kino-pravda", criado por Dziga Vertov, nos anos de 1920, que designava a verdade que era alcançada pelo cinema por meio da montagem, ou seja, a verdade possibilitada pelo discurso. Conforme Deleuze: "o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade. Não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema" (Cinema 2. A imagem-tempo, p. 183)

[3] Conforme Eric BARNOUW, "O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era freqüentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador." (apud DA-RIN, 2004:150-151)

> o recorte da câmera, estabelecendo o ponto de vista de uma determinada ação, trabalhará o espaço/tempo dos planos, criando, dessa maneira, um ritmo virtual. Porém, é a montagem, através dos cortes, que estabelecerá o ritmo formal da narrativa, buscando nos planos já trabalhados por ela níveis associativos que existirão ao articulá-los. Essa atividade formalizará o espaço narrativo e o tempo narrativo. (Leone, 2005: 30).

Conforme Bordwell e Thompson, "embora o diretor no *Cinema-vérité* tenha aberto mão do controle sobre o que acontece diante da câmera, mantém o controle da estrutura do filme, escolhendo a ordem dos segmentos" (1993:407)[4].

Segundo Nichols (2005a:60),

> Um movimento nasce de um grupo de filmes feitos por indivíduos que compartilham o mesmo ponto de vista ou a mesma ótica(...) Além dos movimentos, os documentários têm períodos, que também ajudam a dar-lhes definição e diferenciá-lo de outros tipos de filme com movimentos e periodizações diversas(...) Os anos 60 assistiram à introdução das câmeras portáteis leves com som direto. Os cineastas adquiriram uma mobilidade e uma receptividade que lhes permitiram acompanhar o cotidiano dos atores sociais. As opções de observar a distância comportamentos íntimos ou críticos ou de interagir de maneira mais diretamente participativa com as pessoas que representavam seus temas tornaram-se, ambas, bem possíveis.

Dentro da tradição do documentário, é no "Cinema-verdade" que identificamos o Projeto de Coutinho, onde a entrevista expõe o espectador ao acontecimento fílmico valendo-se de equipamentos leves, com som direto e filmando situações que só existem em função do ato da filmagem.

1.1.1 A palavra no documentário

De acordo com Nichols (2005a:65), "analogamente, sons e imagens cinematográficos usufruem de uma relação indexadora com o que registram. Aquilo que registram, com as decisões e intervenções criativas do cineasta, é o que produz os sons e imagens cinematográficos."

O desejo de inserir som na imagem animada existiu desde o início da produção cinematográfica. Som e imagem sempre andaram juntos, seja por meio da música que

[4] Essa questão da montagem será retomada no item 1.3.

era executada ao vivo nas salas de projeção no período em que o cinema era "mudo", seja por meio da dublagem, depois da segunda metade da década de 1920, quando o som passou a estar fisicamente unido a imagem proporcionando a tão esperada sincronia entre ambos. O som de estúdio foi a alternativa para a sonorização dos filmes até meados da década de 1950, quando o som passou a ser gravado simultaneamente com a imagem, o que permitia dispensar a dublagem e, com isso, inserir no discurso audiovisual o som exatamente como e por quem ele foi emitido no momento do registro.

Se no início o "advento do cinema falado modificou profundamente a estética do cinema" (Martin, 2003: 108), para Bernardet,

> quando apareceram equipamentos possibilitando a captação de som em sincronia com a captação de imagem, a linguagem do cinema documentário se transformou.(...)um outro universo sonoro foi criado com a captação de ruídos ambientes e de falas (...)que o documentarista captava no ambiente em que filmava e as que ele provocava. No primeiro caso, encontramos desde o discurso oficial, isto é, a fala programada para determinado evento independentemente do filme, até espontâneas conversas de rua.(...)A segunda categoria é constituída principalmente por entrevistas, depoimentos e, também, mais raramente, por diálogos, debates entre diversas pessoas. (2003: 281-282)

A expressão verbal sonora provocada pelo documentarista por meio de entrevistas, nas quais "os participantes se colocavam diante da câmera para dar seu testemunho" e "falavam diretamente ao espectador" (cf. Nichols, 2005b: 49) tornou-se o estilo mais comum do cinema documentário a partir dos anos de 1970, de acordo com Nichols que lembra, ainda, que "esses filmes forneceram o modelo para o documentário contemporâneo"[5]. Conforme Nichols (2005a: 160), "Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem. Essa compilação de entrevistas e material de apoio nos tem dado numerosos filmes." E, segundo o autor diz,

> a emergência de tantos documentários construídos em torno de seqüências de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de que nem os

[5] O assunto da predominância da entrevista como método para a realização de documentários será retomado no item 1.2 quando abordaremos o tema com relação ao cinema de Coutinho.

> fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. As entrevistas tornam a autoridade difusa. (2005b:57)[6]

Bernardet (2003:286-287), que também identifica a "predominância da entrevista como método" nos documentários, julga que nos "primórdios", "a entrevista era uma tentativa de encontrar o outro" mas que "hoje remete mais ao cineasta do que ao entrevistado". Ele ainda observa que a entrevista

> implica predominância do verbal. O documentarista só obtém informações cuja emissão sua pergunta pode motivar, informações verbalizáveis; apenas informações que o entrevistado aceita e consegue verbalizar. A quase exclusividade da entrevista estreita consideravelmente o campo de observação do documentarista: as atitudes, o andar, os gestos, a roupa, os objetos, os ambientes, os sons que não sejam verbais etc.

Outro ponto problemático, segundo o autor, seria o fato de que a entrevista "privilegia a relação entrevistado/cineasta" e, com isso, "as interações entre as pessoas filmadas quase desaparecem". (p.287).

Para contra-argumentar as afirmações de Bernardet acima, voltarei à Nichols que, conforme já vimos, também reconhece que a entrevista tem sido o método mais aplicado nos documentários nas últimas décadas, mas não enxerga as limitações como Bernardet, pois identifica o valor expressivo encontrado no método e suas especificidades com relação a outros modos de produção e a intenção do cineasta ao optar por uma forma de se fazer esse tipo de documentário. Conforme Nichols diz,

> O documentário observativo reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é *estar* em uma determinada situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta, estar lá também. O documentário participativo dá-nos uma idéia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera. (2005a: 153)

Nesse sentido, no documentário baseado em entrevista é esperado que haja predominância das cenas que revelam a interação do cineasta com os participantes e não apenas a relação entre esses participantes como se o cineasta não estivesse lá. Devemos

[6] Nessa afirmação, Nichols se refere aos documentários que, no primeiro caso, se valem da observação e, no segundo, da narração proveniente de uma voz *over* detentora da "verdade", a "voz de Deus", para constituir seus discursos.

lembrar também que numa situação de entrevista onde o cineasta esteja diante de mais de um interlocutor, é possível que se estabeleça uma interação entre eles que "exclua" a participação do documentarista por alguns momentos, quando este passa, então, a observar a relação entre as pessoas que estão sendo filmadas por ele.

Nichols ainda nos lembra:

> Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com *voz-over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.) (2005a: 154)

Nichols também afirma que "mesmo os documentários mais calcados no discurso – aos quais nos referimos frequentemente como *talking heads* (cabeças falantes) – transmitem significados, referem-se a sintomas e expressam valores em muitos outros níveis além do que é literalmente dito." (2005a: 73). Logo, a forma como se fala também é expressiva para a compreensão do significado daquilo que é dito. Segundo Carrière e Bonitzer (1996: 129): "enquanto a boca diz uma coisa, as mãos dizem outra. Enquanto os ouvidos escutam, as mãos falam, selvagemente". Como Eduardo Coutinho diz em entrevista a Valentinetti: "o que uma pessoa fala é menos importante do que a forma como a diz" (Valentinetti, 2003:59).

Numa situação de entrevista devemos considerar não apenas o que é verbalizado mas também as condições dessa verbalização para que se tenha um sentido mais amplo e potencializado do discurso. Tanto o conteúdo da fala e a sua forma de expressão, acompanhada de silêncios, hesitações, gestos corporais, quanto o ambiente em que essa comunicação se deu (local público ou privado, número de ouvintes, etc.) são determinantes para a construção do discurso e da leitura que se espera com ele. Por isso que "se um documentário contém entrevistas, o espaço diegético deve incluir o espaço (à esquerda ou à direita da câmera) para o qual o entrevistado olha quando fala." (Armes, 1999:190). No documentário de entrevistas, o universo interno da narrativa (a

diegese, cf. Genette[7]) deve ser entendido como aquele que se completa com o que está "fora de quadro" e "é até mesmo possível afirmar que no documentário o diegético está nas palavras e são as imagens o elemento extradiegético." (Armes, op.cit., p. 194). Diante dessa afirmação, podemos concluir que a fala desenvolvida na interação entre cineasta e "atores sociais", ambos personagens discursivos, provoca no espectador a imaginação e uma recepção ativa do documentário, enquanto as imagens se apresentam como algo "externo", visto que são inseridas na narrativa pelo diretor, posteriormente ao momento do encontro, com a finalidade de afirmar ou de negar o discurso produzido por meio das palavras[8] tendo em vista apenas o diálogo com os espectadores.

Conforme Nichols (2005a:159), "a entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário com *voz-ov*er. No documentário participativo, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema." e

> ...o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador. (p. 155)

1.1.2 A entrevista como método

Buber afirma que "a esfera do inter-humano é aquela do face a face, do um-ao-outro; é o seu desdobramento que chamamos de diálogo." (1982:138). E o sentido da conversação "não se encontra nem em um dos parceiros, nem nos dois em conjunto, mas encontra-se somente neste encarnado jogo entre os dois, neste seu Entre" (p.139)

Coutinho, em sintonia com o pensamento de Buber, diz: "fazer um filme não é fazer um filme sobre você ou sobre mim, é fazer sobre o "entre". A gente filma relações." (Valentinetti, 2003: 83)

---

[7] O termo "diegese", conforme Genette, "designa o universo espaço-temporal no qual se desenrola a história", de acordo com REIS e LOPES, *Dicionário de narratologia*, p.107.

[8] Sobre essa questão Coutinho diz em entrevista a VALENTINETTI: "A economia de meios é bacana. Você usa o mínimo, produzindo o máximo. Então, se eu uso em um filme – "Santo forte" tem uma hora e vinte – se uso apenas seis, até oito ou dez imagens puras, justamente porque são raras, elas têm mais força: então, eu já acho isso uma economia de meios, numa época em que todo o mundo usa imagens como maneirismo, ou para provar a verdade. A imagem para provar a verdade não me interessa. A pessoa diz uma coisa, e você mostra a imagem para provar que é verdade aquilo que disse." (2003: 31)

De acordo com Morin (1973:115), “a entrevista de rádio-cinema-televisão é uma comunicação pessoal com um fim de informação pública ou (e) espetacular.” Além disso, “é um fenômeno psico-afetivo, constituído pela própria comunicação” (p. 116) capaz de influenciar e de modificar tanto quem fala quanto o que se fala. Assim, “a liberação da energia psico-afetiva, que provoca toda entrevista profunda, seja ela não-diretiva, provocativa ou projetiva, se traduz por um fluxo de comunicação onde o imaginário e o real poderão estar intimamente mesclados. Pois a pessoa dirá ao mesmo tempo o que ela é, o que acredita ser (aqui existe a histeria simulativa com relação a si mesmo), e o que desejaria ser.” Como Buber diz,

> Nós podemos distinguir duas espécies de existência humana. Uma delas pode ser designada como a vida a partir do ser, a vida determinada por aquilo que se é; a outra, como a vida a partir da imagem, uma vida determinada pelo que se quer parecer. Em geral, estas duas espécies apresentam-se sob a forma de uma mistura. (op.cit, p. 142)

Pode-se dizer acerca da entrevista no contexto da mídia que: a interação estabelecida entre entrevistador e entrevistado visa a produzir conteúdo que será apresentado a terceiros. Logo, produz-se uma fala que se destina a exibição pública e, por essa razão, tanto o entrevistador quanto o entrevistado possuem em mente a presença virtual daqueles que tomarão conhecimento dessa fala. Diante dessa situação, espera-se do entrevistador uma competência para obter relatos que sejam “claros” e, do entrevistado, que apresente sua melhor “performance”, que deve, ao mesmo tempo, atender às expectativas do entrevistador e assegurar a “imagem de si” que deseja apresentar no contexto da entrevista, uma vez que “é um fato conhecido por todos que os homens se preocupam frequentemente e insistentemente com a impressão que causam nos outros.” (Buber, op. cit., p141).

Eduardo Coutinho considera que a câmera que registra a entrevista “catalisa o imaginário do personagem, que constrói sua narração a partir do que gostaria de ser e do que ela sentir que o diretor (e o público) gostaria que ela fosse. Pode-se intuir retalhos subjacentes do que ela possivelmente é.”[9]

[9] Em José Carlos AVELLAR, A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho, *Cinemais*, 22:37

Unindo-se ao fato dos participantes criarem personagens de si mesmos está o de que a conversação se dá entre interlocutores que, na situação de entrevista, assumem papéis bastante distintos, conforme Bueno (2002, pp.11-12),

> A situação da entrevista configura-se de forma tal, que de um lado fica aquele que tem certo "saber fazer" em relação à condução e que é o que propõe, pergunta, questiona, sugere ou escuta. Do outro, aquele que tanto pode ser demandado ou demandante, é o que detém informações, queixas, saberes, desconhecimentos, pedidos. É o que discorre, o que dá curso ao dizer, que produz *discurso.* Essas distintas funções determinam diferenciações de lugar, uma dissimetria, ou, mais radicalmente, uma assimetria estrutural que é inerente à entrevista.

Dentre as diferentes formas de entrevista apontadas por Morin (op.cit.,p.119), podemos identificar como sendo as praticadas por Eduardo Coutinho: a "entrevista centrada", que permite ao entrevistado falar sobre determinado tema livremente e sobre sua própria experiência com relação a ele e a "entrevista de livres respostas", que dá liberdade para o entrevistado improvisar sua fala. Morin também distingue os "tipos de entrevistas, segundo seu grau de comunicabilidade" (p. 128) e, dentre eles, os que se coadunam com a proposta de Coutinho são: a "entrevista-diálogo", na qual "o entrevistador e o entrevistado colaboram no sentido de trazer à tona uma verdade que pode dizer respeito à pessoa do entrevistado ou a um problema" e, especialmente, as "neoconfissões", onde "o entrevistador se apaga diante do entrevistado. Este não continua na superfície de si mesmo, mas efetua, deliberadamente, ou não, o mergulho interior."

Sobre os possíveis entrevistados, Morin cita aqueles que são personalidades públicas e os que são anônimos. No primeiro caso, esses entrevistados podem agir dentro de mecanismos de defesa da preservação da imagem que o mundo já faz e espera deles. Já no caso dos "homens da rua", não se espera mais do que uma breve opinião. Porém,

> Outrem, é o entrevistado considerado como ser humano a conhecer, e não na qualidade de representante da tal profissão, tal classe, tal idade. A outrem corresponde evidentemente a entrevista profunda. Outrem pode ser escolhido por ter vivido uma experiência particularmente intensa (uma fuga de um

> campo de concentração), mas pode ser também uma mãe de família a quem se interroga sobre a felicidade...” (Morin, op.cit., p. 130).

A entrevista que tem por finalidade o (re)conhecimento do outro como indivíduo que, para tanto, não o “enquadra” em categorias massificadoras, é classificada por Morin como “profunda”, conforme citação acima, e é o modelo praticado por Coutinho, que costuma dizer em suas entrevistas que não busca em seus filmes apresentar personagens “tipos”, que estejam falando em nome de um grupo. Os personagens de Coutinho falam de si próprios, de suas experiências e de seus desejos e, preferencialmente, são pessoas “anônimas” – que, diferentemente de como Morin observou acerca dessas pessoas na mídia, nos filmes de Coutinho não são entrevistadas para opinar sobre um determinado assunto funcionando como amostragem (no jargão do jornalismo, o clássico “povo fala”).

Coutinho diz: “O que me interessa saber são as razões do outro. (...) O difícil é trazer as razões do outro, sem lhe dar razão.(...) ... é preciso aceitar o existente pelo simples fato dele existir”[10] Esta fala do cineasta - e seu sucesso como entrevistador, conseqüência do fato de nem impor ao entrevistado seu ponto de vista nem de fingir ser como ele - está em sintonia com a afirmação de Buber que diz:

> O principal pressuposto para o surgimento de uma conversação genuína é que cada um veja seu parceiro como este homem, como precisamente este homem é. Eu tomo conhecimento íntimo dele, tomo conhecimento íntimo do fato que ele é outro, essencialmente outro do que eu e essencialmente outro do que eu desta maneira determinada, única, que lhe é própria e, aceitando o homem que assim percebi, posso então dirigir minha palavra com toda seriedade a ele, a ele precisamente enquanto tal. (op.cit, p. 146)

1.2 O Projeto

Nascido em São Paulo, no ano de 1933, Eduardo Coutinho iniciou no Rio de Janeiro, em 1964, sua carreira no cinema como roteirista e diretor de filmes de ficção. Seu vínculo com o documentário surge, em 1975, quando passa a integrar a equipe do *Globo repórter* (TV Globo), onde dirigiu vários programas. Em 1981, Coutinho retoma as filmagens de *Cabra marcado para morrer* (1984), que haviam sido iniciadas em

[10] Cláudia MESQUITA. Fé na lucidez, *Sinopse – revista de cinema*, 3: 28.

1964 como uma ficção, baseada em fatos reais que seriam encenados pelos próprios envolvidos, e que foi interrompida pelo Golpe Militar. Esse filme, constituído por cenas do projeto original e por entrevistas realizadas anos depois, foi considerado por Bernardet, em seu livro "Cineastas e imagens do povo", publicado em 1985, um divisor de águas na produção do documentário no Brasil. Depois, o mesmo crítico, na segunda edição de seu livro, em 2003, diz que hoje, "não se pensa mais documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático" (p.286), porém, mais adiante em seu texto, faz a ponderação: "Outrossim, a entrevista pode ser um estilo, como no cinema de Eduardo Coutinho" (p.296).

Os filmes de Coutinho estão baseados na entrevista ou, como Coutinho costuma dizer, na "conversa", que está implicada na construção de um diálogo verdadeiro entre o cineasta e os participantes onde, guardadas as relações de poder que envolvem uma conversa filmada, ambos podem dividir os papéis de perguntar e de responder e, assim, seguir numa interação que parte de pontos pré-determinados pelo cineasta mas que segue a partir daquilo que vai se apresentando no momento.

A reflexividade também é regra para Coutinho. A metalinguagem para expor ao espectador os mecanismos de realização do filme é fundamental para a explicitação da representação e de sua construção, pois Coutinho não visa a criar um discurso transparente.

Assim como o potencial significativo da entrevista foi banalizado pelos "seguidores" de Coutinho, a reflexividade também foi. Segundo Lins (2004:13) "revelar a presença da equipe na imagem, prática inaugurada por Coutinho em *Cabra marcado para morrer* (1984), é exemplar de um tipo de procedimento que se banalizou na produção documental brasileira".

O que parece ter se tornado uma fórmula para a realização de bons documentários passou a ser rompida pelo próprio Coutinho para, com isso, reafirmar a validade de seu Projeto.

Em *Peões* (2004), Coutinho abandonou o procedimento de realizar o filme em uma única locação – como ocorrera nos anteriores *Santo forte* (1999); *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master* (2002). Já em *O fim e o princípio* (2005), a etapa de pré-produção foi eliminada, pois esse é um filme que foi se definindo na medida em que era produzido, visto que a equipe chegou ao sertão da Paraíba sem saber se encontrariam pessoas dispostas a participar do filme e sobre o que falariam. Em seu documentário *Jogo de cena* (2007), Coutinho não foi até seus personagens em suas casas. Os

personagens foram selecionados a partir de um anúncio de jornal (que convidava mulheres para contar uma história marcante em suas vidas) e o documentário foi filmado num palco de teatro. Além dessas mulheres, que podem ser tratadas como "atrizes sociais" (cf. terminologia de Nichols), participaram atrizes profissionais, tanto as mais conhecidas como as menos conhecidas, uma outra novidade em seu Projeto. Nesse filme, a metalinguagem, como sempre, está presente, e a revelação do processo de encenação é elevada à máxima potência: não só as mulheres encenam suas histórias como também essas narrativas são interpretadas pelas atrizes num jogo que não permite que seja identificada a "dona da história" e, com isso, o que seria "verdadeiro" ou não, mostrando que diante de uma câmera sempre haverá representação, encenação. Em seu documentário mais recente, *Moscou* (2009), Coutinho mais uma vez radicaliza seu método e opta por manter o palco, como no filme anterior, mas inclui também todo o espaço físico do teatro como locação para seu filme. O "jogo de cena" também é mantido nesta produção que revela o processo de preparação de um espetáculo teatral a partir do trabalho de uma equipe de atores profissionais - outra novidade desse documentário é não contar com atores "sociais" – que, no filme, muitas vezes deixam os espectadores na dúvida quanto se encenam um texto ficcional ou se falam deles próprios. De todo modo, assim como nos outros filmes de Coutinho, e neste último muito mais em evidência, está o grande tema do cineasta: a representação.

Pode-se dizer que Eduardo Coutinho foi responsável por modificar a produção de documentários e por influenciar uma geração de novos documentaristas, mas, ao longo de seu Projeto, em processo e, por isso, inacabado e em constante transformação, Coutinho modifica e adapta seus procedimentos metodológicos de acordo com cada obra para, justamente, continuar sendo o mesmo naquilo que é essencial: sua ética (que está implicada no interesse real pelas pessoas e pelos personagens que são construídos diante da câmera).

Acredito que o "Projeto" de Coutinho visa ao diálogo como à concretude de sua ética. Um diálogo que se dá, "olhos nos olhos", em diferentes níveis, momentos e interlocutores. Um diálogo que sempre é ativo e constituído por aquilo que pode ser audível (fala) ou silencioso (o olhar, os gestos), visível (a imagem) e invisível (a imaginação, a "imagem mental"). Há o diálogo do cineasta consigo próprio; do cineasta com sua equipe; do cineasta e sua equipe com os personagens; dos personagens com eles próprios no momento da reconstituição de conversações ocorridas no passado quando assumem o papel de todos os interlocutores; do cineasta, da equipe e dos

personagens com os espectadores e, finalmente, dos espectadores com a obra. Sendo, assim, diálogos em "cascata". Diálogos em "abismo"[11].

1.3 *Santo forte* – a Obra parte do Projeto

A gênese de *Santo forte,* lançado em 1999, está num projeto para a TVE (Televisão Educativa, do Rio de Janeiro) que consistia numa série sobre a identidade brasileira, que não chegou a ser realizada. Um dos programas seria sobre religião, tema que atraiu Coutinho e o motivou a realizar seu filme. Produzido pela ONG CECIP (Centro de Criação da Imagem Popular), na qual Coutinho atua, o filme é a retomada do cineasta ao cinema autoral, uma vez que o último trabalho, não realizado sob encomenda, datava de 1984, quando *Cabra marcado para morrer* é lançado.[12] Segundo Coutinho, *Santo forte* é um documentário "sobre o cotidiano, onde o eixo é a religião. Um filme sobre uma equipe de cinema que vai à favela movida pela curiosidade".[13] Essa breve definição de Coutinho sobre o documentário é significativa e sintetiza tanto o que possibilita, que origina, a feitura do filme quanto o que ele é, ou seja, um filme baseado num encontro, que nasce de um interesse, de uma "curiosidade" em se relacionar com o "outro" para abordar seu cotidiano, mas, mais especificamente, as crenças místicas experienciadas pelos moradores do Vila Parque da Cidade em seu dia a dia. Conforme afirma Mattos (2003:71),

> o filme não pretende revelar a verdade de uma comunidade, mas mostrar o encontro entre duas instâncias sociais rigorosamente diferentes. Uma, a equipe de cinema, gente de classe média que detém a tecnologia, entra para perguntar e registrar. A outra, de classe proletária que detém os elementos imateriais de filme, recebe a equipe para falar e mostrar. No fundo, é uma

[11] Sobre o diálogo do artista com sua obra, Cecília Almeida Salles (2002:194) diz que há "Diálogos internos: o ato criador é resultado de uma mente em ação, que faz reflexões de toda espécie. São os diálogos do artista com ele mesmo; Diálogo do artista com a obra em processo: ao longo do percurso, o artista muitas vezes vê-se produzindo para a própria obra e respeitando as leis internas que já se consolidaram; Diálogo do artista com o receptor: a obra necessita de um receptor.(...) Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido."

[12] Não quero dizer que um filme feito sob encomenda não possa ser autoral, apenas me refiro às escolhas temática e estética, que foram aquelas que o cineasta desejou e não as que foram determinadas pelo cliente do material solicitado.

[13] A sinopse do filme, veiculada no *site* da RioFilme, sua distribuidora, é a seguinte: "Em 5 de outubro de 1997 uma equipe de cinema entra na favela Vila Parque da Cidade, situada na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro. Os moradores assistem à missa celebrada pelo Papa no Aterro do Flamengo. Em dezembro, a equipe volta à favela para descobrir como seus moradores vivem a experiência religiosa. Católicos, espíritas ou evangélicos, todos eles têm em comum a crença numa comunicação direta com o mundo sobrenatural através da intervenção, em seu cotidiano, de santos, orixás, guias, ou do Espírito Santo. O filme termina em 24 de dezembro, quando alguns personagens celebram, cada um a seu modo, o Natal."

> confirmação da máxima de Coutinho segundo a qual o documentário é uma negociação de desejos.

Santo forte, cujo eixo temático é a religião, seria uma obra voltada apenas para crentes de alguma das religiões ou para especialistas em assuntos da religiosidade? Evidentemente que não, pois, conforme Reisz e Millar (1978: 123) entendem a relação entre os filmes e os espectadores,

> Mesmo que se possa razoavelmente esperar que o espectador esteja interessado no tema, é no modo de apresentá-lo, na correção e originalidade das associações visuais e na montagem intelectual que o filme adquire interesse. No documentário, o tema não passa de mero ponto de partida que exige interpretação. O mérito do filme estará na qualidade do tratamento e não no valor intrínseco do próprio tema como entretenimento. Em muitos casos, os temas mais simples foram o ponto de partida para os documentários de maior êxito.

Pode-se dizer que *Santo forte* só foi realizado graças ao baixo custo da gravação em vídeo, que acarretou em ganhos, não só do ponto de vista econômico, mas também no que se refere à linguagem, uma vez que os equipamentos menores e mais leves facilitaram a circulação da equipe, que pôde ser reduzida, pela locação de difícil acesso (uma favela localizada num morro carioca) e, ainda, permitiu a gravação por um tempo mais longo dos depoimentos dados pelos personagens, não rompendo por questões técnicas o fluxo da interação estabelecido na conversação entre equipe e personagens, que é justamente a base da estrutura do documentário.

As gravações de *Santo forte* foram realizadas em quatro etapas, quais sejam:

1. 05/10/1997 – gravações acerca da missa do Papa[14]
2. 04 dias no início de dezembro – gravações dos depoimentos de 15 personagens
3. 24/12/1997 – novas gravações com parte dos participantes registrados anteriormente
4. abril de 1998 – gravação de dois participantes; das imagens das estátuas que representam as entidades; dos locais que são citados pelos participantes como sendo os espaços onde ocorreram suas experiências místicas;

[14] Observo que pelo fato de a equipe estar gravando no morro, as imagens da missa foram produzidas por uma emissora de televisão e adquiridas por Coutinho.

de alguns dos personagens em suas práticas profissionais; dos rituais religiosos e da imagem aérea do Rio de Janeiro.

Pode-se, ainda, somar a essas etapas de gravação, propriamente, a etapa anterior, de pré-produção, quando são feitas as pesquisas de possíveis participantes, ou seja, são buscadas pessoas que queiram participar do filme e que possam atender à proposta do projeto. Isso implica encontrar pessoas que, conforme diz Coutinho, "saibam contar bem suas histórias" e que essas histórias sejam sobre suas vivências místicas, o tema central do documentário.

Uma pesquisa inicial realizada pela antropóloga Patrícia Guimarães – desenvolvida por ocasião de sua tese sobre religião, com pesquisa de campo na Vila Parque da Cidade, locação do filme de Coutinho – auxiliou a equipe no conhecimento daquele universo já possibilitando o levantamento de algumas hipóteses sobre o tema (a principal delas era a questão marcante do sincretismo religioso). Patrícia já possuía 80 relatórios de moradores do morro. A equipe de pesquisadores de Coutinho entrevistou 50 pessoas e, dentre elas, o diretor selecionou 15 para gravação. Desse número de participantes, 11 deles se tornaram personagens do filme.[15]

Santo forte começa com o depoimento do personagem André, que em sua casa conta sobre a experiência mística que teve com sua mulher[16]. Como ocorrerá com os demais, durante esse depoimento são inseridos os planos com os closes dos personagens, das entidades espirituais e dos "espaços vazios", os locais onde foram vivenciadas as ações narradas pelos participantes.

A imagem seguinte informa, por meio de letreiro, "Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1997" e é seguida de outras que mostram a missa realizada pelo Papa João Paulo II na cidade. O áudio da missa invade a cena seguinte, composta por planos aéreos de uma favela localizada num morro, e anuncia a penetração e dominação do discurso católico na favela, como se afirmando o catolicismo como a religião "oficial" do Brasil.

Essa atribuição de sentido por meio da relação som-imagem está em sintonia com o pensamento de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov acerca do "uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual", onde o som, não-sincronizado com as imagens visuais, "introduzirá novos meios de enorme poder para a expressão" (apud Eisenstein, 2002a: 226)

[15] O *corpus* da tese não inclui o material pesquisado apenas por Patrícia, mas, sim, aquele que foi selecionado e produzido pela equipe de Coutinho.
[16] Esse depoimento será analisado no capítulo seguinte.

Na seqüência, a personagem Vera apresenta a locação do filme, a favela vista do alto nos planos anteriores, e são mostrados breves depoimentos de personagens que assistem à missa que está sendo exibida pela televisão. Toda essa seqüência inicial do filme resume aquilo que será apresentado até o final. Em oposição às imagens de multidão que acompanha a missa no Aterro do Flamengo e que revelam uma massa "uniforme", sem "sujeitos", o filme mostrará histórias pessoais sobre experiência religiosa.

Após a seqüência inicial descrita acima, um novo letreiro informa: "Vila Parque da Cidade. Dezembro de 1997". Logo, numa técnica auto-reflexiva, visando a expor o truque da montagem, somos informados que dois meses se passaram entre a missa do Papa e as seqüências que se seguirão, e que visam a cumprir a intenção da montagem, que descreve como a religião popular tem sobrevivido a despeito de religião "oficial" imposta. Observe-se o diálogo entre Coutinho e o personagem Taninha:

Coutinho: *Agora, se alguém te perguntar na rua qual a tua religião, você diz que é espírita, umbandista, diz o quê?*

Taninha: *Eu digo que sou católico apostólico romano.*

Coutinho: *Mas é umbandista também?*

Taninha: *Então, católico apostólico romano e da Umbanda também. Eu gosto de acompanhar...*

Ou ainda as declarações: "Isso vai ser difícil eu poder te explicar. Não é porque a gente é umbandista, mas eu digo que sou católico"; "...eu sou espírita, católica e espírita...". Assim, percebemos que quase todos os personagens "nasceram católicos" mas ao longo da vida foram "experimentando" outras crenças, demonstrando um verdadeiro sincretismo religioso. Esse sincretismo, no filme, ganha uma imagem concreta no plano final, quando vemos o "gongá" da personagem Thereza com as estátuas de "Vovó Cambina" e "Nossa Senhora Aparecida". Dessa forma, a idéia do sincretismo é reiterada , assim como sua manutenção pelas novas gerações, visto que no local onde está o pequeno altar dormem os bisnetos da personagem.

Em *Santo forte* há, ainda, um terceiro momento de produção e da própria narrativa, 24 de dezembro, quando Coutinho volta a encontrar alguns dos personagens. É a seqüência sobre o Natal e nela Coutinho presenteia seus personagens, com exceção de Thereza, com as fotografias que sua equipe fez deles[17].

[17] Sobre as fotos, Coutinho, em entrevista a MATTOS (2003:114), diz: "Costumo dizer que o pecado original do documentário é o roubo da imagem alheia. Mesmo que seja autorizado, que siga todas as

Coutinho, para finalizar o filme, num primeiro momento, trabalhou sobre o material de cada participante visando à organização de uma significação interna das falas individuais para que, depois, num segundo momento, elas pudessem ser articuladas com os depoimentos dos demais participantes dentro de uma estrutura discursiva única – do próprio filme – mas sempre tendo em vista o cuidado de não descontextualizar esses depoimentos individuais a partir de uma montagem que pudesse criar um diálogo entre os personagens que, concretamente, não existiu, fazendo com que um complementasse, contradissesse ou reafirmasse o discurso do outro, e que, ainda, fragmentasse as falas, tirando toda a estrutura do pensamento e a elaboração de sentido articulado pelo participante no momento da gravação[18].

Nesse sentido, a forma de Coutinho montar os depoimentos em seu filme, pode-se dizer, se aproxima da idéia de Bazin (1991) quanto à "montagem proibida", visto que o crítico condenava a montagem que eliminava as ambigüidades da realidade por meio de uma leitura única, redutora, construída pelo cineasta. Na montagem de Coutinho, os planos de cada personagem mantêm sua autonomia e, por isso, não dependem dos demais para fazer sentido[19]. Assim, cada personagem tem valor por si só e sua

---

regras e que você tente ser fiel, sempre tem um pouco isso. O índio diz que rouba a alma. Walter Benjamim fala em devolver a imagem do povo. Para mim, é devolver não ao povo em geral, mas à pessoa em particular. No Cabra, era isso todo o tempo: devolver o filme para os outros. Não só como algo altruísta. O filme foi exibido para eles também porque eu achava dramaturgicamente bom. No caso de Boca de lixo, eu trabalhava numa ilha de edição onde era possível congelar a imagem e tirar uma fotocópia. Achei aquilo um milagre! Então a gente tirava cópia de todo mundo que aparecia em close e levava de presente, para quebrar o gelo. Virou um elemento dramático e humanamente importante. Em outros casos, a intenção era presentear, mesmo. Aquilo tem um valor para aquela gente, que não tem fotos de família na parede, a não ser de casamento."

[18] Ao longo do filme, há duas exceções acerca desta condição de montagem, são elas:

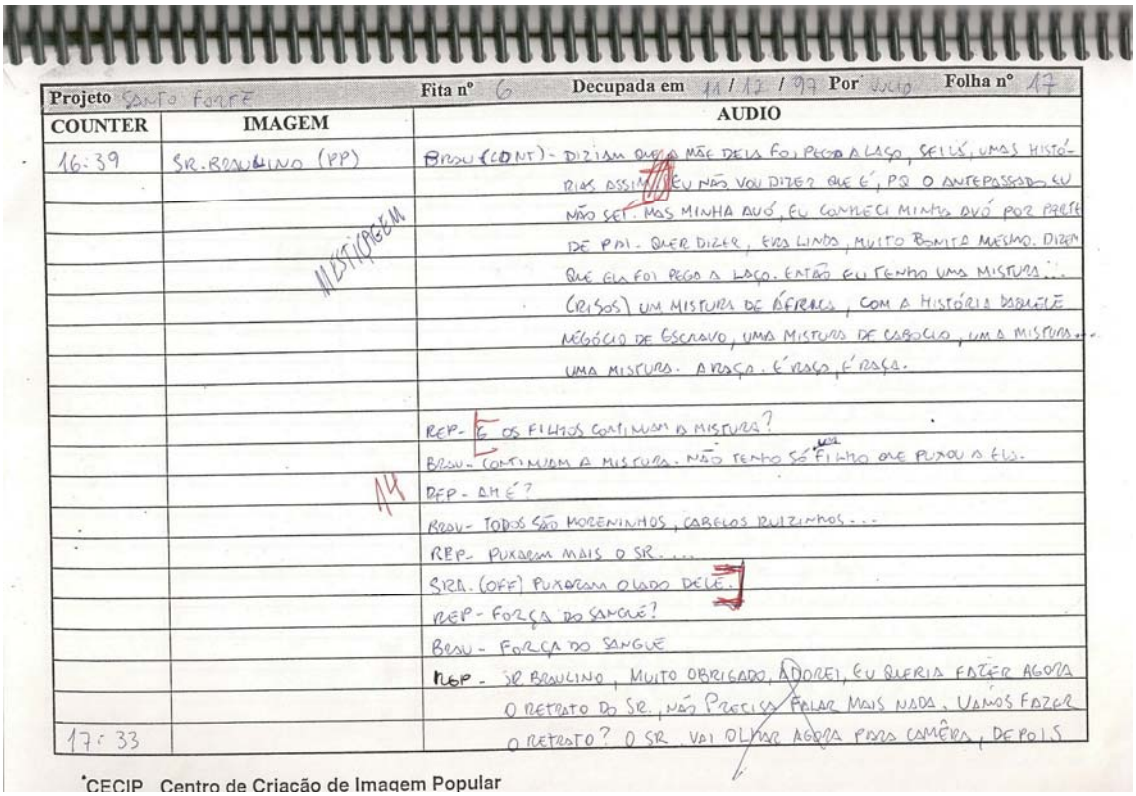
1. A seqüência do personagem Taninha se inicia com a imagem dos pés do personagem caminhando num chão de terra acompanhada do áudio que pertence a seqüência anterior, do personagem Alex, que canta um ponto para Exu. Esse áudio que não corresponde a imagem, claramente faz referência ao depoimento que se segue. Taninha diz que é um homem brigão, que teve 18 filhos, mas que criou apenas um e que na Umbanda se relacionava com os Exus. Quando Alex vai cantar, primeiro ele diz: "Com licença da casa que eu não estou chamando ninguém. Que seja da porta e da janela para fora." Assim, a identificação de Taninha com os Exus se dá não só pelo seu depoimento, mas também pela música que o introduz no filme e pelo fato da conversa ter sido gravada numa locação externa (na mata) e não em sua casa, como ocorreu com os outros participantes, e reforçada pela observação de Alex antes de cantar (dizendo que é da porta para fora). A montagem, nesse caso, corresponde àquela denominada como "expressiva", conforme Marcel MARTIN (2003), visto que está "baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma idéia." (p. 132)
2. O depoimento de Nira é inserido entre o de Alex, seu filho, pois ambos contam a mesma história, conforme veremos no próximo capítulo.

[19] Mas devemos lembrar que "ocorre uma transformação no material cinematográfico quando um montador corta e elimina o aspecto autônomo desse plano em sua forma bruta. (LEONE, 2005, p.29), já que a "distinção entre plano autônomo e plano fílmico é básica. O primeiro é resultado da realização, da filmagem, enquanto que o segundo só existe após o corte e sua conseqüente união com outro plano fílmico numa relação artística". (LEONE, op.cit., p.34). Evidentemente, o sentido maior será aquele

integridade é preservada mesmo que os depoimentos tenham sofrido cortes. Vale lembrar que esses cortes são claramente perceptíveis pelo espectador e que Coutinho não visa a criar uma montagem transparente, que seria completamente oposta a sua proposta reflexiva e ética[20].

Conforme Xavier (1984:17),

> O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em 'xeque'a semelhança da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da 'objetividade' contida na indexalidade da imagem. Cada imagem em particular foi impressa na película, como conseqüência de um processo físico 'objetivo', mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação (...) a montagem será o lugar por excelência da perda de inocência.



Projeto SANTO FORTE — Fita nº 6 — Decupada em 11 / 12 / 97 — Por JULIO — Folha nº 17

COUNTER	IMAGEM	AUDIO
16:39	SR. ROSULINO (PP)	BROU (CONT) - DIZIAM QUE A MÃE DELA FOI PEGO A LAÇO, SEI LÁ, UMAS HISTÓRIAS ASSIM... EU NÃO VOU DIZER QUE É, PQ O ANTEPASSADO EU NÃO SEI. MAS MINHA AVÓ, EU CONHECI MINHA AVÓ POR PARTE DE PAI. QUER DIZER, ERA LINDA, MUITO BONITA MESMO. DIZEM QUE ELA FOI PEGA A LAÇO. ENTÃO EU TENHO UMA MISTURA... (RISOS) UM MISTURA DE ÁFRICA, COM A HISTÓRIA DOLOROSA NEGÓCIO DE ESCRAVO, UMA MISTURA DE CABOCLO, UMA MISTURA... UMA MISTURA. A RAÇA. É RAÇA, É RAÇA.
		REP - E OS FILHOS CONTINUAM A MISTURA?
		BROU - CONTINUAM A MISTURA. NÃO TENHO SÓ FILHO QUE PUXOU A ELA.
		REP - AH É?
		BROU - TODOS SÃO MORENINHOS, CABELOS RUIZINHOS...
		REP - PUXARAM MAIS O SR....
		SRA. (OFF) PUXARAM O LADO DELE.
		REP - FORÇA DO SANGUE?
		BROU - FORÇA DO SANGUE
		REP - SR. BROULINO, MUITO OBRIGADO, ADOREI, EU QUERIA FAZER AGORA O RETRATO DO SR., NÃO PRECISA FALAR MAIS NADA. VAMOS FAZER O RETRATO? O SR. VAI OLHAR AGORA PARA CÂMERA, DEPOIS
17:33		

CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular

Página de transcrição dos depoimentos gravados com observações feitas por Coutinho.

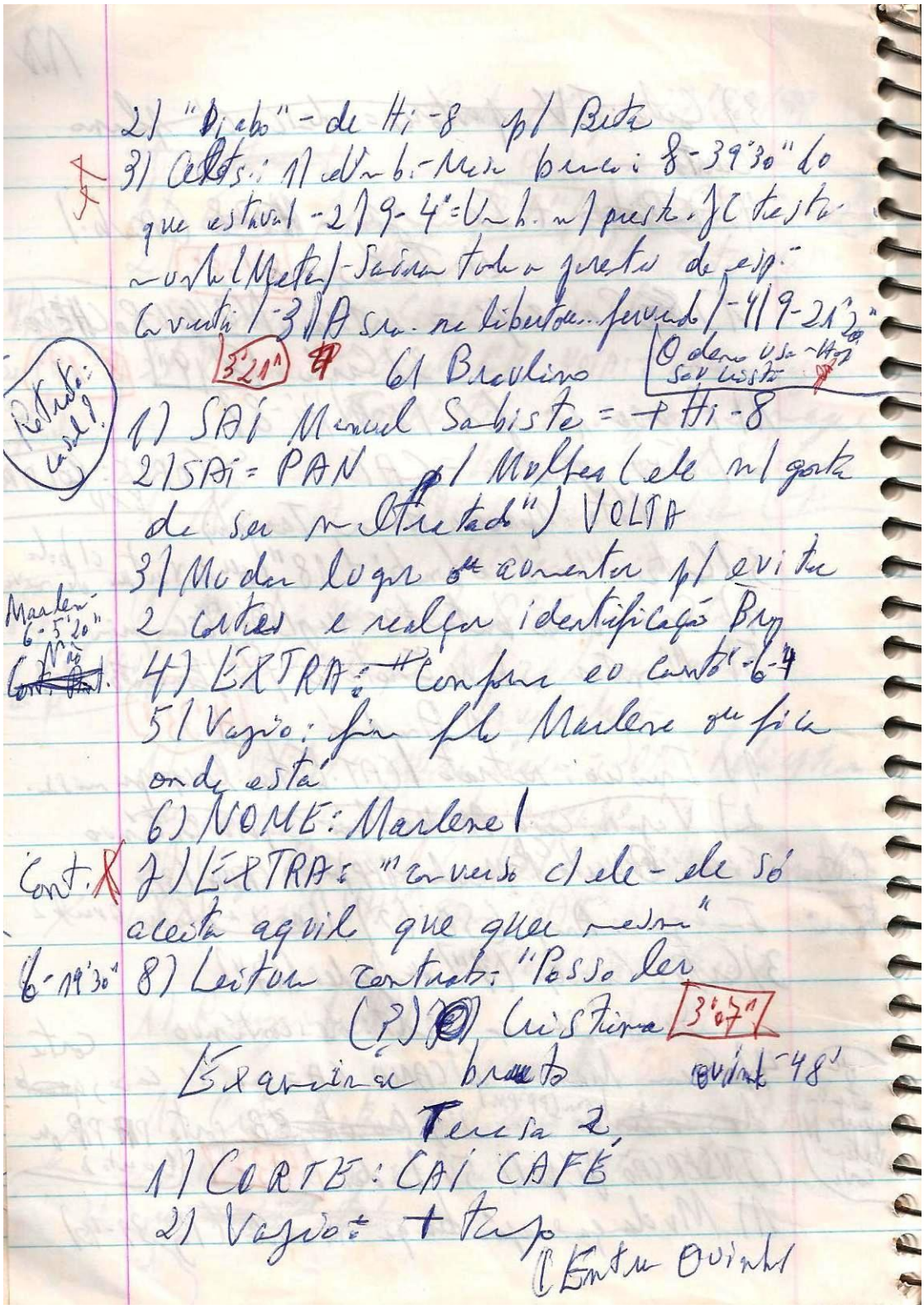
---

proporcionado pelo filme como um todo e não pelas partes que o compõe, mas ainda assim é possível falar em plano autônomo (os depoimentos dos personagens) já que não existe na montagem de Coutinho uma relação de "plano e contra-plano" a partir dos depoimentos dos vários personagens. Nesse sentido, o filme apresenta "planos fílmicos" que preservam a autonomia dos "planos autônomos".

[20]Logo, a aproximação que faço de seu trabalho com as teorias de Bazin se restringe apenas à questão da montagem quanto aos depoimentos dos personagens e se distancia completamente das noções acerca do "realismo psicológico".

É dessa forma que o cineasta inicia seu processo de montagem: lendo os depoimentos, anotando os assuntos tratados em cada trecho, separando com colchetes possíveis partes a serem utilizadas e marcando com um x aquelas que não interessarão. Em suas anotações, Coutinho se vale de adjetivos como bom e fraco. Cada recorte que o cineasta julga que poderá usar é numerado (no caso específico do exemplo acima, ele já havia escolhido quatorze trechos da entrevista com Braulino. Dos trinta e cinco minutos de conversa foram selecionados 16 trechos).

A leitura desse material se mostra esclarecedora sobre tudo o que foi gravado, pois dá ao cineasta uma idéia de conjunto, de unidade para todos os depoimentos que foram tomados isoladamente e que deverão compor o filme. Com isso, de forma mais sistematizada, no modo da identificação sobre cada assunto abordado pelos entrevistados, Coutinho vai articulando e dando corpo para aquilo que será seu filme. Nesse momento, portanto, temos, ao longo do processo de feitura de *Santo forte*, uma nova etapa de seleção, logo de montagem, que já havia se iniciado quando o cineasta determinou o "recorte" sobre o tema, escolheu quem seria entrevistado e o modo como essas entrevistas seriam gravadas.



Anotações do diretor sobre seqüência de planos já em processo de edição digital

Após o processo de "montagem no papel", são digitalizadas as partes selecionadas para o início do processo de edição das imagens.

Coutinho, mais uma vez, continua a fazer suas anotações. Agora, "enxugando" o material que havia selecionado anteriormente, visando a dar mais ritmo à montagem.

Nesse processo da montagem, entram também as imagens que foram produzidas pela segunda câmera (HI-8) que, durante as gravações ficava livre para registrar, em vários ângulos e detalhes, a interação entre cineasta e participante e entre ambos dentro do espaço onde se deu o encontro.

Por meio do exemplo acima, retirado do caderno de anotações de Coutinho, percebemos que o percurso da montagem passa por muitos caminhos de idas e voltas de cenas que são descartadas e depois reconsideradas e incluídas novamente no discurso – como a seqüência do café feito pela personagem Thereza que, nas observações de Coutinho deveria ser cortada, mas que permaneceu na edição final.

Conforme Reisz e Millar (1978: 123): "o ato de dirigir e o ato de montar são apenas duas fases do mesmo processo criativo". Portanto, é fundamental a atuação de Coutinho no processo de montagem do filme para que seja garantida a preservação de suas intenções no momento das entrevistas também no filme acabado. De acordo com Pudovkin (1961: 117):

> A montagem é a linguagem do realizador cinematográfico. (...) Só à luz dos seus métodos de montagem se pode julgar a personalidade de um realizador. Assim como cada escritor tem o seu estilo literário, também cada realizador tem o seu estilo cinematográfico: o seu pessoal método de representação fílmica. A montagem de planos em ordenação criadora é já um processo decisivo de criação, que conduz ao resultado final, ao filme acabado.

No material a ser montado, há aquilo que foi planejado previamente, pesquisado e sugerido e há o imprevisto que surge decorrente do acaso, do aqui-agora do momento da gravação, que atende às condições que são próprias da natureza do fazer documentário. A respeito do acaso durante o processo criador, Salles (2002: 186) diz que quando

> a rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois deste acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido. Aceitar a intervenção do imprevisto na continuidade do processo com tendência, implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Admite-se que outras obras teriam sido possíveis.

Coutinho, durante a realização de seus filmes, parece estar sempre disposto a aceitar os imprevistos e até se vale de estratégias para acolhê-los, quando, por exemplo, solicita ao fotógrafo que fique com a câmera ligada o mais tempo possível ou, ainda, quando se mostra atencioso e aceita tomar um café com a personagem Thereza e, por isso, acaba filmando uma outra, sua filha, que nem havia sido pesquisada durante a pré-produção de *Santo forte*, conforme será abordado novamente no capítulo II.

Durante a montagem, todo o material produzido será avaliado para a seleção daquilo que constituirá o filme ou que ficará fora dele. E apenas o cineasta/montador saberá o que foi eliminado do filme e poderá olhar para a sua obra com o olhar do que ela poderia ter sido, enquanto o espectador conhecerá apenas o que ela é. Nesse sentido, é o autor quem lida com a articulação de depoimentos de "atores naturais/sociais", e o espectador lidará com personagens cujos depoimentos foram articulados dentro de um discurso criado pelo cineasta.[21] Estamos aqui entre o limite da esfera privada (o material bruto) e a pública (o filme montado).

Segundo Lins (2000:59), "a fita de áudio e vídeo revela-se como documento de captação de registros e, conseqüentemente, como espaço para o surgimento de possíveis rasuras eletrônicas". Além disso, essas fitas "carregam os registros de armazenamento e de experimentação". Nesse sentido, será do material gravado que sairá aquilo que será, depois de editado, apresentado ao público. É no material bruto que permanecem os registros das contingências de sua produção. Como aponta Lins (2000:60), "os registros de rasuras encontrados nas fitas brutas podem revelar movimentos de erros e acertos, durante a construção da matéria, que podem ou não ser 'corrigidos'".

Para Salles (2002:184), os "documentos de processo contêm sempre a idéia de registro. Há, por parte do artista, a necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares da concretização. Duas instâncias de registros são, portanto, observadas: experimentação e armazenamento."

Diante do exposto acima, o material bruto de *Santo forte* pode ser tratado como um "documento de experimentação", onde são armazenados os experimentos criados nas várias tomadas feitas de um mesmo plano, por exemplo. Um exemplo de "experimentação" está na longa seqüência de imagens gravadas das estátuas que representam entidades espirituais, que ora são gravadas sozinhas, ora em grupo, ora girando sobre uma plataforma, ora fixas sobre a mesa. O material bruto pode ser, ainda, como visto, um "documento de armazenagem", onde os registros gravados são

[21] O assunto será retomado no próximo capítulo.

preservados na íntegra podendo gerar, por exemplo, novas montagens, ou seja, outros filmes baseados no mesmo material gravado, e, ainda, material para compor as informações adicionais que são fornecidas quando o filme é distribuído em dvd, prática cada vez mais comum e, que possibilita ao espectador conhecer aquilo que foi eliminado pelo corte final do filme que foi apresentado no cinema.[22]

De todo modo, para Salles (2002: 184-185),

> o trabalho do artista está, quase sempre, associado à materialidade dos registros por ele deixados; no entanto, devemos lembrar dos muitos momentos de experimentação mental que não chega a ser registrada. Temos acesso a índices do processo e não ao processo, propriamente dito. Isso implica dizer que há muito do movimento criador que não é registrado. São andamentos da obra que se mostram como resultado de trabalho mental.[23]

Ao assistir ao material bruto de *Santo forte* é que se dá a ver os princípios que engendram as escolhas de seu realizador e se torna possível dizer que os parâmetros que determinam o que estará ou não no filme podem ser classificados entre éticos, técnicos/estéticos e "lógicos". Nesse sentido, dentro dessa tipologia, não estão no filme, por questões éticas, as situações e depoimentos que podem, quando expostos, prejudicar de algum modo o participante; por razões técnicas/estéticas são excluídos planos que apresentam falhas graves na imagem ou no áudio e, finalmente, por motivos "lógicos" são eliminados aqueles depoimentos/personagens que não se adequam à estrutura da montagem por apresentarem relatos repetitivos ou confusos para o entendimento do espectador. Ainda dentro da categoria "lógica", estão fora do filme as imagens que servem de ilustração "vulgar/espetacular" para os depoimentos.

A opção por montar um filme basicamente constituído por depoimentos fez com que Coutinho enfrentasse um grande desafio e a resistência de sua montadora, Jordana Berg, e das pessoas que acompanharam o processo de perto, pois seus interlocutores acreditavam que o público não iria tolerar um documentário baseado apenas em palavras, conforme o cineasta me relatou em 2002.

---

[22] *Santo forte*, até o momento, não foi lançado em DVD e, a cópia distribuída para *home vídeo*, em VHS apresenta a mesma montagem do filme exibido nas salas de cinema.

[23] Coutinho, por ocasião da exibição de seu filme *Jogo de cena* (2007) na 31ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, ao ser questionado sobre o tempo que levou para produzir o documentário, disse que "no inconsciente, não sei quanto tempo durou o tempo de realização do filme", ou seja, deixou claro que existe o tempo concreto de desenvolvimento da produção, que pode ser revelado por dias, meses, e o tempo de elaboração mental da idéia, das experiências que vivenciou e que foram, aos poucos e de forma irracional, fundando a idéia, a gênese do filme em sua mente.

Coutinho, ele próprio, também parecia, inicialmente, não estar muito certo sobre sua opção "radical", uma vez que o primeiro corte ainda contava com imagens de rituais e de cenas que mostravam o cotidiano dos personagens e, nesse sentido, mantinha uma estrutura veiculada ao documentário mais tradicional, onde o discurso verbal é ilustrado pelo visual e que dificilmente causa estranhamento no espectador.

Assim, fica evidente que essa decisão de Coutinho foi sendo tomada ao longo do processo de realização do filme, com o registro dos depoimentos, dos rituais e das estátuas e "espaços vazios".[24]

Com toda a liberdade que é própria dos realizadores que não possuem as "amarras" do mercado, Coutinho experimentou. Arriscou. Acreditou na força dos depoimentos e estava certo. O filme foi um sucesso de público e crítica[25]. A partir daí, o cineasta não parou mais de produzir e de receber elogios por seus trabalhos.

Em 2002, perguntei para Coutinho qual era sua motivação para filmar. A resposta: "Continuar vivo! Se eu não fizer cinema eu não vivo. Eu não tenho mais nada a fazer na vida. Tenho filhos criados...Se eu não fizer cinema estou terminado! Filmar é como tomar caldo de cana, tira o caldo de cana....Eu vivo porque eu faço filme!"

[24] Voltaremos ao assunto no terceiro capítulo desta pesquisa.

[25] *Santo forte*, que segundo informação apresentada no site da Ancine fez 17.635 de público, recebeu os seguintes prêmios: Prêmio para finalização do filme concedido pelo Office Catholique du Cinéma (OCIC); Melhor Filme, Montagem e Roteiro no XXXII Festival de Cinema Brasileiro de Brasília; Prêmio Especial do Júri no XXVII Festival de Gramado; Prêmio Margarida de Prata 1999 - CNBB; Melhor Filme Brasileiro de 1999 concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA); Melhor Filme Brasileiro e Direção de 1999 concedido pelo SESC.

Capítulo II

Da pessoa ao personagem

No processo de feitura de documentários, Bernardet (2003: 22-24), citando a "dramaturgia natural", colocação de Sérgio Santeiro, relata existir uma primeira etapa que diz respeito ao primeiro encontro entre o documentarista e a pessoa, que, "dependendo do que essa pessoa tem a dizer, da sua expressividade, da sua possibilidade, se resolverá filmá-la ou não.". Na segunda etapa, a pessoa a ser filmada se tornará "ator natural" e agirá "em função da filmagem" e deverá atender às necessidades das filmagens, como repetir diálogos, etc... Quando o filme é montado, a pessoa se torna um "personagem dramático" que está inserido num discurso criado pelo autor/diretor.

Podemos dizer que os participantes do filme são tratados como personagens porque, por um lado, criam narrativas sobre si mesmos e, por outro, estão inseridos na narrativa do filme, o que os leva a fazer parte de um discurso criado e não mais da realidade. Como Coutinho diz: "Eu filmo uma pessoa, ela é uma pessoa. Eu vou editar, ela é uma personagem do filme; eu esqueço que ela é uma pessoa, ela é um personagem. Eu acredito e acho essencial que a pessoa construa seu auto-retrato, com tudo o que tem de imaginário" (apud Avellar, 2000:67). Logo, parte-se da pessoa, para chegar ao personagem.

No filme, ainda que em graus diferentes, existe a exposição da intimidade do cineasta e daqueles que são entrevistados. Não se pode dizer que *Santo forte* seja um documentário "performático" (segundo a terminologia de Nichols), pois Coutinho não é o personagem principal da história, e sim o coadjuvante que motivou e possibilitou que os personagens protagonistas contassem suas histórias. Coutinho não nos fala sobre sua vivência mística como os outros participantes. Porém, em Coutinho também podemos identificar alguma encenação quando, por exemplo, ele faz uma pergunta para um participante e finge não saber a resposta. Vale lembrar que Coutinho, por meio da pesquisa que sua equipe faz para levantar possíveis participantes, já conhece um pouco da história das pessoas e esse conhecimento prévio serve de ponto de partida para a conversa que será filmada. Por outro lado, muitas vezes Coutinho não esconde a informação de que já sabe algo sobre o interlocutor quando vai entrevistá-lo.

Em *Santo forte*, é substituída a "voz de Deus", detentora da razão e da lógica argumentativa, pela polifonia de vozes em primeira pessoa, que apresenta seus argumentos, suas razões e suas verdades. Essa valorização da "voz da experiência", que

não precisa ser legitimada pela "voz do saber"[26] (cf. Bernardet, 2003), é uma das características do Projeto de Coutinho, assim como a conversa como o ponto central da narrativa e a revelação dos mecanismos de produção do filme para expor aos espectadores as condições de realização do documentário, que se apresenta, então, como discurso e que, consequentemente, não visa a provocar a impressão de que o espectador está em "contato direto com o mundo representado" por meio de uma "decupagem cinematográfica clássica", conforme Xavier (1984:32).

Durante o processo de feitura de *Santo forte*, da pesquisa ao filme montado, Coutinho vivenciou diferentes relações com os participantes. Do contato indireto, no período da pesquisa, à relação direta, durante a gravação das entrevistas, não são todos os entrevistados que permanecem em todo o processo do filme. A seguir, selecionei alguns dos personagens que permaneceram no filme (os que foram excluídos da montagem final também são abordados ao longo das análises no texto de personagens específicos, especialmente no de Vanilda, ou em notas) para tratar de questões específicas sobre o processo de desenvolvimento do filme e de sua metodologia.

Nesse sentido, foram destacados os seguintes personagens: Vera (por ter sido uma moradora que integrou a equipe do filme, criando uma ponte entre os participantes e a produção); Thereza e Braulino (Braulino por ter sido o único personagem entrevistado na fase da missa do Papa que permaneceu nos demais momentos do filme e, ainda, por, assim como Thereza, ter tido seu "cotidiano" registrado pelo cineasta que, ademais, os identificou, como eles próprios fazem, com as entidades que incorporam); Vanilda (por ter tido um depoimento dado num segundo encontro inteiramente eliminado e pelas condições em que se deu a entrevista); André e Marlene (no caso de André pelo modo com que narra suas histórias e no de Marlene, por ter tido que refazer uma entrevista); Nira (por ter seu depoimento diretamente ligado ao do filho e, ainda, pela dificuldade da participante em abordar alguns assuntos no momento da entrevista).

[26] Em *Santo forte*, quando há uma fala que não envolve diretamente a experiência dos participantes, e sim diz respeito à algo mais geral, teórico, ainda assim, ela surge dos próprios personagens, e não de teóricos que estudam as religiões. Assim, Dejair pode dizer que "a Umbanda vem a ser o primário, a Angola vem a ser o ginásio, ou o primeiro grau, como se diz. Até subir o cargo, até chegar a faculdade, que vem a ser as mais cultas, como Gegê, Gueto..." ou a Carla narrando como são as "surras" que leva dos "santos" quando "deve alguma coisa ao Orixá". Nesse sentido, no filme até a "teoria" passa pelo nível do "vivido".

2.1 Vera

No filme, Vera, uma das personagens e também membro da equipe de produção, é responsável por apresentar o local que serve de locações para o filme. Essa cena foi gravada em abril de 1998 e, no material bruto, é precedida de cenas do morro (pessoas fazendo mutirão, com enxada na mão; casas do morro; morro visto de longe). Ela começa com a equipe caminhando pelo morro e, na seqüência, Coutinho, acompanhado de sua equipe e da personagem Vera numa região alta do morro que dá visão para parte do Rio de Janeiro, diz: "tá rodando o som e a imagem. É para gastar a fita porque isso é vídeo. Você vai falar, eu te pergunto". Neste momento fica explícito que o fato de o suporte ser o vídeo permite uma liberdade muito maior do que se fosse película, visto que o vídeo é barato - essa é uma vantagem econômica para o orçamento da produção - e que cada fita tem duração de trinta minutos – o que é uma vantagem técnica que possibilita uma conversação mais longa, fato que é fundamental para a metodologia de Coutinho.

Coutinho quer que Vera apresente a locação e fale de seu papel na equipe de produção do documentário. A cena foi gravada com quatro tomadas, pois Vera está tensa e não sabe muito bem como agir. Coutinho pergunta onde eles estão, qual a importância dela na equipe e como é a vivência religiosa dos moradores do local. Porém, Vera não sabe exatamente o que Coutinho quer e diz não saber o que dizer. Diferente de seu depoimento dado anteriormente, quando falou sobre suas experiências, neste momento, Vera deve falar sobre o morro, sobre as religiões presentes no local, sobre o filme que está sendo feito. A esse respeito, percebendo as dificuldades de Vera, Coutinho pergunta se é mais fácil falar sobre ela do que sobre os outros e dirige a fala da personagem, pedindo que ela repita a apresentação e ainda perguntando se eles haviam combinado o que deveria ser dito, explicitando, a partir da resposta negativa de Vera, que não há texto pré-determinado, um diálogo produzido pelo cineasta para ser reproduzido pela personagem.

Desse material podemos apreender que:

- a personagem tem liberdade de falar aquilo que pensa, mas deve repetir quantas vezes forem necessárias para que seja assegurada a compreensão futura por parte do espectador;
- a fala é específica para a gravação e pode ser repetida porque o registro está sendo feito em vídeo, ou seja, é um suporte barato que permite várias tomadas;
- falar de si é mais fácil do que falar do outro.

- Coutinho não participa das pesquisas para poder preservar, no momento das gravações, o ineditismo e a espontaneidade do relato, visto que uma pessoa não teria motivação para falar a mesma coisa para seu interlocutor mais de uma vez. Porém, no momento da gravação, especificamente neste caso da Vera, há a repetição, pois será a fala que apresentará a locação do filme e o contexto dos personagens.

- Coutinho pergunta se foi combinado o que ela deveria dizer e Vera sugere que esse é o problema, pois, não tendo sido nada combinado, ela não sabe exatamente o que dizer. Assim, ela fala sobre aquilo que acha ser importante para Coutinho.

De 12 minutos e meio gravados, a cena, no filme, dura 54 segundos e é constituída por 8 planos.

No filme, a cena é a seguinte:

Plano1: Equipe caminhando pelo morro.

Off de Vera*: A Gávea é um bairro rico. Têm casas maravilhosas...*

Plano2: Equipe caminhando pelo morro.

Off de Vera: *...prédios maravilhosos. É um contraste, uma favelinha no meio disso tudo. Ela fica...*

Plano3: Equipe caminhando pelo morro.

Off de Vera *...de frente para a Cristo Redentor. A gente pode ver o mar...*

Plano4: No local que será feita a entrevista, a equipe se organiza para iniciar a gravação.

Off de Vera: *...a gente vê a pontinha do Pão de Açúcar...*

Plano5: Vera, parte da imagem de Coutinho e fundo da vista que se tem de parte do Rio de Janeiro a partir daquele lugar.

Vera: *...só que Parque da Cidade é lá, certo.*

Coutinho: *Onde nós estamos, Vera?*

Vera: *Na Vila Parque da Cidade, uma pequena comunidade que fica na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro. Com cerca de mais ou menos mil e quinhentos moradores. Não sei quantas famílias mais ou menos. É difícil porque isso cresce todo ano.*

Plano6: Vera e, ao fundo, vista do Rio de Janeiro.

Off de Coutinho: *Você conhece bem aqui por quê?*

Vera: *Porque eu moro aqui há 34, quase 35 anos. Porque eu trabalhei na comunidade, fui agente de saúde aqui.*

Plano7: Vera e Coutinho (ao fundo, vista do Rio de Janeiro).

Vera: *Eu fui a porta de entrada para esse documentário acontecer na comunidade. Porque eu trouxe...*

Plano8: A equipe caminha pelo morro.

Off de Vera*: ...vocês, equipe, para dentro da comunidade e mostrei pra vocês quem era essa comunidade.*

O áudio dos planos 1 e 2 foi selecionado da terceira tomada; já dos planos 3, 4 e 6, foram utilizados trechos da primeira tomada; o som dos planos 7 e 8 foi retirado da quarta e última tomada realizada.

A duração de cada tomada variou entre dois e quatro minutos. No início da primeira tomada, ou seja, antes de Vera dar sua primeira entrevista no local, Coutinho diz: “Fica à vontade.”. Mas Vera rebate: “Eu tô tensa.”. Ao que Coutinho responde: “Não tem que tá tensa.”. Vera insiste: “Mas eu tô!”, fazendo com que Coutinho entenda: “Eu sei, eu sei”. Então, Coutinho lhe explica como vai se dar a gravação: “Nós vamos conversar. Você vai apresentar as coisas. Eu vou te perguntar o que é isso, e você fala. Se precisar, repetimos três vezes. Alguma coisa que eu achar necessária eu te pergunto. Tá bom?”. Vera concorda. E Coutinho começa: “Vera, o que é isso, isso aqui?”. Vera responde, olhando para a vista da cidade: “Bom, isso aqui é o Vila Parque da Cidade. Gente, desculpa, eu não sei o que falar.”. Para ajudar Vera, Coutinho sugere: “Fala olhando para mim que é mais fácil”. Então, Coutinho pergunta para Vera sobre a localização do morro e, na seqüência, sobre a relação dela com o local, sobre o seu trabalho dentro e fora do filme, e, finalmente, sobre a questão religiosa vivida pelos moradores do local. Todas essas perguntas foram feitas mais três vezes. Após quatro minutos de duração da primeira tomada e de Vera ter encerrado sua resposta à última pergunta de Coutinho, ele agradece e se volta para o câmera: “Como é que foi som e imagem? O barulho atrapalhou?”. O câmera comenta que, em determinado momento, Vera se virou e ficou de costas para a câmera. Vera ouve e pede desculpas. O câmera diz: “O que é isso. A gente que tem que resolver!”. Vera, irônica, diz: “É que eu não fiz Tablado...”, indicando que não é uma atriz profissional, não estudou na tradicional escola para formação de atores. Coutinho diz para Vera e sua equipe que gostaria de repetir, porque “tem que garantir isso aqui.”, afinal, cabe a Vera apresentar a locação do filme, ou seja, o contexto dos personagens que participam do filme e, portanto do próprio filme. Enquanto a equipe se organiza para mais uma tomada, Coutinho estimula Vera: “Você começou bem, mas esqueceu de falar que fica na zona Sul etc. Está bem

natural. Vamos repetir que aí eu posso montar a parte de uma com a de outra.” Com essa fala, além de não desanimar a personagem, que provavelmente por ter que repetir deve achar que não está atendendo às expectativas de Coutinho, ele explicita que a fala será editada, o que significa que será selecionado da fala da personagem aquilo que ele julga ser ideal para o filme.

Quando Vera termina seu raciocínio, já na segunda tomada, Coutinho diz para começar uma terceira no embalo: “Agora, sem desligar a câmera, só para garantir, só aquele começo: Parque da Cidade, tal, tal, tal. Eu pergunto: Onde é que nós estamos?”. Vera diz: “No Parque da Cidade.” Coutinho interrompe: “Eu queria que você começasse: Nós estamos...” e pergunta “Onde é que nós estamos, Vera?” Vera dá um sorriso e recomeça. Num determinado momento Vera diz: “Como eu já falei antes...”, o que pode indicar uma certa impaciência da personagem . Durante a feitura da última tomada, quando Vera fala pela quarta vez onde estão, etc., Coutinho pergunta: “Mas me diz uma coisa, você está dizendo assim...tal...como narrador de filme. Você é guia turístico aqui, não?” Vera responde: “Não, não. Não sou, não. Sou moradora.”. Então, Coutinho pergunta: “Como é que você sabe? Foi eu que te falei? Alguém te falou? Foi a Patrícia? Quem foi?”. E Vera começa a dizer que trabalhou na comunidade etc. Aqui percebe-se a preocupação de Coutinho de, por um lado, explicitar, por meio da resposta negativa de Vera, que ela não se trata de uma “voz do saber”, o que não caberia na proposta de Coutinho e, por outro lado, de incentivar a personagem a falar, já que mais do que um especialista, ela tem condições de falar sobre o local porque faz parte dele. Depois, na seqüência da gravação, Coutinho diz: “Me diga, essa filmagem foi combinada? Ou você tava aqui e a gente começou a filmar? Como é que foi? Vera, desconcertada, diz: “Combinada?! Não, não. Não foi combinada, não.” E Coutinho continua: “Nada? A gente se encontrou aqui?” Vera parece não entender: “Ué, como assim?” Coutinho diz: “Você reparou que tinha uma câmera aqui?” Vera: “É claro. Eu sei que tem uma câmera!” Coutinho: “Mas a gente combinou o que ia falar ou não?”. Vera: “Não! Por isso que eu fiquei nervosa. Fiquei enrolada aqui.” Coutinho continua: “Por que? Por que a gente combinou ou não combinou?” Vera responde: “Mas eu acho que, mesmo que a gente tivesse combinado, eu ia ficar nervosa do mesmo jeito. Eu sou meio ansiosa.” Coutinho quer saber: “ E por que você falou da tua vida pessoal e tava calma, tranqüila.” Vera explica: “É porque é mais fácil falar da gente, sentir...olhar no olho e contar a minha história é uma coisa, mas contar a história da comunidade é outra, muito embora eu já soubesse. Mas é diferente contar isso.”. Coutinho pergunta: “E aqui

é agradável por causa da vista ou não?" A conversa se estende com Vera falando também sobre o fato de fazer parte da equipe do filme como "assistente de produção local" etc, até ser interrompida pelo aviso dado pelo câmera quanto ao fim da bateria.

A segunda câmera registrou o contexto da gravação naquele local, qual seja: parte da equipe, aparato técnico, Coutinho e a personagem que estavam numa laje, não muito grande, mas localizada numa região do morro que permite a vista para a cidade do Rio de Janeiro e parte de seus pontos turísticos ícones de cartões postais. Para que a equipe tivesse acesso a esse local, foi necessário pular um pequeno muro. Coutinho pulou e, por isso, ouviu brincadeiras da equipe. Vera pulou sem nenhuma dificuldade e até não se apoiou na mão que Coutinho lhe estendeu, fazendo com que ele dissesse: "Já vai começar a gravação cansada!". O clima é de descontração, o que parece facilitar os trabalhos.

Também por meio dessa segunda câmera, já no momento da gravação da conversa entre Vera e Coutinho, pode-se perceber que, ao lado de Coutinho, que está de frente para Vera e bem próximo dela, há um integrante da equipe segurando um grande rebatedor de luz, o câmera e, ainda, o técnico de som com o microfone *boom*. Essa segunda câmera continuou gravando a conversa entre os participantes após a câmera principal ter sido desligada por falta de bateria. Coutinho dá sua impressão sobre a última tomada: "Talvez esse último tenha sido o mais natural". E Vera justifica: "É que o pessoal levantou, não ficou estático. E eu fiquei mais à vontade".

Na forma como Coutinho se relaciona com seus personagens todos têm consciência de que é um encontro mediado pela câmera, não sendo, portanto, natural. A escuta interessada de Coutinho não é passiva. Graças a essa metalinguagem fica claro que, segundo as palavras de Bernardet:

> As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem (2003:09).

Vera também foi uma das entrevistadas em dezembro de 1997, quando deu seu depoimento sobre suas experiências religiosas. Coube a Vera inaugurar essa nova fase de gravações após a primeira, feita no dia da visita do Papa. Depois de a equipe fazer todos os testes de luz e de posicionamento da câmera, Vera é chamada para iniciar as

gravações. Coutinho diz: “Vera inaugura! Tá nervosa?” Ela responde: “mais ou menos.”. Ele comenta: “Naquela de fevereiro você não estava. Você estava mais à vontade.” Vera não concorda muito, dizendo “mais ou menos”. Coutinho insiste: “Naquela de fevereiro você não estava”, referindo-se à pesquisa. Vera diz: “Mas tinha outro peso, era diferente. Não era nenhum documentário, eu fiquei bem à vontade. Não seria um documentário, seria um bate-papo”, mostrando que todo o aparato técnico e a situação da gravação influenciam o modo como se dá a relação entre personagem e seu relato para a equipe, ou seja, naquele momento a conversa seria para o filme. Coutinho pergunta para ela: “O que é documentário para você?”. Ela responde: “Eu acho que o caráter do documentário é muito mais sério porque você se compromete com a verdade. Eu acho que tem muito mais a ver com verdade do que filme, do que ficção. Acho que é por aí. Não sei se é isso não, mas é a idéia que eu tenho.” Percebe-se como a personagem atribui ao documentário uma condição mais de apresentação do que de representação, de objetividade mais do que subjetividade, de verdade em oposição ao imaginário da ficção, noções evidentemente incorretas mas muito justificáveis, já que durante muito tempo na história do cinema essa oposição entre ficção e documentário existiu. Coutinho precisa do depoimento de Vera e então continua: “Me diga uma coisa, conversa, né? Você é moradora daqui. Assistente de produção nossa, local, né?” Vera concorda: “Isso!”. Coutinho continua: “E ainda nossa informante.” Vera estranha (visto que o significado da palavra para ela poderia ser o de “dedo-duro”): “Informante!”. Coutinho explica: “Você informa, conta coisas de pessoas, conta coisas para orientar a gente. Porque você sabe mais sobre nós do que nós sobre vocês. Como você se sente assim, no primeiro dia de filmagem, depois da visita do Papa? Como você se sente nesse papel que você tá fazendo nesse filme?” Nesta fala de Coutinho pode-se observar que Vera recebeu todas as informações sobre o projeto do filme e que ela é responsável por apresentar as pessoas que podem se tornar personagens do documentário. Conforme pensa Bourdieu (1997), a participação de “pessoas conhecidas” dos entrevistados entre a equipe realizadora possibilita uma “comunicação não violenta” graças a “proximidade social e a familiaridade” entre eles. Vera diz: “eu nunca pensei muito sobre isso, sabia? Eu nunca...eu sempre vi isso mais como um trabalho. Eu não tive tempo para pensar, para me envolver com essa história. Não me sinto importante.” Coutinho diz: “É um trabalho diferente...”. Vera concorda: “É um trabalho diferente. Eu, na verdade, faço o que eu sei fazer.” Coutinho continua: “Mas você fazendo esse trabalho de preparação, entrevistando pessoas, você aprendeu alguma coisa mais sobre você na comunidade, ou

não?" Vera responde: "Eu acho que me deixou muito mais próxima das pessoas. Eu já tinha essa proximidade, mas eu perdi com o tempo porque já faz dois anos que o posto de saúde fechou. Então, essas coisas se perderam um pouco. Então, eu acho que estou meio que resgatando." Coutinho diz: "Você era agente de saúde aqui?", pergunta que ele faz já sabendo ser a resposta positiva, porque esse fato foi o motivo que fez com que Vera fosse chamada para ser produtora local. Depois de Vera confirmar que fora agente de saúde, Coutinho pergunta: "Que sentido tem fazer um filme sobre religião aqui? Que que você entende?" Vera responde: "Olha só, eu primeiro tive que entender muito bem esse negócio de religião porque eu acho que religião é muito íntimo. Se não for para relatar experiência, se for só para fuxico, eu não me proponho a fazer isso porque eu acho que tô invadindo as pessoas. Eu vejo isso como uma coisa muito íntima, entendeu? No dia a dia das pessoas essa relação com Deus é muito íntima, sagrada. Eu vejo assim." Coutinho diz: "E você confia em nós? Que nós vamos respeitar a intimidade das pessoas?" Vera responde: "Ah, eu sondei muito. Eu falei com a Patrícia. Não foi, Patrícia? Eu falei assim 'eu quero entender porque se for para invadir e bagunçar a vida dos outros, eu tô fora! Porque antes do trabalho, eu estou desempregada, eu preciso de grana, tem toda uma história por trás disso, mas, antes disso, tem meu comprometimento com as pessoas. Eu me comprometo com as pessoas, eu tô invadindo a vida delas e o que eu vou fazer depois é muito importante para mim. Antes de ser importante para elas é importante para mim porque o meu dia a dia é aqui. Eu vou tá de frente com esse pessoal. Se acontece alguma coisa errada, se vocês fazem alguma coisa errada com esse filme, com esse documentário, eu é que pago o pato, porque eu é que tô aqui no dia a dia com elas." Aqui, Vera expõe claramente a questão principal que envolve o fazer documentário: a ética – e o que está implicada nela, a cumplicidade entre todos os envolvidos, personagens e equipe. Como expor a história de pessoas reais sem prejudicá-las. A preocupação de Vera é grande porque, de fato, ela não tem controle sobre o uso que será feito do material por Coutinho. Por isso, como ela diz, foi necessário "sondar muito" para saber quem era aquele pessoal que estava interessado nas histórias dos moradores daquele local.

Essa seqüência do diálogo é muito importante visto que revela uma situação contratual, ambos se checam mutuamente. Coutinho confere a confiança da personagem sobre ele e ela explicita que a confiabilidade é a condição para que ela aceitasse participar do filme. Esse diálogo é uma certificação de afinidade de propósitos e não

está na versão final do filme. Ele cumpre o objetivo funcional de viabilizar a gravação, de fazer fluir a interação entre ambos[27]. Além disso, podemos citar Bourdieu:

> É efetivamente sob a condição de medir a amplitude e a natureza da distância entre a finalidade da pesquisa tal como é percebida e interpretada pelo pesquisado, e a finalidade que o pesquisador tem em mente, que este pode tentar reduzir as distorções que dela resultam, ou, pelo menos, de compreender o que pode ser dito e o que não pode, as censuras que o impedem de dizer certas coisas e as incitações que encorajam a acentuar outras. (1997:695)

Coutinho faz uma nova pergunta para Vera: "Você é uma pessoa que respeita todas religiões?" Vera responde: "Respeito sim. Cada um tem direito de ver Deus da maneira que acha certo. Eu não me meto nessa história de ninguém. Claro que eu vejo o meu jeito de ver Deus muito mais certo. Não digo nem mais certo que todas as religiões, mas quando você faz meio que uma pesquisa, você chega a um ponto que diz 'essa aqui é a certa', pelo menos para mim, mas não julgo ninguém, não." Coutinho explica: "Olha, nós estamos aqui justamente para respeitar e para ouvir a experiência de vida das pessoas. A experiência, a sabedoria prática que elas têm. Eu queria que você falasse da tua experiência. Um resumo da tua trajetória religiosa".

A conversa dura aproximadamente 45 minutos e, ao longo da interação conversacional, Coutinho vai retomando assuntos que Vera já tinha tratado na pesquisa. Num determinado momento, Coutinho diz: "Uma coisa importante. Um negócio que você já falou também, sobre o bem e o mal." Numa outra situação, Coutinho diz: "Você disse uma frase, há uns meses: 'Eu sou estressada por natureza.' Vera explica: "Eu me dou muito em cada coisa que eu faço. Na criação do meu filho, na construção da minha casa, nesse trabalho, nesse filme. Ele tem que dar certo, ele tem que ir pra frente. Eu tenho que ver pessoas, eu tenho que tentar tirar o melhor dessas pessoas. Eu tenho..." Vera é interrompida por Coutinho: "Você tá orando pelo filme, ou não?" Vera responde: "Eu sempre peço direção quando eu saio de casa, como hoje, entendeu? Dá direção, toca o coração das pessoas para que elas para que elas sempre venham dar o melhor de si na hora de contar a sua história, que venham ter sempre brilho nos olhos, porque eu

[27] Para o filme editado, foram selecionadas apenas as falas sobre a experiência religiosa de Vera. São vinte e um planos que totalizam aproximadamente seis minutos do filme. Entre as falas de Vera, no trecho em que ela remete ao quadro com a pintura de Iemanjá, há o plano da estátua em gesso que representa essa entidade.

acho que isso é importante para a gente, a sinceridade. Outro dia você comentou ‘ah, de repente não importa muito sobre religião, pode ser uma boa história desde que a pessoa saiba contar essa história’. Às vezes as pessoas viajam um pouco na história desde que elas saibam contar isso. Eu fiquei pensando nisso, nesse lance de saber contar história, entendeu? Eu acho isso importante, se bem que eu falo aquilo que penso, e observo muito as coisas. Cada vez que as pessoas estão fazendo uma entrevista, ou cada vez que as pessoas falam, ou fazem alguma coisa, eu observo sempre muito porque eu gosto de saber quem são as pessoas com que eu estou lidando, entendeu? Eu acho importante no dia a dia, nas entrevistas, saber também conhecer essas pessoas que a gente tá conversando.” Aqui, Vera toma para si a essência de um bom documentarista, qual seja: a vontade de conhecer o outro. Além de captar aquilo que é fundamental para Coutinho: encontrar pessoas que saibam contar bem suas histórias. Aceitando, como Vera diz, “as viagens” que as pessoas fazem quando falam. Ou, como diz Oyama:

> O bom entrevistador é aquele que, antes de tudo, sabe ouvir. E saber ouvir implica, antes de tudo, ser curioso. Quando um repórter tem genuína curiosidade sobre o entrevistado ou sobre o assunto do qual ele trata, isso fica evidente na maneira como ele se comporta, reage, fala – e isso estimula o entrevistado a expor-se cada vez mais. (...) Ouvir com propriedade também significa não julgar o entrevistado. Ou, melhor: não expressar seu julgamento. (2008: 28 - 29)

Depois de 39 minutos de conversa, Coutinho pergunta se Vera gostaria de dizer mais alguma coisa porque ele não se lembra de mais nada, mas na seqüência diz: “eu tenho tantas, mas eu vou fazer depois”. Vera diz que não se lembrava de mais nada para dizer. Então, Coutinho pergunta: “Se você pudesse escolher, que personagem você queria ser?” Vera questiona: “Personagem?” Coutinho explica: “Se você pudesse sonhar, em personagem real ou de ficção, de novela ou real. De Lady Di até... real ou de ficção?” Vera responde: “Eu queria ser a Vera mesmo, mas com um pouco mais de grana....”. Então,Vera fala por mais seis minutos sobre sua vida. Ao término da conversa Coutinho pergunta para Vera: “Sofreu muito?” Vera responde: “Não, só com o calor.” Coutinho diz: “Obrigado, meu amor.”

Bourdieu diz que a entrevista pode ser tratada

> como uma forma de *exercício espiritual*, visando a obter, pelo *esquecimento de si*, uma verdadeira *conversão do olhar* que lançamos sobre os outros nas

> circunstâncias comuns da vida. A disposição acolhedora que inclina a fazer seus os problemas do pesquisado, a aptidão a aceitá-lo e a compreendê-lo tal como ele é. (1997:740)

A pergunta sobre se Vera sofreu após a entrevista será recorrente também com os outros personagens. A impressão que fica é a de que, na verdade, muitas vezes, quem sofre é o próprio Coutinho, visto que os relatos, sempre muito íntimos, que ouve dos personagens revelam as dificuldades, de toda ordem, que esses participantes sofrem ao longo da vida. Além disso, "aceitar as razões do outro sem, necessariamente, lhes dar razão", como Coutinho costuma dizer, nem sempre é uma situação muito fácil, uma vez que cada indivíduo possui suas posturas ideológicas que julgam ser corretas e "esquecer-se de si", conforme Bourdieu, é um exercício de mostrar-se aberto para o outro. Ainda nesse sentido, Coutinho (2005:111), diz gostar muito de uma frase de Benjamin: "Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada"[28].

Por sua vez, Medina (2005) classifica diversas formas de entrevista e, dentre elas, a que se aproxima desta proposta de Bourdieu é aquela de "perfil humanizado", que visa à compreensão dos valores e das histórias de vida dos participantes. E é dentro desta possibilidade de entrevista que Coutinho realiza seu Projeto, que resulta, sempre, em "filmes de conversa".

2.2 Thereza

Ao longo do filme, a personagem Thereza surge em quatro momentos que totalizam dezenove minutos na tela. Sem dúvida, ela é a personagem principal. No décimo sexto minuto de projeção, o close da personagem a introduz no filme e, nos oito minutos seguintes Coutinho conversa com Thereza no quintal da casa dela. Essa primeira seqüência termina com a personagem oferecendo um café para a equipe.

Depois, aos cinqüenta minutos de projeção, novamente a personagem é inserida na montagem e é retomada a ação que, no filme, foi interrompida pelo corte e pela seqüência de depoimentos de outros personagens. Thereza está na cozinha preparando o

[28] Benjamin escreveu em "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov": "Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido" (1994: 205). Citando Benjamin ou parafraseando Bourdieu, percebemos que não é só por meio de uma intuição, de uma capacidade nata em se interessar pelo outro, que Coutinho se destaca como um bom documentarista e sim, que também há uma busca do cineasta por referências que lhe tragam suporte para sua metodologia.

café e Coutinho é apresentado à filha dela, Elizabeth. A partir daí, por meio desse encontro imprevisto, uma nova personagem surge. A conversa entre eles, iniciada na cozinha, continua no quintal até ser interrompida por Thereza, que volta a ser o foco das atenções para contar mais uma de suas histórias.

A próxima seqüência de Thereza no filme, já próximo de seu término, a mostra caminhando (no áudio há o *off* de sua voz cantando) pela favela até chegar à casa dos patrões, localizada no "asfalto".

No material bruto, há o registro de todo o percurso de Thereza, de sua casa até a dos patrões; da personagem informando a patroa, pelo interfone, que está com o "pessoal"; de um breve diálogo, iniciado por Thereza, que diz que trabalha no local há dezesseis anos e, assim, conseguiu construiu sua casa de tijolo – "o marido, quando morreu, deixou de tábua"-, que "não ficou bom", mas abriga oito netos e três bisnetos (nesse depoimento, Thereza repete aquilo que já havia dito na pesquisa); de Thereza sendo recebida pelo filho da patroa, que a beija e faz com que Thereza se volte para Coutinho, fora do quadro, para dizer que viu esse "menino", apelido que deu para o rapaz, crescer; de Thereza na cozinha escolhendo feijão.

Sobre esse material gravado citado acima, podemos dizer que, se era intenção de Coutinho fazer um registro aos moldes do documentário de observação clássico, a atuação de Thereza destruiu a proposta, pois, com exceção da caminhada para o trabalho, ela sempre buscou uma interação conversacional com a equipe.

O corte da seqüência de Thereza caminhando é para a cena da personagem em seu quintal conversando brevemente com Coutinho, que quer saber se ela é feliz.

Por mais uma, e última vez, Thereza aparecerá no filme. Agora, no Natal. Novamente no quintal, Coutinho quer saber como foi o dia da personagem.

No material bruto, a última gravação de Coutinho com Thereza é iniciada com o diretor dizendo: "Dona Thereza, hoje é a noite de Natal. Onze e vinte da noite. Como é que foi seu dia hoje?" - somente a resposta de Thereza permaneceu no filme e a exclusão da pergunta, informando a data e o horário, penso estar vinculada a uma questão de "lógica", visto que o depoimento de Thereza é o último da seqüência do Natal – e também do filme – e nenhuma outra entrevista fez menção ao dia e horário da gravação.[29]

[29] Essas informações pontuais serão efetivamente utilizadas no filme posterior à *Santo forte*, *Babilônia 2000*, cuja narrativa está completamente ligada ao tempo, uma vez que o filme se construiu a partir do passar das horas do último dia do ano. Para a estrutura dramática de *Santo forte*, os letreiros informando as datas de outubro e dezembro são suficientes para a contextualização dos depoimentos, assim como a

Neste encontro Thereza se mostra disponível, mais uma vez, para a conversa e não interrompe seu discurso, mesmo quando a equipe solicita que aguarde "um pouquinho". Isso nos dá a impressão de que Thereza momentaneamente aparenta ter se esquecido de que está participando de um filme, agindo como se estivesse diante de um "conhecido", de uma pessoa com quem ela já possui "intimidade".[30] É nesse clima entre "amigos" que Thereza diz, por exemplo, ficar triste no Natal porque foi o dia em que sua mãe morreu e que gosta de filmes como "Ben-Hur".

Quando Coutinho pretende encerrar a entrevista, Thereza fala: "Mas só isso?", demonstrando estar gostando da conversa e comprovando a capacidade de Coutinho de ser um bom entrevistador, que desperta o desejo do entrevistado para falar sempre mais. No material bruto a seqüência de Thereza termina com os planos feitos no quarto da personagem e que mostram seus bisnetos e o altar onde estão as estátuas de "Vovó Cambina", "Nossa Senhora Aparecida" e oferendas. Também é com essa imagem que o filme acaba.

Gostaria de considerar que também nesse encontro com Thereza, Elizabeth se junta à mãe e, nessa ocasião, fala sobre a importância do Natal e sobre os valores que ensina para seu filho. Porém, na montagem final, só há a participação de Thereza contando como foi a preparação da ceia dos seus patrões e que vai comemorar o Natal "na medida do possível".

Conforme já citado neste estudo, a primeira etapa, propriamente, do processo de realização do filme, se deu com a pesquisa que a equipe de Coutinho fez para identificar possíveis participantes do documentário. Esse contato prévio da equipe (que como também já mencionado, não conta com a participação do cineasta no relacionamento direto dele com os moradores do morro para garantir um encontro inédito no momento da gravação do documentário), além de identificar possíveis participantes graças ao modo como eles falam (se são bons ou não contadores de histórias) e sobre o que eles falam (se suas histórias são interessantes e atendem à expectativa temática do filme), faz com que Coutinho tenha informações sobre eles, que auxiliam o cineasta na elaboração de estratégias que levem o personagem a cooperar na conversação na hora da gravação,

---

seqüência de imagens natalinas e da palavra "Natal!", dita no início do depoimento de Carla, quem inaugura a última parte do filme.

[30] Esta suposição que faço se coaduna com o pensamento, principalmente vinculado ao cinema etnográfico e ao documentário de observação, de que com o passar do tempo e da convivência do cineasta com as pessoas que filma, é possível que os participantes deixem de atuar para a câmera, passando a agir como se nada de diferente do cotidiano estivesse acontecendo.

visto que Coutinho pode iniciar o encontro abordando assuntos que ele já sabe que o personagem pode falar.

Ademais, por meio da pesquisa é possível identificar quais são as expectativas também dos entrevistados, pois, numa situação de entrevista, é importante que se saiba, conforme Comolli (2008: 87): "Qual é o estatuto do outro filmado? O que esperar dele, o que desejar dele, o que lhe perguntar? Como compreender sua própria demanda, qual é sua expectativa de *mise-em-scène*, seu desejo de cinema?"

Diante de uma situação de entrevista, os participantes, de ambos os lados, devem se comprometer um com o outro, caso contrário, de acordo com Comolli (p. 86): "a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação, a nulidade desse encontro. Não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença".

Abaixo, apresento a "Ficha de Personagem", feita durante a pesquisa para ser entregue ao Coutinho.

NOME: D. Thereza

IDADE:

END/TEL: Av. Vila Parque da Cidade

OCUPAÇÃO: cozinheira em casa de família (trabalha todas as terças e quintas de 8:00 às 18:00; já trabalhou na casa do Vicente Celestino e do Nelson Mota)

RELIGIÃO: católica e espírita (freqüenta tanto centro de espiritismo de mesa como terreiro de umbanda).

ATIVIDADES RELIGIOSAS: Freqüenta um centro de mesa misturado com umbanda no Jardim Botânico.

TRAJETÓRIA RELIGIOSA: Católica, umbandista e depois através dos patrões ingressou no espiritismo de Alain Kardec.

LAZER:----------

ESTADO CIVIL: viúva

FILHOS: 6

ORIGEM: Minas Gerais

TEMPO DE MORADIA (PC): Mais de 30 anos

REDE DE AFINIDADES: Eduardo (Nicolau; foi casado com uma de suas netas e tem um filho com ela)

CARACTERÍSTICAS PESSOAIS: Bonita, carismática, fala com propriedade sobre si, sua vida e suas experiências. Muito emotiva. Canta bem.

HISTÓRIA DE VIDA: D. Thereza trabalha em casa de família desde sete anos de idade. Segundo ela, tudo que conseguiu foi trabalhando em casa de família. No atual emprego, casa da família Paes Leme, que está há 16 anos, Thereza descobriu o espiritismo kardecista. Com essa descoberta, D. Thereza desvendou alguns mistérios de sua forma de ser: "eu nunca entendia porque eu pobre, vivendo aqui na lama, sempre tive educação e gosto de gente de berço. Eu, quando paro numa vitrine, não paro em qualquer uma, não. Eu aprecio só coisa de rico, de qualidade. E olha que eu sou analfabeta, mas sempre tive um gosto e uma inteligência fora do meu normal. Aí nessa casa que eu tô já tem dezesseis anos eu descobri através da religião dos meus patrões que em outra encarnação eu tinha sido uma rainha do Egito e, por isso, é que eu tenho esses gostos estranhos de rainha. Sabe, eu devo ter feito muito mal às pessoas naquela época porque pra tá como eu tô hoje em dia. E todo mundo diz que essas rainhas eram metidas, egoístas, só queriam saber de riqueza. Agora eu tô aqui pagando por tudo isso". D. Thereza diz gostar muito de umbanda e tem em seu quarto um gongar de suas entidades preferidas. Alguns de seus filhos e vários de seus netos moram com ela, o que a deixa muito desgostosa já que ninguém a ajuda e todo cuidado da casa fica sobre suas costas.

PROGRAMAÇÃO FIM DE ANO: Trabalha no dia 24 durante o dia, não sabe se fará ceia em casa.

Comparando-se as informações que constam na ficha com os diálogos do filme, é possível perceber que:

- nem todos os dados da pesquisa são recuperados por Coutinho no filme. Exemplo: em nenhum momento Coutinho achou relevante revelar que Thereza havia trabalhado com Vicente Celestino e com o Nelson Motta.

- nem tudo que pode ser abordado pelo filme está previsto na pesquisa. Exemplo: a história que Thereza conta sobre a morte de sua irmã. Nesse sentido, fica claro que o filme, efetivamente, é resultado da interação que se estabelece no momento da filmagem. Em *Santo forte,* a própria presença de Elizabeth, que surgiu ao acaso,

atesta que a pesquisa não fecha as possibilidades do documentário na sua relação com seu objeto.

- Coutinho demonstra que possui informações prévias sobre a personagem. Exemplo: quando Coutinho mostra que sabe que Thereza possui seis filhos e que é viúva, ao perguntar “A senhora criou seis filhos sozinha?”. Assim, não há a intenção de simular um encontro espontâneo, não programado. O próprio fato de o filme mostrar que os participantes receberam um cachê atesta que há uma negociação, que um acordo é estabelecido para a feitura do filme.

Com relação ao material bruto referente à Thereza durante a etapa de produção do filme, portanto posterior à fase de pesquisa, e ao documentário lançado, ainda podemos observar que o primeiro encontro entre Coutinho e Thereza gerou uma hora de material gravado. O segundo, na noite de Natal, resultou em mais 18 minutos registrados. O terceiro, e último, apresenta outros 17 minutos que incluem a gravação do quintal da casa da personagem, a caminhada de Thereza para o trabalho e sua atuação na casa dos patrões. Ao todo, há 96 minutos referentes à personagem no material bruto. No filme, como já citado anteriormente, apenas 19 foram mantidos.

Daquilo que foi eliminado, por razões que classifico como “éticas”, destaco o momento em que Thereza fala sobre a “decepção” que viveu quando sua casa foi invadida por “homens encapuzados, armados” que, pelo desenvolvimento da conversa, deduzimos serem policiais procurando “boca de fumo”, e conforme Coutinho supõe na tentativa de esclarecer melhor a questão com sua interlocutora. Thereza, que durante toda a gravação “puxou” assunto com Coutinho, nesse momento específico diz: “Eu nem gosto de falar isso...que o senhor nem vai gravar isso aí, né?”. Preservar a personagem de possíveis reações de policiais sobre o depoimento e atender ao seu pedido podem ter sido as razões para a exclusão do trecho no filme.

Por motivos “lógicos”, podemos dizer que foram eliminados os trechos em que o depoimento é confuso (como quando a personagem troca nomes e fica se corrigindo) ou redundante (como quando ela narra várias situações onde se percebe a força de sua crença religiosa).

No material bruto, a participação de Thereza começa com uma conversa entre ela e a assistente de Coutinho. As duas falam sobre cigarro até que a assistente interrompe a conversa, chamando uma outra integrante da equipe para avisar que “daqui a pouco vai começar a gravar” e lhe dar algumas instruções. Nesse momento, Coutinho começa a conversar com Thereza, continuando o assunto do cigarro cujo vício é algo

que ambos compartilham. Coutinho pergunta se Thereza fuma muito e ela diz que sim e que o cigarro que ele fuma é mais forte. Ele afirma que “cigarro faz bem para a saúde”, emendando a pergunta: “Tá com quantos anos?”. Ela diz: “Vou fazer setenta”. E ele: “Hum...Trabalhando?” Ela: “E como trabalho!”. Ele: “E como o cigarro pode fazer mal?! Mentira!”. Nesse momento, Coutinho se volta para a equipe e pergunta: “Vamos lá?”. Nesse momento, há um corte no material e, no retorno da imagem, o enquadramento se apresenta mais aberto que o anterior. Coutinho diz para Thereza: “Cansa, né? Esperar isso.” Ela, resignada, responde: “E na vida o que não cansa? E o que que a gente não tem que esperar na vida?”. Coutinho quer saber: “Conta para mim, o que?”. Então Thereza começa a dizer que tudo é espera, para melhorar de vida e até para morrer.

Segundo Oyama (2008: 24-25),

> Uma entrevista tem de ser uma conversa. E uma conversa, para começar, exige um mínimo de cordialidade, simpatia e palavras jogadas fora. (...) ...troca de amenidades que faz parte de todo encontro entre duas pessoas que não têm intimidade. Numa entrevista, esse tipo de exercício não serve apenas para quebrar o gelo entre entrevistador e entrevistado, mas também para que ambos se observem. O repórter, por razões óbvias; o entrevistado, para analisar se quem vai inquiri-lo tem uma cara confiável, se parece ter intenções amigáveis etc. Óbvio que esse ritual deve ser breve (dependendo do caso, brevíssimo), mas dedicar alguns segundos comentando a vista da janela ou um episódio que nada tenha a ver com a entrevista, só irá melhorar os resultados do encontro.

Coutinho, mudando o assunto que havia iniciado a conversa, após já ter “conquistado” a personagem e “sentido” como poderá ser sua relação com ela, pergunta o que efetivamente quer saber, e esse será assunto que é mantido no filme, diferente da conversação inicial que não foi preservada na montagem final. Coutinho diz: “Dona Thereza, o que são essas pulseiras no seu braço?”. A personagem, então, segurando o braço, vai mostrando cada uma das pulseiras e diz o que significam. Quando termina, Coutinho, mostrando estar preocupado com o enquadramento, diz: “Tá! A senhora foi para frente. Pode virar o braço para o lado?” Ela, se ajeitando: “Assim?”. Ele: “É. E agora fala de novo. No braço.” Ela: “No braço?”. Ele: “Não...é...”. (na verdade, o “no braço” era uma instrução para o câmera, que deveria focar o braço da personagem e não o rosto como ele estava fazendo). E Thereza repete a mesma ação feita anteriormente,

explicando e mostrando que cada uma das pulseiras são “guias” e que representam entidades religiosas. Mostrando estar consciente de que está dando um depoimento para uma câmera, quando termina pergunta para Coutinho: “Tá bom?”. Na seqüência, diz que é espírita de berço; fala sobre a diferença entre candomblé e umbanda e sobre umbanda e catolicismo. Desse trecho, apesar de apresentar a visão da personagem sobre os “conceitos” religiosos, mas não sua prática propriamente dita, nada foi aproveitado.

Na continuidade do depoimento, a personagem fala sobre sua família, conforme está no filme, depois fala sobre seu gosto pelo trabalho como cozinheira e que fica feliz por seus patrões gostarem de sua comida. Nesse momento, quando fala de algo concreto, seu trabalho, passa também para uma dimensão mística, dizendo: “Eu adoro, eu adoro o que eu faço. Sempre gostei de cozinhar. Olha, de repente, em outras vidas, eu fui alguma cozinheira das madame, daquelas sinhá. Quem sabe?!”. Nesse momento, Coutinho encontra a possibilidade de retomar o assunto revelado na pesquisa sobre a crença que a personagem tem sobre ter sido uma rainha. Coutinho diz: “A senhora já teve alguma outra vida na antiguidade, conta para mim...” Então, Thereza diz que foi procurar saber no centro, conforme está na montagem final do filme. Mas, na seqüência do material bruto, percebemos que Thereza se esquece e, confundida, pede ajuda para a produtora, que se encontra fora de quadro, sobre de quem havia sido rainha. Nesse momento, ela diz que havia sido rainha dos “Astecas”. Coutinho, recuperando a informação da pesquisa, pergunta: “Mas dos Astecas ou do Egito?”. A fita de vídeo acaba nesse momento e, quando a gravação é retomada, Thereza está dizendo que “existe muita coisa abaixo de Deus...”, revelando que a conversa não foi interrompida pelo término da fita. Possivelmente, numa tentativa de retomar o assunto da rainha, Coutinho diz: “Gostei das pulseiras!” Thereza, empolgada: “Gostou? Eu ontem...foi ontem? Sexta-feira, eu ganhei um vinho...” e passa a contar mais uma de suas histórias, frustrando, por um lado, a tentativa, naquele momento, de Coutinho tratar de um assunto específico, mas, por outro, “presenteando-lhe” com uma narrativa que, não tendo sido desestimulada por Coutinho, acabou sendo interessante (sobre “Vovó Cambina” e a força espiritual que recebe dessa entidade para enfrentar as dificuldades da vida) e incluída no filme. Depois do assunto iniciado espontaneamente por Thereza, Coutinho retoma o assunto da rainha: “Agora, essa coisa da rainha. Aquela senhora que falou para a senhora...” Aí ela diz, já sem tropeços, conforme está no filme, sobre ter sido uma rainha do Egito.

No filme, após a seqüência de Thereza caminhando para o trabalho, está inserida a pergunta que Coutinho faz para a personagem sobre ela ser feliz. No bruto, essa pergunta foi feita depois da conversa sobre a operação que a personagem sofreu. Essa é a única pergunta que não motivou uma longa resposta. Coutinho, ao perceber a emoção e a dificuldade da personagem em falar sobre o assunto, passa então para um outro que sabe que a fará emocionalmente sentir-se melhor: música. Thereza canta animada. Coutinho pede que cante novamente. Quando termina, Thereza, rindo, diz: "Cantei! Não tem mais voz, mas fiz o que pude!" Coutinho: "Muito obrigado. Perfeito!". Thereza: "Perfeito?" Coutinho: "Foi bem, né?", Thereza: "Foi bem! Foi ótimo!" Coutinho: "Sentiu bem?", Thereza: "Senti ótimo! Não fiquei com muita vergonha. Mineiro é meio encabulado, né?!" E volta a falar animadamente com Coutinho: "Vou fazer 70 anos, vivido, sofrido, amargurado, por isso que eu não posso responder o que você me perguntou, se eu sou feliz. Numa parte sou, né? Porque ainda tenho força, trabalho..." e, então, acaba dizendo o que seria a "outra parte" e diz que nunca realizou seus sonhos e nem vai realizá-los porque tem que pagar pelas outras vidas. Coutinho diz que Thereza é "maravilhosa". Ela, então, acende um cigarro e oferece café para a equipe. Essa "revelação" que Thereza faz ocorre depois que Coutinho agradece pela entrevista. Assim, a impressão que se pode ter é a de que a personagem só falou porque achou que não estava sendo gravada. Coutinho, em respeito ao desejo de Thereza, não utilizou os planos na montagem do filme.

A presença da câmera, segundo Morin (1973: 132), "aumenta as potências inibitórias, mas também faz crescer os poderes exibitórios". Essa afirmação pode ser plenamente observada nos depoimentos dados por Thereza, que demonstra ter sido estimulada por Coutinho e seu aparato técnico, já que contou muito além daquilo que já havia sido dito durante a pesquisa, até mesmo propondo um assunto (o caso da irmã). Essa pesquisa provoca na personagem a consciência de que ela foi selecionada e, portanto, agradou o cineasta e, assim, durante as filmagens, Thereza parece sentir que deve apresentar sua melhor performance para não desapontar Coutinho e, ainda, no futuro, se tornar uma figura interessante também para os espectadores. Porém, para a personagem, nem todos os assuntos podem ser tornados públicos (o caso sobre felicidade) e, assim, pergunta se "precisa" responder.

É sabido que na realização do documentário são envolvidas diversas autorias, visto que a produção audiovisual é desenvolvida num processo criativo coletivo, de

equipe, que inclui, entre outros, pesquisadores, câmeras e montador, além do diretor. A respeito do trabalho coletivo, Salles diz:

> o ambiente contemporâneo das artes está mostrando um número crescente de artistas que lidam com as novas tecnologias e que começam a conhecer algumas conseqüências do trabalho com esse meio de expressão. Uma delas é a necessidade do trabalho em equipe ou de trabalhos em parceria que se mostram para os próprios artistas, por um lado, impulsionadores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e conseqüentemente uma potencialização de possibilidades. Mas que, por outro lado, geram dificuldades no entrelaçamento de individualidades. Não há dúvida de que essa complexidade existe, mas é importante ressaltar que o caráter coletivo de todas essas manifestações artísticas é parte integrante de sua materialidade. O que está sendo ressaltado é que, nesses casos, sem a integração a obra não se concretiza.(1998:51)

Nesse sentido, pode-se dizer que o documentário é o resultado de uma "polifonia" criativa que atua num processo que é realizado em etapas, com diversos momentos de feitura que, por sua vez, atendem às características específicas.

Por Coutinho não participar diretamente da pesquisa, parte de sua equipe a primeira impressão sobre os personagens. Como em todo texto, as marcas subjetivas dos pesquisadores são determinantes quando são elaboradas as fichas, pois eles transcrevem aquilo que julgam ser interessante e o uso de adjetivos são constantes. Para exemplificar, na ficha de Thereza, no item características pessoais, o pesquisador informou que a personagem era bonita e que cantava bem.

Outro exemplo pode ser encontrado na ficha de um outro entrevistado, Eduardo Nicolau, onde podemos ler: "Branco, primeiro homem que a gente viu falar de amor. E falava com um sentimento, com uma força que fez a gente filmar ele. Quando a gente achava que a história do tráfico era mais importante, fomos surpreendidas pelos amores dele. Dizendo pra gente que não ia pra cama sem vontade, por obrigação. Coisa raríssima".

Conforme aponta Lins (2004:103), Coutinho visa com a pesquisa

> encontrar pessoas que saibam contar histórias. Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias mas sem essa habilidade narrativa. Contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não terminar o que se está dizendo, não ter força para se expressar, não ter fé no que diz. Esses critérios, porém, não são definitivos nem evidentes para toda a equipe, podendo

> haver discordâncias entre os pesquisadores e o diretor. Dona Thereza, estrela de *Santo forte*, é um bom exemplo disso, porque Coutinho inicialmente não havia gostado dela.

Nesse sentido, o fato de Coutinho costumar trabalhar com as mesmas pessoas facilita o processo, visto que já se sabe melhor o que o outro pensa e espera (é significativo o fato de Coutinho, desde *Santo forte*, montar seus filmes com a mesma pessoa). Além disso, como também são gravados em vídeo trechos da entrevista durante a pesquisa, o cineasta pode, ele mesmo ter uma amostra sobre como o entrevistado conta sua história.

Um outro aspecto acerca do trabalho em equipe é levantado por Murch (2004: 148) e diz respeito à relação do produto feito em coletividade e à diversidade de indivíduos de que o público é constituído:

> Cada pessoa que trabalha em um filme traz a sua própria perspectiva sobre o tema. E se essas perspectivas forem adequadamente orquestradas pelo diretor, o resultado será um trabalho de uma complexidade multifacetada e integrada com grandes chances de atrair a atenção e o interesse do público, que é, em si, uma entidade multifacetada à procura de integração.

Logo, uma produção coletiva é rica tanto pela troca que é estabelecida no processo de realização quanto pelo seu efeito sobre os espectadores.

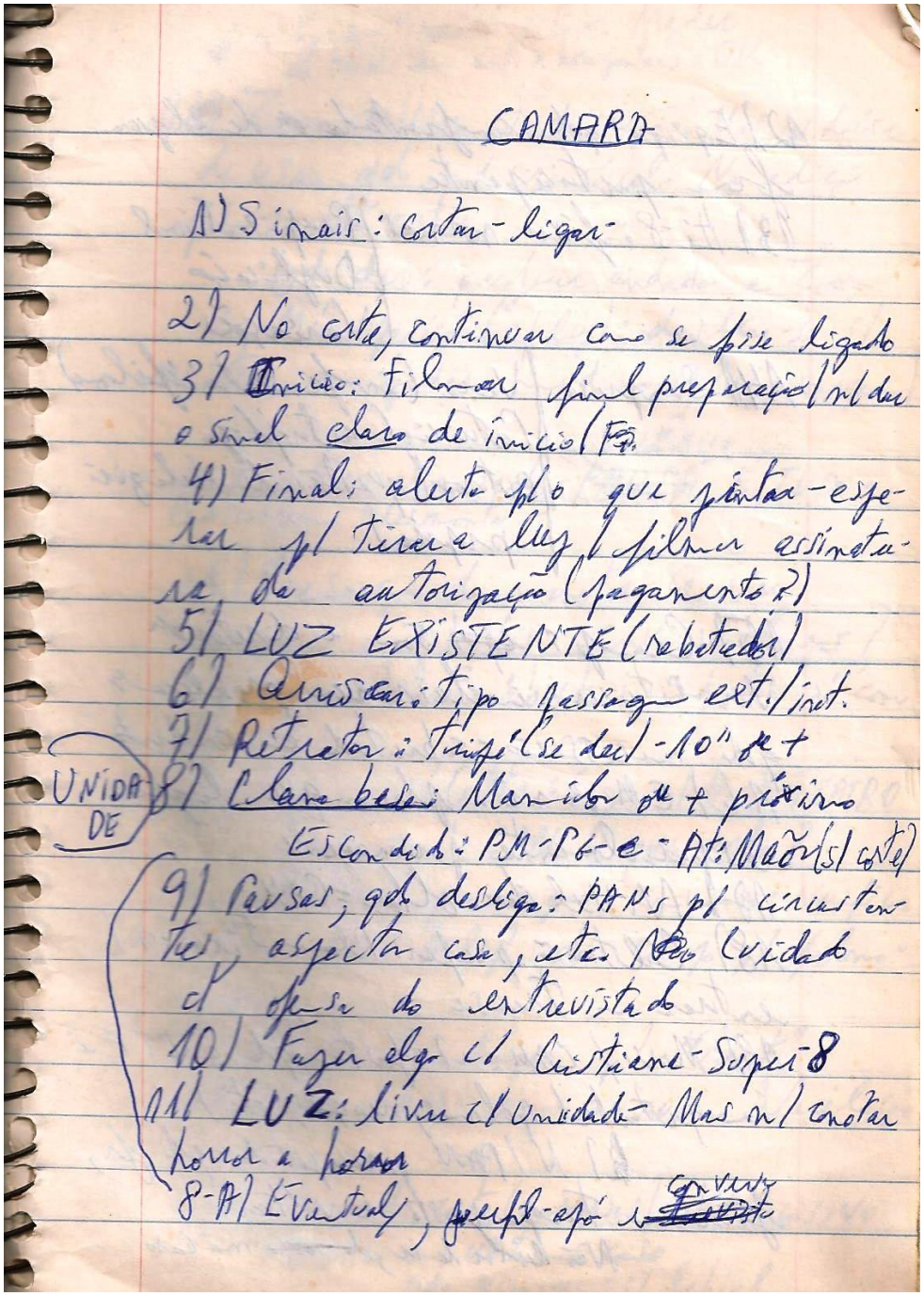
Nas anotações manuscritas de Coutinho (reproduzidas abaixo), realizadas antes do início das filmagens de *Santo forte*, há uma série de itens relacionados à captação das imagens que revelam o modo como o diretor deseja proceder. Não desligar a câmera quando o cineasta disser “corta”, ou “cortar atrasado” porque o “silêncio é tudo” ou, ainda, iniciar a filmagem enquanto o *set* está sendo preparado, são algumas das informações relacionadas.

Assim, no filme, o que parece imprevisto – e é – como a cena em que Coutinho conversa com Elizabeth enquanto Thereza faz o café, só se viabilizou porque a equipe sabia que deveria continuar gravando numa situação como esta. Logo, a equipe prevê a possibilidade de acasos acontecerem e o diretor poder prosseguir com a tarefa de “conversar” com os participantes, sabendo que o encontro está sendo gravado.

A lista de Coutinho também aborda questões técnicas como o uso do *zoom* (“usar com discrição. Mas não deixar de usar quando indispensável”).

Essa lista de “modo de fazer” voltada para a sua equipe, e que prevê a forma como as entrevistas serão gravadas, permite ao cineasta uma dedicação plena na sua relação com o entrevistado. Vale dizer que, portanto, caberá ao câmera, e não ao Coutinho, a partir de critérios subjetivos próprios, tomar a decisão sobre o momento mais apropriado para a utilização “indispensável” do *zoom* durante a gravação de uma conversa.

Abaixo é reproduzida a lista com os 28 pontos elencados por Coutinho em seu caderno de anotações.



12) Equipe: qdo confrontada ou de alguma forma participante
13) Hi-8: fixar normas { Prep. e Final
Duplicação
Variações

14) Surpresa { Vera (informante filme)
Patricia (antropóloga
Outros (questões de religião própria)

15) Campo: ~~eqs~~ Som e diretor ou Vera Patricia: incluir sem problemas qdo necessário - sobretudo em confronto
16) CM ou não: planos que liguem especialmente personagens
17) Nível dos olhos = CAM
18) Cultos = prepar: Plano fixo - n/ entrar em transe
19) Movi/CAM: a) afastar qdo a OFF é importante (palmas, reações, etc.)
b) N/PAN precipitado - qdo for, ficar um tempo justo e voltar
Não deixar de ir, ~~do~~ no caso

c) Pessoa "ruído" = Ex. Mader
d) PAN - sem vert. e horizontais = OK

d) Zoom - Usar c/ discreção. Mas n/ deixa de usar qdo indispensável. Na edição pode-se até cortar.
Qdo der: preferir andada a Zoom
Má posição (c/ luz): deslocar-se s/ cortar ou pedir mudança p/ personagem)

20) Cortar atrasado - ~~PAUSA~~ SILÊNCIO É TUDO - Personagem "desmonta"

21) Presença do monitor - Q ver
a) Nas conversas longas?
b) Feedback imediato: só com Hi-8
c) Cultor: fazer c/ Hi-8 - TEATRO

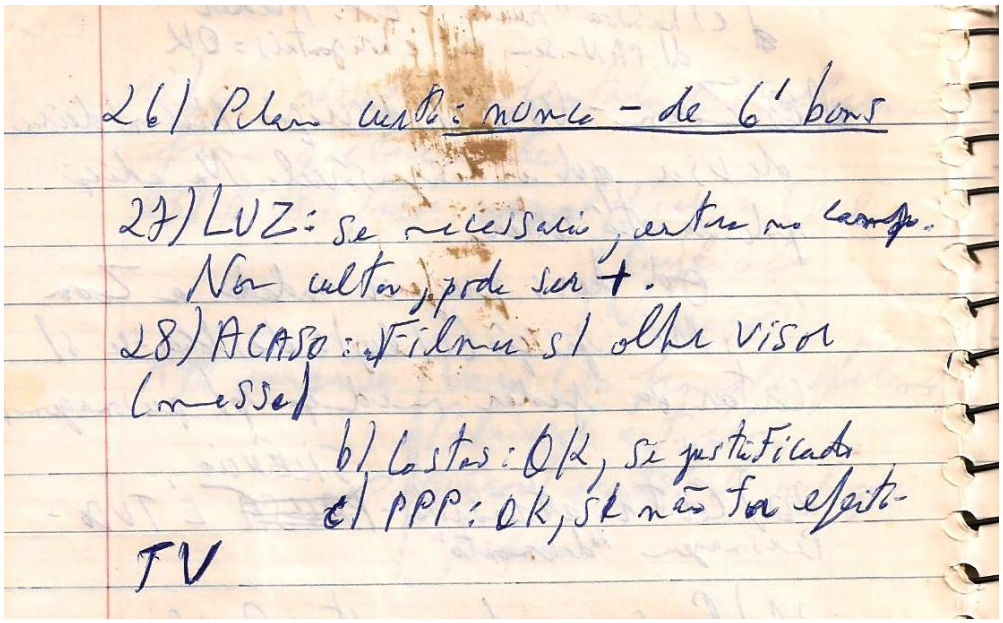
21) "Preparar" CAM. O que acha?

22) Desloca/ personagem conversa: verificar antes possibili/ de campo p/ filmagem

23) Teto: tendência p/ "renta"

24) O/ha CAM: bom ou ruim. Vacilação ruim.

25) Plano de corte (conversas): N/ decisivo
Cob: só em último caso
Qdo personagem: s/ labial



2.3 Vanilda e outros

A presença da personagem Vanilda em *Santo forte* está concentrada num único momento: o do registro dos participantes assistindo pela tv a missa do Papa, montado na primeira parte do filme. Portanto, sua participação tem uma ligação pontual com a missa, o grande acontecimento daquele momento. Vanilda, muito emocionada, está em sua casa, mas se comporta como se estivesse no local da missa, cantando junto com Roberto Carlos.

No material bruto, é curioso observar que a personagem canta, a pedido de Coutinho, acompanhando a imagem da missa gravada pouco tempo antes, e após ter dado seu depoimento. Logo, não é uma ação espontânea da personagem diante do evento católico, mas sim, uma emoção construída para o evento fílmico. Em *Santo forte*, a seqüência é invertida: primeiro a personagem canta e, depois, há a entrevista quando Vanilda nos conta que acabara de fazer, diante da tv, e para Deus, porque prefere "ir direto a Ele", uma promessa para ter um filho e, assim, realizar seu sonho.

Ao longo de *Santo forte* nada mais saberemos sobre a personagem que, durante o período de gravação do documentário, foi entrevistada novamente por Coutinho em

abril, ocasião na qual a personagem aproveita para comprovar a validade de sua fé, dizendo que havia conseguido engravidar.[31]

Entre as gravações realizadas no dia da missa e em abril, Vanilda foi entrevistada pela equipe de pesquisadores de Coutinho para a obtenção de mais informações que pudessem possibilitar novos assuntos a serem abordados no futuro encontro entre o cineasta e a personagem.

Por meio da ficha elaborada, é sabido que a Vanilda é mineira, tem 21 anos, é católica e se casou pela primeira vez aos 18 anos com um homem que, descobriu, a traía, fato que motivou a separação do casal. Vanilda também disse que tentava ter um filho com seu novo marido.

Diferentemente da personagem Vera, que também sofreu decepções amorosas, Vanilda não relaciona a separação com algum "castigo" dos espíritos. Na ficha da personagem não há qualquer referência sobre o efeito direto de sua crença religiosa em seu cotidiano. Nesse sentido, a pesquisa parece ter sido pouco produtiva no fornecimento de assuntos a serem retomados.

"Você se lembra da gente?" é assim que Coutinho começa a conversa no segundo encontro, que se encerra com a personagem assistindo ao vídeo com as imagens de Cícero[32] e dela própria gravadas no dia da missa. Mais uma vez, Vanilda se emociona e justifica o choro pela emoção que sente por ter conseguido o que queria, ficar grávida.

No encontro, que se inicia com a personagem dizendo que "dá um nervoso" (não se sabe se é por dar a entrevista ou por aguardar os preparativos para o início dela. Coutinho pergunta "por que dá nervoso?" e Vanilda responde "sei lá"), emocionada, a personagem conta, em detalhes, como foi receber a informação de que estava grávida e narra toda a história da escolha do nome da criança. Vale observar que as opções elencadas pela personagem foram baseadas em nomes de atores e personagens de sucesso da tv e do cinema, conforme ela mesma aponta, com exceção de Davi, que segundo a personagem, as letras do nome "é vida ao contrário". Com isso, Vanilda parece demonstrar o desejo de que seu filho, ao menos pelo nome, seja bem sucedido.

[31] Da mesma forma que a personagem associa sua gravidez ao pedido feito a Deus, a câmera produz a imagem que mostra a fotografia de Vanilda quando criança seguida por um movimento de câmera panorâmico que vai para um crucifixo e para outra fotografia com crianças, sugerindo por meio da seqüência das imagens a mesma associação feita pela personagem.

[32] Cícero foi entrevistado por Coutinho no dia da missa e pouco falou. Na entrevista, Coutinho, sem sucesso, tentou conversar com o personagem assuntos desde a importância que o Papa teria para ele até o fato do nome do personagem ter relação com a religião. Efetivamente, o único momento mais interessante foi aquele que está no filme: o personagem cantando diante da tv que transmite o músico Roberto Carlos.

Ao mesmo tempo, podemos associar que ela própria, Vanilda, que terá seu nome registrado nos créditos do filme e, com isso, uma visibilidade imprevista, tenha consciência de que está participando de um filme e deve ser tão disponível para a gravação, visando à "fazer bonito" diante da câmera. Afinal, no futuro, seu filho, que terá nome "famoso", também poderá ler o nome de sua mãe impresso num filme.

Penso que, como os assuntos em torno da maternidade tomaram todo o tempo da gravação, apesar da personagem ter atribuído sua gravidez ao pedido feito a Deus – história que está plenamente de acordo com a proposta temática do filme (de abordar a questão religiosa na vida cotidiana), o depoimento foi eliminado, pois, dentro da lógica da montagem, ficaria destoante, uma vez que a fala da personagem, à parte o fato do "milagre" da gravidez, não está diretamente ligada a vivências místicas dela como ocorreu com os outros personagens que estão no filme.

A atuação de Vanilda (assim como a de Braulino, conforme veremos em item posterior) se destacou entre as realizadas no dia da missa pela desenvoltura da personagem diante da câmera. Vanilda é uma boa contadora de histórias sobre a sua vida. Fala muito mais do que lhe é perguntado e, com isso, coopera com Coutinho no sentido de sugerir assuntos que são interessantes, mas que o cineasta não poderia prever.

Porém, para além da disponibilidade própria da personagem para a conversa, mesmo que na forma de entrevista, acredito que também contou para o bom resultado da interação o fato de que o registro foi feito após o término da transmissão da missa pela tv. Justifico essa suposição quando comparo as entrevistas contidas no material bruto com as que foram selecionadas para permanecerem na montagem final.

As pessoas que foram entrevistadas durante a transmissão da missa se mostraram muito mais interessadas em acompanhar o evento televisionado do que falar com Coutinho, que acabou, assim, por ter a atenção dos entrevistados tomada pela tv. O resultado disso foram respostas monossilábicas e olhares desviados em direção ao aparelho.

Outro "problema" que também identifico é que, ainda durante a missa, foram gravadas entrevistas coletivas que, por natureza, reduzem a possibilidade de obtenção de reflexões mais profundas, visto que as perguntas são menos direcionadas a personagens específicos e, portanto, são mais "generalizantes" e não esperam especificamente respostas mais pessoais.

Do ponto de vista do registro dessas entrevistas, como não há diretamente um interlocutor para que a câmera possa se fixar num plano próximo, mais apropriado para

a gravação de depoimentos, houve a necessidade de o equipamento ficar fora do tripé para que o fotógrafo tivesse maior rapidez e mobilidade para buscar os participantes que tomavam a palavra, proporcionando, assim, imagens bem distintas das registradas quando os depoimentos foram tomados individualmente.

Durante as gravações também foram produzidas imagens em que Coutinho se dirige aos participantes, solicitando que uma fala fosse refeita; isso, acredito, ou porque o discurso foi mal articulado ou porque a pessoa estava fora de quadro ou num enquadramento esteticamente ruim.

Para exemplificar cito uma gravação que começa com a câmera se movimentando da tv para as pessoas, algumas em pé e outras sentadas, que estão assistindo à transmissão da missa. Coutinho começa querendo saber quem mora na casa e qual é a relação entre as pessoas e o motivo da reunião: visita ou assistir à missa juntos. Depois, quer saber sobre a importância de eles assistirem à missa e qual é a religião deles. Todos se dizem católicos e sem nenhum envolvimento com as outras religiões. Os participantes também não sabem falar sobre uma possível razão de haver no morro tantos evangélicos, conforme aponta Coutinho. Percebendo que não haverá maior profundidade na interação, Coutinho agradece e encerra a entrevista. Porém, a câmera é religada e, nessa ocasião, o plano é mais fechado numa participante que diz acreditar que a visita do Papa se deve à violência que existe na cidade e que a apavora. Na seqüência, os demais participantes voltam à cena, agora para condenar o aborto e apoiar os mandamentos da igreja católica. Enquanto isso, um cachorro late e prejudica a gravação do áudio. A personagem que estava em destaque no início da cena diz que tem uma foto do Papa em sua casa. Há um novo corte e, mais uma vez, a câmera é religada. Coutinho parece ter se interessado pela fala da entrevistada e, com a personagem em primeiro plano, a dirige, solicitando que diga “eu tenho uma foto do papa na entrada da minha casa”, conforme a mulher já havia dito. A lente que registra a participante parece ser uma grande angular e cria uma imagem disforme do rosto dela.

Conforme já exposto, nada dessa seqüência permaneceu no filme e, acredito, as razões seriam atribuídas a critérios de “lógica” e de “técnica”, visto que os depoimentos obtidos não possuem nem aprofundamento nos temas abordados, nem qualidade técnica aceitável, mesmo para os padrões das produções documentais, onde o rigor técnico, a forma, fica em segundo plano, se o que está sendo registrado, o conteúdo, é significativo.

Como, mais de uma vez, a câmera é religada, acredito que Coutinho tenha estendido, ou ao menos tentado manter, a conversa, mesmo sem o "compromisso" do registro. Percebendo, porém que surgiam novas possibilidades de interação, iniciou novamente a gravação.

Coutinho também entrevistou uma moradora do morro que foi assistir à missa no Aterro do Flamengo e que acabara de chegar a sua casa no Vila Parque da Cidade. Mais uma vez, o resultado é eliminado de *Santo forte*. A participante se diz cansada, não se sente segura para responder às perguntas de Coutinho e, ainda, tem dificuldades de audição, fazendo com que Coutinho tenha que repetir as perguntas. Depois da entrevista, há o plano da participante que vê uma gaiola. O câmera pede que ela "fale" com o passarinho. A senhora o atende, mas, sorrindo, diz que não tem o "hábito" de falar com passarinho. Depois Coutinho pede que ela ande em direção à câmera, mas "sem olhar pra máquina". Na seqüência, há uma nova entrevista do lado de fora da casa. Com a mulher e o câmera num terraço e os outros membros da equipe na parte de baixo, o marido da participante se junta a eles e, com um prato de comida na mão, vai ao encontro da mulher. Mais uma vez, Coutinho solicita uma atuação explícita dos participantes. Agora, são feitas tomadas do homem que oferece o prato para a mulher.

A seqüência desses participantes nos ilustra como no cinema de Coutinho há tanto o espaço para a reação espontânea - afinal, há a liberdade para a fala - quanto o espaço para as ações solicitadas pela equipe.

2.4 André e Marilene

André é o primeiro personagem a aparecer no filme e sua fala se inicia sobre a imagem, tipo retrato, dele com sua mulher, Marilene. É na experiência que viveu com ela incorporada em duas entidades (Pombagira e Vovó) que a entrevista está focada.[33]

Por meio de seu depoimento fica evidente sua crença na Umbanda, mesmo sendo católico, conforme afirma no segundo momento em que surge no filme, meia hora após o início dele e na seqüência de outros personagens que, assim, como ele, relatam suas experiências religiosas, mas, diferente deles e igual a personagem Elizabeth, sendo "interlocutor" de pessoas incorporadas.

[33] No material bruto André fala sobre outras incorporações que a mulher viveu.
Apesar de a mulher ter incorporado as entidades, é seu marido quem conta a experiência. Isso porque, acredito, a competência de André como narrador e personagem das histórias da mulher é muito superior que a dela, que mostra ser uma pessoa muito pouco à vontade diante da câmera e de Coutinho.

No primeiro momento do filme, André conta ter sido ameaçado de morte pela Pombagira porque sua mulher não estava fazendo suas "obrigações", conforme foi explicado pela outra entidade, a da Vovó. No segundo momento, André relata uma experiência mais particular ainda, pois sua mulher incorporou a mãe dele, que era católica e, especialmente, não é uma entidade da Umbanda. Ao assistirmos a essas duas partes do filme, é possível compreendermos que para André a capacidade de incorporação da mulher foi transformadora na sua vida. No primeiro caso ameaçando a continuidade do casamento caso a mulher não fosse procurar um "centro" para resolver o "problema" e, no segundo, tirando-o do alcoolismo e da vontade de morrer.

O casal ainda aparece na seqüência do Natal, quando recebe de Coutinho duas fotografias[34], uma de cada um deles, e, após uma breve conversa relacionada à data, ainda canta a pedido do diretor a música que "parece", conforme o casal diz, com a história deles.

Resumidamente, a narrativa do filme segue a seguinte ordem: depoimento de André e, na seqüência do letreiro informando ser "Rio de Janeiro. 5 de outubro de 1997", a missa do Papa, a apresentação da locação e os breves depoimentos acerca da missa. Depois, há o letreiro "Vila Parque da Cidade. Dezembro de 1997" e a seqüência das narrativas dos personagens que estão desvinculadas do evento católico. Para concluir, há a parte final, já na noite de Natal.

A opção de Coutinho por deslocar a entrevista de André para o começo do filme, deixando-a antes da seqüência da missa e, com isso, rompendo com a cronologia e a lógica da narrativa, sugere um desejo de demonstrar para o espectador, logo de início, que o filme lidará com "o que acontece com a religião no dia-a-dia dos moradores da Vila Parque da Cidade, o imaginário religioso que atravessa o cotidiano popular." (Lins, 2004: 104).

Para a produção do material referente ao casal, André e Marilene, foram necessários três encontros: um no início de dezembro, para a realização da primeira entrevista que Coutinho faz individualmente, primeiro com o marido, dentro da casa, e depois com a mulher, no quintal; outro no Natal, quando Coutinho também conversa com os filhos do casal sobre a data natalina e o terceiro em abril, para a gravação do

[34] MATTOS escreve sobre a prática de Coutinho: "Conversas gravadas anteriormente são exibidas em TV aos protagonistas, fotos de cena são entregues como presente de Natal. Como em Boca de lixo, a atitude de "devolver" a imagem "roubada" faz parte do sistema ético do realizador. É mais uma etapa da negociação estabelecida para o documentário, além da recuperação do material de "arquivo" para um novo presente." (2003: 71).

quarto do casal e de nova entrevista com Marlene. Desses três encontros, destaco os dois últimos para fazer algumas considerações.

A gravação na noite de Natal começa com Coutinho saindo da sala da casa, seguido pela câmera, andando em direção à cozinha, onde se encontram o casal e a filha deles. Coutinho sai de cena quando entra num outro cômodo e a câmera para de segui-lo para se fixar na cozinha e, assim, registrar apenas a imagem dos moradores. A menina está sentada sobre uma cadeira, a mulher fala brevemente com o marido e, depois, tira os papéis que cobrem os alimentos que serão servidos na ceia enquanto André mexe no aparelho de som. Ninguém esboça reação nem ao fato de Coutinho ter passado nem de a câmera estar no local, sugerindo, com isso, um acordo prévio de atuação, como se nada de excepcional estivesse acontecendo. Porém, essa situação, considerada típica de filmes naturalistas ou comum em filmes clássicos de observação, onde os participantes devem ignorar o aparato, se distingue pelo fato de o plano ser iniciado com Coutinho que personifica toda a condição de "cena para cinema". Assim, fica explicitada a atuação, subtendendo-se que, se não há a interação por meio das palavras, há através da presença da câmera e de Coutinho que cruzou o local.

Já fora de quadro, rapidamente Coutinho inicia a conversa com eles. Começa perguntando o que é a comida que a mulher está mexendo e segue querendo saber sobre os presentes que a família trocou. Mais uma vez, a atuação de André é a melhor. Conta, com detalhes, como foi comprar um cd para a mulher e interpreta todos os envolvidos em sua narrativa, como fez nos depoimentos anteriores sobre as incorporações da esposa. Na seqüência, a esposa fala sobre a identificação que encontra entre sua vida e a letra de uma das músicas. Coutinho pede que a mulher cante a música. Enquanto o casal pega o encarte com as letras das músicas, a conversa continua sobre outros assuntos. A fita termina e, no retorno da gravação, há um plano de detalhe do aparelho de cd e, no áudio, a música passa a ser executada. Novamente, a mulher, motivada por uma pergunta de Coutinho, diz que se identifica com a música. Também a pedido de Coutinho, o casal canta acompanhando a música. Porém, no filme editado, apesar de ser a mulher quem encontra relações entre sua história com a letra da música, é o marido quem mais fala em razão da sua melhor performance como narrador diante da câmera.

Na seqüência do material bruto, Coutinho, para saber sobre a continuidade de uma história, retoma um assunto que já havia tratado num encontro anterior com Marilene, sobre a bebida que a Pombagira havia pedido. Mais uma vez, André toma a palavra e, depois de esgotado o assunto, é interrompido por Coutinho que dá para o

casal as fotografias que havia produzido a partir dos outros encontros. Coutinho brinca dizendo sobre André: “Galã latino! Da novela das sete!”. O casal sorri demonstrando satisfação pelo elogio e fala sobre o destino que dará ao presente recebido de Coutinho. A mulher também brinca usando, como Coutinho fizera anteriormente, uma referência pertencente ao universo da representação falando: “olha o casal vinte, quarenta!”. Porém, voltando para a “realidade”, Marilene é irônica quando diz que a casa sem reboco, que também aparece nas fotos, é “bonita”. Marilene ainda observa, olhando para as fotografias, que “tá parecendo gente aí né!”, como se, diante das adversidades em que vivem, só por meio da representação, da construção de personagem, é possível “parecer gente”.

Como Lima Júnior (1984:35) diz, “alguém diante de uma câmera é muito mais do que um simples alguém, mas a consciência de sua própria imagem. Na certa, a verdadeira personalidade se ocultará para dar lugar a uma ‘hipótese’ mais aceitável de si mesmo”. Ou, nas palavras de Comolli (2008: 89): “no desejo do outro, haveria o desejo de não ser tomado por pouca coisa”. Valorizar a pessoa e o personagem criado é condição para a feitura do filme e, consequentemente, para o seu resultado. Coutinho aceita, mais ainda, espera, que seus interlocutores criem seus melhores personagens e, no momento da montagem, também seleciona os melhores momentos desses personagens, quando estes revelam extraordinários, únicos, plenos de sua existência.

Em *Santo forte*, a seqüência do casal começa com a entrega das fotos e segue apenas com trechos das falas que abordam o presente que a mulher ganhou do marido e a coincidência entre a música e a vida do casal, além de parte da música cantada que encerra a participação deles no filme. Pela estrutura dramática do filme, não haveria espaço, nesse momento, para retomar histórias sobre a Pombagira, por exemplo. Agora, o foco é específico sobre os assuntos específicos sobre a data natalina.

A inversão feita na montagem, que coloca primeiro no filme o que foi gravado por último, visa a dar continuidade à seqüência de Carla, que na montagem antecede o casal e que termina também com o presente dado por Coutinho. Mais uma vez, podemos, com isso, verificar que, apesar de haver autonomia entre os depoimentos dos personagens, existe uma lógica e critérios que os unem no filme, mesmo que ainda assim o cineasta busque manter na montagem a mesma seqüência de gravação, visando a não criar relações puramente fílmicas e inexistentes no “mundo histórico”.

Partimos agora para as considerações sobre o momento da gravação do último encontro, ocorrido em abril.

Marilene está sentada sobre a cama. Coutinho pede que ela olhe para ele e diz: "Tá nervosa, Marilene? Não fica nervosa. Para mim é mais difícil porque eu vou fingir que eu não sei nada. Eu vou fazer as perguntas de novo e você tem que fingir que você nunca falou as coisas para mim. Você pode falar outras coisas. Deu defeito na câmera, é bom até o público saber que a gente está refazendo, que deu defeito na câmera."[35]

A fala de Coutinho acima é muito interessante para tratarmos tanto sobre seu método de trabalho, quanto sobre sua relação com o espectador de seus filmes.

Como Coutinho busca manter no encontro com os participantes do filme uma relação de "ineditismo" para a garantia de depoimentos mais "empolgantes", refazer um depoimento requer uma espécie de encenação diferente daquela que é própria do falar para a câmera, que envolve preservação e revelação da imagem , pois ela se dá de forma explícita e combinada entre os participantes. Como Coutinho diz, ambos deverão fingir e, com isso, assumir que não é um encontro comum, aos moldes do cotidiano, quando, normalmente, os assuntos tratados numa conversação não são "repetidos".

Penso que essa estratégia de Coutinho em pedir que a personagem, assim como ele, finja, mas explicando que houve um problema técnico na gravação anterior, visa a evitar um possível aborrecimento da personagem por ter que falar o que já havia dito. Ademais, Coutinho ainda diz que a personagem "pode falar outras coisas", possivelmente como mais uma forma de estimular a falar. Da mesma forma que diz que para ele "é mais difícil", porque vai fingir que não sabe nada, também serve para deixar a participante numa situação mais confortável, visto que Coutinho sempre sabe algo sobre os entrevistados, porque é realizada anteriormente a pesquisa.

Se Coutinho "abre o jogo" para a personagem, ele faz o mesmo com os futuros espectadores, quando diz que "é bom o público saber" que "deu defeito na câmera". Informar ao espectador sobre o "problema" e a necessidade de regravação é uma das formas de Coutinho, por meio da metalinguagem, relatar ao espectador as condições e o processo de feitura do filme, mais uma vez, reafirmando sua condição de representação e não de algo onde o "real" se mostra sem mediação e manipulação.

Nessa entrevista com Marilene, Coutinho retoma todos os assuntos que foram abordados nos encontros anteriores e busca obter, na versão da mulher, as histórias contadas por André e sobre o que já havia registrado de modo observacional. Assim, o

[35] Coutinho diz à participante que houve um defeito técnico, mas, ao assistir o material gravado no primeira entrevista, não identifiquei nenhuma falha significativa que pudesse justificar a feitura de uma nova entrevista. Com isso, acredito que essa tenha sido uma estratégia do cineasta na tentativa de gravar um depoimento melhor do ponto de vista da lógica da narrativa elaborada pela mulher.

cineasta também quer saber sobre o comportamento de Marilene no ritual umbandista que foi gravado pela equipe. Porém, não exibe as imagens do terreiro exibidas na tv como ocorreu no primeiro encontro com ela.

Também no segundo encontro, as fotografias do batizado (realizado na igreja católica e na umbanda) da filha de um outro participante, Alex, cuja madrinha foi Marilene, são mostradas novamente. No entanto, na repetição, foram gravadas num plano fixo, diferente das imagens feitas com a câmera na mão no encontro anterior, possibilitando, assim, mais opções de planos para a montagem que, ao final, acabou descartando todas elas para utilizar as imagens do mesmo evento que foram também gravadas no depoimento de Alex, quem melhor falou sobre a questão do sincretismo entre catolicismo e espiritismo presente na situação.

Dentre os momentos da gravação, destaco um deles em que Coutinho quer que Marilene fale sobre a bebida que André comprou para atender ao pedido da Pombagira que a mulher havia incorporado. Coutinho deseja que a participante diga que a champagne está guardada para o Natal. Porém, a gravação foi feita em abril, meses após o Natal. Coutinho mais uma vez solicita que Marilene finja, agora, sugerindo que a gravação tenha sido feita meses antes. A mulher parece não entender muito bem o pedido de Coutinho e, por várias vezes, se atrapalha misturando a narrativa em verbos no passado, no presente e no futuro.

Como em todos os momentos a participante tem dificuldades para se expressar com clareza, Coutinho se vê obrigado a voltar várias vezes aos assuntos tratados, na tentativa de obter respostas mais compreensíveis para o entendimento do espectador, uma vez que é a ele que se destina o filme. Não obtendo sucesso, o resultado foi, a partir do que rotulo como critérios lógicos, eliminar os depoimentos de Marilene e preservar apenas os do marido.

2.5 Lídia

Coutinho: *Dona Lídia, conversando, né! Esperou muito, ou não?*

Lídia: *Não. Pode falar. Pode me perguntar o que o senhor quiser.*

Coutinho: *A senhora é positiva! Pois é, eu não conheço a senhora, né? Mas a Patrícia me contou umas coisas. Ela é muito fofoqueira! Ela me contou umas histórias. Eu queria... Eu gostei das histórias. Então eu lembrei de uma assim, quando a senhora*

era criança, tinha problema de doença e descobriu a mediunidade. Como é que foi isso?

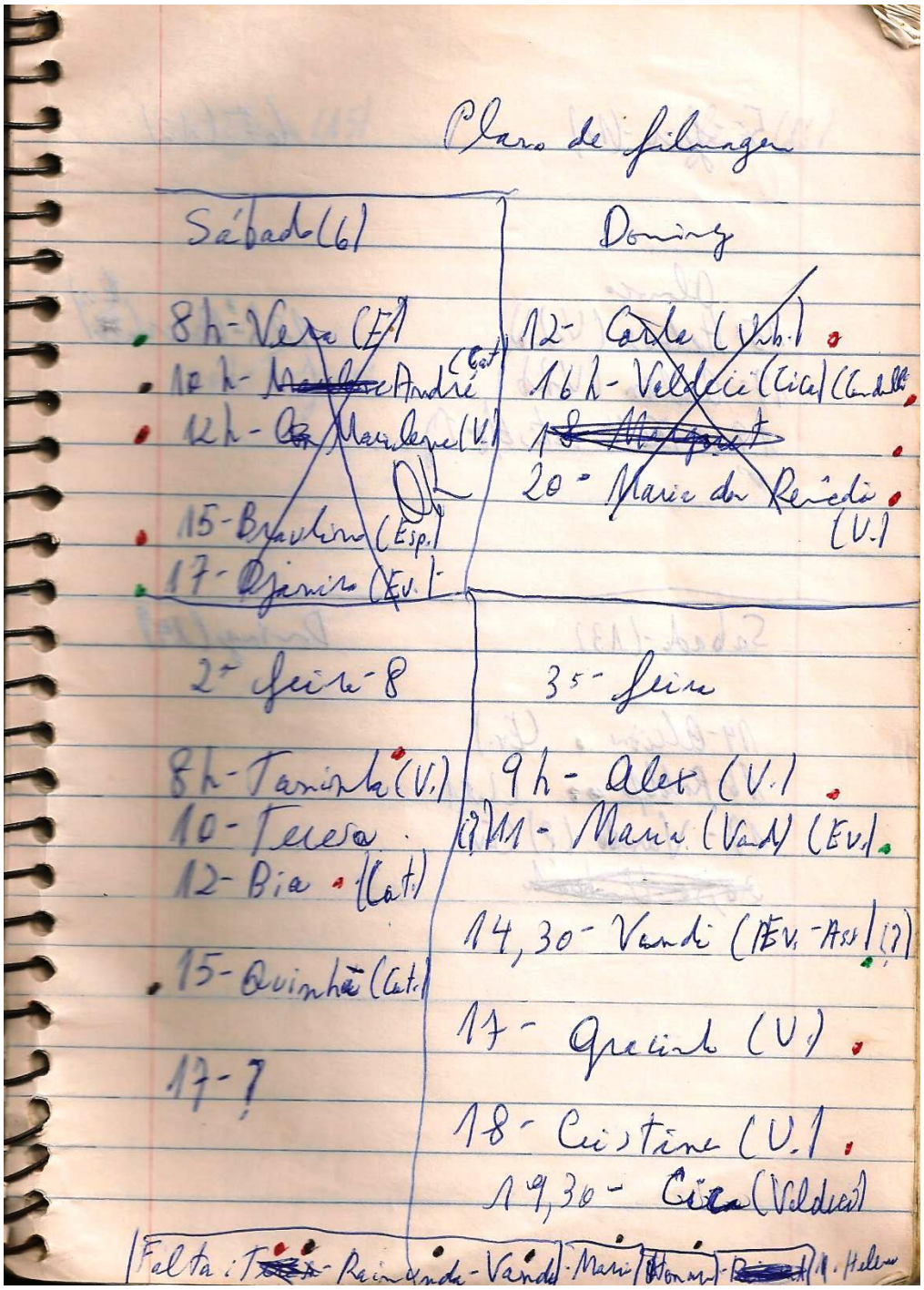
Com esse diálogo se inicia a gravação, ocorrida apenas em abril, entre Coutinho e Lídia. A participante está sentada no sofá de sua casa e Coutinho está fora de quadro ao lado da câmera. Podemos observar que a intenção de Coutinho é deixar a participante o mais à vontade possível, dizendo ser uma "conversa". Coutinho também informa já saber sobre a vida da personagem e, principalmente, que gostou dela, valorizando, assim, a sua participação e a estimulando a contar para ele o que já havia dito para Patrícia.

Como todos os entrevistados, Lídia também recebeu cachê pela participação. Porém, sua reação inicial foi de não aceitar o dinheiro, pois, como diz: "para dar um testemunho da palavra de Deus não preciso de dinheiro, eu tenho prazer de dar". Assim, Lídia também acaba, mais uma vez, encontrando uma oportunidade de demonstrar a força de sua crença. A assistente de Coutinho argumenta: "Tá certo! Mas a gente...Como a gente é um filme, a gente entrou aqui na casa da senhora, tomou seu tempo". E Lídia aceita o dinheiro e, curiosa, quer saber: "Mas esse filme vai sair quando?" Quando a assistente lhe responde: "acho que no fim desse ano.", Lídia diz: "Quero ver. Eu quero ver", demonstrando, em certo sentido, estar satisfeita com sua participação.

A inserção no filme da seqüência descrita acima, para Lídia, personagem, pode ser mais uma demonstração de sua fé evangélica que se tornará pública e, para Coutinho, diretor, uma demonstração de sua "fé" na representação, visto que, por meio do recurso da metalinguagem, foi possível revelar para o espectador que há negociações que antecedem as gravações que incluem, inclusive, uma remuneração pela atuação no filme.

Conforme Coutinho me relatou, em 2002, o pagamento de um cachê assegurava a participação da pessoa a ser entrevistada no dia acordado, não prejudicando, assim, o cronograma de produção. Para Coutinho,

> um horário só não basta, a pessoa pode esquecer, não estar em casa, ou estar trabalhando. Então, no *Santo forte,* se pagava o cachê tomando como base um dia de faxina. Nós decidimos que ia ser todo mundo igual e nós combinamos com todos que iriam ter um horário e um pagamento.



Reprodução de Plano de Filmagem. Anotações do diretor para seqüência de gravações

Ter um dia agendado para a gravação parece ter beneficiado não só a equipe, mas também os entrevistados, como podemos perceber por meio do diálogo abaixo quando Coutinho, que estava fora de quadro, se junta à Lídia no sofá no encerramento da entrevista.

Coutinho: *A senhora se vestiu especialmente para a filmagem! Olha só esse colar, hein!*

Lídia: *Tinha que ter me arrumado! Tinha que ter botado sapato social! Não era?*

Coutinho: *Mas esse colar tá chique. Foi para a filmagem ou para visitar parente?*

Lídia: *Foi para a filmagem, porque tem que aparecer. Se a gente vai aparecer, tem que aparecer direito!*

Coutinho: *Tá certo! A gente marcou deu para a senhora se preparar. Tá certo.*

Assim, fica evidente que os participantes constroem uma representação de si não só por meio das palavras, mas também por meio do "figurino" que apresentam. Como a personagem diz, "se a gente vai aparecer, tem que aparecer direito!"

No filme, apenas foi preservado o trecho em que Lídia rejeita, e depois aceita, o cachê.[36] Já no material bruto, no momento do pagamento do cachê, a assistente solicita que a personagem assine o termo de cessão dos direitos do som e da imagem e, brevemente, lhe explica o significado de tal documento. A personagem concorda e assina.[37]

Mais uma vez, metalinguisticamente, ainda que apenas no material bruto, por um lado, temos a explicitação da negociação, da produção e, por outro, a revelação de que existe uma "burocracia" de ordem legal por trás do fazer artístico.

O ato corriqueiro de obter do participante a cessão dos direitos de uso de sua voz e de sua imagem assegura ao realizador que ele poderá utilizar livremente o material produzido. Porém, conforme Coutinho me relatou, o documento vale muito mais para os produtores do filme do que para ele, pois, mesmo tendo a concordância da participação por meio da assinatura, o participante só estará no filme se Coutinho tiver certeza que não estará trazendo algum prejuízo ao entrevistado[38]. Esse cuidado ético, fundamental na realização de documentários, visto que estas produções criam personagens, portanto ficcionais, a partir de pessoas, reais, é uma marca do cinema de Coutinho.

Segundo as palavras de Nichols (2005a: 35): "A ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis, ou leis, não bastam."

---

[36] O pagamento do cachê também aparece em *Santo forte* no depoimento de Taninha, que recebe trinta reais em notas de um, o que faz Coutinho questionar sua assistente. Mais uma vez, uma situação que se diferenciou das demais e, por isso, foi incluída no filme.

[37] A assinatura do termo surge no filme durante a participação de outro personagem, Braulino, que leu o texto em voz alta e pulando partes.

[38] No material bruto, após a gravação de um dos depoimentos, quando a produtora vai solicitar a assinatura do termo de cessão, Coutinho diz: "Não precisa, não..." e a produtora imediatamente responde: "Precisa sim, Coutinho!"

2.6 Braulino

Em *Santo forte*, Braulino é o único personagem que surge na seqüência da missa do Papa e, depois, em entrevista já não relacionada ao evento. O primeiro encontro entre Braulino e Coutinho se deu no dia da missa e sua participação foi indicada no momento da gravação por Vera, moradora e membro da equipe, como já visto em item anterior[39]. Como ela diz, Braulino "é uma figura!".

Após esse primeiro encontro com Braulino foi feita a entrevista de pesquisa para o levantamento de mais informações sobre ele, que reproduzo abaixo:

NOME: Braulino da Silva

IDADE: 66 anos

END/TEL: Alameda das Margaridas, 27. Tel.: 274-0943

OCUPAÇÃO: aposentado – motorista particular; não tem dia fixo de trabalho, trabalha quando a patroa precisa dele, ela me liga.

RELIGIÂO: católico-candomblecista

ATIVIDADES RELIGIOSAS:

TRAJETÓRIA RELIGIOSA: Católico-Candomblé

LAZER:

ESTADO CIVIL: casado

FILHOS: 3

ORIGEM:

TEMPO DE MORADIA (PC): Mais de 30 anos

REDE DE AFINIDADES: Quinha (sua filha foi casada com um filho de Quinha e tem com ele um filho), Eduardo/Nicolau (filho do irmão de sua mulher)

CARACTERÍSTICAS PESSOAIS: Negro retinto, bonito, fala com propriedade, sério; usa óculos e tem pose de um "lord".

HISTÓRIA DE VIDA: "Eu sou de uma linha de candomblé traçado com umbanda, eu tenho isso desde minha infância, veio de berço. Sou filho de Xangô e tenho uns pretos-velhos maravilhosos: o Sr. Brás

[39] Para além do significado atribuído por Bourdieu (1997), que diz respeito à integração de pessoas locais na equipe como um agente facilitador do contato, também conta para a produção o fato de ter uma pessoa que, conhecendo o projeto e as pessoas do local, possa indicar possíveis participantes agilizando o trabalho da equipe.

Carneiro, o Manuel Sambista e o Rei Congo. Isso tudo é uma coisa que mexe comigo. Mas isso não foi coisa que eu procurei, eu já nasci com isso tudo. Eu descobri através da minha mulher, a minha filha tinha 8 anos e apareceu com um monte de feridas na cabeça, uma coisa horrível que fedia abeça. Ninguém conseguia saber o que era, médico nenhum conseguia dar conta e a minha menina fedia muito. Minha velha levou ela num terreiro lá em Niterói e a babalorixá mandou fazer umas coisas, a gente fez e ela ficou boa. Foi trabalho de uma pessoa daqui do Parque que tinha inveja da gente; uma pessoa muito humilde que pediu dinheiro pra comer, a minha mulher deu e esta pessoa ao invés de querer matar a fome nos comprou. Deu dinheiro pra um trabalho de macumba pra acabar com a gente. Mas graças a Deus que eu com esse meu dom protegi a mim e a minha mulher e o mal atingiu a minha filha de forma leve. Foi a mãe de santo que minha velha foi que revelou tudo isso para a gente. E mandou me chamar lá. No começo eu não quis ir mas depois, teve um dia que me deu um negócio que me empurrou para lá, senti uma coceira nos pés, uma vontade de sair exatamente para lá e eu fui. Veio uma vontade assim de repente e eu fui. Eu confirmei as minhas entidades e desde então eu sou muito mais feliz! Isso tudo é uma coisa muito forte só de lembrar eu me arrepio todo. De lá para cá ficou uma coisa muito gostosa. Tem pessoas que procuram ser e tem outras que são sem procurar. Foi o que aconteceu comigo. Eu tenho problemas muito sérios de saúde: eu sou hipertenso, tive duas vezes doença pulmonar, operei de glaucoma, tenho esporão, fui tuberculoso, mas tem alguma coisa em mim dada por eles (pelos orixás) que me faz parecer jovem e até mesmo ser jovem. Por causa da tuberculose eu fiquei dois meses internado num sanatório. Eu deixo tudo por conta primeiro do nosso pai Oxalá e depois dos seus servos; eu faço minhas orações, faço meus pedidos a eles, eu não me esqueço deles. De frente eu tenho Xangô e depois vem meus pretos. Tem muita coisa para contar sobre eles. Tá chegando a época deles me visitarem, eles quando vem aqui me deixam com uma intuição de que estiveram aqui mas eu não sei o que vieram fazer. Eu acredito neles todos. Na parte de umbanda quando não envolve dinheiro a honestidade e sinceridade porque o que Deus nos deu nós podemos dividir

gratuitamente, eu sempre tive esse pensamento. Deus quando teve na terra fez as graças dele sem cobrar um centavo. E por que se ele não cobrou porque eu vou tirar dinheiro de você? Se tem um trabalho para fazer eu faço mas eu mesmo compro tudo que tem de comprar. Religião não é pra dar dinheiro pra ninguém. Eu tenho um tipo de vidência, na verdade não é uma vidência é como tivesse alguém que viesse soprar uma coisa nos meus ouvidos, eu não digo vai acontecer mas eu procuro prevenir. O que eu mais gosto é o velho Brás Carneiro, ele foi um escravo, um trabalhador... Sei lá ele é fantástico (fala emocionado)! Eu nasci com esse dom que veio dos meus antecedentes, que vem lá da África. Eu sou padoano. Cheguei no Rio aos 15 anos, exatamente na Rocinha na Rua Um, eu fui criado sem pai nem mãe. Eu fiquei só no mundo mas essa história é longa depois eu conto pra vocês. Eu nunca estudei só fiquei sentado num banco escolar durante um ano, eu sou muito inteligente mas da onde vem essa inteligência eu não sei."

PROGRAMAÇÃO FIM DE ANO: Deve passar o Natal fora, na casa da família da irmã. Até o fim do ano não deve sair do Parque.

No segundo encontro, Coutinho, já conhecendo um pouco mais sobre seu interlocutor, por meio tanto da breve entrevista feita no primeiro encontro quanto das informações levantadas pela pesquisa, começou a entrevista retomando alguns assuntos que não foram desenvolvidos em profundidade no encontro anterior, o da missa.

O depoimento de Braulino foi tomado com sua esposa ao lado. Porém, ela não fez nenhuma interferência enquanto ele falava e, mesmo quando Coutinho lhe fazia alguma pergunta, logo Braulino lhe tomava a palavra. Mesmo assim, foi possível preservar no filme alguns momentos breves de sua fala, mais especificamente, quando se referiam às incorporações do marido e que ela o auxiliava, ficando excluídas as falas sobre o preconceito que diz ter enfrentado por ser branca e se relacionar com um negro.

Entre o casal estava uma televisão que mostrava as imagens da missa do Papa que Braulino havia gravado. A exibição dessas imagens serviu, penso, para estimular a fala e as recordações do passado; no entanto, não foi um recurso fundamental como foi em *Cabra marcado para morrer*. De todo modo, a entrevista é iniciada com Coutinho dizendo, como também está na montagem final, "Seu Braulino, então é a missa do Papa, justamente que o senhor gravou. Agora, daquele dia lá, o senhor falou que era católico e espírita..." Assim, Coutinho retoma também o assunto que está na primeira seqüência de

Braulino no filme e cria uma ponte entre uma entrevista que está aos seis minutos do filme com outra inserida aos quarenta. Da mesma forma, durante a gravação, as palavras de Coutinho relembram ao participante uma conversa que havia ocorrido meses antes.

No filme, a fala de Coutinho é precedida por Braulino cantando. No material bruto, o personagem cantou várias músicas e disse que já havia, no passado, tido experiência como "crooner" e, quando passou quase dois anos internado num hospital, também acabou montando uma banda e se apresentando no local. A música que inicia a segunda seqüência do personagem no filme foi gravada fora do contexto oficial da entrevista. Braulino já havia assinado o termo de cessão dos direitos de sua imagem (cena que está no filme) e todos conversavam de forma bastante descontraída. A esposa de Braulino até convida Patrícia para "fora dessas filmagens" ir tomar um café, "não some, não...", desejando ter encontrado na equipe novos amigos. Mais uma vez, podemos comprovar como a utilização do vídeo como suporte de gravação permitiu que Coutinho tivesse possibilidade de registrar momentos além dos "oficiais", previstos, e, com isso, obter material interessante e originário do acaso.

Na terceira e última seqüência do casal no filme, Coutinho utiliza material gravado no segundo encontro. Após cantar para sua mulher, Braulino "aproveita a oportunidade" para fazer uma declaração de amor a ela. Nada sobre o preconceito que o casal viveu é dito, mas, por meio da montagem, Coutinho insere a fala do personagem que diz que ele sente orgulho de ser negro.

Essa seqüência, com duração de um minuto, não trata diretamente sobre o tema central do filme, mas, acredito, foi preservada por demonstrar, implicitamente, pela fala de Braulino que se refere à "oportunidade", como é permitido aos participantes se expressarem da forma como melhor lhes convêm e que eles possuem liberdade para falar o que desejam, por um lado e, por outro, que reconhecem o significado de falar diante de uma câmera, de tornar-se público.

Também pesou para a permanência dessa seqüência no filme, acredito, o fato de Braulino ter cantado com toda a emoção para sua mulher, mesmo que atendendo ao pedido de Coutinho para cantar uma música, ou seja, apenas atuar para o filme. Quando "termina" a gravação, Coutinho diz que "esse foi o grande momento", que "foi genial" Braulino ter cantado para a esposa e que "se pedir, não faz duas vezes", revelando a predileção do cineasta pelo registro original, captado numa única tomada para a preservação da emoção original, do, podemos dizer nos valendo de Henri Cartier-

Bresson, “instante decisivo”, do momento único que coloca em sintonia a razão e a emoção.

Com Braulino, Coutinho também gravou num boteco do morro onde ambos bebem cerveja e conversam sem uma “pauta” específica. Falam sobre o vício do cigarro, que Braulino perdeu e Coutinho mantém. Os assuntos surgem naturalmente e Coutinho, muito atento, transforma em conversa até as ações do personagem. Por exemplo: quando Braulino retira do bolso um lenço vermelho, logo o cineasta quer saber se existe algum “recado”, referindo-se ao objeto e sua cor e uma possível relação com a Umbanda. Coutinho elogia o lenço e Braulino se mostra satisfeito pelo comentário.

Durante a conversa, Braulino lembra que naquela semana eles iriam “dar continuidade” às gravações com o registro dele dirigindo e, segurando o ombro de Coutinho, quer saber: “por que quer me ver dirigindo?”. Coutinho explica que quer mostrar em seu filme a família, o lazer, o trabalho dos personagens.[40]

Na seqüência, Braulino diz: “Me levaram que eu sobressai...muito bem...”, referindo-se à entrevista que havia dado. Coutinho confirma que havia sido uma “maravilha”. Braulino, então, diz que quer ver a “fita”. Coutinho informa que, no próximo encontro, levará uma parte dela porque o restante ficará como “surpresa no final”.[41] Os dois se despedem e Coutinho diz que gostaria de gravá-lo andando pelo morro. É evidente a satisfação de Braulino em participar do filme.

Antes de sair, Braulino se despede das produtoras, dizendo: “vocês estão me transformando num astro!”. De costas para a câmera, o personagem sobe uma viela e, do alto dela, se volta para a equipe e acena longamente. Ali, de cima, Braulino atua como um astro saudando seu público.

De toda essa seqüência do boteco, no filme apenas restaram dois planos: o de Coutinho e Braulino caminhando juntos e o do brinde que fizeram com os copos de cerveja. O áudio do filme não corresponde ao original, pois há o *off* do personagem

[40] A opção por eliminar essas cenas foi tomada apenas na montagem e, por isso, foram gravadas diversas seqüências em que os participantes executam ações cotidianas. Especificamente com relação ao trabalho de Braulino, foram gravadas cenas em que o personagem dirige um carro (a câmera está posicionada no banco do passageiro e Coutinho pergunta qual é a profissão dele. Há, além desse plano horizontal, um outro com a câmera baixa produzindo uma imagem “alongada” do corpo do personagem ao volante). Coutinho também dirigiu uma cena em que Braulino deveria abrir a porta de trás do carro para uma pessoa entrar e, na seqüência, se dirigir para o local do motorista para dar partida e seguir pela rua. Durante essas gravações, Coutinho agiu tal qual um diretor de filmes de ficção.

[41] Na gravação seguinte, conforme prometido, Coutinho fez a exibição de parte do material produzido. A sessão foi gravada e podemos perceber o olhar atento de Braulino sobre sua imagem na tv, mas não há nenhum comentário na seqüência.

cantando uma canção que já havia sido gravada durante depoimento em sua casa. Preservá-la no filme, mesmo que sem a banda sonora original, parece ter sido uma forma de afirmar o discurso de Braulino que, todo o tempo em seus depoimentos, diz ser muito "bajulado, e não por pessoas humildes", como também era a relação do "Preto Velho com as pessoas de maior poder aquisitivo" e que ele diz ser "o que se passa comigo". Desse modo, Coutinho reafirma tanto as palavras de Braulino quanto a identificação que sugere entre o personagem e o Preto Velho por meio da inserção da estátua que representa a entidade religiosa no depoimento de Braulino.

Essa aproximação, pessoa-entidade, já encontrada na pesquisa, foi retomada nas filmagens e, depois, na montagem. Assim como a personagem Thereza em seu depoimento diz: "eu sou analfabeta, mas sempre tive um gosto e uma inteligência fora do meu normal", Braulino também diz, na pesquisa, ser "muito inteligente mas da onde vem essa inteligência eu não sei". Ambos são idosos, passaram por dificuldades na vida e encontram apoio e espelho nas entidades que incorporam. Thereza em Vovó Cambina e Braulino em Brás Carneiro. Tanto um personagem quanto o outro se identificam com as entidades por meio da fala quanto Coutinho os identifica por meio das estátuas.

Ao término da gravação do segundo depoimento de Braulino, Coutinho comenta com a equipe: "Ele foi ótimo! Agora, do Brás Carneiro ele falou pouco, ficou intimidado. Falou mais com você do que pra nós." (possivelmente sugerindo que na pesquisa o personagem tenha se sentido mais à vontade para falar). Porém, Marlene intervém dizendo: "Não, falamos mais pro senhor do que pra ela...". Coutinho ainda diz: "Eu não perguntei por que não tem fita...eu não perguntei por causa do tempo, o negócio do feitiço...". Nesse momento, Coutinho retoma um assunto que foi tratado na pesquisa, mas que não foi abordado na filmagem por, possivelmente, ser menos interessante para o filme do que a relação de Braulino com os espíritos incorporados. Coutinho ainda afirma: "O que eu gostei foi o que ninguém tinha falado, que ele desce aqui na casa. Isso eu achei legal". Mais uma vez, Coutinho revela, implicitamente, que o encontro que produz algo inédito é muito melhor do que aquele que apenas recupera temas já esperados.

2.7 Nira

A participação de Nira em *Santo forte* está diretamente vinculada à de seu filho, Alex.[42] Seus depoimentos são complementares, mas foram produzidos separadamente. Logo, a ligação entre os discursos é fruto do processo de montagem e é uma exceção dentro da estrutura do filme.

Em *Santo forte*, além do retrato da personagem, há apenas dois planos: um que diz gostar da Universal e da Maranata e, outro, em que conta como seu filho foi curado de uma doença após ter ido à igreja com ela. No plano seguinte, essa cura relatada pela personagem é confirmada por Alex, mesmo ele sendo umbandista e católico, como ficamos sabendo em depoimento anterior, quando o personagem assiste pela tv e descreve o batizado de sua filha realizado tanto na igreja quanto no terreiro.

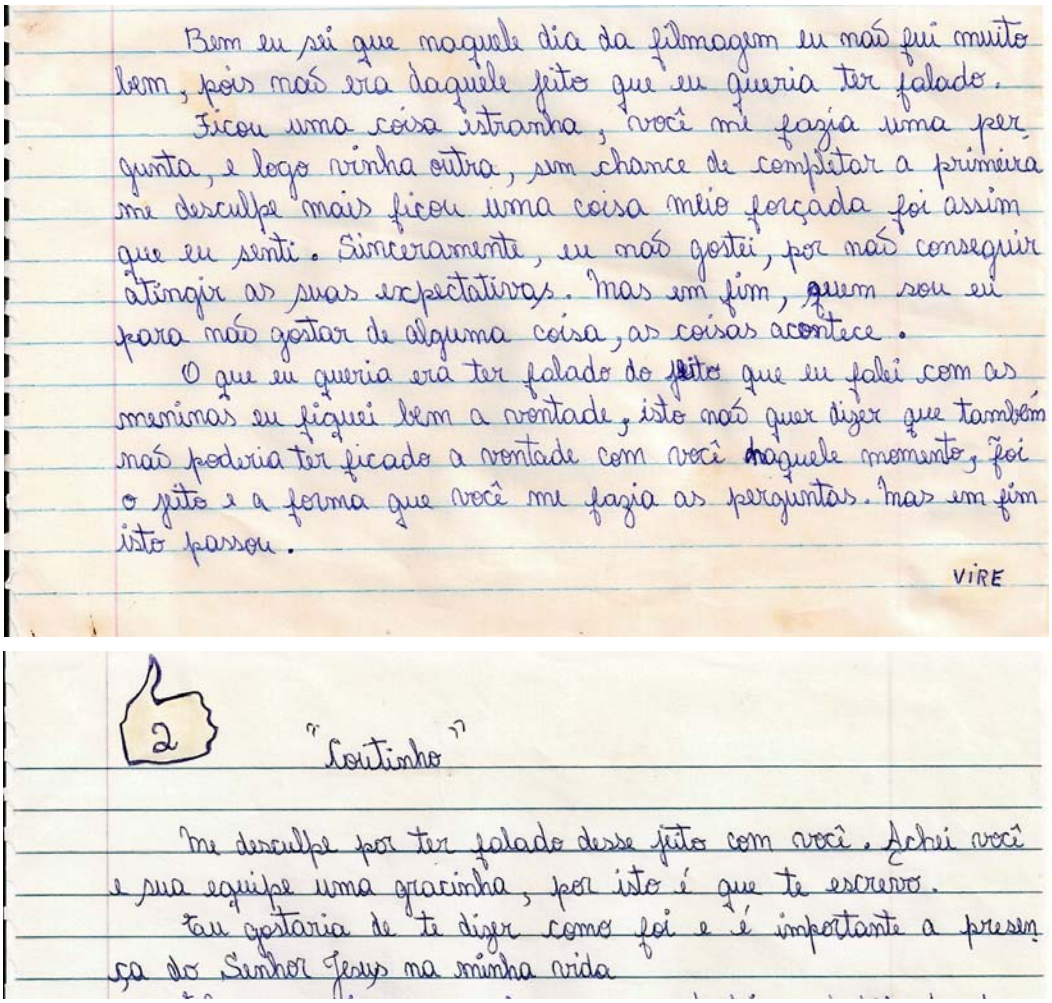
Nira, de família umbandista, é evangélica e diz encontrar muita força em sua fé. Coutinho, ao ler a ficha produzida pela equipe de pesquisa, que narra um pouco da história de Nira, fez no papel a observação "bom", que foi riscada para, ao lado, escrever "ótimo". Em Nira existe claramente a questão do trânsito entre as religiões e, além de tudo, a possível personagem "fala com propriedade e com um brilho fantástico nos olhos", como os pesquisadores observaram.

Durante o processo de filmagem, Coutinho a entrevistou em duas ocasiões. Na primeira, Nira falou sobre sua vida, sua crença e cantou os hinos de sua igreja[43]. Apesar de a interação ter corrido bem, Nira, em determinado momento, revelou sua preocupação em participar do filme sem ter falado antes com o pastor, especialmente pela forma negativa com que a igreja Universal é vista pela mídia.

Diante desse conflito da personagem, um membro da equipe tenta tranquilizá-la, dizendo: "a gente não vai fazer nada que vá criar problema para você". Porém, Nira ainda diz que "se acontecer alguma coisa, vai acontecer comigo. Eu vou sofrer as conseqüências." Coutinho, com o argumento de que ela dando o depoimento sobre sua fé estaria defendendo a Igreja, conseguiu que Nira voltasse a cooperar com a entrevista.

Porém, dias depois, a participante escreveu uma carta ao Coutinho, que é parcialmente apresentada abaixo:

[42] Junto a eles, ainda há a participação de Dejair, irmão de Nira e tio de Alex.
[43] O sonho de Nira era ser cantora. Coutinho me relatou que se arrependeu de ter eliminado da montagem final o trecho em que a personagem canta.



Bem eu sei que naquele dia da filmagem eu não fui muito bem, pois não era daquele jeito que eu queria ter falado.

Ficou uma coisa estranha, você me fazia uma pergunta, e logo vinha outra, sem chance de completar a primeira me desculpe mais ficou uma coisa meio forçada foi assim que eu senti. Sinceramente, eu não gostei, por não conseguir atingir as suas expectativas. Mas em fim, quem sou eu para não gostar de alguma coisa, as coisas acontece.

O que eu queria era ter falado do jeito que eu falei com as meninas eu fiquei bem a vontade, isto não quer dizer que também não poderia ter ficado a vontade com você naquele momento, foi o jeito e a forma que você me fazia as perguntas. Mas em fim isto passou.

VIRE

2

"Coutinho"

Me desculpe por ter falado desse jeito com você. Achei você e sua equipe uma gracinha, por isto é que te escrevo.

Eu gostaria de te dizer como foi e é importante a presença do Senhor Jesus na minha vida

As palavras de Nira poderiam encontrar respaldo em Morin, que diz (1973:120): "...a formulação da pergunta desempenha um papel na orientação da resposta. Uma palavra aparentemente anódina pode modificar as respostas. Sabe-se também que a ordem e o número das perguntas influem nas respostas". Porém, não é prática de Coutinho não respeitar o "tempo" de seu interlocutor.

Sendo Nira uma pessoa freqüentadora de uma Igreja cujos pastores constantemente são notícia na mídia por suposta "fraude" e Coutinho uma pessoa munida com uma câmera, é justificável o incômodo de Nira diante das perguntas do cineasta. Nessas circunstâncias, uma "conversa" com a equipe de pesquisa, que é bem menor e sem o aparato técnico de filmagem, sem dúvida flui com muito mais facilidade.

O segundo encontro entre Coutinho e Nira se deu em abril e, nele, Coutinho fez o "retrato" de Nira com seu filho Alex, sua nora e suas netas. Além disso, aproveitou para conversar novamente com ela e falar sobre a carta:

Coutinho: *Por que você mandou uma carta logo depois da filmagem*?

Nira: *Ah...você gostou?*

Coutinho: *Gostei.*

Nira: *Eu achei que eu não pude... eu não falei o que eu queria falar, né? Eu não atendi as suas expectativas... aí eu fiquei preocupada*.

Coutinho: *Não, foi ótimo!*

Nira: *Eu fiquei preocupada, eu queria dizer algo mais, mas não deu.*

Coutinho, então, pede que Nira diga o que gostaria de ter dito e também pede que a participante leia o primeiro parágrafo da carta diante da câmera.

Penso que a opção do cineasta por manter no filme apenas o relato da cura atribuída à fé, e confirmada por Alex, foi o modo de explicitar para o espectador o quanto para Nira é grande a crença na religião. Além disso, não tornar público um depoimento dado por um participante que não está satisfeito com aquilo que disse, também é uma questão ética.

Capítulo III

Para além da palavra

Para a construção de uma narrativa, seja ela um filme de ficção ou documentário, é necessário que haja personagens agindo num espaço. No caso específico de *Santo forte*, o espaço é um morro localizado no Rio de Janeiro e, os personagens, moradores desse morro.

O filme tem seu discurso construído a partir de pequenas narrativas individuais elaboradas em parceria entre o cineasta e os moradores por meio de entrevista sobre assuntos relacionados à experiência religiosa.

Os participantes do filme são mostrados em *close-up,* como um retrato 3x4, e em planos mais abertos. As imagens que ilustram as histórias também são provenientes de planos fixos de estátuas e de ambientes.

É sobre o espaço, o *close-up* e as estátuas e os ambientes que esse capítulo se deterá, pois, como Dancyger, também penso que escolhas estéticas influenciam "tanto o formato de todo o filme quanto o conteúdo de seqüências individuais". (2003: 317)

Ainda segundo Dancyger,

> Uma das mais interessantes dimensões do documentário é a liberdade estética que está disponível mesmo com limites políticos e éticos. Realizadores são basicamente livres para experimentar com misturas de som e imagem que capturam descobertas que eles acham úteis. (op.cit., p. 317)

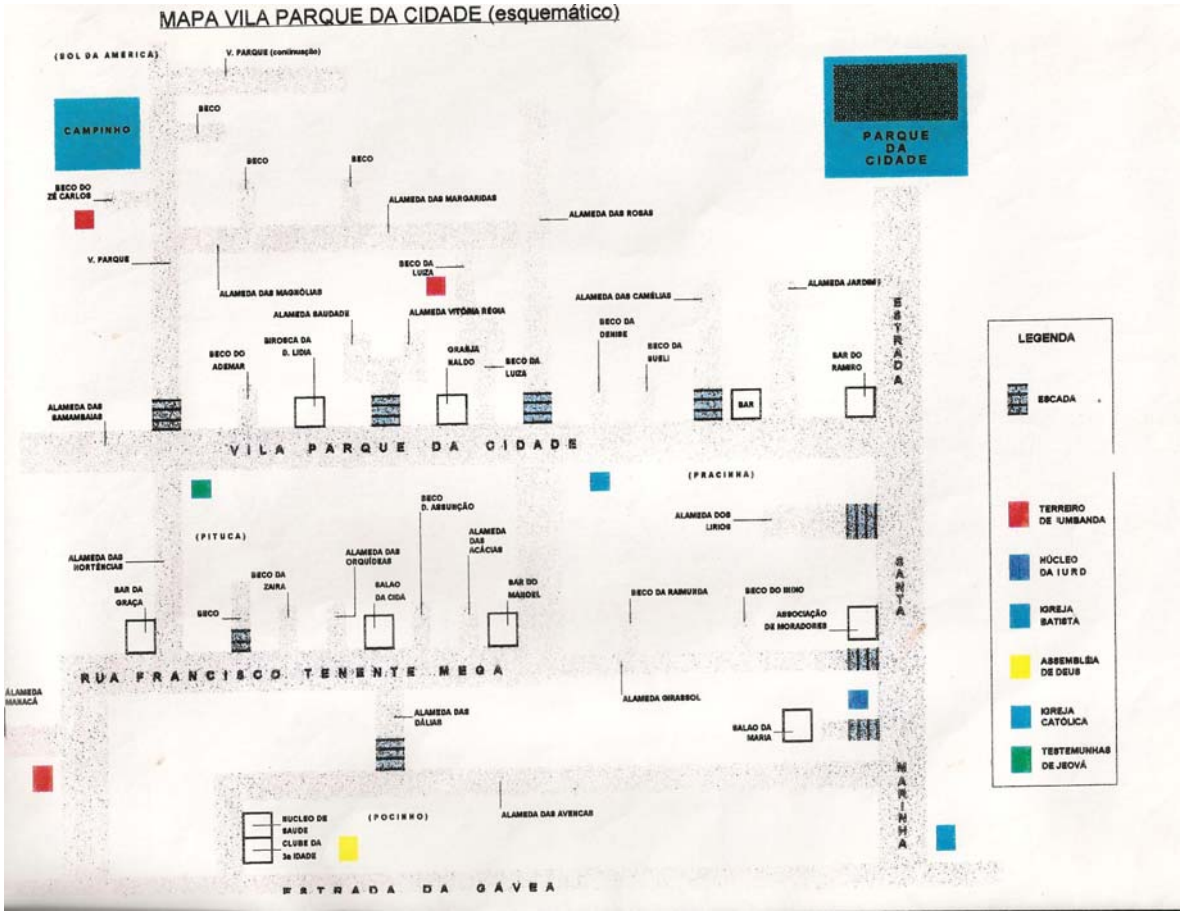
3.1 O morro, o asfalto, as casas e a praia – entre o lugar e a locação

Em *Santo forte,* tal como foi apresentado ao público, percebe-se que o documentário foi gravado tendo como locação o morro carioca "Vila Parque da Cidade" quase em sua totalidade – as exceções são as cenas da personagem Carla numa boate de strip-tease onde trabalha e o também local de trabalho da personagem Thereza. Assim, as imagens do filme revelam salas, quartos, quintal das casas dos moradores e as vielas da localidade.

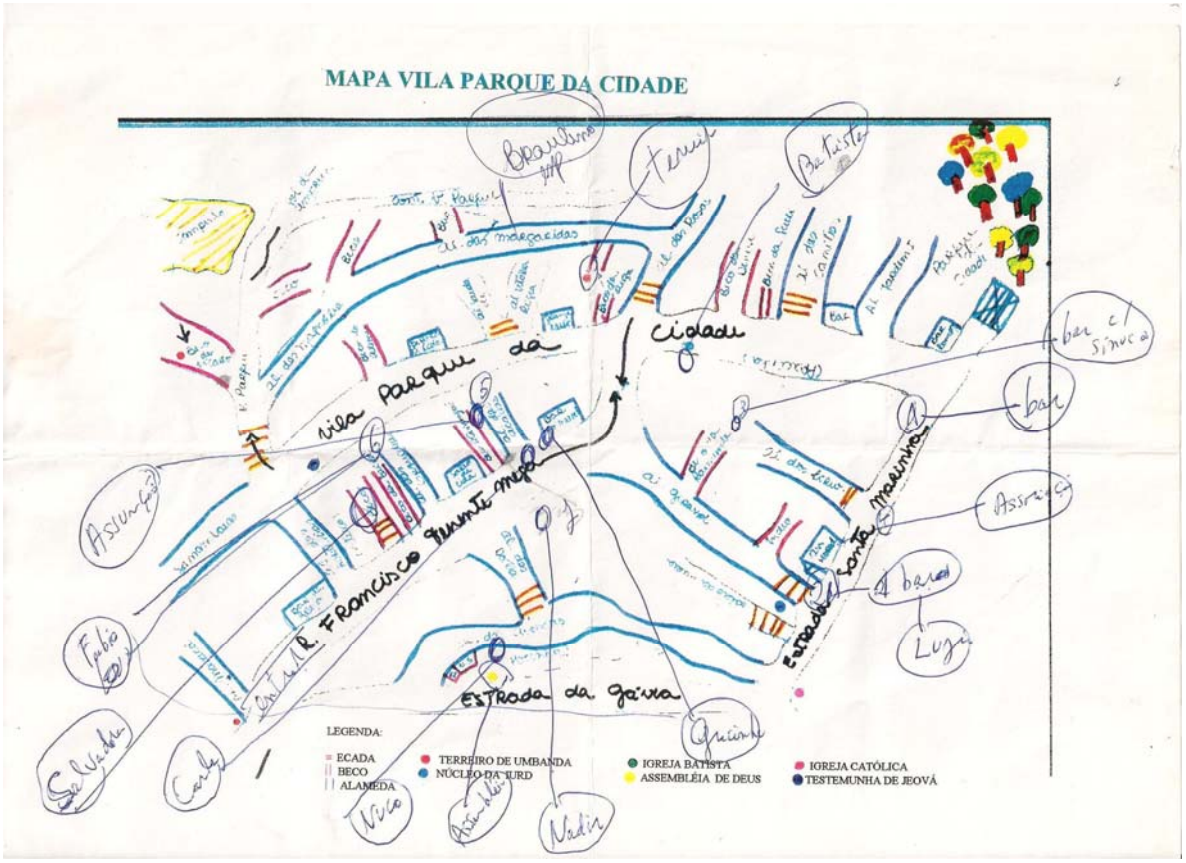
No que se refere aos planos registrados nos interiores das casas, pode-se dizer que é oferecida aos espectadores uma visão, mesmo que parcial, selecionada e enquadrada pela câmera, da intimidade e do modo de vida dos moradores.

Já as imagens produzidas nos exteriores revelam o contexto onde estão inseridas essas casas - e, evidentemente, os seus moradores - assim como as paisagens que se pode ter do local (além da possibilidade de se levantar uma questão social que está

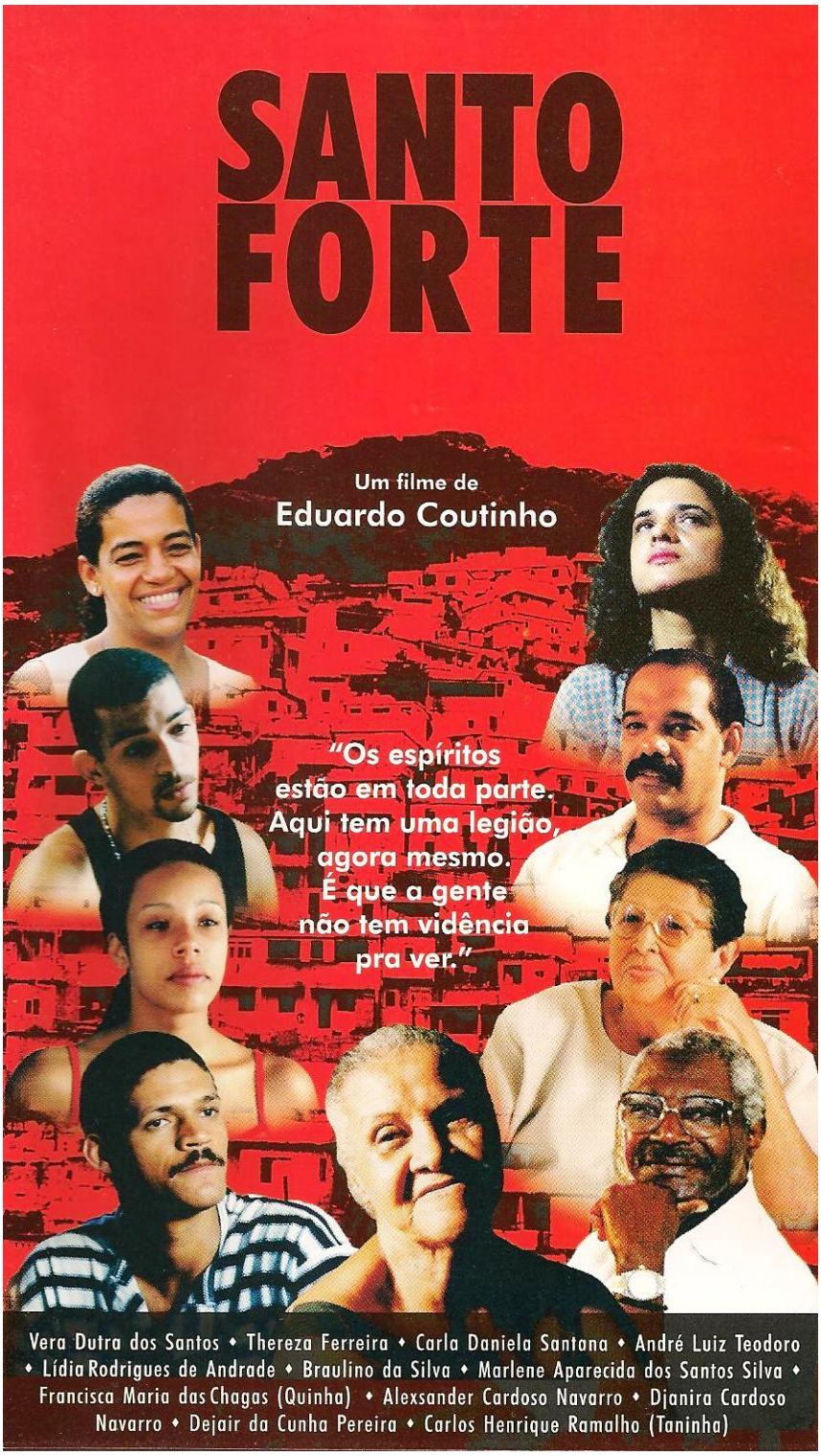
implicada no fato de as pessoas viverem num morro. Como a personagem Vera diz sobre o local, que fica localizado no bairro da Gávea, na zona sul do Rio, *"A Gávea é um bairro rico. Tem casas maravilhosas, prédios maravilhosos. É um contraste, uma favelinha no meio disso tudo. Ela fica de frente para o Cristo Redentor, a gente pode ver o mar, a gente vê a pontinha do Pão de Açúcar.")*



Mapa do local utilizado como guia de locomoção da equipe nas locações



Mapa identificando a localização das casas dos participantes



No cartaz do filme, o morro transformado em cenário de onde surgem os moradores, também já transformados em personagens de *Santo forte*, com destaque para Thereza em primeiro plano.

No material bruto, em vários momentos, há imagens da equipe andando pelo morro. Essas imagens são importantes e explicitam aquilo que é o filme: o resultado do encontro entre o cineasta e os moradores da favela. Por isso, a montagem final do filme preservou parte delas. A primeira cena da equipe se locomovendo pelo morro surge após cinco minutos do início do documentário e está na seqüência posterior das imagens que mostram a missa do Papa sendo celebrada no Rio de Janeiro (cena que é antecedida pelo primeiro depoimento do filme, dado por André, e pelo letreiro que vem na seqüência e informa: Rio de Janeiro. 5 de outubro de 1997) e das imagens aéreas que vão das ruas do Rio de Janeiro até a favela localizada entre a vegetação de um morro, local onde é feito o filme.

As cenas seguintes são as de Vera apresentando a locação e as de breves depoimentos de personagens assistindo pela televisão à missa do Papa. Na seqüência, novamente temos imagens da equipe andando na favela, mas uma nova informação é dada por meio de um letreiro: Vila Parque da Cidade. Dezembro de 1997, ou seja, o espaço registrado é o mesmo, mas o tempo já é outro. A partir desse momento do filme, irá se seguir a série de depoimentos mais longos com os personagens.

Na metade do filme, a equipe, mas especificamente Coutinho, voltará a aparecer caminhando pelo morro, quando o cineasta vai com Braulino até um boteco para beber uma cerveja. Além do que já foi dito no item específico sobre o personagem, essa cena demonstra ter havido um grande entrosamento no encontro proposto pelo filme e, consequentemente, atesta o sucesso do projeto.

Acerca das imagens da equipe se locomovendo pelo morro que estão contidas no material bruto, destaco a seguinte:

O carro da produção está estacionado e a equipe pega os equipamentos para entrar na favela. A câmera se desloca até enquadrar Coutinho e Patrícia, uma de suas assistentes, que conversam. Coutinho diz: “Aqui não é a favela ainda!”. Patrícia afirma que sim, que é a favela. Coutinho rebate: “Na imagem não é!”. Patrícia diz: “Na realidade é!”. Coutinho insiste: “Não é! Filmado...” e é interrompido por Patrícia, que diz: “A casa do Taninha é ali!”. Agora, é Coutinho quem a interrompe dizendo: “Pois é, mas ela só é o espaço que não é o espaço do filme, entende? Se tivesse mais próximo, com as casas...”.

Esse breve diálogo é significativo para ilustrar que, para o documentário, não importa se o local corresponda à realidade se, para o filme, como locação, ele não

atenda à “impressão de realidade”. Ou seja, aquele espaço não representa bem a imagem da favela que Coutinho quer mostrar. Na seqüência desse diálogo, a equipe começa a entrar na favela e a câmera os segue. O fotógrafo pede mais agilidade dizendo: “Vai, equipe!”. Eles brincam uns com os outros, dizendo que um carrega menos peso que outro e que “vai sair no filme um bando de mole!”. Se preservada na montagem final, essa fala poderia reforçar as diferenças que, efetivamente, existem entre a equipe e os moradores do local e nos lembraria que o encontro provocado pelo filme não é entre iguais (os realizadores possuem uma condição econômica mais elevada que os moradores e, por isso, não estão acostumados a subir o morro. No filme, vemos Dona Thereza, já idosa, extremamente ágil, se locomovendo do alto do morro até a casa onde trabalha, que fica localizada no “asfalto”).

A gravação em locação se difere muito daquela produzida em estúdio, pois não há o pleno controle sobre o espaço. Se por um lado isso é desejável num documentário do ponto de vista do “espontâneo”, por outro pode trazer algumas complicações técnicas. Para exemplificar, cito a gravação do depoimento de Alex. No início, o som de um rádio atrapalha o registro e Coutinho imediatamente grita para um membro da equipe resolver o problema. Nesse momento, Alex se levanta para resolvê-lo, dizendo conhecer a pessoa que está com o aparelho ligado, mas é repreendido por um membro da equipe – o que, aparentemente, cria uma situação de “conflito” entre todos, mas que logo é superada com a retomada da gravação. Minutos depois, um cachorro começa a latir. Coutinho pede licença para Alex, manda cortar e, novamente, grita para a produção. A câmera não é desligada e Alex mais uma vez se manifesta, agora dizendo que o cachorro late e pára. Desta vez, Coutinho tenta se “apropriar” da situação que não pode controlar dizendo para o participante: “Alex, você pode falar assim: vamos continuar a filmar, vai ter um cachorro, mas é um morro, tem quintal e tem cachorro... Vamos seguir, cachorro pode entrar à vontade.”

Coutinho assumirá os sons próprios da locação em mais um momento. Agora, novamente o espaço é invadido pela música executada no rádio de um vizinho. Alex está falando, pára e dá um sorriso. Coutinho diz para Alex: “pode dizer, pode até comentar. O que que é isso?” Alex responde: “É o rádio!”. Coutinho pede que ele fale com a técnica de som e o enquadramento, que estava fechado no rosto de Alex, se abre para mostrar o monitor que reproduz a imagem que está sendo gravada. Alex diz: “Isso é um rádio. Meio chato, sabe? A gente acostuma na filmagem pedir para as pessoas não fazerem ruídos, mas sendo que às vezes as pessoas não gostam de ser incomodadas e às

vezes não atendem...” Coutinho sugere continuar com o rádio mesmo, mas a produtora diz que isso poderia atrapalhar o “clima” na hora da montagem. Coutinho fica irritado porque não está conseguindo finalizar a gravação e pede que Alex resuma a história que conta. Alex coopera demonstrando ter plena ciência das especificidades de falar para a “câmera”.

A incorporação dos sons que não foram programados pelo cineasta, além de trazer mais “realismo” ao contexto da entrevista, também proporciona mais uma via de informação, pois, conforme escreveram Reisz e Millar (1978:167) sobre a junção entre som e imagem: “um dos aspectos mais interessantes deste processo é a obtenção de determinado efeito juntando-se, não o som representativo do que se vê na tela, mas do que pode estar acontecendo nas proximidades – fora do alcance da câmara.”

É ainda no material bruto que verificamos a existência de uma outra locação além do morro. Coutinho e sua equipe filmaram parte dos personagens do filme se divertindo na praia. Essa seqüência, também toda excluída da montagem final, foi realizada de forma completamente diferente da maioria feita no morro. Não há uma entrevista e todo o diálogo registrado parte da interação entre os próprios personagens (porém, a captação do áudio é péssima e praticamente não se entende o que é dito). É puro cinema de observação clássico. Coutinho não só deixa de interagir com os personagens como pede a eles que não olhem para a câmera. Num determinado momento, Alex sai do mar e, seguido de perto pela câmera, brinca com o fotógrafo jogando um pouco de água nele, fazendo com que Coutinho entre em quadro para pedir a Alex que não olhasse para a câmera e ficasse natural, ignorando a presença da equipe que, diferente deles, não está lá para se divertir. Num dos planos, Coutinho aparece de calça, camisa e chapéu, todo molhado e xingando, porque a onda molhou o microfone. É evidente o fracasso da gravação e, consequentemente, o descarte do material. Não há nada mais preciso que esta seqüência para explicitar aquilo que Coutinho não utilizaria como método de filmagem em seus documentários para preservar, justamente, o oposto: a relação dialógica explícita entre o cineasta e os personagens como elemento básico do filme.

Além das imagens produzidas na praia, o material bruto apresenta outras locações que não foram utilizadas e que foram produzidas fora do morro, são elas: imagens de ruas da cidade do Rio de Janeiro, gravadas durante o dia e à noite, que revelam pessoas, carros e o comércio com suas fachadas bastante iluminadas, com destaque para a loja e os produtos da “Casa dos Orixás Iluminados” e o açougue que

fica bem ao seu lado. A proximidade é interessante e acaba por sugerir, evidentemente que não “de propósito” no “mundo histórico”, uma união entre o “carnal” e o “espiritual”) e de um “cruzeiro” em um cemitério (local “muito carregado”, onde são feitos despachos, conforme explica o personagem Alex, presente na locação).

Assim como as cenas citadas, também em abril de 1998 foram gravadas imagens externas do morro que mostravam, por exemplo, pessoas com enxadas, fazendo mutirão – que também não foram preservadas na montagem final do filme, assim como algumas produzidas no Natal, para exemplificar, as das casas decoradas com luzes natalinas, a de uma mulher fazendo escova no cabeleireiro ou a de homem na sacada de casa captada num plano fechado.

Acredito que esses registros, que num primeiro momento poderiam servir como imagens de cobertura, como imagens que ilustram o contexto da locação e dos personagens, perderam sua força expressiva quando foi feita a opção por privilegiar apenas as falas dos personagens e aquilo que está diretamente relacionado a elas, no caso, os locais onde os personagens vivenciaram suas experiências místicas e as imagens das entidades a que se referem.

Também gravada no Natal, há a imagem de uma janela basculante de onde se percebe vazarem música e vozes de pessoas. Na seqüência, uma outra janela é gravada e, novamente, percebemos mais música e vozes. Esses planos das janelas são interessantes porque unem o exterior (rua) ao interior (casa), pois temos a imagem externa da casa com o áudio daquilo que ocorre no interior dela, o que poderia possibilitar ao espectador imaginar, motivado pelo som, o que acontece na casa e que ele não vê. Porém, esse tipo de registro não é característica comum dos filmes de Coutinho e as cenas não foram utilizadas na montagem.

No filme há poucos planos das casas com a iluminação natalina (um minuto aproximadamente) onde é possível ouvir uma mistura de música de Natal com vozes distantes. Essa breve seqüência se inicia com um plano de uma caixa com luzes de Natal que são acesas, metaforicamente sugerindo uma nova elipse temporal na narrativa. De qualquer maneira, todos esses planos que foram inutilizados no filme revelam que Coutinho está sempre atento também ao que acontece no local independentemente dele estar ali com sua equipe mas que, o que mais lhe interessa, é aquilo que ele provoca com a sua presença numa relação conversacional.

Deve-se observar que, se os participantes, as pessoas que deram seus depoimentos, diante da câmera se tornam personagens, o morro e os ambientes internos,

quando se tornam locações, passam a ser cenográficos, pois, além de serem inseridos no discurso fílmico, de algum modo são reconstruídos pelas escolhas de Coutinho que, atendendo às necessidades de seu filme, pode criar uma nova iluminação, pode fazer uma outra organização dos objetos presentes nos locais e, ainda, inserir outros. Deste modo, os espaços também ganham novos significados dentro do discurso que é proposto por Coutinho.

Para exemplificar, podemos citar a seqüência da personagem Vera, em sua casa, que começa com uma cadeira, a ser ocupada pela personagem, posicionada no centro da sala, em frente à câmera, e que está rodeada de objetos da casa e de equipamentos da produção que passam a fazer parte da cenografia e, assim, acabam por reforçar a condição da conversa mediada pela câmera. Outros dois exemplos: numa das tomadas feitas do quintal da personagem Thereza, uma das peças de roupa estendidas no varal é substituída por outra; para o registro da imagem "vazia" da casa de Braulino, duas opções de registro foram feitas, uma com cadeiras e outra sem cadeiras.

É assistindo ao material bruto produzido nas filmagens que percebemos o cuidado em se criar uma situação que seja mais apropriada para o filme, pois, ainda, por exemplo, não são raras as vezes em que o fotógrafo solicita que uma janela seja aberta ou fechada para melhorar a iluminação. Além dessa alteração física no local, a variação da abertura do diafragma da câmera, recurso muito solicitado por Coutinho, faz com que a imagem registrada também adquira luminosidades diferentes. E essa variação permite que seja criada a impressão de um registro feito em determinados períodos do dia).

Numa das cenas cortadas da montagem final, a equipe acompanha um ritual que acontece num terreiro de umbanda localizado no alto do morro.[44] Pelo fato do evento ser noturno, a equipe precisou criar uma iluminação específica para a filmagem, colocando no local uma grande fonte de luz que modifica a "atmosfera" do ambiente que, durante a presença da equipe, fica muito mais iluminado que o normal.

A própria equipe no local já modifica o espaço, dando a ele um caráter que não parece haver sem a presença dela, pois se cria um ambiente interno/externo do espaço destinado ao ritual justamente pela equipe estar separada espacialmente das demais

[44] Além das imagens do ritual no terreiro, temos no material bruto o registro de Vera com uma pastora num templo, local onde a personagem recebe uma oração após ouvir a interpretação, feita pela pastora, sobre um dos versículos da bíblia.

pessoas, o que demonstra que elas só estão lá por conta do filme, motivação diferente das outras pessoas presentes.

Nesse sentido, a equipe é "de fora", os moradores são "de dentro". Diferentemente de sua equipe, Coutinho circula, assim como o câmera, pelos dois ambientes, criando uma espécie de "ponte" que une os realizadores e os personagens que, inclusive, não ignoram a presença do cineasta (Coutinho é cumprimentado por um dos personagens que está com entidade incorporada).

Na seqüência gravada no terreiro, há planos em que Coutinho conversa com os participantes para saber como será o ritual, fazendo uma breve entrevista com Dejair e planos que revelam imagens do evento aos moldes do documentário de observação (cf. terminologia de Nichols, 2005), registrando conversas e o ritual em si.

O comportamento das pessoas registradas ora buscava ignorar a presença da equipe ora atuava diretamente para ela. Quando percebe que está sendo gravado, um rapaz brinca com os procedimentos de filmagem, dizendo: "Roda VT! Gravando! 'Croquete'! Pá! (simulando com as mãos a batida de uma claquete). Rede Globo! Roda VT!".[45]

Também nos planos realizados no terreiro há imagens mais "poéticas", "simbólicas", como a produzida num movimento de câmera panorâmico que vai do ritual para a imagem do Cristo Redentor e dele para o terreiro novamente ou, ainda, a de um pé calçado numa sandália branca que é desfocado para revelar a imagem de um copo e uma vela.

3.2 Os rituais e as estátuas – representações do simbólico

Em *Santo forte* há a apresentação de dois rituais religiosos, são eles: a missa rezada pelo Papa e o batizado da filha do personagem Alex, ocorrido num terreiro de Umbanda. Ambos os eventos são comentados pelos personagens, ou seja, são parte do discurso diegético; não estão inseridos na narrativa sem serem abordados diretamente pelos personagens. Tanto a missa quanto o batizado são exibidos em aparelhos televisores das casas dos participantes.[46]

[45] É curioso observar como a Rede Globo se torna um signo de gravação de imagem, pois enquanto a equipe registra Taninha caminhando pelo morro, crianças também fazem referência a ela gritando: "É Fantástico!" (com a mesma entonação da vinheta televisual); "Globo, filma eu!".
[46] Com exceção das primeiras imagens da missa.

A feitura do filme, que se inicia com Coutinho apresentando para sua equipe quais são as expectativas e as suposições sobre o tema a ser trabalhado, termina com Coutinho e a montadora de seus filmes, Jordana Berg, selecionando e articulando o material gravado, visando à criação de uma estrutura discursiva a ser apresentada ao público que, por sua vez, motivado pela obra apresentada, fará suas interpretações e completará o sentido da obra.

Todo esse processo gerador de signos, ou seja, os "movimentos" de signos que criam outros signos, foi tratado por Peirce[47] como "semiose" (1980). Portanto, durante a pesquisa e a gravação, a equipe lida diretamente com o mundo real que, quando tornado documentário, passa a ser a representação sígnica do mundo[48] que é, na forma de produto editado, apresentado aos espectadores como um discurso criado, portanto interpretado, pelos realizadores sobre o real, formando, assim, uma cadeia geradora de novos signos e, conseqüentemente, de novas significações. Segundo Salles (2002:188-189),

> O signo é uma representação: nunca temos acesso direto à realidade, este acesso é sempre resultado da mediação pela qual o signo é responsável. Por outro lado, o fato fictício, para Peirce (apud Johansen), é aquilo cujas características dependem daquelas que alguém lhe atribuiu. Ao aproximar o conceito de mediação sígnica à definição do fictício, o ato criador é um processo de construção de uma representação, a partir de determinadas características que o artista vai lhe oferecendo, ao longo do percurso de acordo com certos princípios direcionadores de natureza estética e ética – ou seja, de acordo com seu projeto poético. Esta representação em construção é permanentemente vivenciada e julgada pelo artista, assim como será vivenciada e julgada, no futuro, por seus receptores.

A opção por excluir da montagem final as cenas dos rituais religiosos e preservar as estátuas, os signos que representam as entidades espirituais, e as imagens dos locais onde os personagens se referem como sendo o espaço de suas experiências místicas vivenciadas, é parte fundamental do processo de "semiose", já que as estátuas e os locais geram as mais diversas possibilidades de interpretação para aqueles que assistem

[47] A imagem fotográfica, essência do cinema, dentre as classificações de signo elaboradas por Peirce, é denominada icônica e a relação entre o signo e seu objeto se dá pela semelhança.

[48] Bazin acreditava que o cinema era a "arte do real", o "veículo da natureza", porque a fotografia, por ser produzida de forma mecânica, em que "entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto", faz com que sejamos "obrigados a crer na existência do objeto representado" (1991:23). Assim, o signo seria completamente verificável porque o objeto real deixou sua marca, presentificando aquilo que está ausente.

ao filme, podendo ser considerados como um "signo vago à medida que, deixando sua interpretação parcialmente indefinida, ele reserva a algum outro signo ou experiência possível a função de completar sua definição" (Serson, 1997:81 apud Lins, 2000:81).

As imagens dos santos são inseridas durante os depoimentos dos personagens[49] e acabam por sugerir uma equiparação entre homens e santos, visto que, segundo Eisenstein, (2002b:14). "...dois pedaços de filme de qualquer tipo, colados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição.(...) combinamos os elementos justapostos e os reduzimos a uma unidade."

Mourão (1979: 08) diz:

> O plano isolado, peça incompleta da ação, constitui uma espécie de unidade material, plausível de análise e decomposição, com o qual se trabalha para moldar a estrutura concreta do filme. No processo de montagem, esse material está sujeito à vontade do diretor que pode, por exemplo, eliminar pontos de intervalo para concentrar a ação em um tempo determinado. Em suma, a montagem, enquanto fator estruturante, pode interferir na representação conseguida pelas imagens que formam o plano e, consequentemente, alteram aspectos fundamentais dessa representação conferindo às entidades sígnicas do fotográfico sentidos que eles não possuíam.

De todo modo, as estátuas que são inseridas fazem referência às entidades que são abordadas nos depoimentos e, portanto, assumem significações diferentes. No caso dos personagens Thereza, Taninha, Braulino e Carla, há uma completa identificação entre eles e as entidades citadas, seja pela personalidade, pela semelhança física, comportamental ou pela atividade profissional.

Por isso, no filme, a junção do depoimento de Carla, que diz que o local onde trabalha fazendo strip-tease é "carregado" e que "a noite é das pombasgiras", com a imagem dela dançando na casa noturna com figurino e maquiagem que podem sugerir ser similares aos das pombasgiras - além de criar uma associação explícita entre o objetivo (seu trabalho) e o subjetivo (seu discurso).

A identificação no caso de Thereza é explicitada desde o momento da gravação das imagens, pois, quando vai ser gravado o desenho de uma "rainha do Egito"[50], retirado do livro *O romance de uma rainha*, Coutinho diz para o câmera, que sempre é

[49] Não há imagens das entidades nos depoimentos de Lídia (evangélica) e Quinha (católica).
[50] Essa imagem não foi utilizada na montagem final.

informado e deve repetir o nome das entidades que estão sendo gravadas: “Rainha Thereza.”. O câmera, não percebendo a brincadeira, repete “Rainha Thereza” e logo é corrigido por outro membro da equipe que diz: “Não é Thereza, não! É rainha do Egito!”.

Já no caso de André, que diferente dos outros personagens não incorpora as entidades, não há identificação e a presença da estátua entre seu depoimento opera apenas como uma ilustração daquilo que está dizendo.

Todas as imagens das entidades foram gravadas com um fundo de lona marrom e os planos registrados variavam do detalhe ao médio. As estátuas eram gravadas individualmente (opção escolhida para entrar no filme) e em coletividade, formando, assim, grupos como de Exus com Pombasgiras; de Iemanjá com Nossa Senhora da Conceição; de “Povo de Luz”, etc.. Essas estátuas também foram registradas sobre uma plataforma giratória – opção não escolhida para o filme.

Além das estátuas, também com o fundo neutro criado pela lona, foram gravadas outras imagens que remetem aos depoimentos dos personagens e aos objetos pertencentes ao universo religioso, são eles: uma garrafa de cidra; uma bíblia aberta na página do “Apocalipse”; uma capa de bíblia; galhos de arruda; uma mensagem escrita a mão na folha de rosto de uma bíblia; uma rosa vermelha; um buquê de rosas vermelhas; uma seqüência de sete velas vermelhas acesas, “velas da Pombagira”, como alguém da equipe diz; sete velas brancas acesas; três velas brancas acesas. Os planos das velas foram feitos tanto com enquadramentos mais abertos quanto mais fechados, para destacar as chamas.

O clima de gravação é descontraído e a equipe conversa o tempo todo, o que indica que já havia a intenção de não utilizar o som direto. Durante o registro das velas vermelhas, o câmera brinca, dizendo que “tá muito cara de aniversário...Sendas 50 anos de tradição!”. Quando as velas brancas estão sendo gravadas, as chamas começam a se agitar e alguém pede que se feche a janela e o efeito causado na imagem, que ficou um pouco desfocada com as chamas misturadas, provoca o comentário: “olha! Ficou assim...bem *fashion*!”. Depois, um membro da equipe assopra as chamas, fazendo com que elas se movimentem. Coutinho pergunta se “não ficou falso?” e alguém brinca, dizendo que “foi um vento que passou...”. A preocupação de Coutinho demonstra que, mesmo registrando essas imagens de forma descontextualizada tanto da locação quanto da relação direta com os personagens, há a preocupação de não parecer “falso”.

Para Coutinho, em entrevista à autora em agosto de 2002, as imagens das entidades utilizadas no filme têm "dois propósitos: facilitam edição dos depoimentos porque contêm o *off* dos personagens e, também, são o mínimo de imagens referentes ao assunto que eu poderia dar". Como as experiências religiosas narradas aconteceram no passado, Coutinho recusa a representação delas no presente, pois as tornariam ações mentirosas e estariam somente criando o espetáculo, uma ilustração desnecessária para a palavra dos participantes. Nessa perspectiva, se as histórias contadas pertencem ao passado, fazem parte da memória dos personagens; o que objetivamente restou no presente são as palavras que recriam o passado, os espaços vazios e as imagens dos santos. Com isso, a ausência no filme da imagem do acontecimento que se deu no passado e que a câmera não estava para registrar, é compensada pela imagem "vazia" e a fala sobre o passado no presente.

Bernardet fez a seguinte observação sobre o filme *Mito e metamorfose das mães nagô* (1979), de Juana E. dos Santos, que citarei por julgá-la pertinente também à compreensão de *Santo forte*: "Os objetos do ritual podem ser mostrados e filmados; o sagrado não. Ele não pode ser mostrado, não pode ser olhado, só pode ser vivido. Do contrário transforma-se em espetáculo ou em objeto de estudo, deixa de ser sagrado" (2003:178).

Quartos, salas e quintal, quando são mostrados sem a presença de pessoas, "vazios", podem sugerir ser invisíveis à presença espiritual e, por isso, não há representação imagética verdadeiramente possível para ela além do "vazio" apresentado. Segundo Coutinho: "reconstruir aquele momento (...) é impossível porque já passou. Assim, o espaço vazio é mais forte do que qualquer pessoa fingindo que fez alguma coisa. O extraordinário é que o espaço vazio é aberto. Ele é vazio e só pode ser preenchido pelo espectador. E cada um vai preenchê-lo de um jeito". Assim, nessa lógica vale muito mais o "crer para ver" do que o "ver para crer."

Se o realizador "deseja trabalhar de acordo com a verdadeira natureza do meio que emprega, não pode nem deve registrar na película os aspectos da realidade como se apresentam ao observador vulgar, mas tem de selecionar na realidade aqueles elementos com que, mais tarde, essa forma fílmica se constituirá." (Pudovkin, 1961: 111) Assim, no lugar de mostrar os rituais, que, filmados, não apresentam a mesma dramaticidade da realidade, a decisão de Coutinho foi destacar das narrativas dos personagens os locais das experiências que viveram e as entidades citadas por eles para apresentar ao espectador os espaços vazios e as estátuas de gesso. Desse modo, o cineasta acaba

criando uma dramaticidade própria, visto que, conforme Reisz e Millar (1978: 124): “Um acontecimento dramático real não permanece necessariamente dramático depois de filmado.”

3.3 Os *close-ups* – imagem e identidade

Em *Santo forte*, por se tratar de um filme constituído por depoimentos, os planos, em sua maioria, variam do *close-up* ao médio, captados por meio de uma câmera fixa. As narrativas elaboradas pelos personagens podem ser lidas pelos espectadores, tanto pelo que dizem por meio de palavras, quanto por meio de seus gestos, silêncios, entonações e hesitações.

No filme, do mesmo modo em que há a inserção dos planos dos espaços “vazios de pessoas”, há também a presença de closes “vazios de palavras”, pois os personagens encaram fixamente a câmera e nada dizem.

Para o registro dessas imagens, Coutinho dirige os personagens, solicitando que olhem para a “máquina, como retrato”, e não para ele; que troquem de lugar para equilibrar a composição da imagem; que não pisquem (confirmando com o câmera se, de fato, ninguém pisca); que fiquem sérios e, depois, que sorriem. É evidente o incômodo causado em alguns dos personagens diante dessa situação. Muitos respiram fundo e se posicionam melhor onde estão sentados. Eventualmente, alguém da equipe diz que a imagem está bonita, que há brilho nos olhos.

Abaixo, reproduzo o diálogo entre Coutinho e a personagem Nira, que foi estabelecido no momento da gravação do “retrato” e que não entrou na montagem final:

Coutinho: *Agora é retrato. Não precisa falar... Ver uma pessoa sem ver o olho é a mesma coisa que não ver uma pessoa. Concorda?*

Nira: *É porque tenho os olhos...*

Coutinho: *Vamos ver, perfeito. Fecha mais. Agora quero ver olhar sem piscar. Vai com Jesus, trinta segundos, sem piscar...*

Nira: *Pisquei.*

Coutinho: *É, mas depois dos 20 segundos é que fica sublime...*

Nira: *Caramba...*

Coutinho: *É como uma oração. É sério mesmo. A pessoa vai mudando, vai mudando e, de repente, fica o eu profundo da pessoa. É loucura, eu não sei por que eu faço isso, mas eu gosto. É mania até. Muito obrigado. Ficou ótimo.*

Nira*: Ficou bom?*

Coutinho: *Ficou ótimo. Não sei se me disse tudo, mas quem me disse tudo?*

Nira: *Não dá pra dizer tudo. Se eu for falar tudo, meu Deus, não vamos sair daqui...*

Dessa breve conversação podemos fazer algumas observações:

- Peixoto (2007), a respeito das primeiras fotografias produzidas que necessitavam, para sensibilizar as chapas, expor por um longo período os objetos a serem fotografados, diz:

> O tempo – a longa exposição – é o princípio mais importante do retrato, da constituição do rosto na fotografia (...) Faz aflorar os traços essenciais do rosto (...) A exposição prolongada dá tempo para que a pessoa retratada encontre sua expressão diante da câmera. (...) As pessoas cresciam dentro da imagem. (p. 429)

Assim como Peixoto, Coutinho, ao seu modo, também encontra no tempo prolongado uma forma de revelação do "eu", do "sublime".

- Coutinho para incentivar a personagem a não piscar, diz "Vai com Jesus" e, para explicar o porquê de fazer o retrato, diz "é como uma oração". Assim, o cineasta incorpora a seu discurso elementos caros à personagem, visando tanto facilitar uma ação quanto o entendimento de sua proposta.

- Tanto Coutinho quanto Nira admitem que nem tudo pode ser dito numa entrevista.

As imagens, produzidas como se fossem para uma fotografia estática, coladas entre o fluxo dinâmico dos demais planos, causam estranhamento no espectador e uma ruptura no ritmo da montagem das imagens em movimento e, por isso, funcionam como uma "lembrança antiilusionista" para o espectador de que o filme é uma seqüência de vários fragmentos criados e articulados pelo cineasta.

Podemos atribuir um outro sentido para os *close-ups*, conforme Peixoto (2007 : 430),

> A percepção do tempo, de outra *durée*, resgata gêneros tidos como anacrônicos e superados na arte atual, o retrato e o paisagismo. Nós nos acostumamos a só ver aquilo que é dinâmico, que se agita ante os nossos olhos, que acontece. (...) Rostos, gestos e paisagens exigem contemplação (...)É preciso ter tempo para ver os rostos e a paisagem. Para se evidenciarem a força e a atmosfera que deles

> emanam. O drama interior das pessoas, a serenidade dos lugares. Tudo aquilo que não se estampa de imediato.

O olhar fixo e duradouro em direção à câmera atinge diretamente o espectador, que se sente visto ao mesmo tempo em que vê, ainda que num tempo e espaço especiais, em que cada parte que vê o faz de um tempo e um espaço diferentes - cria um encontro entre a diegese (o personagem) e o real (o espectador), rompendo-se, assim, a "quarta parede" brechtniana. Desse modo, o olhar do personagem para a câmera e o olhar do espectador para a tela se encontram sem a possibilidade de passarem despercebidos. O personagem atua para o espectador que está implícito pela presença da câmera.

Ainda, para Peixoto (op.cit : 436-437),

> Imagens que procurem olhar o mundo nos olhos, que tendem deixar as coisas nos olharem. Perceber aquilo que faz as coisas falarem, a sua luz, o seu rio subterrâneo. Essa atitude – esse respeito pelas coisas – é ética. Olhar o mundo como uma paixão, algo dotado de luz, de uma capacidade de nos responder ao olhar. Não se trata de procurar cenas naturais, mas de um modo de ver. Ver rostos e cidades como paisagens. Uma ética do olhar.

Segundo Coutinho[51], os *close-ups* são os retratos das pessoas e a explicitação de que a câmera não está escondida, de que é filme e que as pessoas podem olhar para ela em vez de fingir que nada está acontecendo. Para além de uma explicitação da representação, acredito que a inclusão dos *close-ups* no filme dá a versão não-verbal que atesta a singularidade (e não estereótipos, clichês) que Coutinho busca encontrar nos depoimentos apresentados pelos personagens, que sempre falam sobre o que vivenciam, sobre o que são ou sobre o que gostariam de ser. Dessa forma, nos depoimentos os personagens criam, possibilitados e motivados pelo interlocutor interessado e ativo, que Coutinho é, a melhor representação sobre si mesmos. Para Carrière e Bonitzer (1996: 129), "o close-up é o sentimento encarnado".

De acordo com Benjamin (1994: 94-95): "A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente." Nesse sentido, podemos dizer que diante da representação também

[51] Conforme entrevista à autora em 2002.

estabelecemos uma nova relação com o ser representado que no “mundo histórico” não seria a mesma.

Conforme Balázs,

> O *close-up* às vezes pode dar a impressão de uma mera preocupação naturalista com o detalhe. Mas os bons *close-ups* irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade. Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe. (apud Xavier, 1983: 90-91)

Valendo-me do pensamento de Balázs, penso ser possível dizer que os *close-ups* criados por Coutinho podem ser incluídos dentro dos “bons”, pois, para além de também terem a funcionalidade de apresentar o personagem no início de seu depoimento, conta muito mais a expressividade poética dessas imagens. Simbolicamente, os “retratos” assumem uma condição de imagem como “documento”, aos moldes das fotografias para passaporte ou RG, que atesta uma identidade, uma individualidade, uma singularidade, um sujeito.

Conclusão

Pela natureza coletiva de um trabalho em equipe[52], é evidente que há co-autores que contribuem com suas subjetividades para o resultado final do documentário. Nesse sentido, para que o trabalho tenha unidade, seja coerente em todas as suas etapas de realização tanto em seus aspectos formais quanto éticos, a equipe deve estar muito bem integrada e em sintonia com os mesmos princípios.

A relação de confiança e de cumplicidade que Coutinho possui com sua equipe permite que o diretor mantenha sua atenção especialmente voltada para os personagens. Nesse sentido, não é por acaso que Coutinho procura manter a mesma equipe na produção de seus filmes. Essa dedicação "exclusiva" que Coutinho cria com os entrevistados contribui para uma boa interação.

Para seus filmes, Coutinho busca atores, ou seja, pessoas que estejam conscientes que estão diante de uma câmera. Portanto, o cineasta quer pessoas que saibam contar de forma performática suas histórias para além de um único ouvinte (Coutinho) e do aqui-agora (lugar onde e momento em que se deu a conversa).

Para a ética de Coutinho, é fundamental que no encontro esteja claro para os participantes que a fala proferida chegará até muitos outros ouvidos e, ainda, sem a possibilidade de se estabelecer uma comunicação bilateral. Logo, se a interlocução é determinada por Coutinho e os moradores do Vila Parque da Cidade no momento da gravação, e editada apenas por Coutinho e sua montadora, em última instância a seleção e articulação dos encontros registrados é de responsabilidade do cineasta. Por isso, há outro aspecto da ética de Coutinho: preservar a imagem criada pelos participantes no momento da gravação, não "distorcendo" as falas e, ainda, tendo o cuidado de não tornar público os depoimentos que possam de qualquer forma prejudicar quem os pronunciou.

Essa "ética em duas frentes" de Coutinho, que se volta para a explicitação da fala para a câmera, que personifica uma infinidade de ouvintes e o "registro para a eternidade", e a preocupação dos efeitos dessa fala sobre a vida dos falantes, poderia parecer contraditória se a lógica fosse: a câmera não está escondida, os participantes

[52] A equipe é composta por: Eduardo Coutinho (direção); Luis Felipe Sá e Fabian Silbert (fotografia); Valéria Ferro e Paulo Ricardo Nunes (som direto); Jordana Berg (montagem); Claudius Ceccon, Dinah Frotté e Elcimar de Oliveira (produção executiva); Cláudia Braga (direção de produção); Patrícia Guimarães (pesquisa e consultoria); Patrícia Guimarães, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho e Vera Dutra dos Santos (pesquisa de personagem); Cristiana Grumbach e Ricardo Mehedff (produção de finalização); Cristiana Grumbach (assistente de direção e segunda câmera); Patrícia Guimarães (segunda assistente); Elcy de Oliveira (assistente de edição); Virgínia Flores e Fernando Ariani (edição de som); Cláudia Linhares Sanz (still); André Horta (fotografia adicional); Jaime Costa, Márcio Bredariol e Pedro Gomes (assistentes de fotografia); Bruno Fernandes e Elcy de Oliveira (som adicional).

estão cientes do projeto e, inclusive, estão recebendo cachê e assinaram um termo que autoriza a utilização do material gravado. Por que o cineasta deve se preocupar tanto com o efeito que os depoimentos possam causar quando tornados públicos nas salas de cinema?

Uma possível resposta poderia estar ligada ao fato da capacidade que Coutinho possui de saber falar e ouvir, respeitando o "tempo" de seus interlocutores, e de se mostrar realmente interessado por aquilo que dizem, situação rara tanto no universo das representações (visto que na maioria das vezes os indivíduos são entrevistados para representar grupos ou situações gerais falando aquilo que se espera que seja dito), quanto no "mundo histórico", que pouco tempo livre permite para conversas sobre sonhos, desejos e aflições fora dos consultórios de psicanálise, onde a interlocução é paga, particular e possui fins explícitos de "cura".

Coutinho não é um cientista que visa com seus filmes a fazer um estudo da condição social/cultural das populações. Assim, não é sua prática fazer do cinema uma ferramenta para investigações antropológicas, como é o caso dos filmes considerados "etnográficos", ainda que os documentários do cineasta possam se prestar a isso já que apresentam retratos bastante profundos e metonímicos da sociedade brasileira. Porém, o cineasta se vale de algumas estratégias que são aplicadas em produções que possuem essas finalidades, quais sejam: valorizar a escuta; utilizar como trilha sonora o som direto e manter um contato prévio a filmagem. Além de, especificamente, em *Santo forte*, contar com a participação de uma antropóloga, Patrícia Guimarães, durante o processo de feitura do filme.

Coutinho também não é um jornalista. Seu trabalho não precisa estar colado ao fato atual e nem deve apresentar conclusões sobre seu tema. O cineasta também não procura forjar uma pretensa "objetividade" ou a "imparcialidade" que muitos jornalistas insistem buscar. Pelo contrário, é parte da ética de Coutinho, reafirmar a "subjetividade" de seus filmes por meio da metalinguagem presente neles. Em comum, para jornalistas e documentaristas, há apenas a "matéria prima" que vem do "mundo histórico" e, no caso do documentário "participativo" (cf. Nichols, 2005), modo praticado pelo cineasta, as técnicas de entrevista.

Quanto aos seus procedimentos, Coutinho parece seguir à risca todas as recomendações elencadas pelos manuais para a realização de entrevistas que revelam bons personagens e boas histórias. Assim, tendo a entrevista como método para a realização de seus documentários, Eduardo Coutinho se vale de algumas estratégias,

quais sejam: começar o registro sem avisar para não marcar o momento do antes, do durante e do depois da gravação e, com isso, procurar atenuar as tensões dos participantes diante da câmera; tratar, inicialmente, de assuntos gerais e partir de pontos que possua em comum com o entrevistado, visto que Coutinho não cria relacionamento prévio com os interlocutores; espacialmente, ficar próximo de seu interlocutor, o que faz com que haja uma conversa mais "ao pé do ouvido"; não se fixar num roteiro de perguntas, deixando o entrevistado falar à vontade para, na seqüência, procurar os momentos apropriados para retomar determinados assuntos que lhe pareçam mais interessantes e, mais do que isso, permitir que algo não previsto possa surgir e guiar o rumo da conversa; ter pessoas na equipe que já conheçam o entrevistado para que haja algum ponto de contato entre os participantes; não deixar de responder um questionamento feito pelo personagem aceitando a possibilidade dele próprio, Coutinho, também ser personagem e, efetivamente, criar uma situação de conversa e, finalmente, não entrar em confronto com o interlocutor julgando suas opiniões.

Assim, a metodologia de Coutinho, baseada na entrevista como técnica de conversação, cujo objetivo é compreender o outro por meio de suas histórias de vida, se coaduna com os pensamentos de Medina (2005), acerca da entrevista com "perfil humanizado" e de "compreensão".

Para alcançar seu objetivo, a forma da entrevista praticada por Coutinho pode ser identificada como a "entrevista-diálogo" e "neoconfissões" (cf. Morin, 1973) e como um "exercício espiritual" (cf. Bourdieu, 1997).

Para além de se valer de técnicas estratégicas para obter uma boa entrevista que, até pode ser considerada como uma "conversa" – expressão usada por Coutinho - está o fato de Coutinho ter um real interesse pelo "outro" e, principalmente, possuir uma ética que está implicada em transformar uma pessoa em personagem e no entendimento de que seu ato criativo, como cineasta, deve ser regulado pelo princípio de que o personagem criado não deve, em nenhum aspecto, prejudicar a pessoa que está por trás dele.

Assistindo ao material bruto do filme é possível perceber que Coutinho quer fazer da experiência dos participantes em falar para câmera algo que lhes faça bem e que essa sensação consequentemente perdure também após o filme concluído. É constante Coutinho perguntar se a pessoa gostou da conversa, se se sentiu bem em ter participado.

Nas filmagens, os depoimentos, em sua maioria tomados em grandes planos-seqüência (e "autônomos", cf. Leone, 2005), na edição são fragmentados em diversos outros planos quando são selecionados os trechos que farão parte do filme (esses planos passarão, portanto, cf. Leone, 2005, a ser "fílmicos"). Esses recortes são ordenados segundo uma nova lógica, a do discurso de Coutinho, que visa, porém, a preservar a essência da fala dos participantes, ainda que, em alguns casos, a ordem dessa fala seja alterada, conforme observado durante a análise do material bruto e a sua comparação com o editado.

Ainda com relação à montagem do material gravado, a opção de Coutinho por realizar seus filmes com base no "modo participativo" e no "reflexivo" (cf. Nichols, 2005), e de acreditar no potencial expressivo e significativo da palavra filmada durante o diálogo dele com os moradores do morro, justifica o cineasta ter excluído da montagem final a seqüência de Braulino em seu trabalho e a seqüência da praia, pois, ambas, atenderiam mais às características do "modo de observação" clássico (cf. Nichols, 2005), que se difere da entrevista, que é apresentada aos espectadores explicitamente como uma situação provocada para o cinema e, portanto, longe de ser parte do dia a dia dos participantes.

Ambas as seqüências, a de Braulino e a da praia, poderiam causar no espectador a impressão de estar diante de um acontecimento efetivamente "real", que aconteceria mesmo se Coutinho não estivesse ali, como um evento do cotidiano dos personagens e não de situações provocadas pela presença de Coutinho no local. Se as cenas foram retiradas no momento da montagem para evitar uma possível "ilusão" de realidade, durante as filmagens o naturalismo foi desejado, visto que as "encenações" para a câmera, mas simulando ignorar a presença dela, ficando bastante claras quando, por exemplo, o participante que está na praia é repreendido por ter buscado uma interação verbal com a equipe de filmagem.

Há ainda, dentro do "modo de observação", como no "Cinema Direto", a seqüência realizada durante um ritual no terreiro de umbanda, onde o poder de Coutinho, no momento da gravação, foi relativizado, visto que ficou submetido aos acontecimentos que se desenrolaram sem a sua intervenção direta (nos casos de Braulino e da praia, Coutinho podia "dirigir" as cenas aos moldes de um diretor de filme de ficção). Essa seqüência também foi eliminada do filme, que ficou com três exceções de cenas em que os personagens não estão conversando com Coutinho: uma é a de Thereza caminhando de sua casa para o trabalho, possivelmente por ter sido a

personagem com maior destaque do filme acabou tendo esses planos preservados; a outra é a de Carla em seu local de trabalho, que é citado pela personagem em seu depoimento e apresenta uma forte ligação com os assuntos que aborda sobre sua experiência religiosa e, a terceira, de Braulino, que caminha pelo morro acompanhado por Coutinho até um bar do local, onde o personagem, segurando um copo com cerveja, brinda em direção à equipe que está fora do quadro demonstrando a boa relação criada entre eles.

Hoje, passados 11 anos do lançamento de *Santo forte*, é certo dizer que a aposta de Coutinho em priorizar a palavra no cinema foi vitoriosa, contrariando a "lógica" de que o cinema é o espaço da visualidade, onde só se expressa por meio de palavras aquilo que não é viável pelas imagens, e que o público se entedia diante de muita "falação" sem imagem, para ilustrar e dar ritmo ao discurso que se mostraria monótono sem ela.

Depois de *Santo forte*, e até o momento, Coutinho realizou outros seis filmes que, juntamente com *Cabra marcado para morrer*, constituem a obra e o traço autoral do cineasta. Seus documentários são baseados no "diálogo genuíno" (cf. Buber, 1982) e num tema "paralelo" ao de cada um dos filmes, mas comum a todos eles: o fazer cinema, a própria representação.

A exposição, por meio da metalinguagem, de seu próprio ato criador para representação do "mundo histórico", é recorrente para promover reflexões acerca de uma realidade construída a partir do momento em que uma câmera é inserida num espaço para ficar diante de uma pessoa e, assim, torná-la personagem.

Deve-se destacar que a ética de Coutinho está marcada tanto pela relação dele com os participantes do filme (preservando tanto a imagem que criam sobre si diante da câmera quanto a sua imagem apresentada no mundo histórico) quanto pela relação do documentário com os espectadores (quando expõe num processo de auto-referencialidade as condições e o processo de feitura do filme – ainda que não em sua totalidade, que seria inviável diante dos limites de duração que um filme de longa metragem deve ter).

A montagem final de *Santo forte* não exclui nenhuma das marcas que atestam a "condição cinema" daquilo que assistimos. Naturalmente, no que se refere ao tempo das entrevistas e aos assuntos abordados, há cortes e, não raro, inversão da ordem do depoimento feito pelo entrevistado e o apresentado pelo cineasta. Muitas vezes, a voz de Coutinho pode ser ocultada no filme acabado, mas nunca é eliminada por completo para

preservar a realidade da entrevista, ou nas palavras de Comolli (2008:87) para não provocar a "transformação da realidade do diálogo em um *monólogo imaginário*".

Conforme Salles (2002:191),

> Uma visão semiótica nos permite falar da criação como processo de construção de uma representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que lhe vão sendo atribuídas pelo artista. Seu esforço é o de fazer visível àquilo que está por existir – um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão. Um movimento feito de sentir, agir e pensar, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente.

Quanto à pesquisa aqui apresentada, foi possível perceber essa construção e levantar hipóteses sobre ela, com base no estudo dos materiais produzidos pelo cineasta ao longo do processo do filme.

Por meio do material audiovisual bruto, pude verificar o quê e como os depoimentos e demais imagens foram produzidos. Fica bastante evidente que o registro da conversa "jogada fora", no momento em que a equipe ainda prepara o *set*, funciona tanto para iniciar a relação, o contato entre Coutinho e os entrevistados e para não determinar um "início" da gravação da entrevista e que poderia intimidar o entrevistado.

Por um lado, ao mesmo tempo em que Coutinho dá liberdade para seu interlocutor deixando-o falar à vontade, por outro, não perde de vista que no futuro a interlocução será de outra natureza, será a do espectador com seu filme. Por isso, mesmo sendo favorável ao registro de tomadas únicas, quando percebe que algo não está claro no depoimento, ou que houve alguma deficiência de ordem técnica, não se priva de solicitar que esse depoimento seja refeito, por vezes, sendo bastante explícito em sua solicitação (como no caso em que Vera precisou repetir diversas vezes a fala que apresenta a locação).

Por vezes, a segunda "tomada" é produzida de modo bastante indireto, especialmente quando Coutinho reformula uma pergunta ou retoma um assunto algum tempo depois da fala que o cineasta julga que deverá ser refeita pois é algo que gostaria manter na montagem final.

Há ainda o caso de Marilene, que foi mal sucedido e excluído do filme. A personagem teve todo depoimento refeito e, atendendo à solicitação do cineasta, precisou fingir que a data passada era a presente para não prejudicar o tempo fílmico. Nesse caso específico, é visível o constrangimento do cineasta diante da situação de

“fingimento”. Ao mesmo tempo em que ele pede para a participante falar no presente aquilo que já havia ocorrido, também diz que é importante o espectador saber que o depoimento não é inédito. Essa situação contraditória revela como o cineasta se preocupa com a narrativa que está construindo, querendo resolvê-la da forma que acha ser a mais apropriada, mas, também, deseja informar ao espectador sobre essa construção.

Ao longo das gravações, o comportamento de Coutinho como diretor é bastante variado uma vez que sua atuação girou em torno de situações diversas: de entrevista, na conversa com os participantes; de observação, no registro dos rituais, por exemplo, e de “diretor de ficção”, como quando Coutinho dirige a ação de Braulino ao volante de um carro.

Por meio do filme montado, verifiquei aquilo que mereceu constituir a obra acabada, seguindo critérios de ordem temática (permaneceram depoimentos sobre a religiosidade vivida no cotidiano), lógica (depoimentos cujos assuntos são bem desenvolvidos, com começo, meio e fim), éticos (respeitando a imagem dos participantes) e técnicos (imagens com boa qualidade sonora e visual).

Com base na crítica genética, foi possível perceber claramente como a forma do filme depende do modo como se deu o processo de sua feitura. Ou seja, o filme é resultado de seu processo.

Por meio das anotações do cineasta, foi possível encontrar indícios sobre suas intenções pré e pós-filmagem. As marcas objetivas do processo do cineasta com suas palavras - escritas sobre como as imagens seriam registradas e também sobre sua seleção dos depoimentos e cortes das cenas – são acompanhadas de outras marcas que revelam indícios de ordem mais subjetiva, como as deixadas por cinzas de cigarros, manchas de gordura e gotas de café sobre páginas de seus cadernos. Quais foram os momentos de maior indecisão ou de “comemoração” por uma idéia obtida? Quando um cigarro ou um café se fizeram necessários? O “serviço” estava atrasado, fazendo com que a refeição tivesse de ser feita sobre a mesa de trabalho? Ou o envolvimento era tanto que não lhe permitia alguns minutos longe do material? Eu poderia tentar responder essas questões, verificando o conteúdo das páginas em que esses “resquícios” aparecem, porém, qualquer resposta, penso, não passaria de especulação, de uma tentativa de adivinhação. Preferi me ater sobre os dados mais objetivos e apenas olhar para essas marcas durante a pesquisa como uma “companhia virtual” de Coutinho nesse processo tão solitário de meus estudos. Ainda, também, pensei nas marcas como uma

representação de uma presença constante do cineasta em sua obra, ou mais, da obra invadindo o cotidiano de Coutinho que via, na feitura do filme, uma "urgência de vida".

Assim como o "cinema é montagem", a vida e tudo nela também são. Somos montadores toda vez que abrimos e fechamos os olhos e selecionamos o que será foco de nossas atenções. Somos montadores quando escolhemos as palavras e as pessoas que vão nos ouvir. Somos montadores quando recortamos um objeto de estudo e, dentro dele, aquilo que será trabalhado. Assim, essa pesquisa não esgota as possibilidades de leitura sobre o *corpus*, do mesmo modo que o filme poderia ser muitos outros baseados em outras escolhas de Coutinho, desde o momento de olhar para seu tema e seus personagens no início do processo, até a forma como eles seriam registrados e, posteriormente, selecionados e articulados na montagem final.

> (...) uma conversa supõe que haja interlocução. E sem interlocução meus filmes não existem; por isso que minha voz está lá. Não porque eu a acho bonita, mas porque a pergunta suscita o desejo do outro. Então, ela é essencial, essencial é a interação entre os dois lados, e aí há conversa. E se você pergunta isso, eu digo que é essencial: a oralidade e a conversação são pilares do que eu faço. Essa foi a aposta que fiz. (...) Então, simplesmente, eu faço os filmes que eu quero fazer, e meus filmes são uma espécie de teoria do meu cinema. E que são bons para mim. Tem 'n' tipos de documentários, né?
>
> Eduardo Coutinho[53]

[53] Em entrevista à VALENTINETTI (2003:pp 75 e 82)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMES, Roy. *On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação.* São Paulo: Summus, 1999

AVELLAR, José Carlos. "A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho." *Revista Cinemais*, N° 22. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais. Março/Abril 2000. pp. 31-71

BAZIN, André. *O cinema: ensaios.* São Paulo: Brasiliense, 1991

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo.* São Paulo: Companhia das Letras. 2003

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristen (orgs.). *Film Art: an introduction*. New York: McGraw-Hill. 1993

BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo.* Rio de Janeiro: Vozes. 1997

BUBER, Martin. *Do diálogo ao dialógico.* São Paulo: Perspectiva, 1982

BUENO, Cleuza Maria de Oliveira. *Entre-vista: espaço de construção subjetiva.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002

CARRIÈRE, Jean-Claude, BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico.* São Paulo: JSN Editora, 1996

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário.* Belo Horizonte: UFMG, 2008

COUTINHO, Eduardo, XAVIER, Ismail, FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (Orgs.) *O cinema do real.* São Paulo: Cosac Naify, 2005

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2003

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2004

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. 1990

DIAS, Verônica Ferreira. *O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho.* Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2003

EISENSTEIN, Sergei *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2002a

_____. *O sentido do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2002b

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2005

LIMA JÚNIOR, Walter. Cabra marcado para morrer – o cinema "cúmplice da vida", de Eduardo Coutinho. *Filme Cultura,* n. 44, abril/agosto 1984, pp. 33-36

LINS, Aline Maria Grego. *O processo de produção telejornalístico à luz da crítica genética.* Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2000

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

MACEDO, Valéria. "Campo e contracampo – Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte." *Revista Sexta-Feira – Antropologia, Artes e Humanidades*, N° 2. São Paulo: Pletora. 1998, pp. 10-25

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

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica.* São Paulo: Brasiliense, 2003

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista – o diálogo possível.* São Paulo: Ática. 2005

MESQUITA, Cláudia. Fé na lucidez. *Sinopse – revista de cinema*, n.3. São Paulo: Hedra, 1999, pp. 20-29

MORIN, Edgar. A entrevista nas ciências sociais, no rádio e televisão. In: MOLES, Abraham Antoine et alii. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção.* Rio de Janeiro: Vozes, 1973, p. 115 – 135

MOURÃO, Maria Dora Genis. *O papel da montagem em filmes policiais: considerações preliminares.* Dissertação de mestrado defendida na ECA/USP, 1979

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005a

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria contemporânea do cinema, volume II.* São Paulo: Editora Senac, 2005b

OYAMA, Thaís. *A arte de entrevistar bem*. São Paulo: Contexto, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. *Peirce e Frege*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: Adauto Novaes (org.). *Ética.* São Paulo: Companhia das Letras. 2007

PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e realização.* Lisboa: Editora Arcádia. 1961

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de narratologia.* Coimbra: Almedina, 1998

REISZ, Karel e GAVIN, Millar. *A técnica da montagem cinematográfica.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978

RENOV, Michael. *The subject of documentary.* Minneapolis: University of Minnesota Press. 2004

ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Illinois: Southern Illinois University Press. 1996

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado. Processo de criação artística.* São Paulo: Annablume. 1998

_____"Crítica genética e semiótica: uma interface possível." In *Criação em processo – ensaios de crítica genética*.(org.) Roberto Zular. São Paulo: Iluminuras. 2002.

_____. Apresentação em MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol.* São Paulo: Annablume; Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos; UFBA, 2005

VALENTINETTI, Cláudio M. *O cinema segundo Eduardo Coutinho.* Brasília: M.Farini Editora, 2003

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica.* São Paulo: Papirus. 1994

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia.* Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme. 1983

_____. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984