VII Simpósio Nacional de História Cultural
HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES
Universidade de São Paulo – USP
São Paulo – SP
10 e 14 de Novembro de 2014

A MEMÓRIA COMO UMA ILHA DE EDIÇÃO: O NARRADOR NO CINEMA DE EDUARDO COUTINHO: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO *CABRA MARCADO PARA MORRER* (1984)

Renato Kleibson da Silva*
Gilmar Santana**

O PROJETO ÉTICO/ESTÉTICO NO MÉTODO NARRATIVO DE EDUARDO COUTINHO

Walter Benjamin localiza que há duas estirpes de narradores, em linhas gerais, o "sedentário", representado pelo trabalhador que cultiva a terra e que é guardião da sabedoria e da tradição de seus antepassados; e o "nômade" que é caracterizado pelo marinheiro viajante que apanha as narrativas em cada paragem que visita. Estas duas famílias se encontraram, segundo o filósofo alemão, nas oficinas da Idade Média, pois elas foram os locais por excelência do encontro do "sedentário" com o "nômade" a partir da relação do mestre artesão com o seu aprendiz no decorrer da história. Nelas encontravam-se o viajante incauto com o pupilo aprendiz, e ambos sob os auspícios do mestre que outrora tinha sido "nômade" ou "sedentário" trocavam suas experiências a partir do trabalho manual circunscritos em uma comunidade de ouvintes (BENJAMIN, 1985).

* Graduado em Ciências Sociais pela UFPE e mestrando em Ciências Sociais pela UFRN. E-mail: silvarenato86@gmail.com

** Professor adjunto do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da UFRN. E-mail: gsfz@hotmail.com

Coutinho encarna as duas tradições, haja vista, após fazer o curso de cinema em um Centro de Estudos Cinematográficos que havia em São Paulo na década de 1950 e também de participar do Seminário de Cinema do Museu de Arte Moderna na mesma cidade. Ele parte para a Europa e ganha uma bolsa de estudos do governo francês e faz um curso de dois anos no Idhec (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) e retorna ao Brasil no início dos anos 1960. Mais a maior experiência narrativa que marcará o cinema de E. Coutinho ainda está por vir.

Nesta época o Brasil estava acossado pelos intempestivos anos Jango e Coutinho junta-se ao Centro Popular de Cultura da União dos Estudantes do Brasil (CPC da UNE) e uma vez no Centro, ele fora encarregado de rodar a segunda produção ficcional do grupo, a primeira tinha sido *Cinco vezes favela* (1962) e o segundo filme em questão seria *Cabra Marcado para Morrer*[1], e desta vez seria filmado no Nordeste brasileiro, o primeiro foi o único filme da UNE a ser concluído (COUTINHO, 2013).

Durante este período, Eduardo Coutinho fizera parte da UNE Volante que percorrera o Brasil mostrando o seu "mosaico" de miséria e subdesenvolvimento sob a égide de uma arte "engajada" que visara à mudança social a partir da produção simbólica, um ideal estético em conflito direto com as ideias do grupo cinemanovista[2].

Em seguida vamos ver as intempéries que acometeram este filme, por ora, depois de quase empastelado por completo o *Cabra/1964*[3] pelos militares naquele fatídico primeiro de abril de 1964. Coutinho retorna ao Nordeste em 1969 por ocasião de um projeto da Saga Filmes para filmar quatro filmes sobre a temática do cangaço e a produtora usou a mesma equipe do *Cabra/1964* como estratégia financeira, já que todos ali conheciam a região. Era pra ser quatro filmes a um preço de três, "Eu então fiz uma

---

[1] Título homônimo e cedido pelo poeta e crítico Ferreira Gullar, a época presidente da UNE e que tinha escrito um livro de cordel que versava sobre as agruras de um trabalhador rural nordestino, um livro de alto teor político e que tocava fortemente no tema da reforma agrária no país e que é o dono da voz em off que perpassa boa parte do *Cabra/84*.

[2] Os Cinemanovistas, os diretores e produtores do Cinema Novo, ancorados em uma arte experimental viam as produções do CPC como "didáticas" e até "paternalistas" com a "imagem do povo" que este grupo elaborara principalmente sob o crivo do sociólogo Carlos Estevam, um dos fundadores do CPC-UNE. Evidentemente, o compromisso com o social no Cinema Novo era central, mas este deveria ser articulado com uma forte preocupação estética. Apesar de não concordarem este retrato do povo brasileiro, feito por C. Estevam, E. Coutinho e L. Hirszman continuaram ligados ao CPC até o golpe militar.

[3] A partir daqui irei fazer a referência ao *Cabra/64* quando estiver me referindo ao filme interrompido pelo Golpe Militar de 1964 e que teve apenas um copião sem áudio como espólio e, ao *Cabra/84* quando falar do filme concluído na década de 1980.

pesquisa. Até hoje foi uma coisa para mim, muito mais que os filmes. Porque eu li tudo o que pude encontrar sobre cangaço, coronelismo, coisas deste tipo, tudo sobre história do Nordeste em geral" (COUTINHO, 2013, p. 186-87).

Deste projeto da Saga Filmes em gravar quatro longas sobre a temática do cangaço que resultou um fracasso de bilheteria, pois segundo Coutinho, o tema do cangaço tinha forte apelo comercial nos centro rurais, mas não no grande eixo Rio-São Paulo não havia mais interesse neste tipo de produção e, como são as duas cidades que alavancam bilheterias, o projeto não vingou. Mas, além da pesquisa supracitada houve uma viagem que deixara marcas indeléveis na vida e na futura obra de Coutinho

> Para preparar essas sinopses do projeto, além de ler livros, fiz uma viagem com o Leon [Hirszman], o Marcos [Farias] e o Luis Carlos Ripper, o cenógrafo. Percorremos milhares de quilômetros. Foi uma viagem preciosa para mim, porque me revelou o Nordeste do ponto de vista social, do ponto de vista cultural e de paisagem, coisa incrível [...] Nessa viagem aprendi coisas de que me lembro como se fosse hoje. (COUTINHO, 2013, p. 190)

Como vimos, Coutinho alimentara-se nas duas estirpes de narradores que Benjamin contempla em seu texto, tanto o "sedentário" quanto o "nômade", pois houve as pesquisas sobre o Nordeste; a viagem para a mesma região e, como fala o filósofo alemão no contraste entre a narrativa e o romance – "O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes" (BENJAMIN, 1985, p. 522). Lembremos também que N. Leskov só começou a escrever, de modo profissional, a partir dos 30 anos. E após ser representante itinerante de uma empresa inglesa e, por conseguinte, tendo conhecido toda a Rússia, além de ser um homem com um vasto conhecimento sobre a terra e os costumes do povo russo.

Outra marca profunda no narrador, segundo Benjamin, é que ele vai buscar nas experiências que passam de pessoa para a pessoa a sua matéria de trabalho e isto é uma característica marcante no cinema de Coutinho a partir de *Cabra/1984* quando o seu cinema ganha corpo. Porém, o embrião deste *modus operandi/vivendi* já está presente em uma produção sua da década de 1970 e que fora ainda na época do *Globo Repórter* (estes anos de Rede Globo foram fundamentais para que Coutinho se enraizasse cada vez mais na cultura nordestina e lhe serviu, como veremos mais a frente, como preparatório para a retomada do *Cabra Marcado para Morrer*), chamado: *Seis dias de Ouricuri* (1976) onde

há o famoso plano de três minutos e dez segundos (talvez esteja aí neste plano à gênese do cinema de Coutinho) em que um trabalhador rural fala das agruras da seca e a morte que ceifa tudo

> Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível [...] Assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade [...] A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural. (BENJAMIN, 1985, p. 527)

A citação deste trecho, em que Benjamin fala da importância da morte para a arte narrativa é de suma importância para compreender a produção artística de Coutinho, pois um cineasta que sempre optou pelos "anônimos" – os "pobres-diabos", exceção seja feita aos documentários – *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978) e *Edifício Master* (2002) em que, respectivamente, aborda um latifundiário nordestino e a classe média carioca de Copacabana, todos os demais documentários de Coutinho abordam os subalternos da sociedade brasileira e, nestes, a morte é um *leitmotiv* presente e que confere a estes personagens um magnetismo bem particular. Haja vista, na experiência com a morte a narrativa retoma a sua forma primária que remete diretamente à experiência de vida que, está diretamente ligada à categoria trabalho, lembremos que a narrativa é uma forma artesanal de comunicação e que ganhou tecido e textura nas comunidades de ofício da Idade Média. Segundo Benjamin, esta dimensão não se subjaz apenas às narrativas como também a *comunidade de ouvintes*. Há três documentários de Coutinho em que a morte é um tema candente. São eles, *Santa Marta - duas semanas no morro (1999), Babilônia 2000* (2000) e *O fim e o princípio* (2005). Este último foi, o último filme de Coutinho realizado em campo e é uma região limítrofe para os caminhos que seus filmes irão traçar a partir de então.

Em seguida vamos ver algumas estratégias que E. Coutinho utiliza para montar os seus filmes, os recursos narrativos que fazem dos seus filmes algo muito particular não só na cinegrafia nacional quanto internacional, entre eles: a ausência de narração; as condições de filmagem; o microfone no entrevistador (nele); a proximidade com os entrevistados e a ênfase na palavra narrada. Primeiro ponto será qual o tipo de relação que ele estabelece com o futuro entrevistado

> Eu não sou especialmente simpático com as pessoas. Quando falo com um nordestino, aparentemente não tenho nada a ver com ele. E essa diferença eu não procuro falsamente diminuir. É claro que eu uso uma linguagem coloquial, mas não tento fingir que sou igual [...] Então, eu não tenho empatia com as pessoas, e, apesar de não ter nenhum elemento prévio para criar uma relação positiva na entrevista, eu consigo criar uma certa intimidade que a maioria dos diretores não conseguem (COUTINHO, 2013, p. 224)

Neste trecho, percebemos aquilo que Benjamin fala da relação *ingênua* entre o ouvinte e o narrador que é dominada pelo interesse em conservar aquilo que foi narrado e, isso se dará, para o ouvinte imparcial, a partir do momento em que ele assegure a reprodução daquilo que lhe foi narrado. E isso Coutinho fará, como veremos em seguida, na sua montagem que além de ser estética é, acima de tudo, ética, como fica claro no documentário *Coutinho. Doc - Apartamento 608* (2002)[4] em que ele se vê às voltas com vários dilemas éticos nos bastidores da filmagem de *Edifício Master* (2002)

> Eu procuro respeitar a cronologia da filmagem e não entrar num processo ficcionalizante. É claro que sempre que você contar uma narrativa haverá seu lado ficcional. E sem narrativa não há documentário, mas a montagem pode privilegiar a ficção. Eu tento manter uma certa lógica de progressão do personagem e da ação (COUTINHO, 2013, p. 225)

Outro elemento seminal no cinema de E. Coutinho é as condições prévias e efetivas de filmagem, como se sua equipe fosse uma *Jazz Band* e o improviso reinasse do início ao fim, a falta de voz em *off* narrando oniscientemente os acontecimentos na economia interna da produção suscita este recurso muito bem utilizado por Coutinho

> [...] geralmente há um set da entrevista, assim como tem o set da psicanálise: muitas luzes sobre uma pessoa sentada a três ou quatro metros distante do diretor, porque a câmera não pode mostrá-lo. E ninguém fala normalmente a essa distância. Então, se criou esse clima, dificilmente a conversa será boa. O que cria a tensão é chegar à casa da pessoa com a câmera ligada: isso obriga toda a equipe a inventar: o câmera, o cara do som, porque eu tenho que estar absolutamente ligado na pessoa que está falando. Em muitos casos, portanto, o câmera é que tem que decidir o enquadramento. (COUTINHO, 2013, p. 224)

Esta tensão que é chegar à casa da pessoa com a câmera ligada remete imediatamente a uma das cenas mais icônicas do cinema nacional, quando Coutinho

[4] Documentário dirigido pela produtora do *Edifício Master*, Beth Formaggini e que narra os bastidores da filmagem do *Master* e as respectivas veleidades de Coutinho para a realização deste filme.

chega à casa de Elisabeth Teixeira no *Cabra/84* com as duas câmeras ligadas e começa a entrevistá-la na janela de sua casa no munícipio de São Rafael no Rio Grande do Norte. E também no final do segundo dia de filmagem, sem o filho Abraão que tolheu a entrevista no dia anterior, D. Elisabeth Teixeira faz um testemunho de sua vida e elogia a abertura do governo Figueiredo e depois o crítica, tudo isso na janela da casa enquanto a kombi da equipe se preparava para partir.

Tanto a descrição de Coutinho quanto a alusão da cena em que se entrevista Elisabeth Teixeira na janela de sua casa nos remete aquilo que Benjamin fala sobre as condições em que o narrador conta a sua história, ou aconteceu diretamente com ele ou lhe foi narrada por um estranho que conheceu no trem ou no enterro de Dostoievski, no que Benjamin cita das condições de narrativa de uma novela de Leskov. Isso demostra que o poder da narrativa não é apenas informar (forma típica da imprensa que está preocupada com a notícia próxima geograficamente, hodierna e circunstancial e também do romance, que é uma épica fruto do livro impresso e independente da oralidade, não se nutre dela e tampouco a alimenta), mas sim suscitar uma história que não está preocupada com o "sentido da vida" como no romance.

Benjamin nos fala que a crise da narração na contemporaneidade se dá, entre outras coisas, porque a narração – fruto da sabedoria perpassada por uma comunidade de ouvintes – foi sendo paulatinamente (o marco disso é a pressa móvel inventada no final do século XV por Gutemberg) solapada pela informação, de início com o romance e em seguida pelo jornal.

> O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro [...] A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fada, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. (BENJAMIN, 1985, p. 512)

Após estas condições de filmagem (ou narrativa) estarem à mercê, relativamente, das intempéries do acaso (um entrevistado pode não estar em casa, pode ter ocorrido um suicídio como teve no *Edifício Master* etc.) há outra estratégia narrativa muito singular no empreendimento ético/estético de E. Coutinho, que seria a relação específica entre o entrevistado (narrador) e o próprio Coutinho (entrevistador e também narrador a partir da montagem)

> A primeira regra é que ninguém me contará uma coisa na câmera que já não tenha me contado fora [...]. Para mim, o momento da filmagem é sempre o momento da relação, isso é essencial. O transe do cinema ocorre neste momento, nem antes, nem depois. Eu não quero fazer uma sociologia da favela; por isso é importante que, no momento da filmagem, eu não saiba o que esse cara vai dizer. Nessa hora, minha tensão é maior do que a dele. De repente, o cara pode ser um chato, ou então você pensa que não vai render nada e o cara dispara e é maravilhoso. Esse tipo de coisa possui uma tensão extraordinária, tudo está em aberto. (COUTINHO, 2013, p. 224)

Em seguida, na segunda parte deste artigo, vamos nos reter nas condições matérias que fizeram nascer o *Cabra Marcado para Morrer* e sua força fílmica enquanto documentário que nasceu a partir de um diálogo, nem sempre harmonioso, de várias formas de narrativa como veremos. E, também, vamos investigar como Coutinho saiu em busca de sua personagem em *conflito*, característica em grande medida, da força do seu cinema e de sua respectiva narrativa, pois a busca desta *personagem* foi uma procura de um modo particular de fazer um cinema com ênfase na palavra e nas narrativas de ambos os lados da câmera.

CABRA MARCADO PARA MORRER, O FILME QUE DUROU QUASE DUAS DÉCADAS (OU A "MEMÓRIA PRESENTE" COMO ARTEFATO POLÍTICO/ESTÉTICO/ÉTICO)

Em síntese, o primeiro *Cabra/1964* era um projeto de ficção encomendado pela UNE e realizado em parceria com o MCP (Movimento Popular de Cultura de Pernambuco) sob a liderança do então prefeito do Recife, Miguel Arraes. O projeto original deveria contar a história do assassinato do trabalhador e líder da Liga Camponesa de Sapé, zona da mata paraibana, João Pedro Teixeira. Mas, ainda em 1964 as lutas por terra entre o latifúndio e os trabalhadores da Liga de Sapé inviabilizaram a produção na Paraíba. Daí Coutinho e sua equipe foram filmá-lo no Engenho Galileia a partir do início de 1964 até a noite do golpe, a última cena que ficou registrada foi gravada na noite de 31 de março de 1964, horas antes do golpe.

De 1964 a 1981 foram longos dezessete anos de um hiato em que tanto E. Coutinho quanto os moradores do Engenho Galileia em Vitória de Santo Antão, zona da mata pernambucana e, especialmente a família Teixeira, e todo o país foram tomados de assalto por uma ditadura militar que cerceou toda uma miríade de iniciativas empreendidas por artistas e políticos desde os anos JK, um exultante êxtase que

encaminhava o país para um destino totalmente diferente do que veio a tomar após o golpe em 1964.

Há uma ampla gama de possibilidades interpretativas para o *Cabra Marcado*, por ora, vamos nos ater aos fins deste artigo para falar um pouco sobre as dimensões do filme que dialogam com às especificidades narrativas sugeridas por Benjamin, para relatar o amálgama de narrativas subjacentes tanto na confecção do filme como no imbricamento das narrativas bibliográficas dos trabalhadores que participaram e participarão do *Cabra/1964* e do *Cabra/1984*; na do próprio E. Coutinho e também, por que não, na do próprio Brasil.

Como já falamos brevemente acima, cabem aqui mais algumas palavras em relação às condições que fizeram *Cabra Marcado para Morrer* retomar à luz como um "divisor de águas" (BERNARDET, apud, LINS, 2004, p. 31) e também como um "filme síntese" que dialoga com outras mídias [...] "É reportagem, é resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade" (ibidem, p. 31) além de ser um filme que encerra, segundo Ismail Xavier, o período mais robusto do cinema brasileiro (entendendo este lapso temporal do Cinema Novo até o *Cabra*) que dialogou de forma inovadora e plural as dimensões estéticas com as questões política do Brasil no período.

A história do filme por si só já é uma narrativa quase fantástica, haja vista, ele contar a história não só do seu diretor e da sua equipe e dos camponeses que trabalharam nele, mas também a sua própria história que foi sendo modificada de acordo com as mudanças operadas no seio da sociedade brasileira naqueles anos.

> Um filme de ficção, baseado em fatos reais, que contava o assassinato de um líder camponês, com um elenco de atores camponeses; o único filme interrompido pelo golpe militar de 1º de abril; uma interrupção seguida de fugas, prisões e apreensão do material pelo exército; as latas do copião ficaram escondidas durante anos debaixo da cama do pai do cineasta David Neves, que era general; os negativos foram salvos por acaso e retirados clandestinamente, depois de 11 anos, do laboratório da Líder e depositados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, sob o título *A Rosa do Campo* (LINS, 2004, p. 34)

E. Coutinho nunca havia abandonado a ideia de completar o seu filme, "era um troço do fundo do coração, um pesadelo, uma dor no fígado, um negócio brutal" (ibidem, p. 30). A equipe e alguns personagens dispersam-se pelo Brasil após o golpe, e Coutinho fizera alguns trabalhos na ficção ainda durante a década de 1960 e só depois é que trabalhara para a Rede Globo a partir de 1975. E é nesta emissora que ele retomara o

contato com o Nordeste, especialmente, após receber uma indicação de trabalho do seu chefe no *Globo Repórter*, Paulo Gil Soares[5], que lhe incumbiu em 1976, para fazer uma reportagem sobre a seca em Ouricuri, sertão pernambucano. Era para ser uma reportagem de 10 minutos, mas Coutinho trouxera um material para um programa completo de 45 minutos. E deste material saiu o já citado plano de três minutos e dez segundo em *Seis dias de Ouricuri* (1976).

Nestes anos de Globo Repórter que a época era um espaço "livre" da censura oficial, pois as ilhas de edição do programa eram bastante "flexíveis" devido aos equipamentos modernos de captação de imagens em campo, foram "os anos de aprendizado" para Coutinho enquanto formação narrativa, além, é claro, do salário fixo que lhe deu as condições de juntar dois anos de trabalho sem férias para acumulá-las no início da década de 1980 e retomar as filmagens do *Cabra Marcado* no Nordeste

> A televisão trouxe essa agilidade, a câmera leve tinha que ser usada, ela ia na intimidade, filmava tudo, acompanhava as trajetórias das pessoas, os tempos mortos ["onde não acontece nada"], arriscava o erro. O cinema não tinha isso, era comportado [...] Na verdade fui juntando o que a televisão fazia, mas cortava ou usava mal, com aquilo que o cinema não fazia, e isso de uma forma muito mais instintiva do que pensada. É neste sentido que quero transformar a reportagem em uma das belas-artes [...] A coisa se produz de improviso, e você tem que filmar. Filmar a chegada e a saída em uma casa, ninguém filmava. Eu devia ter isso na cabeça no *Cabra*, porque o fato era que a câmera filmava sempre, a equipe entrando ou não na imagem, não tinha importância, porque você sentia que ela estava no jogo. (COUTINHO, apud, LINS, 2004, p. 42-43)

Neste trecho, percebemos Coutinho aproximando-se de uma linguagem cinematográfica moderna, aquela que os cinemas novos do mundo a partir da década de 1960 começaram a experimentar mais radicalmente, principalmente no documentário, os hoje chamados: "cinema verdade" e "cinema direto"[6] em que há uma ruptura com o cinema clássico cuja ideia de mimeses (reflexo da realidade) era candente a partir da montagem invisível[7]. Esta acintosa ruptura está presente na *Nouvelle Vague*; no cinema

[5] Cineasta que havia trabalhado na Caravana Thomas Farkas – A Enciclopédia Audiovisual da Cultura Popular Brasileira.

[6] O "cinema verdade" é sinônimo do "cinema direto" fora do Brasil. Aqui os termos são separados e se referem, respectivamente, ao cinema imprimido por J. Rouch na França e ao cinema independente dos EUA, em especial, o de John Cassavetes.

[7] Ou "transparente" é aquela utilizada na decupagem clássica onde o filme é um "espelho do real". O espectador deve esquecer que está vendo uma ficção e o teor "realista" é que dá à tônica do que está

italiano dos anos 1960; no Cinema Novo brasileiro etc. Com a montagem "opaca", entre outros novos elementos, o cinema passou a ser também produtor do real, gerador de comportamentos, novos acontecimentos, ideologias, estilos de vida. A relação entre sujeito (cineasta) e objeto (personagens e situações) foram relativamente diluídas assim como as de arte e vida[8], imagem e som, ou seja, "a equipe entrando ou não na imagem, não tinha importância, porque você sentia que ela estava no jogo".

A "equipe entrando no jogo" é uma empreitada que aponta aquele ideal de Coutinho em apresentar a reportagem como uma das "belas-artes" a partir do convite ao espectador para participar junto do "trabalho" do *Cabra Marcado*, ou seja, ele também é chamado a interpretar aquilo que está sendo apresentado não como um material acabado, lembremos do que diz Benjamin, a narrativa não encerra ela lhe dá as possibilidades de interpretação do narrado, algo diferente da informação e também do romance que já vem explicada ou lhe da o "sentido da vida" e a correspondente palavra, "FIM", em baixo da última linha dos romances.

> Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (BENJAMIN, 1985, p. 512)

Esta característica de "livre-interpretação" é algo marcante no cinema de Coutinho a partir do *Cabra Marcado*. Não acreditamos em histórias ou formações contínuas, mas o *Cabra/1984* como saiu seria inviável nos parâmetros estéticos do CPC e também nos da TV. Além da "livre-interpretação" Coutinho afirma que o "cinema não resolverá o social" (segundo o próprio diretor, a única coisa que seus filmes renderam a uma personagem, foi uma casa que ele deu a Dona Elisabeth Teixeira), o que há nele é a possibilidade da fala para o entrevistado, pois neste pequeno instante (o da filmagem) ele captará, através de sua experiência em construir narrativas, a sua palavra. Outra particularidade é que o *Cabra Marcado* não tem um *happy end* ou redentor como aparenta, vemos no final do filme a voz em off de Coutinho falando

sendo representado. Diferente da montagem "opaca" que é aquela que mostra as condições do "artifício", ou seja, aquilo que está sendo mostrado é uma interpretação da realidade.

[8] Para uma discussão mais ampla, ver o livro do Peter Burguer – Teoria da Vanguarda (Cosac Naify, 2010).

> Primeiro, o filme termina se referindo ao cinema – "quando este texto foi escrito" – ou seja, há a contingência do tempo. Segundo, estava querendo dizer. Olha, passaram-se dois anos, e ela nem os filhos viu [...] O filme não resolveu a vida de Elisabeth com os filhos, um dos personagens morreu [João Virgínio] e a memória dele podia ter-se perdido como a de tantos outros. Esse troço é essencial: evitar de todas as formas resolver a sociedade nos filmes. (Ibidem, p. 54-55).

A memória, junto com a finitude, é um dos temas caros no cinema de Coutinho e também fundamentais para a arte da narrativa. No filme, João Virgínio faz um depoimento marcante sobre a sua tortura no período em que esteve preso, após alguns meses ele morreu de ataque cardíaco, porém seu relato ficou registrado.

> A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte. (Ibidem, p. 516).

Há um elemento no *Cabra Marcado* que Coutinho abandonará futuramente de seu projeto estético, que é locução em *off*, no filme temos três vozes *over*[9] que vão juntando os "quebra cabeças" de forma "objetiva". Sem elas o filme se perderia na profusão de acontecimentos; relatos; recortes; informações; interpretações; sentimentos exasperantes primeiramente na própria figura do diretor que é também personagem. A locução em *off* é fundamental para que as memórias individuais ganhem corpo e irrompam de uma maneira coletiva.

Há também um procedimento metodológico no filme de grande monta para que a memória das personagens se reavivem e se reinventem. Este método foi sugerido a Coutinho por Carlos Augusto Calil, na época um alto funcionário da Embrafilmes: que consistiria em levar o copião do *Cabra/1964*[10] e mais cinco fotografias que restaram da época do primeiro projeto, rodar o copião em uma sessão ao ar livre e mostrar as fotografias. A primeira projeção ocorreu no Engenho Galilei e Coutinho conseguiu centralizar todos os personagens que participaram do primeiro filme, excetuando, Elisabeth Teixeira e seus filhos.

[9] As locuções em off são realizadas por, em ordem de recorrência: Ferreira Gullar; Eduardo Coutinho e Tite de Lemos.

[10] Havia cerca de 40% da ideia original rodada no copião, não havia som nestas imagens.

A exibição foi "lenha" na "fogueira" quase já em "brasa" da memória dos personagens de Galileia. Coutinho utilizou o mesmo procedimento e, também, as fotografias na noite do dia em que foi visitar Elisabeth Teixeira em São Rafael. A entrevista com ela durante o dia sofreu a "tempestade" de emoções proporcionadas por Abraão que pedia reiteradamente que Coutinho registrasse "o desabafo do primogênito" ao que Coutinho acatou dizendo "eu registro tudo o que a família pedir". No dia seguinte a exibição encontramos Elisabeth Teixeira, sem a presença do filho Abraão, muito mais "leve" e com a memória reavivada por conta da exibição e das fotografias.

Não há como negar que o método da exibição do copião junto com as fotografias foi um recurso narrativo que atiçou o "fogo" da memória das personagens/entrevistados. Reacendeu a deusa da reminiscência, Mnemosyne, que era para os gregos a musa da poesia épica, pois através da reminiscência é que a escrita se materializava e desta chegava-se a historiografia. Esta última representa uma zona de indiferenciação, assim como a grande prosa está em relação às diversas formas métricas, e àquela [reminiscência] em relação às várias formas épicas. A forma mais antiga de reminiscência, a epopeia estritamente dita, contém através de uma indiferenciação, como aponta Benjamin, a narrativa e o romance

> Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente que nele a musa épica — a reminiscência — aparecia sob outra forma que na narrativa. A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica [...]. Mas a esta musa deve se opor outra, a musa do romance que habita a epopeia, ainda indiferenciada da musa da narrativa [...] O que se prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a *um* herói, uma peregrinação, *um* combate; a segunda, a muitos fatos difusos. Em outras palavras, a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*. (ibidem, pp. 516-517, grifos do autor).

Percebemos no trecho muito bem elucidativo de Benjamin, as distinções entre *rememoração* que está associada ao gênero romanesco e a *memória* que está associada à narrativa, esta última é breve e fugidia por que tenta dar conta de *fatos difusos* diferente da unidade do "isolamento transcendental" (Lukács) do romance, tanto para quem escreve quanto para quem o lê porque é filha da *rememoração*. Desta feita, o método da exibição empreendido por Coutinho ante das entrevistas com os personagens fora uma iniciativa

de recolher e "ordenar" os "fatos difusos" das *memórias* individuais para detonar em uma explosão coletiva de identificações mútuas – as *reminiscências* objetivaram-se através do brilho da projeção em 16mm.

A seguir, apontaremos alguns caminhos traçados por Coutinho na busca de suas personagens em *Conflito* através de um cinema que preza pelo mínimo. Acreditamos que esta seção tentará esclarecer como o cineasta foi "limpando" o seu cinema dos "ruídos" que interferiam em seu cinema que pretende ser narrativo, ou seja, centrado nas personagens. Em síntese, calcado na palavra.

POR UM CINEMA MINIMALISTA E A BUSCA DE UMA PERSONAGEM EM *CONFLITO*

O cinema de Eduardo Coutinho é caracterizado, por entre outras coisas, pela ausência de trilha sonora, exceto aquela captada no próprio set de filmagem; da relativa ausência de roteiro ou pauta; das condições de filmagem da equipe; dele fazer parte também da filmagem como um personagem mediador entre o entrevistado e a câmera em uma postura de "exercício espiritual" [11]; uma preocupação ética na montagem para não denegrir ou ressaltar posturas que inferiorizem as personagens; por filmar o tempo morto da entrevista; pela atenção total no entrevistado (ele é um diretor que não pega na câmera, para isso tem o fotógrafo); na filmagem *in loco* e com as câmeras (utilizando o vídeo que barateia a filmagem) ligadas o tempo inteiro durante todo o processo de captação das imagens e com o microfone aberto captando tudo; a ausência da "onisciente" e "didática" locução em *off* típica dos documentários "tradicionais", esta guinada de Coutinho para este cinema que preza pelo "mínimo", ocorrera a partir de *Cabra Marcado para Morrer*[12].

Porém, o enfoque *na* palavra do entrevistado e na relação com este – a arte de filmar a palavra – é uma das marcas mais relevantes no cinema impresso por Coutinho. E esta relação é estabelecida por uma ausência de julgamento no que o personagem fala e no desmoronamento de maniqueísmos típicos de uma abordagem "paternalista" da arte

[11] Coutinho faz uso de uma frase de P. Bourdieu, neste trecho da entrevista: "A entrevista pode ser considerada como uma forma de exercício espiritual, visando obter, pelo esquecimento de si, uma verdadeira conversão do olhar que lançamos sobre outros nas circunstâncias comuns da vida" (COUTINHO, 2013, p. 390 – nota de rodapé)

[12] Evidentemente, às vezes surge uma locução em off em seus filmes, mas nada que seja algo recalcitrante e que guie a narrativa o discernimento do espectador.

dita "engajada". Não há heróis tampouco vilões no cinema de Coutinho, ao menos de *Cabra Marcado Para Morrer* para cá, como veremos em seguida.

A narração é conduzida por Coutinho a partir da construção de um cenário e de locações bem específicas com recortes temporais (vide o caso de *Babilônia 2000* [2000] que é rodado no dia 31 de dezembro de 1999 no referido morro, no Rio de Janeiro, e o único argumento para captação das imagens dito aos entrevistados é: "o que você vai fazer no último dia do século?"), esta opção minimalista demarca e limpa o campo para que a narrativa transcorra sem outros "ruídos" e passe por Coutinho, evidentemente municiado pelo "artefato" da câmera que é um instrumento eminentemente político, como um filtro transparente. Esta característica minimalista de Coutinho irá se radicalizar a partir de *Santo forte* (1999) em diante

> Eu não quero ficar amigo, não quero ficar inimigo, não quero julgá-la, não quero nada, senão isso: a relação durante a filmagem [...]. Geralmente as pessoas mantêm uma relação e ficam gratas é com as pessoas da pesquisa. Comigo não. É um pouco como se olhassem para mim, sentissem a onda magnética, o interesse no olhar, mas como se eu fosse transparente. É fantástico isso. Eu sou puro mediador entre elas e a câmera [...] A minha solidão fica igual depois de cada filme. (Ibidem, p. 389).

Essa "transparência" é fundamental para o narrador em E. Coutinho, haja vista, ele não ter nenhum contato prévio com os seus entrevistados, excetuando o caso do *Cabra Marcado*, cujo reencontro com os camponeses que trabalharam no projeto do *Cabra/1964* não se dá com o próprio Coutinho e sua equipe em si, mas sim com as imagens do copião do projeto inicial, ou seja, foi um encontro com eles mesmos dezessete anos depois. Nos filmes de Coutinho, em especial após *Santo forte* (1999), o entrevistador e os entrevistados encontram-se apenas, pela primeira e única vez, em frente à câmera (já que o *casting*, a pesquisa, é feito por terceiros). E esta especificidade é marca de uma mediação que almeja a "transparência" e que suscita às condições dos entrevistados converterem-se em personagens e comecem a encenar para a câmera as suas histórias que, para todos efeitos, não importa que sejam verossímeis ou "puras em si"

> A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1985, p. 515).

O cinema de E. Coutinho sempre prezou pelos estratos subalternos da sociedade brasileira (exceto *Theodorico, imperador do serão* [1978] e *Edifício Master* [2002]) e por isso "mergulha" naquilo que Benjamin fala da narrativa como uma *forma artesanal de comunicação*[13] que é caudatária em riqueza e profundida, de uma cultura que ainda não foi completamente alfabetizada, que ainda possui uma forte presença da oralidade, pois como diz Benjamin, a narrativa vive da oralidade e dela se alimenta

> Se eu tiver que escolher entre dois projetos – um sobre um tema medíocre filmado no sertão do Nordeste e um sobre um tema quente filmado na cidade de São Paulo -, eu escolho o do Nordeste. A linguagem oral é essencial no imaginário presente, no lugar em que a cultura industrial não penetrou tanto (COUTINHO, 2013, p. 223)

Podemos localizar a cinegrafia documental[14] de E. Coutinho em três momentos distintos, o primeiro seria os anos de *formação* que inicia-se na época do *Globo Repórter* (1975-1984). Foram anos de *formação* porque na TV Globo ele manteve contato com a rotina de se fazer televisão que é muito mais célere e flexível do que no cinema. Na Globo, entre outros ensinamentos que adquiriu, aprimorou a habilidade de fazer pesquisas prévias com os personagens e também as entrevistas, além, é claro, de desenvolver a técnica de filmar pessoas comuns sem aquele "espectro engajando" da cartilha do CPC; não esquecendo das frequentes viagens realizadas para trabalhos no Nordeste e no interior do país de modo geral (uma das fontes em que o narrador irá beber – as viagens). Porém, os entrevistados/personagens filmados por Coutinho nesta época, ainda estavam associados ao binarismo, vítima-vilão, como fica patente, respectivamente, em *Seis dias de Ouricuri* (1976) e em *Theodorico, o imperador do sertão* (1978). No primeiro, o relato agonizante de um sobrevivente da seca no sertão pernambucano e, no segundo, um latifundiário com plenos poderes de mando e desmando no sertão potiguar. Porém, em

[13] A título de curiosidade vale a pena conferir o documentário realizado por Beth Formaghine, *Coutinho. Doc - Apartamento 608* (2002) onde mostra, entre outras coisas, a crise do cineasta em filmar o dia a dia de moradores da classe média de Copacabana em sua maioria aposentados, para o material que irá compor o *Edifício Master* (2002) onde, aparentemente, nada de relevante acontecia em suas vidas e todo o sentimento de reserva "típico" da classe média. Esta crise é fruto, em grande medida, de um novo espaço de filmagem que descortinava-se para Coutinho que após anos e anos filmando favela e sertão, deparou-se com outra realidade, foi uma crise de narrativa que ele contornou à sua maneira, basta conferir o *Master*.

[14] Além dos documentários, E. Coutinho dirigiu algumas ficções: *ABC do amor* (*1966*); *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1971). Sobre os três ele fala: "Não os renego, mas *Cabra/1984* foi o único filme que realmente gostei de fazer, que me envolveu de fato. Talvez eu seja um medíocre cineasta de ficção (COUTINHO, 2013, p. 376-77 – nota de rodapé).

ambos os filmes já vemos o "dedo" de Coutinho impresso neles, no primeiro há icônico plano de três minutos e dez segundos, no segundo, não há a presença da locução em *off* narrando o que irá acontecer no decorrer do filme. Nele só há a voz do "major" *Theodorico* narrando o tempo inteiro ao lado da câmera o que ela está filmando ao longo de sua vasta propriedade.

Curiosamente, estes anos de *formação* na Globo irão servir como *embrião de uma marca* que é a sua segunda fase a partir do *Cabra/1984*. Na TV Globo, ele adquiriu as fontes para fazer um "cinema com ênfase na palavra", algo que é estritamente rejeitado pela televisão, pois nesta não há, entre outras coisas, espaço para um tipo de cinema "onde nada acontece"[15]. Já no *Cabra/1984* podemos visualizar o *embrião de uma marca* que só tenderá a se radicalizar no decorrer dos anos e das produções. Neste filme, (há de se ressaltar que Coutinho filmou-o sem os auspícios da TV Globo, mas utilizando os seus recursos técnicos para a futuras edições das imagens e som) já vemos a presença da equipe de filmagem nas cenas; o cineasta torna-se também personagem do filme não só nas imagens como também a partir de sua voz em *off* que junto com a dos dois outros narradores (Gullar e Lemos) teceram os "fios" da memória na narrativa do filme, pois este filme, em especial, dizia também respeito a Coutinho e lhe convidava também a participar dele.

No *Cabra/1984*, já percebemos o desenvolvimento daquilo que falamos acima – o personagem em *conflito*. Ou seja, a partir deste filme as personagens de Coutinho ganharam características que irão romper aquela tipificação – vítima-vilão –, pois com a liberdade de filmar à sua maneira (sem o crivo da TV Globo) o cinema de Coutinho ganhara a riqueza narrativa (experiência) oriunda da própria natureza das pessoas humanas em seu momento de revelação, confidência, desabafo etc. As personagens se enriquecem através do elemento cênico a partir, entre outras coisas, da depuração da técnica nas entrevistas aprimoradas pelo próprio Coutinho; do "despojamento" de sua equipe nos locais de filmagem; das duas câmeras que já chegam filmando tudo nas alocações e que emprega a improvisação não só da equipe quanto das personagens. Daí

[15] O silêncio é proibido na televisão brasileira porque é um tempo morto, induz o público a acreditar nem defeito técnico e leva o espectador a mudar de canal. Mais grave que romper esse tabu é a revelação de que um filme é um filme, e não realidade. Em seu naturalismo virulento que diz "isto é real, nós estivemos aqui, isso de fato aconteceu", nossa televisão abomina mais que tudo mostrar as negociações que presidem a uma filmagem, as relações de confronto entre as duas instâncias instaladas nos lados opostos da câmera. Enfim, como dizem os eruditos, desvelar o trabalho de enunciação é crime de lesa-majestade (COUTINHO, 2013, p. 18-19)

que as personagens ganham confiança e começam a encenar a sua "memória presente" (a memória é resgatada, mas também inventada por elas) e, o mais sofisticado deste desenvolvimento narrativo, é que o espectador é convidado a participar, a interpretar tudo aquilo, entrar no "jogo" que está sendo encenado por aquelas personagens em *conflito*, e se dizer: "será que isso realmente aconteceu?"; "nossa! Que contradição!" etc.

> Não existe cinema de documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta a sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda a sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele viu, do que ele ouviu; e que é uma verdade, ao mesmo tempo que é o imaginário. Não estou preocupado com a verdade pedestre das coisas, por isso a palavra dele me interessa. (Ibidem, p. 222)

Vemos os *conflitos* das personagens no *Cabra/1984* nas falas de Dona Elisabeth Teixeira que ora elogia a abertura política do governo Figueiredo, no primeiro momento sob os imperativos do seu filho mais velho, Abraão; depois no trecho da carta lida por sua filha, Marinês no Rio de Janeiro e, no final, Elisabeth criticando o mesmo governo falando para Coutinho na kombi defronte à sua casa: "A luta que não pode parar, enquanto se diz 'tem fome e salário de miséria', o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhores dias de vida? ... É preciso mudar o regime, é preciso que o povo lute, que enquanto tiver esse regimizinho, essa domocraciazinha aí... Democracia sem liberdade, ... não pode, ninguém pode." As falas de Dona Elisabeth Teixeira são fragmentadas ao longo do filme, mas a montagem é fiel à narrativa, respeita a cronologia e acompanha o salto na vida da personagem que, sem dúvida, é a protagonista do filme. Ela saí de sua identidade clandestina – Marta Maria da Costa – Marta, que segundo ela foi escolhido por remeter a mártir, em São Rafael, para ganhar, paulatinamente, a confiança e a força de outrora que nela nunca esmoreceu.

Outra personagem do filme que ganha corpo e força através de sua narrativa agonística, mas ao mesmo tempo lúdica/cênica, é João Virgínio, ex-membro da Liga Camponesa de Galileia, homem forte (valentão da Liga segundo as notícias dos jornais da época) que narra a sua prisão e seu cárcere de seis anos na Casa de Detenção do Recife, 1964-1970 (Hoje Casa da Cultura, um dos principais centros de artesanato da cidade) é um relato forte sobre a tortura que ele sofreu durante a prisão, mas ao mesmo tempo, mostra o grau de complexidade presente nele, pois há um tom cênico no relato dele e de alto teor cômico. Em sua entrevista ele diz sorrindo, só sendo um "cabra muito ruim" para escapar com vida. Diz também que perdeu um lado da audição e um olho de tanto apanhar,

e lembra com espantosa parcimônia, as sessões de choque-elétrico que sofrera. Além de encenar as horas que passou em pé dentro de um tonel "cheio de merda", depois tosse e cospe um pigarro em uma teatralidade incrível. Após isso ele diz: "... mas não tem melhor do que um dia atrás do outro e uma noite no meio, e a ajuda do Nosso Senhor Jesus Cristo é que vai proteger a gente. As graças de Deus estão caindo aí de hora em hora".

Outra personagem em *conflito* no filme é João Mariano, o único dos atores do *Cabra/1964* que não fazia parte das Ligas Camponeses nem de Sapé tampouco de Galileia. Ele faz o papel de João Pedro Teixeira (marido de Elisabeth Teixeira e líder da maior Liga Camponesa do Nordeste, a de Sapé na Paraíba, com mais de 7000 filiados no início dos anos 1960) e não tinha nenhum envolvimento com a personalidade que iria representar, mas no decorrer das filmagens ele foi se identificando e ganhando vigor na dramatização do projeto original do filme, no primeiro projeto do *Cabra/1964* ainda como ficção. Ele resolveu trabalhar no filme porque encontrava-se desempregado e é o personagem que mais aparece no copião do primeiro *Cabra*. Seu depoimento é tenso e cheio de reservas, guarda uma mágoa por ter sido excomungado de sua Congregação Batista em Vitória de Santo Antão devido ao seu envolvimento no filme em 1964. Entretanto, Coutinho ouve suas razões sem julgá-lo ou atribuir-lhe juízo moral, ele poderia ter excluído a fala dele na montagem, mas resolveu deixar como marca da complexidade e do *conflito* inerente ao personagem que também foi de roldão atingido pelo golpe

> O filme é contra heróis e aceita a contradição que existe na vida das pessoas. Quando reencontrei João Mariano... Não esperava que ele tivesse uma postura agressiva nos classificando de "comunistas" [...] Não queria que fosse assim, mas, ao mesmo tempo, é bom que tenha acontecido dessa forma. E isso foi mantido no filme, ou seja, a contradição entre o ator arrependido e seu personagem militante. Nos tempos do CPC, seria impossível isso no filme (COUTINHO, apud, LINS, 2004, p. 50).

Há outras personagens em *conflito* no filme, como uma das filhas de Dona Elisabeth, Marluce que vive no Rio. Há também Zé Daniel e Duda que narram relatos tragicômicos sobre o dia do golpe e sua relação com os militares que lhes acossavam para saber do paradeiro dos "cubanos" etc. Mas, o importante aqui é traçar a linha da complexidade das personagens que Coutinho elabora no interior de sua produção documental.

Na terceira fase já vemos uma *marca* sendo consolidada, e o vértice desta metamorfose encontra-se no filme *Santo forte* (1999). Neste documentário, que fora realizado a partir de uma pesquisa antropológica realizada pela antropóloga Patrícia Guimarães. O projeto teria que versar sobre a religiosidade brasileira a partir de um espaço-tempo micro, no caso, um morro na cidade do Rio de Janeiro.

Neste filme, vemos o projeto de narrativa de Coutinho encontrar a sua especificidade, um cinema arregimentado em personagens. Apesar de ser um filme com a temática da religião, nele não aparece nem um pastor, padre, pai de santo e nenhuma outra autoridade religiosa, seja ela carismática ou tradicional, as cenas de culto são muito pouca e não há, como de praxe, a trilha sonora e a locução *off*. O cenário e as locações são mínimos. A ênfase é na palavra da personagem

> A habilidade de Coutinho como entrevistador adquire a partir de *Santo forte* um apuro excepcional para evidenciar, com um mínimo de intervenção, o caráter universal de histórias particulares e a natureza performática dos atos de fala. Ao romper com a necessidade de contar objetivamente ou não uma história, inerente à noção de representação documentária, Coutinho adiciona um caráter experimental ao seu cinema, viabilizando a construção de personagens de uma fala vigorosa e com certa licença poética (BEZERRA, 2013, p. 403).

Após *Santo forte* (1999) Coutinho radicalizara seu projeto estético/ético cada vez mais e, principalmente, quando seu cinema após *O fim e o princípio* (2005)[16] ganhara contornos cada vez mais intimista e mínimo por conta das locações que foram feitas em um teatro, exceção feita a *Moscou* (2009) que foi rodado na sede do Grupo Galpão em Belo Horizonte. Os demais filmes, entre eles *Jogo de cena* (2007) onde ele experimentara as regiões limítrofes entre as verossimilhanças das narrativas contadas por suas personagens, que hora são as atrizes famosas, ora são as anônimas recrutadas no *casting* onde o cenário é um teatro e o local das entrevistas um ambiente com uma cortina negra ao fundo. Já em *As Canções* (2009) repete-se a mesma estrutura mínima de *Jogo de cena* no que se refere ao cenário. Nestes dois últimos trabalhos, constatamos que Coutinho conseguiu chegar mais próximo das suas personagens em *conflito*.

[16] Um filme feito basicamente sem roteiro prévio e sem pesquisa. Apenas uma viagem ao sertão paraibano e o auxílio do "acaso".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Eduardo Coutinho vem sendo visitada e revisitada não só nos meios acadêmicos do Brasil e do mundo, como também no interesse não "especializado" no mundo inteiro. Basta ver os Festivais de audiovisual que o homenagearam nos últimos anos. Ano passado, foi a vez da Mostra Internacional de Filmes de São Paulo, ocasião esta em que teve o lançamento, uma parceria do Sesc e da Cosac Naify, do livro que reúne boa parte do material relevante escrito sobre o seu cinema (um catatau de 700 páginas), e os textos do próprio Coutinho, dois sobre o seu cinema (os únicos que conhecemos), já que é ele mesmo quem diz que não gosta das palavras, por elas se desdobrarem em muitos significados. E as suas resenhas cinematográficas da época do *Jornal do Brasil* nos anos 1970, onde trabalhou no hiato entre o CPC e a Rede Globo.

Um passo importante para a retomada do trabalho de Coutinho com exclusividade apenas nos documentários foi à amizade e o trabalho mútuo que ele estabeleceu com o documentarista e "mecenas" da cultura brasileira, João Moreira Salles, a partir do início da década de 2000. Com João M. Salles, Coutinho assinou a parceira de trabalhos e teve o "sinal verde" do capital investido no filme, o que lhe rendeu uma equipe de profissionais e todas as condições materiais para rodar o *Edifício Master* (2002) e depois, a dobradinha documental, o primeiro dirigido por Coutinho e o segundo por João, *Peões* e *Entreatos*, ambos de 2004. Do *Master* até o último filme de Coutinho[17], *Um dia na vida* (2013) todos os trabalhos dele tiveram a assinatura na produção executiva de, João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política* (1985). São Paulo, Editora Brasiliense (o material consultado foi extraído de um PDF digitalizado da internet. Disponível em: http://livrosdoexilado.org/magia-e-tecnica-arte-e-politica-walter-benjamin / Acesso em: 17 de jan. 2014.

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

[17] Há um que ele fez após *As canções* que ainda não foi ao ar tampouco saiu em DVD que é um sobre a TV brasileira, o documentário está com dificuldades em sair no circuito devido a problemas com direitos autorais.

OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho* (2013). São Paulo, Editora Cosac Naify.

ENTREVISTAS E FILMES VISTOS NO YOUTUBE

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z3OA_n4U4HM – Coutinho.doc. Apartamento 608. DIREÇÃO Beth Formaggini, 2002. Acesso em: 17 de jan. 2014.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hneAOHHCszA – Eduardo Coutinho, A ENTREVISTA COMO ARTE NO ENCONTRO NO DOCUMENTÁRIO. Entrevista concedido a Casa do Saber e Matizar, Rio de Janeiro, em setembro de 2008. Acesso em: 17 de jan. 2014.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eLSMA4qZm34 – Eduardo Coutinho, dando uma coletiva aos alunos da PUC-São Paulo sobre o conjunto de sua obra em abril de 2012. Acesso em: 17 de jan. 2014.