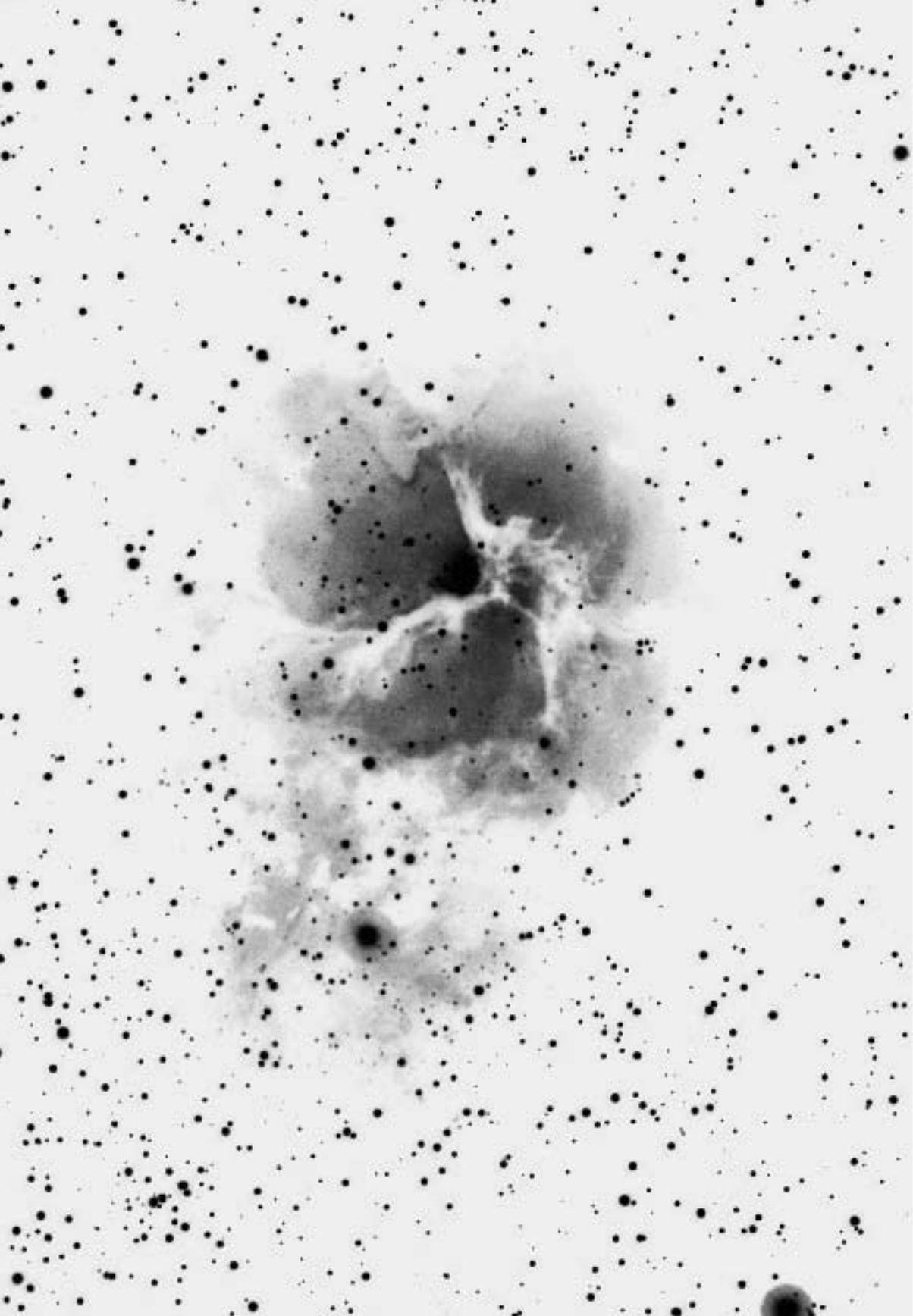


entrevista



O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho

ALEXANDRE FIGUEIRÔA
CLÁUDIO BEZERRA
YVANA FECHINE

Resumo Eduardo Coutinho é hoje um dos mais respeitados documentaristas brasileiros. Foi concebendo o documentário, sobretudo, como uma prática de "escuta do outro" – uma "escavação" das mais distintas experiências humanas – que Coutinho acumulou prêmios e mobilizou grandes platéias em quase três décadas de atuação nesse gênero cinematográfico. Nesses anos, Coutinho consolidou o que seus próprios colaboradores definem como um estilo "minimalista" no documentário: sem o uso de qualquer imagem meramente "ilustrativa", evitando a incorporação de qualquer elemento que não esteja ligado ao próprio momento de captação, seus filmes consistem basicamente em grandes narrativas orais. Para ele, o documentário é, antes de mais nada, um extraordinário "acontecimento verbal" que se dá num encontro único e instantâneo.

Palavras-chave documentário, encontro, ato verbal, fala

Abstract Eduardo Coutinho is one of the most respected Brazilian documentary filmmakers working today. His conception of documentaries as the practice of "listening to others" – an "excavation" of distinct human experiences – allowed him a number of awards and large audiences throughout the thirty years of his film career. During this time, Coutinho has developed what his collaborators define as a "minimalist" documentary style: without the use of mere "illustrative" images, this avoiding incorporating elements that aren't linked directly to the moment of filming, his movies are basically long oral narratives. To Coutinho, the documentary is, above all, an extraordinary "verbal event" that occurs in a unique and instantaneous encounter.

Key words documentary, verbal event, encounter, oral narratives

Hoje, Eduardo Coutinho é um dos mais respeitados documentaristas brasileiros. Sua própria trajetória, de militante do CPC da UNE a funcionário da Rede Globo de Televisão, até alcançar o reconhecimento internacional como cineasta, já mereceria um documentário. Depois de trabalhar como revisor e copidesque na revista *Visão* (1954-57), Coutinho garantia a sua formação como cineasta respondendo a perguntas sobre Charlie Chaplin no programa de televisão *O dobro ou nada*, uma espécie de *game show* (TV Record). Com o dinheiro do prêmio, viajou para França, onde acabou obtendo uma bolsa para o curso de dois anos no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), em Paris. Quando retornou ao Brasil, em 1960, Coutinho participou de uma produção teatral do Centro de Cultura Popular da UNE (CPC) de São Paulo até se mudar para o Rio de Janeiro, em 1961. Em abril de 1962 dirigiu um documentário (inacabado) sobre a UNE-Volante, caravana estudantil que percorreu o Brasil. Nessa viagem, conheceu Elizabeth Teixeira que inspirou o projeto do clássico *Cabra marcado para morrer*, um filme que testemunha, por meio da história da família de João Pedro Teixeira, um líder das Ligas Camponesas, todo um período de repressão e distensão política no país. Com o golpe militar de 64, Coutinho foi obrigado a interromper o trabalho e escondeu o material por quase 20 anos, até poder retomar as filmagens com a família Teixeira, dispersa e destroçada pelos anos de clandestinidade. Já nesse seu primeiro filme, Coutinho apresenta algumas das suas principais qualidades como documentarista: a capacidade de revelar a dimensão política da vida pessoal; a habilidade para evidenciar, com um mínimo de intervenção, o caráter universal de histórias particulares; a sensibilidade para ver e antever, escutar e perscrutar o excepcional no aparentemente banal.

Foi concebendo o documentário, sobretudo, como uma prática de "escuta do outro" — ou, nas suas próprias palavras, como uma "escavação" das mais distintas experiências humanas — que Coutinho acumulou prêmios com filmes como *Santo forte*, *Babilônia 2002* e *Edifício Master*, seus últimos trabalhos. Como a maioria dos cineastas de sua geração, antes desse sucesso de crítica e de público, Eduardo Coutinho amargou todas as dificuldades impostas à produção cinematográfica pela censura e pela falta de financiamento público ou privado nos anos 70/80. Para sobreviver, voltou ao jornalismo, passando pela redação do *Jornal do Brasil* e incorporando-se depois, por quase uma década, à equipe do *Globo Repórter*. Diretor e co-roteirista de filmes de ficção ao longo dos anos 60 e começo dos 70, é somente depois da passagem pelo *Globo Repórter* (1975-1984) que Coutinho opta definitivamente pelo documentário, gênero ao qual vem se dedicando desde então, na TV ou no cinema. Em ambos, Coutinho consolidou o que colaboradores, como

Consuelo Lins¹, definem como um estilo "minimalista": uso de imagens precisas sem qualquer função meramente "ilustrativa", de modo a evitar a incorporação de elementos que não estejam ligados ao próprio momento de captação da cena. Seus filmes resultam basicamente em grandes narrativas orais e, muitas vezes, polifônicas. Nessa entrevista concedida a *Galáxia*, Coutinho discorre sobre sua compreensão do documentário, antes de mais nada, como um extraordinário "acontecimento verbal" que se dá num encontro único e instantâneo. A conversa foi realizada em fevereiro de 2003, por ocasião do lançamento de *Edifício Master* em Recife.

Galáxia. A partir da sua experiência com programas jornalísticos televisuais, como o *Globo Repórter*, é possível estabelecer com clareza os limites entre o jornalismo e o filme documentário?

Eduardo Coutinho. Eu participei uma vez de um festival de cinema japonês que apresentava em seu regulamento o seguinte conceito: "filme documentário é aquele que os autores definem enquanto tal". É claro que estou simplificando um pouco para chamar a atenção para o caráter subjetivo da própria conceituação do gênero documentário. Para mim, quem melhor escreveu sobre documentário contemporaneamente foi Jean-Louis Comolli². Embora seja francês, ele não costuma desenvolver reflexões tão abstratas quanto os franceses, nem tão pragmáticas quanto os americanos. Para ele, a característica básica do documentário é aquela que o distingue da reportagem: enquanto esta é uma produção do momento, o documentário é uma realização de vida longa. O documentário é feito para durar. Além disso, a reportagem se esforça para parecer objetiva e pretensamente mostrar o "real". O documentário, ao contrário, pauta pelo questionamento dessa objetividade, dessa possibilidade de dar conta do real. O grande documentário não apenas é baseado nesse pressuposto, como também tematiza essa própria impossibilidade de dar conta do que quer que se chame de real. Frente a esse "real", todo documentário, no fundo, é precário, é incompleto, é imperfeito, e é justamente dessa imperfeição que nasce a sua perfeição. O documentário é uma visão subjetiva sempre. O documentário é o próprio ato de documentar. Um filme é um filme porque há um ato de filmagem. Por isso, o ato mesmo de filmar, tudo o que acontece naquele mo-

1. Foi Consuelo Lins quem sugeriu a Eduardo Coutinho a realização de um filme sobre um prédio em Copacabana. Ela também colaborou no trabalho de pesquisa de *Edifício Master*. Este comentário sobre o estilo de Coutinho foi publicado na *Sinopse – Revista de Cinema*, nº 9, agosto de 2002, p.30.
2. Jean-Louis Comolli foi redator chefe do *Cahiers du Cinéma* de 1966 a 1971 e empreendeu uma carreira de cineasta realizando filmes de ficção e documentários. É professor na Femis e na Universidade de Paris 8, sendo também teórico do cinema documental a partir de suas experiências pessoais.

mento em que estou filmando, é o que mais importa. Eu procuro então incorporar ao filme a própria intervenção numa determinada situação ou num determinado lugar, justamente por que estou ali filmando. O título de um documentário como *o Santa Marta – duas semanas no morro* já sugere essa visão de alguém de fora e de uma visão construída dentro de um certo período de tempo. O filme é o resultado de nossa presença, de nossa intervenção, durante 15 dias na comunidade. Mesmo no filme etnográfico – que é o filme com o menor índice de intervenção possível – não dá para o cineasta ou o fotógrafo alimentar ilusão de que está filmando o real. Estamos filmando um encontro sempre: o encontro entre o mundo do cineasta e da sua equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera. É por isso que a maioria dos meus filmes começa com a equipe chegando ao local de filmagem: uma favela, um lixão, um prédio.

Galáxia. Seus filmes sempre se mostram então como “filmes que sabem que são feitos de fora para dentro”?

Eduardo Coutinho. É um pouco isso. É claro que não sou um favelado, nem vivo num lixão. Talvez por saber que falo de fora para dentro é que posso falar de dentro para fora. Ou seja, é justamente por me colocar diante das pessoas como sendo “de fora”, que elas, ao se sentirem escutadas por esse alguém de fora, revelam o “de dentro”. Como não faço televisão, faço documentário – e a maioria das pessoas que entrevisto nem sabe o que é documentário –, as pessoas conversam comigo de modo mais livre, mais espontâneo; falam comigo coisas que não fariam diante de uma câmera de televisão ou se eu fosse, por exemplo, a Regina Casé. O que prevalece, então, é a conversa, sem a preocupação de aparecer nesse ou naquele programa de TV.

Galáxia. Nesse caso, para você, todo documentário seria, antes de mais nada, o próprio ato de documentar?

Eduardo Coutinho. Essa é uma das possibilidades, mas existem outras formas de fazer documentário. Para mim, porém, não existe outra necessidade senão a de conceber o filme como algo construído pelo próprio ato de filmar com determinadas pessoas em determinadas circunstâncias. Por isso, meus filmes sempre contam que são filmes, sempre revelam, de algum modo, ao espectador, suas próprias condições de produção. Estamos sempre filmando encontros. A imanência desse momento é fundamental. Por isso, a presença de um ao outro, e a presença da câmera filmando esse encontro, é o que importa. De repente, nessa interação, nesse diálogo, nesse encontro, se produz uma experiência que só faz sentido para mim se eu sentir que ela nunca aconteceu antes e que jamais vai acontecer depois. O

que não quer dizer que aquela pessoa que estou entrevistando não tenha dito as mesmas coisas antes, ou que não venha a dizer depois para outras pessoas. Mas sei que ela nunca vai dizer da mesma forma porque a forma como ela disse depende também da minha própria intervenção. No momento da filmagem, há uma casa, há um gato, há uma pessoa que me conta coisas extraordinárias, nem tanto pelo conteúdo, mas pela forma: uma digressão, um vocabulário, uma entonação que ela nunca produziu. Nem sempre é exatamente o conteúdo do que ela me diz o que importa, entende? É o ato verbal que é extraordinário. Um ato verbal que foi provocado, catalisado, pelo momento da filmagem, sem que houvesse uma deliberação consciente nem minha nem dela. Filmar, para mim, é provocar, é catalisar, esse momento. Na interação que se dá no processo de filmagem é que nasce um grande personagem. No *Edifício Master*, tenho um exemplo assim naquele momento em que converso com o Antônio Carlos, um homem de peruca que chora lembrando o que escutou do chefe quando foi pedir dispensa para visitar a mãe doente. “Você vai visitar sua mãe não porque precisa, mas porque merece”. Ele conta o que o patrão disse e se emociona, anos depois, com isso que ele considera a maior prova de consideração que já teve: uma dispensa do trabalho!... Entrei com a câmera na mão e, em dez minutos, o cara falou coisas que não falara na conversa prévia com os pesquisadores. Esse tipo de momento não tem pesquisa que possa prever. Um cara pode ter uma história banal, mas ser um grande narrador e, por isso, se tornar um grande personagem. Um cara pode ter uma vida extraordinária, e isso já faz dele um personagem, mas precisa também saber narrar bem a sua história, senão sai do filme. No *Santo forte*, vivemos uma situação marcante. Nós encontramos uma mulher com uma vida e uma experiência religiosa espantosas. Ela tinha vivido fortes perseguições e chegou até a ser submetida a tratamento psiquiátrico em função das experiências com a umbanda. Contudo, ela ficou fora do filme porque foi prolixa demais. Sua narração não tinha força. Quem entrou no filme foi o marido dela que, embora não tivesse o mesmo tipo de experiência, foi capaz de narrar com genialidade uma história de possessão que ela própria vivera. A narração que ele faz dessa única história que ele tinha para nos contar é sensacional e, por isso mesmo, é ele quem abre o filme.

Galáxia. Seu documentário pode ser entendido, a partir dessa sua preocupação, como um “acontecimento verbal”?

Coutinho. Numa abordagem mais teórica, você pode até entender o documentário desse modo. Para mim, contudo, fazer um documentário é provocar a fala. O ato de falar é extraordinário porque é, sobretudo, um ato da palavra. É essa palavra

o que valorizo é dessa palavra que são produzidas as imagens. Assim como você pode ver a palavra, você pode ouvir a imagem. É por isso que me recuso a usar imagens óbvias apenas para confirmar ou ilustrar as falas.

Galáxia. Nos seus documentários, a imagem é secundária?

Coutinho. Depende. Mas, a palavra é geralmente mais visceral. E a imagem, quando entra, não pode ser adjetiva.

Galáxia. Seria este, então, o motivo da fixidez da imagem nos seus documentários? A imagem parada e centrada na personagem seria uma maneira de concentrar toda atenção do espectador no depoimento da personagem?

Coutinho. O modo como trabalho com a imagem é também uma decorrência da minha concepção do documentário como um encontro. Se o essencial é a relação, é nela que preciso me concentrar. No início da filmagem ainda posso observar um, dois tipos de planos que o câmara está usando, depois, nem olho mais para ele. Preciso estar inteiramente entregue a essa ligação, olhando para a pessoa, tentando sentir o que ela está sentindo e tentando passar para ela o que estou sentindo, se estou gostando, se não estou gostando. Além do mais, por que mudar a câmara de uma posição para outra? Eu nunca sei realmente o que vai acontecer nesse encontro. Prefiro então que em todos esses filmes a câmara fique imóvel; a única mudança se dá em relação ao tamanho da imagem, variando o enquadramento de um close a um primeiro plano ou outro mais aberto. O que depende geralmente da intuição e sensibilidade do fotógrafo porque, como já disse, eu não posso acompanhar. Para mim, não adianta um câmara genial que não escuta. Ele precisa ser tão delicado com o outro como eu sou. Se toda a equipe não estiver entregue, não dá certo. A prioridade que dou a essa relação se reflete também em outros aspectos da filmagem. A iluminação que uso, por exemplo, tem de ser rápida: não pode demorar muito para ser preparada para não impacientar o personagem, nem pode matá-lo de calor durante o depoimento. O personagem também não vai gravar sentado num determinado lugar só porque é bonito; é preciso também que seja confortável para que ele fique à vontade. Se ele não está bem, nada pode acontecer. Todo nosso esforço então é dirigido à produção desse momento de fala. É dedicado a permitir que, naquele instante e naquele espaço quase "sagrado", se produza algum milagre humano e que, no milagre desse encontro, a própria pessoa construa o seu retrato de uma forma maravilhosa, entende?

Galáxia. No *Edifício Master*, parece haver um momento exemplar desse seu processo de montagem do documentário: uma das senhoras entrevistadas, Esther, confessa que tem retratos dela própria espalhados por toda a casa — o que é uma

particularidade bem marcante da personagem. No entanto, você não mostra ao espectador esses porta-retratos aos quais ela se refere. Por que não complementar os depoimentos com as imagens mesmo quando elas são parte integrante das falas?

Coutinho. Nesse filme, particularmente, eu cheguei a filmar dois, três porta-retratos, mas depois me perguntei: para quê? Só para provar que o que ela estava dizendo era verdade? Para mim, o uso de imagens com essa função de prova, de evidência, de mera ilustração, não faz nenhum sentido num documentário. Também não fazia sentido, nessa situação específica, "quebrar" o presente, interromper o momento de fala para inserir imagens de porta-retratos que não faziam parte daquele instante. Eu poderia, certamente, gravar com a senhora segurando um desses porta-retratos, mas para quê? Qual seria o sentido? O que acrescentaria? Já no caso da Suze, uma mulata vistosa que é ex-bailarina e que chegou a fazer *shows* no Japão, a não inclusão no quadro de uma foto fantástica, na qual ela aparece jovem, grandona e exuberante ao lado de dois japoneses, foi um erro meu. Esqueci de pedir para ela mostrar a foto no momento da gravação e achei que não valia a pena inserir a imagem depois, como *insert*, e pelo mesmo motivo: para não escapar desse presente do depoimento, do encontro. Se pegasse a foto e montasse depois, eu fugiria daquele tempo, daquele momento único. Veja, por exemplo, o caso daquele personagem do *Babilônia 2000* que, quando garotinho, havia participado do filme *Orfeu Negro*. Neste filme, ele era um dos dois garotinhos que pedia a Orfeu para cantar para o sol nascente. No *Babilônia* ele era um velho dando um depoimento para um documentário e estava muito triste porque mataram seu filho: esse era o seu presente. Contudo esse presente ganhava sentido quando confrontado com seu passado de ator num filme bem sucedido. Então, qual a solução? Talvez assistir ao filme junto com ele, ouvi-lo comentar sua experiência a partir de uma cópia ruim em VHS, na televisão dele, no apartamento dele, no presente desse encontro. Como eu não pensara nisso antes, tentei, depois, criar um momento no depoimento que permitisse a entrada das imagens de sua participação *Orfeu*, mas não foi possível: esse presente iria se perder. Tudo que filme é baseado na captação do instante. É por isso, por exemplo, que não costumo usar trilha. Prefiro a riqueza estética do som direto, que é parte daquele presente e que não traduz nenhuma opinião. A música, geralmente, conota algo. E não quero conotar. Conotar é conduzir o público. Tenho também essa preocupação em não conotar no título, mas é sempre muito difícil.

Galáxia. Na sua experiência, como você define a relação entre o documentarista e o personagem?

Coutinho. Eu esqueço que aquela pessoa existe, salvo por questões éticas e morais que possam prejudicá-la. Depois da filmagem, aquela pessoa vira um personagem quase de ficção; e eu tento fazer da voz dele a minha voz, e quando ele vê o filme e aprova, de certa forma, ele também faz dele a minha voz, que é o filme pronto. É por isso também que o personagem nunca está lá *a priori*. Ele só existe na relação com o documentarista. E como é que se constrói essa relação? É justamente a partir das diferenças entre eles, do encontro entre dois mundos socialmente diferentes, e da intermediação da câmera. A diferença aqui é um trunfo, entende? Quando fui filmar o "coronel" nordestino Teodorico Bezerra para o episódio "O imperador do sertão", do *Globo Repórter*, lembro que me sugeriram "você não podia fingir o sotaque?". Claro que não! Se o seu sotaque é de fora, é preciso preservá-lo justamente para evidenciar essa diferença. Não tenho que parecer que sou do mundo de Teodorico Bezerra. Ao contrário, tem de ficar claro que eu não sou do mundo dele! Quando essa diferença é reconhecida e aceita mutuamente, você acaba fazendo dessa experiência a dois uma experiência de igualdade — uma igualdade utópica e temporária. O que exige o documentarista, por exemplo, não se sinta superior só por ter o controle da câmera, que representa o poder nessa situação. O que exige também que o documentarista não julgue o outro, colocando entre parênteses tudo o que ele é. Para mim, essa experiência de igualdade envolve, no fundo, uma tentativa de fugir de mim mesmo. Não filmo para confirmar minhas ideologias. Nesse sentido, quanto menos "eu", mais autoria, entende? Eu tento colocar entre parênteses meus conceitos e meus preconceitos; tento me colocar vazio diante das pessoas, o que é quase impossível, um objetivo utópico que é, em suma, estar vazio para que o outro me preencha. Estar aberto ao outro não é também estar deslumbrado com o outro. Não trato meus personagens nem como heróis, nem como vítimas. Essa tentativa de não valorar suas atitudes é, de certa forma, o que chamo de estar vazio. Estar vazio significa também estar atento, que é a definição do tédio, aliás. No momento da filmagem, é necessário estar atento o tempo todo. Nesse momento, há uma negociação implícita de desejos. Há, é claro, uma negociação de horário, de condições, até de dinheiro, mas essa negociação de desejos é a essencial e a mais complicada. O entrevistado tem desejo de contar coisas que, eventualmente, podem não lhe interessar, e você não pode ter uma atitude paternalista demonstrando que tudo o que ele disser é interessante... Você ouve com respeito, mas tenta encaminhar a conversa para o que lhe interessa. De repente, há pontos de encontro entre o desejo dele e o seu, e então é a glória: você consegue que a pessoa fale quatro minutos sem que você tenha de cortar nada depois. Num documentário, um personagem se torna grande na medida em que a linha pela qual o documentarista está seguindo se cruza

com a linha pela qual ele está indo. Para isso, não existe manual. Não basta que haja esse encontro de desejos para que o depoimento seja uma maravilha. É preciso ainda estar atento para ir garantindo a clareza da história sem comprometer a interação. A história que o personagem conta não pode ficar incompreensível para quem vai ouvir depois. Se você não garantir isso na hora, não tem mais como corrigir depois.

Galáxia. Na produção do documentário, você se orienta então por um pressuposto que norteia toda a conversação: o que é *dito* é sempre uma contingência do *modo de dizer*. Seria essa outra característica do seu estilo?

Coutinho. No meu trabalho, como venho insistindo, o essencial é o ato de palavra, e um ato de palavra não é composto apenas pelo verbal, é composto também por elementos visuais — a gestualidade, por exemplo. É preciso saber ler um movimento de ombro, um jeito de jogar o cabelo. É a boca que fala integrada ao resto do corpo que também fala sob determinadas condições — confortáveis ou desconfortáveis, móveis ou imóveis, com ou sem uma iluminação forte... Eu nunca vou filmar uma boca isolada ou olhos sozinhos, como fazem alguns. É o conjunto - rosto, corpo, fala - que produz as imagens e, às vezes, as imagens mentais, as imagens sugeridas são mais fortes. Hoje é possível ver imagens do mundo inteiro a qualquer momento seja pela televisão, seja pela Internet. Chega um determinado momento em que nem se liga mais para elas. As imagens se prostituem. De repente, num filme em que há uso inadvertido da imagem, aquelas que surgem são absolutamente necessárias e passam a ser sublimes. Muitas vezes, a única representação possível de algo que já ocorreu é o espaço vazio onde a experiência aconteceu. É essa concepção que está por trás, por exemplo, de *Santo forte*, um filme que muitos consideram pobre de imagens porque o que se tem é gente falando o tempo todo. Mas, para mim, uma pessoa falando é imagem! E quando entra a "imagem pura", um quarto vazio, por exemplo, se produz um momento único, como se fosse possível captar, sugerir, o que não se vê. Para mim, o uso de outra imagem além daquela da fala do personagem desgasta o conjunto.

Há ainda um outro elemento importante envolvido na construção dessa fala — ou desse modo de dizer, se você preferir — que é a própria percepção que o personagem tem de sua participação e do seu desempenho no filme. No *Santo forte* ainda, tenho um exemplo. Há uma seqüência na qual uma empregada doméstica, que acredita ter sido uma rainha no Egito em outra encarnação, "inventou" uma nova atuação porque sentiu que havia perdido a prioridade no filme para sua filha. Exatamente como uma atriz de teatro, ela sabia que a filha havia roubado a cena e arranjou um jeito de dar a volta por cima contando uma história que não havia saído

incluída na pesquisa. Ela tinha consciência de que, para chamar novamente nossa atenção, precisa dar um peso à sua narrativa. E ela começou então, a contar como a sua irmã, que recebia o espírito da pomba-gira, acabou sendo morta durante um assalto a banco e como ela fora avisada disso pelos espíritos. Para dar mais dramaticidade ao relato, ela parou, apontou, olhou para o vazio, como se visse alguma coisa, e diz: "os espíritos estão logo aí atrás; a gente é que não tem vidência para ver". A narração que ela fez ficou maravilhosa! E ela retomou imediatamente a história da irmã. Digressão e narração. Ida e volta. Foi um acontecimento verbal extraordinário! Como é que uma pesquisa podia prever isso?! Nesse caso, não foi apenas a história que foi surpreendente, mas o modo como ela contou a história é o que a tornou mais extraordinária. Isso dificilmente ela repetiria em outra ocasião.

Galáxia. A pesquisa de personagens e a produção, então, são apenas um ponto de partida?

Coutinho. São um ponto de partida essencial porque há um aspecto no documentário, que não tem nada a ver com estética, que é delicadíssimo: é o acesso às pessoas. No caso do Edifício Master, essa dificuldade é mais clara. Numa favela, geralmente, esse acesso é mais fácil. Lá, não tem exterior e interior, todo mundo se conhece. Você anda e encontra as pessoas, fala com uma delas numa janela e já pode ir entrando na casa; é tudo muito aberto. Não é tão difícil fazer uma pesquisa numa favela, até porque a maioria das pessoas se conhece, uma já conduz à outra. Em um prédio de classe média, como o Master, a situação é bem diferente: são mais de vinte apartamentos por andar e cada um deles é uma unidade fechada. Tem um corredor escuro, tem uma porta, tem uma campainha que você toca e um cara que fala "pô, tô dormindo, não enche o saco!". Todo tipo de resposta é possível. E o que eu admirava nesses pesquisadores que trabalharam para o *Edifício Master* é que eles passaram três semanas por lá, o dia inteiro, enfrentando e tentando abrir todas essas portas. Conversaram com respeito com todos os moradores, enfrentaram gente chata, fizeram dezenas de relatórios e conseguiram fazer todo esse trabalho sem que houvesse qualquer reação negativa de um morador ou do síndico. Eles criaram um clima amistoso de modo tal que quando eu chegava no apartamento dos moradores escolhidos, era sempre bem recebido. Isso é um dado essencial para o êxito do documentário. Às vezes, eu posso ter poucos dados sobre o que um personagem eventualmente pode falar, mas, se eu sei que vou ser bem recebido, já tenho nas mãos a primeira condição para que essa pessoa revele para mim tanto ou mais do que ela revelou para os pesquisadores. Se a relação com os pesquisadores é amistosa, é de confiança, eu já chego na casa dela como "uma pessoa do bem" porque

chego com o aval dos pesquisadores que ela já conhece. Isso é também essencial. Ao mesmo tempo, como ela não me conhece, nunca me viu, geralmente repete tudo que contou aos pesquisadores sempre achando que eu não sei da história. Para mim, eles contam sempre como se fosse a primeira vez. Há, desse modo, uma expectativa, uma surpresa, o inesperado de toda primeira vez, que geralmente se perde quando se está contando uma história pela segunda vez para alguém. Essa é também uma diferença que pesa quando da realização do jornalismo e do documentário: no jornalismo, raramente o entrevistador conta com essa surpresa porque sempre conversa ele mesmo com o entrevistado antes de gravar. Depois, no momento da gravação, ele pede, de certa forma, para a pessoa repetir o que lhe dissera antes. O que se tem é então uma fala sem muito impacto, do tipo "como eu já lhe disse". No fundo, a repetição do que foi dito antes, na pesquisa, no momento da filmagem é algo meio incompreensível para a maioria das pessoas entrevistadas, ou melhor, "conversadas", porque entrevista não me interessa.

Galáxia. Esse seu processo de produção determina um "estilo Eduardo Coutinho" dentro do documentário brasileiro?

Coutinho. Se existe alguma "marca" no meu modo de filmar, essa marca é a revelação do próprio ato de filmagem. Eu acho inconcebível filmar sem o ato de filmagem; o ato de filmagem tem que se revelar de alguma forma. Para a maioria dos documentaristas americanos, esse procedimento é, ao contrário, um absurdo. O documentário clássico americano segue exatamente as convenções narrativas dos filmes clássicos hollywoodianos: não pode olhar para a câmera, não pode revelar o equipamento de filmagem, não pode mostrar de modo algum a intervenção do diretor, não se permite qualquer interação efetiva com a câmera ou com a equipe. Nos documentários americanos raramente você vê ou escuta a voz do diretor. O que eu acho espantoso, pois ninguém fala sozinho. Você sempre fala para alguém numa certa situação; há uma localização espacial e temporal que é essencial; há uma relação interpessoal que é também essencial. Em alguns documentários americanos, a câmera chega a funcionar como um instrumento de humilhação. Eu lembro, por exemplo, um documentário de Wiseman³, sobre um tribunal juvenil, em que uma

3. Frederick Wiseman é um dos mais importantes documentaristas norte-americanos. Formado em Direito pela Universidade de Yale, começou na carreira, produzindo *The Cool World*, de Shirley Clarke, em 1963, um olhar sobre a delinquência juvenil no bairro nova-iorquino do Harlem. Seu primeiro trabalho de direção foi *Titicut Follies*, realizado em um hospital psiquiátrico para criminosos. O filme ficou proibido, nos EUA, de 1967 a 1992 e estabeleceu sua reputação polêmica. Wiseman segue o estilo do *cinema vérité* e sua obra explora as grandes instituições americanas, retratando

meninha negra é conduzida por um policial e ela vem chorando e escondendo o rosto. De quem ela esconde o rosto? Ela esconde o rosto da câmera do Wiseman, que está duplicando a humilhação dela, se não a estiver criando... Ora, ela não tem que esconder o rosto do guarda que a leva, nem de nenhuma outra pessoa que está presente no espaço real em que foi filmado o documentário. Ela esconde o rosto, no fundo, da câmera. Para mim, aqui seria importante revelar a câmera porque, com isso, seriam reveladas também as circunstâncias nas quais estavam se dando aquela humilhação — e, às vezes, uma humilhação, só existe porque existe uma câmera. Há situações que só ocorrem daquele jeito pela existência de uma câmera... A presença da equipe de filmagem cria situações. Aparecer numa tela de cinema ou de televisão modifica a vida das pessoas. Depois que você apareceu na televisão, por exemplo, você não pode mais continuar a fazer o que você vinha fazendo. Às vezes, quando filmo, a primeira pergunta que me faço é: "por que esse cara está me dizendo isso e diante de uma câmera?" Não tenho nenhuma pretensão de ser psicanalista, mas me preocupo em problematizar esse "estar diante da câmera". No *Edifício Master*, tem uma personagem maravilhosa, Daniela, que toca diretamente nesse ponto. Ela não consegue olhar para a câmera e eu pergunto a ela o porquê, atendendo a uma curiosidade minha, mas que também certamente pode ser do público. Como ela é muito inteligente, a personagem acaba colocando, através da sua própria neurose, através da sua dificuldade de encarar a câmera, a dificuldade que é olhar para as próprias pessoas no dia-a-dia.

Galáxia. Pelo que você descreve, há determinados processos que se repetem e que repercutem diretamente no produto na forma de certas recorrências estilísticas. No documentário brasileiro, já se pode falar numa espécie de "escola" Eduardo Coutinho?

Coutinho. Método, talvez. Escola, não. Dispositivos que decorreram de minha experiência de vida e de cinema — que cada um invente seus métodos a partir de si mesmo.

Galáxia. Você poderia então definir, em princípios mais gerais, esse "método" ou "escola"?

Coutinho. No fundo, uma posição que tenho em relação às coisas de modo geral é a seguinte: para esperar algo, você precisa estar muito desesperado. Eu

escolas, hospitais, cortes de justiça, departamentos de polícia, etc. É definido como "o melhor e mais corajoso observador do lado sinistro da sociedade contemporânea". Na sua produção, destacam-se, entre outros filmes, *High School* (1968), *Law and Order* (1969) e *Juvenile Court* (1973). Este último é o filme mencionado por Coutinho.

estou convencido de que uma das características dos meus filmes, que não é muito evidente, é que, justamente graças ao meu cepticismo, meus filmes vêem o mundo com um olhar feliz. Certa vez eu escrevi num texto uma frase que diz o seguinte: "para mudar o mundo é preciso conhecê-lo e aceitar tudo que existe pelo simples fato de existir". É essa a postura que sempre me orientou na realização dos documentários. Quando filmo, tento ter um mínimo de intencionalidade ou de julgamento prévios da situação. Ainda que como um objetivo utópico, meu esforço é para estar sempre o mais vazio possível. Tudo que existe me interessa pelo simples fato de existir. É por isso que, de certa forma, acho meus filmes otimistas: porque são um exercício de aceitação da existência e, através dela, de celebração da própria vida. O que é que eu quero dizer no *Edifício Master*, por exemplo? Qual seria a possível intencionalidade desse filme? No fundo, o que eu mostro é que onde quer que a vida pulse, ela me interessa. Meu interesse é, em *Edifício Master*, como em outros filmes, sentir o pulso; negociar com o próprio real. Negociar é outro ponto essencial. Estamos sempre negociando. Estar vivo já é negociar com o real. A intencionalidade nos meus filmes, geralmente, é um atributo da interpretação que propõem para eles. Quem vê documentário no Brasil? Geralmente, são pessoas como nós, mas que têm a tendência de julgar o outro em função da sua própria condição social e cultural. Muita gente vê um filme procurando suas próprias respostas, procurando enxergar seus próprios conceitos. Um filme como *Edifício Master*, por exemplo, permite bem observar isso: o filme é aberto, não tem locutor, tem uma montagem aleatória, não tem um final pra dizer o que você deve pensar. Estimula leituras de esquerda e de direita, pessimistas e otimistas. Eu não entro nessa discussão, não me interessa. Um filme é mesmo aberto a várias interpretações e, de certo modo, ao que cada um já espera dele.

Galáxia. Um aspecto que chama a atenção em *Edifício Master* é a capacidade que o documentário possui de revelar o que há de extraordinário ou de especial no aparentemente ordinário ou banal.

Coutinho. O que se tem em *Edifício Master*, como também em outros filmes que fiz, são situações banais, mas singulares. Essa singularidade está muito mais na forma de narrar os episódios do que nos episódios por si sós. No tipo de documentário que faço, o mais importante é narrar bem: é contar de modo extraordinário mais do que viver algo realmente extraordinário. Essa narrativa depende do modo como se conduz a filmagem. Para uma filmagem dar bons resultados, é preciso se colocar no lugar do outro e, mais que isso, é preciso também tentar mostrar o lugar de onde o outro está falando. Veja, no *Edifício Master*, o depoimento da Maria

Pia. Ela é uma empregada doméstica, tão explorada quanto qualquer outra, mas demonstra uma postura patronal e sustenta toda uma teoria sobre a preguiça do povo brasileiro, como se a pobreza fosse uma escolha e não, por exemplo, o resultado da falta de oportunidade. Do mesmo modo, você pode encontrar um negro que possui um discurso racista ou um escravo que diz que gosta de ser escravo. Não estou ali para dar razão a ninguém. Nesse caso, é claro que não estou dizendo que a Maria Pia esteja, mas não me cabe julgá-la. O que me cabe é, nessa conversa, tentar evidenciar o lugar de onde nasce essa postura, essa posição, esse discurso do outro. Numa filmagem, de repente e sem intencionalidade prévia, pode-se provocar a emergência de um discurso latente, que nunca se produziu e que foi catalisado justamente por esse diálogo, que foi provocado por essa situação.

Galáxia. O que você busca nos seus documentários seria, antes de mais nada, um resgate da própria capacidade discursiva do indivíduo?

Coutinho. É claro. Basicamente, o homem é o único animal que vive com consciência de que vai morrer. Há, por isso mesmo, uma necessidade latente em todos nós de permanecer, que se manifesta, de alguma forma, como um desejo de ser reconhecido. Para a maioria, ser reconhecido significa ser singular; ser tratado como especial apesar de sua banalidade. É essa necessidade de ser reconhecido, de ser escutado, que tem sido explorada, de modo distorcido, pela televisão com os *reality shows* do tipo *Big Brother*, por exemplo. No fundo, todas essas necessidades se manifestam como o desejo apenas de ser escutado. E isso é o essencial no documentário que faço. No momento em que estou lá gravando, que estou completamente disponível, as pessoas sentem que, finalmente, vão ser escutadas. Veja bem, elas não sabem sequer quem eu sou, não me acham simpático, nem sequer me reconhecem na rua depois de me dizerem coisas espantosas. Não sou o rosto conhecido do entrevistador de televisão, por exemplo. Quando me olham, elas vêem apenas alguém ali que tem olhos e ouvidos para elas. Naquele momento, represento apenas uma função e nessa função, de escuta, meu desafio é estimular uma verbalização que é sempre única. É claro que estou falando aqui de verbalização num sentido mais amplo, mas, mesmo do ponto de vista físico, já me disseram que a voz humana é única, assim como as impressões digitais.

Galáxia. Alguns dos seus documentários — *Santo forte* e o *Edifício Master*, por exemplo —, parecem se pautar por uma "lógica" metonímica: através da parte você sempre nos conduz ao todo. Por um único episódio narrado por um personagem, conseguimos, muitas vezes, ter acesso à própria história de vida do personagem;

através da história de vida de um personagem somos levados, muitas vezes, a refletir sobre o próprio sentido da vida, por exemplo. Há, de fato, essa deliberação?

Coutinho. Deus está no particular disseram outros. Acredito na possibilidade de reconstruir o todo pela parte; de discutir o universal pelo particular. Minha pretensão, aliás, é imprimir uma certa universalidade aos temas tratados. Aposto também numa certa universalidade da própria compreensão. Por isso, num documentário como *Edifício Master*, por exemplo, não me preocupo em mostrar Copacabana porque essa contextualização é secundária. O que importa, para mim, num documentário é "cavar" ou "escavar" experiências humanas. É como na exploração do petróleo: quando você encontra o óleo é naquele espaço que você se concentra e cava. Na produção do documentário, esse "escavar" só pode se dar quando você circunscreve a sua exploração a um determinado espaço, como fiz em *Edifício Master*, a determinados grupos ou pessoas. Há aí um certo procedimento metonímico, como vocês mencionaram. O que é o *Edifício Master*, por exemplo? O prédio, em Copacabana, é só um pretexto. Podia ser qualquer prédio. O Master não foi escolhido porque tinha moradores excepcionais. O documentário foi feito lá, antes de mais nada, porque o síndico nos autorizou a filmar. Não me interessa por Copacabana, não me interessa pela classe média, não me interessa por nada que seja prototípico, como "esse personagem é maravilhoso porque revela o típico comportamento da classe média". Para mim, quando você reduz uma pessoa ao "típico", quando você objetiva uma pessoa, coloca intencionalidade na abordagem, você mata toda possibilidade de ter um personagem rico, surpreendente.

Galáxia. Para realizar seus filmes, você tanto utiliza película quanto vídeo. Há alguma determinação do suporte e das possibilidades de gravação/montagem no seu processo de realização?

Coutinho. Aos poucos, parece que a gente começa a ficar prisioneiro dos seus próprios princípios. Começa a trabalhar de um jeito e, com o tempo, parece que está dizendo "o documentário tem que ser assim". Mas, não tem. Existem inúmeros recursos, "n" formas de fazer documentário, que podem ser exercitadas, inclusive por mim. Mas, como nunca apelei, por exemplo, para recursos de pós-produção, hoje, se eu fizer uma fusão, já corro o risco de ser criticado porque não correspondo a uma determinada expectativa. De modo geral, não tenho grande preocupação em explorar os recursos do suporte. Há cinco anos eu só trabalho com câmera digital e não mudei muito meu modo de fazer filmes. E se eu continuar a fazer filme desse tipo, jamais voltarei a usar película. As pessoas pensam que é por causa do preço, mas não é só por isso. O problema maior é que a película possui um tempo de filmagem mais

limitado e exige mais cortes, mais interrupções no diálogo. Imagine eu ter que interromper um personagem num momento narrativo e emocional muito intenso porque o filme acabou... Não haveria mais como recomeçar do mesmo jeito. É essencial que haja fitas com capacidade de registrar, por exemplo, um discurso de duas horas, ainda que, dificilmente, um diretor grave um depoimento com todo esse tempo. Pode até acontecer, mas com o digital, certamente, interrompemos muito menos.

Galáxia. A tecnologia digital é, então, uma grande aliada do cinema documental?

Coutinho. Pode-se dizer que sim, pois tanto possibilita um tempo maior de gravação contínua quanto permite uma redução dos custos. Mas as facilidades propiciadas pelo suporte podem também estimular o surgimento de uma quantidade muito maior de filmes sem muita qualidade porque qualquer um pode julgar que está em condições de realizar um documentário, porque se pode ser menos seletivo na hora de filmar... Você também tem que desconfiar da facilidade que a tecnologia oferece.

EDUARDO COUTINHO
(São Paulo, SP, 1933)

- 1965 – Co-roteirista de *A falecida*, de Leon Hirszman
- 1966 – Diretor de um dos episódios do longa-metragem *ABC do Amor*
- 1967 – Co-roteirista de *Garota de Ipanema*, dirigido por Leo Hirszman (ficção, 35mm)
- 1968 – Roteirista e Diretor de *O homem que comprou o Mundo* (longa, ficção, 35mm)
- 1971 – Diretor do longa-metragem *Faustão* (ficção, 35mm)
- 1973 – Co-roteirista de *Os condenados*, de Zelito Vianna, baseado na novela de Osvaldo de Andrade
- 1975 – Co-roteirista de *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel, baseado no romance "Amar Verbo Intransitivo", de Mário de Andrade
- 1976 – Co-roteirista de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, baseado no romance homônimo de Jorge Amado
- 1975–1984 – Diretor de vários documentários em média metragem para o Globo Repórter (Rede Globo). Entre eles, *Seis dias em Ouricuri*, *O pistoleiro da Serra Talhada*, *Teodorico – O imperador do Sertão e Portinari*, *o menino de Brodóski* (todos em película)
- 1964–1984 – Diretor de *Cabra marcado para morrer*. Premiado em festivais no Rio de Janeiro, Havana, Berlim, Salso (Itália), Tróia (Portugal) e Paris (Cinéma du Réel)
- 1985–1986 – Diretor de um dos programas da série *Caminhos da Sobrevivência*, dirigida por Washington Novaes, na TV Manchete
- 1987 – Diretor do documentário *Santa Marta – duas semanas no morro* (média metragem em vídeo)
- 1988 – Roteirista da série *90 anos do cinema brasileiro* da TV Manchete (média metragem em vídeo)
- 1989 – Co-diretor do documentário *Volta Redonda. Memorial da Greve* (média metragem em vídeo) e diretor de *O jogo da dívida* (média metragem em vídeo)

- 1991 – Diretor do documentário em longa-metragem *O fio da memória*. Premiado no Festival de Montevideo.
- 1992 – Diretor dos documentários *Boca de lixo* (média metragem em vídeo). Premiado nos festivais de Toulouse, Video Film Video (Guadalajara, México), Leipzig e Okomedia (Suíça), Margarida de Prata, prêmio da CNBB; e *A lei e a vida* (média em vídeo)
- 1994 – Diretor do documentário *Os romeiros de Padre Cícero* (média metragem em vídeo)
- 1999 – Diretor do documentário *Santo forte*. Prêmio para finalização de produção pelo Office Catholique du Cinéma (OCIC). Margarida de Prata, Prêmio da CNBB. Prêmio especial do Júri no Festival de Gramado. Melhor filme, roteiro e montagem no Festival de Brasília. Melhor filme brasileiro de 1999 (Associação Paulista de Críticos de Arte).
- 2001 – Diretor do documentário *Babilônia 2000*. Prêmio da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) no Festival É tudo Verdade.
- 2002 – Diretor do documentário *Edifício Master*. Prêmio de Melhor filme documentário no Festival de Gramado.

ALEXANDRE FIGUEIRÔA é jornalista, professor da Universidade Católica de Pernambuco e doutor em estudos cinematográficos e audiovisuais pela Universidade de Sorbonne Nouvelle – Paris 3. É também pesquisador do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea (UNICAP). Publicou, entre outros, *La vague du Cinéma Novo en France fut-elle une invention de la critique?* (Paris, L'Harmattan, 2000). alexfig@uol.com.br

CLÁUDIO BEZERRA é jornalista, professor da Universidade Católica de Pernambuco e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. É pesquisador do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea (UNICAP). claudiobezerra@uol.com.br

YVANA FECHINE é jornalista, professora da Universidade Católica de Pernambuco e doutora em comunicação e semiótica pela PUCSP. É pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUCSP – USP – CNRS) e do Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea (UNICAP). Juntamente com Ana Claudia de Oliveira, editou os livros *Imagens técnicas, Semiótica da arte e Visualidade, urbanidade, intertextualidade* (São Paulo, Hacker Editores, 1998). yvanafechine@hotmail.com

Entrevista agendada e gravada em fevereiro e aprovada para publicação em julho de 2003.