UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

IGOR MIGUEL DA SILVEIRA ROSA

JOGO DE CENA E O DISPOSITIVO FÍLMICO DE EDUARDO COUTINHO COMO CONSTRUÇÃO DE UMA ÉTICA DOCUMENTAL

Palhoça

2019

UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

IGOR MIGUEL DA SILVEIRA ROSA

JOGO DE CENA E O DISPOSITIVO FÍLMICO DE EDUARDO COUTINHO COMO CONSTRUÇÃO DE UMA ÉTICA DOCUMENTAL

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Profa. Dra. Ana Carolina Cernicchiaro (Orientadora)

Palhoça

2019

R69 Rosa, Igor Miguel da Silveira, 1994-
Jogo de cena e o dispositivo fílmico de Eduardo Coutinho como construção de uma ética documental / Igor Miguel da Silveira Rosa. – 2019.
89 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Profa. Dra. Ana Carolina Cernicchiaro

1. Documentário (Cinema). 2. Jogo de cena (Filme) – Aspectos sociais. 3. Ética. 4. Coutinho, Eduardo, 1933-2014. I. Cernicchiaro, Ana Carolina. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 791.436

Ficha catalográfica elaborada por Francielli Lourenço CRB 14/1435

IGOR MIGUEL DA SILVEIRA ROSA

JOGO DE CENA E O DISPOSITIVO FÍLMICO DE EDUARDO COUTINHO COMO CONSTRUÇÃO DE UMA ÉTICA DOCUMENTAL

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 31 de julho de 2019.

Professora Ana Carolina Cernicchiaro, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Consuelo da Luz Lins, Doutora
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico aos meus bons professores que me inspiraram a seguir nessa jornada acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, por mais piegas que seja, ao Cinema, que abriu meu mundo para uma infinidade de possibilidades e, em especial, aos documentários, que me abriram para os outros e para suas subjetividades.

À minha família, não só pelos seus acertos, mas pelos erros que também constituem meu ser, sem os quais a pesquisa não seria pungente para mim.

À Camila Vicentini e à Mariana de Luca, amigas incríveis, com quem compartilhei minhas angústias e das quais obtive incentivo e forças para seguir em cada etapa. Agradeço por toda ajuda e, inclusive, por serem minhas primeiras leitoras e revisoras fantásticas.

Ao amigo Jose Cacciari, que me motivou em ingressar no mestrado, pelas conversas teóricas sensacionais e por toda ajuda, discussões e revisões dos meus artigos.

A todos colegas de turma e de aflições, em especial à Luana Alves, que compartilhou tantas coisas boas comigo, e à Debbie Noble, amiga e revisora, ambas pessoas que se tornaram importantes nesse processo. Espero que o fim do mestrado não nos distancie.

À minha orientadora, Ana Carolina Cernicchiaro, pelas instruções e ponderações sobre meu trabalho. Agradeço por tudo que aprendi ao longo desse processo e espero tirar daí sabedoria, compreensão e maturidade para seguir o meu caminho seja ele acadêmico ou não.

Às avaliadoras do projeto Dilma Beatriz Rocha Juliano e Ramayana Lira de Sousa, e às avaliadoras da dissertação, Consuelo Lins e Nádia Régia Maffi Neckel, pelo generoso tempo dispensado à leitura e pelas contribuições e análises significativas às quais tentei atender na versão final do texto.

“De todas as artes, o cinema é para nós a mais importante” (LÊNIN).

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo perceber como o dispositivo de Jogo de Cena (2007) é formado a partir do desenvolvimento e das mudanças dos dispositivos dos outros filmes documentais de Coutinho. De igual modo, buscou-se compreender como este dispositivo é criado para dar conta de uma demanda ética das relações entre documentarista, documentado, tema e espectador. Para esse objetivo, se mostrou necessária uma conceitualização do termo dispositivo no estudo do documentário, de forma a identificar quando o conceito de dispositivo surge e também as modificações do termo por diferentes autores até chegar à definição de regras de jogo. A pesquisa trata, portanto, das demandas éticas para a história do documentário a fim de compreender como, em cada tempo, movido por questões éticas próprias, o documentário ganhou diferentes formas. Por fim, analisou-se como as relações éticas e os dispositivos aparecem na filmografia documental do diretor para pensar como esses elementos são construídos em cada filme e como são construídos, em especial, em Jogo de Cena (2007), além de investigar em que esse documentário difere dos outros da carreira do diretor.

Palavras-chave: Documentário. Dispositivo. Ética. Eduardo Coutinho.

ABSTRACT

The aim of this research is to understand how the device of Playing (2007) is formed from devices used in others documentaries of Eduardo Coutinho, and how this device is created to cope with an ethical demand of relations between documentarist, documented, theme and viewer. For this purpose, a device conceptualization in the study of the documentary is needed to understand when the concept of device and the modifications of the term by different authors appear, in order to arrive at the definition as rules of the game. The research starts studying the ethical demands for documentary history in order to understand how, at each time, driven by its own ethical issues, the documentary took on different forms. It is sought to understand how ethical relations and devices appear in the director's documentary filmography to elaborate how those elements are constructed in each film and how they appear in Playing (2007) and what this documentary differs from others of the director's career.

Keywords: Documentary. Device. Ethic. Eduardo Coutinho.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11
2 DISPOSITIVO E ÉTICA NO DOCUMENTÁRIO 15
2.1 DISPOSITIVO 15
2.1.1 Efeito Cinema e os aparelhos de base 16
2.1.2 Configurando as regras do jogo 22
2.2 ÉTICA NO DOCUMENTÁRIO 27
3 COUTINHO E A CONSTRUÇÃO DAS RELAÇÕES ÉTICAS 36
3.1 DESENVOLVIMENTO DE RELAÇÕES ÉTICAS 36
3.2 DESENVOLVIMENTO DO DISPOSITIVO 46
4 O DISPOSITIVO DE JOGO DE CENA E AS RELAÇÕES ÉTICAS 60
4.1 DISPOSITIVO DE JOGO DE CENA 60
4.2 REALIDADE E FICÇÃO NO DOCUMENTÁRIO 70
4.3 AS CANÇÕES E ÚLTIMAS CONVERSAS 75
5 CONCLUSÃO 77
REFERÊNCIAS 83
FILMOGRAFIA 87
ANEXO A – Cinebiografia Documental de Eduardo Coutinho 89

1 INTRODUÇÃO

O cineasta Eduardo Coutinho começa sua carreira ao gerenciar a produção do filme de longa metragem *Cinco vezes favela* (1962), marco do então jovem Cinema Novo, que propunha a retomada de uma produção cinematográfica tematizando a divisão de classes sociais e seus conflitos políticos, sob influência do Neorrealismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa, questões que já passam a fazer parte de forma embrionária do futuro cinema do diretor. É nesse contexto que surge a ideia de *Cabra marcado para morrer* (1964), ficção tendo como *plot* a luta armada camponesa do interior da Paraíba que resultou na morte de seu líder José Teixeira. As filmagens contavam com a atuação de camponeses e familiares do falecido líder. Entretanto, foram interrompidas e o projeto arquivado após o golpe militar, quando parte da equipe foi presa sob acusações de vincular material subversivo e ter participação em um plano de resistência comunista. De 1966 a 1976, Coutinho dirige três filmes de ficções e participa da roteirização de outros quatro. Em 1973, começa a trabalhar como jornalista no programa *Globo Repórter* da Rede Globo, que tinha como objetivo produzir reportagens no padrão do programa *60 Minutes* (1968), da emissora estadunidense CBS. Este período serve de experimentação estética e pesquisa para o cineasta, entre os documentários produzidos estão[1]: *Seis Dias de Ouricuri* (1976); *Superstição* (1976); *O Pistoleiro da Serra Talhada* (1977); *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978); *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *Portinari, o Menino do Brodósqui* (1980).

A experiência e estabilidade financeira adquirida com o programa possibilita que Coutinho retome a produção do filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), após serem encontrados negativos das filmagens interrompidas, que foram guardados de forma clandestina no período da ditadura. Porém, na retomada do projeto, há uma mudança na concepção original, passando de uma ficção para um documentário sobre as primeiras filmagens, os impactos e mudanças na vida das pessoas que participariam do projeto. A produção, pesquisa e filmagem foram realizadas em paralelo com sua função de repórter, usando seus próprios recursos, o que levou o filme a ser finalizado apenas em 1984. O resultado foi, para Ismail Xavier (2001), um divisor de águas: um documentário que articula de forma heterogênea a estética e a política nacional. De acordo com Jean-Claude Bernardet (2003), trata-se de um filme síntese, que rompe com a tendência dos documentários políticos do tipo sociológico, que estavam sendo lançados

[1] Outros documentários foram produzidos no período em que Coutinho trabalhou para o Globo Repórter, entretanto, o Centro de Documentação da TV Globo não manteve cópias.

na década de 60 e 70. Segundo ele, a coerência da obra é dada pelo espetáculo da construção fílmica de um filme dentro de outro, que resulta no resgate histórico.

O sucesso deste documentário leva Coutinho a se dedicar exclusivamente à produção de documentários, como o longa *O Fio de Memória* (1991) e os média-metragens *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1987); *Volta Redonda* – Memorial da Greve (1989); *A Lei e a Vida* (1992); *Boca de Lixo* (1992); *Os Romeiros do Padre Cícero* (1994); *Mulheres no Front* (1995); *Seis Histórias* (1996). É neste período de produção que o diretor consegue gerar e esboçar sua escrita documental, que ganha traços mais delineados de *Santo Forte* (1999) em diante.

A partir de *Santo Forte*, o diretor passa a produzir regularmente e com mais liberdade, graças à parceria firmada com a produtora VideoFilmes e com o documentarista João Moreira Salles, os quais ajudaram na elaboração de seus próximos projetos. O filme também marca o início de um formato já maturado, como os elementos característicos dos outros documentários afinados, e o aparecimento mais marcado do funcionamento de um dispositivo fílmico. Nesta nova fase, o trabalho é mais focado no filme como acontecimento, ou seja, na experiência da realização do filme e não mais em uma temática convergente; há o desaparecimento da imagem de cobertura na estrutura da montagem (quando as imagens novas ou de arquivo são sobrepostas de forma ilustrativa ao que é dito nas falas de personagens), diminuição da narração em voz *over*[2] que passa a ser usado de forma mais pontual, bem como a consolidação da entrevista como uma conversa entre o diretor e a personagem, que se tornou uma característica expressiva no cinema de Coutinho.

Os outros filmes que compreendem esta fase são[3] *Babilônia 2000* (2001), que acompanha os preparativos e a virada de ano de 1999 para 2000 dos moradores do morro da Babilônia, no Rio de Janeiro; o filme *Edifício Master* (2002), no qual o diretor e a equipe vivem por três semanas com os moradores de um grande prédio de classe média baixa, entrevistando e ouvindo suas histórias cotidianas, dramas e aflições; *Peões* (2004), que retrata a história de pessoas da classe operária de metalúrgicos que retomou o movimento grevista após a repressão da ditadura; *O Fim e o Princípio* (2005), filme no qual, sem preparo prévio, o diretor e sua equipe vão para o sertão da Paraíba, no Sítio Araçás, e, com intermédio de uma jovem local, Rosa, conseguem conversar com os sertanejos que lá vivem; em *Jogo de Cena* (2007), mulheres

[2] Entre os autores pesquisados há divergências na definição ao se referir aos recursos de voz *over* e voz *off*. Partindo da tradução dos termos do inglês, "*off*" é "fora" e "*over*" é "sobre", utilizamos voz *over* para quando a voz é sobreposta na edição ao vídeo, ou seja, quem fala está fora do mundo fílmico, enquanto usamos voz *off* para quando a voz aparece diegeticamente no filme, porém fora de quadro.

[3] O documentário *Um Dia na Vida* (2010), um filme-colagem da programação da TV aberta brasileira, tem linguagem própria e certa experimentação estética que foge ao formato que a pesquisa pretende abranger.

que responderam a um anúncio de jornal são entrevistadas e contam suas histórias em meio a representações destas mesmas histórias por atrizes, levantando um questionamento sobre real e ficção não apenas nesse filme, atualizando os documentários centrados na entrevistas, bem como os outros filmes de Coutinho.

Parte da discussão aberta no filme anterior continua em *Moscou (2008),* no qual a equipe de filmagem acompanha o dia a dia dos atores de um grupo de teatro durante os ensaios da peça "Três irmãs" de Anton Tchekhov; em *As Canções* (2011) anônimos vão contar suas histórias de amor marcadas por alguma música, remetendo às mesmas condições fílmicas que estabelecem *Jogo de Cena,* dessa vez, sem atores; em 2014, o filme *Palavras* estava em fase de finalização quando Coutinho faleceu, a narrativa seguia a mesma estrutura fílmica de *Jogo de Cena* e *Canções*, neste caso, com adolescentes da rede pública de ensino. Em razão disso, Jordana Berg, editora que trabalhava com Coutinho desde *Santo Forte,* e João Moreira Salles finalizam e lançam o filme com o título de *Últimas Conversas* (2015). Também foram lançados postumamente, junto com a versão em DVD de *Cabra Marcado para Morrer*, dois documentários filmados em 2013 para compor os *extras,* produzidos pelo Instituto Moreira Salles*: A Família de Elizabeth Teixeira* (2014) e *Sobreviventes de Galileia* (2014), que quebram o formato de produção dos últimos filmes, retomando o procedimento de *Cabra Marcado para Morrer.*

Na trajetória documental de Eduardo Coutinho é observável a construção de características nítidas: os personagens anônimos, a presença das classes populares, a ausência de roteiro e de narração em *over*, a exposição da condição de filmagem, a utilização de microfone para si e para o interlocutor, enquadramentos fixos e fechados, próximos ao entrevistado e planos extensos. A partir de *Jogo de Cena*, até a cadeira preta do interlocutor que aparece nos próximos dois filmes vira, segundo integrantes da equipe de filmagem, parte da alma de sua cinematografia.

Diante desse breve histórico, o intuito desta pesquisa é perceber como esse conjunto de elementos, que surgem na busca de desenvolver relações éticas entre documentarista e documentado, formam o dispositivo fílmico utilizado por Eduardo Coutinho a partir de *Santo Forte*. Buscou-se analisar, também, as transformações do dispositivo – discutido no decorrer do Capítulo 3 – até *Jogo de Cena,* o principal objeto de análise, justo por conter questionamentos a respeito da verdade no documentário que provocam atualizações nos outros documentários e na carreira do diretor. Em seguida, buscou-se perceber quais elementos são repetidos em *Canções* e *Últimas Conversas* e o que esses filmes diferem de *Jogo de Cena.*

A discussão sobre os diferentes usos do termo dispositivo pela crítica cinematográfica se faz necessária para identificar como tem sido mobilizado para indicar a construção de regras que fazem com que o filme aconteça. Perceber a mobilização da ética no documentário pela crítica também se faz necessário para observar como as relações entre documentarista, tema documentado e espectador mudaram ao longo da história do documentário e como essas diferentes posições resultam em tomadas estéticas diferentes, o que permite perceber quais são as posições e relações adotadas por Coutinho e como aparecem em seus documentários.

2 DISPOSITIVO E ÉTICA NO DOCUMENTÁRIO

Com a finalidade de perceber a construção de uma relação ética a partir da construção e funcionamento do dispositivo fílmico, que acarreta no papel político do documentário de Coutinho, é necessário discutir, primeiramente, o conceito de dispositivo para a teoria crítica e para a teoria do cinema.

2.1 DISPOSITIVO

Para Rubens Dittus (2013) o dispositivo é um termo pouco definido nas ciências sociais, havendo diversidades e ambiguidades de aplicações. Segundo ele, "a ideia de agenciamento é a que melhor se relaciona com o conceito, apontando para um controle ou dominação" (DITTUS, 2013, p. 78, tradução nossa). No campo da filosofia, Michel Foucault utiliza o termo para se referir às instituições, normas ou outras formas de controle que existem entre as práticas sociais humanas. Dittus (1977) encontra uma definição metodológica do termo, pelo próprio Foucault, quando entrevistado para *Le Jeu de Michel Foucault*:

> […] o dispositivo é um conjunto heterogêneo e atua como uma rede que conecta diferentes elementos. Esses elementos da rede não estão fixos, podem trocar suas posições, suas funções. Essas funções têm como finalidade – em um certo momento histórico – responder uma urgência. 'O dispositivo tem uma função estratégica dominante' que só pode ser compreendida em sua situação específica e não responde a nenhuma previsão de 'um assunto meta ou trans-histórico que teria percebido ou desejado' (DITTUS, 2013, p. 78, tradução nossa).

O autor menciona que, recentemente, é Giorgio Agamben quem, com maior entusiasmo, tem se referido ao termo dispositivo, ampliando a definição para "[…] qualquer coisa que tenha a capacidade de orientar, capturar, definir, modelar, ou controlar e, assim, assegurar condutas e opiniões". (DITTUS, 2013, p. 79, tradução nossa).

Os conceitos foucaultiano e agambeniano de dispositivo aparecem, inicialmente, na crítica cinematográfica dos anos 70, mas vão se diluindo a partir do momento em que o conceito de Jean-Louis Baudry começa a ganhar força. Com Christian Metz, há uma aproximação do conceito de Baudry com o de Foucault, como será mostrado adiante.

Na crítica de cinema há duas teorias que elucidarão o entendimento do dispositivo aplicado em filmes. A primeira é mais clássica, foi revisitada e atualizada por vários teóricos, tem sua formulação por parte da crítica francesa dos anos 70 e se sustenta no estruturalismo e

na psicanálise. Os teóricos desta primeira corrente defendem que, a concepção do filme, a edição e a projeção compõem o aparelho de base do dispositivo cinematográfico, o qual gera um certo efeito de identificação no espectador. A segunda tem sido mais usada por críticos de documentários brasileiros nos últimos anos e pensa o dispositivo como um conjunto de regras, recortes, estratégias ou limites que servem como força motriz para que o documentário aconteça.

2.1.1 Efeito Cinema e os aparelhos de base

Em *Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base* (1970), Jean-Louis Baudry percebe que Freud, em "*A Interpretação dos Sonhos*" (1900), ao fazer uma conexão entre a elaboração de sonhos e a teoria do psiquismo, elabora um "modelo ótico". Apesar deste conceito aparecer de forma frágil e ser abandonado futuramente em prol da elaboração de um novo conceito, o de "bloco mágico", Baudry entende essa escolha ótica como um prolongamento da tradição das ciências ocidentais e coincide com o desenvolvimento dos aparelhos óticos.

A consequência do desenvolvimento dos aparelhos óticos é um deslocamento do universo humano, marcando o fim do geocentrismo. Paradoxalmente, com a nova produção pictórica, também se cria um novo modelo de representação a que Baudry chamará de "perspectivas artificiais". Este novo modelo de representação, por sua vez, gera um efeito de recentramento do universo humano no olhar que "significa assegurar a instalação do 'sujeito' como foco ativo e origem do sentido" (BAUDRY, 1970, p. 384). As máquinas óticas, segundo esta teoria, ocupam um lugar privilegiado no cruzamento das ciências com a produção ideológica e sua base científica asseguraria uma neutralidade e evitaria que se tornassem objetos de questionamentos, escondendo, assim, o emprego da produção ideológica e seus efeitos.

O mesmo autor percebe que, apesar de haver questionamentos da crítica sobre os efeitos de significados do resultado final, o campo de significados, o qual os aparelhos óticos podem ter, existe uma indiferença a respeito dos dados técnicos e suas determinações, blindagem que seria provocada pela ciência. Baudry esquematiza o cinema de projeção tradicional, delineando a base instrumental técnica como câmera, película, filme, projetor, tela e etc., e também roteiro,

decupagem e montagem que, ao serem projetados na tela em um produto final, têm como reflexão[4] para o espectador apenas uma realidade objetiva.

Seria, então, próprio do cinema, um processo de transformação: roteiro em registro, registro com montagem em filme, película com filme e luz em projeção, etc., que levanta o questionamento do autor: os instrumentos (a base técnica) que realizam esse processo seriam capazes de produzir os efeitos ideológicos específicos? Tais efeitos são determinados pela ideologia dominante? Esse efeito produz um conhecimento e atualização no processo de trabalho, servindo de denúncia à ideologia e ao idealismo crítico?

Segundo Baudry, as perspectivas dos planos do cinema são tomadas aos moldes das elaboradas no Renascimento italiano. Diferente da arte grega, que tinha como entendimento da perspectiva a multiplicidade de pontos de vista, esta tem como elaboração o espaço centrado no nível do olho, ponto conhecido como "fixo" ou "sujeito". Para o autor, ao utilizar essa construção de perspectivas nos quadros do cinema e ao ser projetada aos espectadores, a "imagem virtual" cria uma realidade alucinatória. Nesse sentido, "colabora de uma maneira singularmente acentuada para a função ideológica da arte, que é assegurar uma representação sensível da metafisica" (BAUDRY, 1970, p. 388).

A câmera de cinema, por sua vez, diferente da máquina fotográfica, tem poder de registrar uma sucessão de imagens, podendo criar a ilusão de corrigir o caráter de perspectiva única da imagem. As imagens, na composição de um filme, são fatiadas em "instantes tomados da 'realidade' (mas sempre de uma realidade já trabalhada, elaborada, escolhida) " (BAUDRY, 1970, p. 389) e, à medida em que a câmera muda de posição, há uma neutralização do olho-sujeito e, desse modo, anula-se, isto é, deixa de ser percebida. Já a montagem, que possui um papel decisivo no efeito ideológico, anularia-se no momento em que se induz uma relação de sentido na sucessão de imagens.

Assim, o cinema vive da diferença negada, ou seja, "a diferença é necessária à sua vida, mas ele vive a sua negação" (BAUDRY, 1970, p. 390). Como exemplo, o autor lembra do efeito perturbador gerado por defeitos na projeção, na transmissão de movimentos, causando um brusco distanciamento no espectador ao se dar conta da aparelhagem técnica que estava esquecida.

O olho-sujeito constitutivo, nesta inércia provocada pelo efeito, torna-se representante de uma transcendência, pois acreditando estar 'absorvido' ao filme, desloca-se não mais regido

---

[4] Baudry em *Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base* (1970) não menciona que sua análise é centrada em um tipo de cinema específico, mas entendemos que pelas características descritas, como a planificação e montagem que se anulam, se trata do cinema clássico hollywoodiano.

pelos limites de seu corpo, matéria ou dimensão temporal, pois não há mais limitações. Sendo assim, "o mundo não se constitui através dele, mas para ele" (BAUDRY, 1970, p. 391). Entretanto, a imagem que parece refletir o mundo constituído já não o mostra com horizontes abertos e indeterminados, mas recortado, fechado, com significado único, uma realidade objetiva. Conforme o autor, "posto no interior do enquadramento, visado, mantido a uma boa distância, o mundo libera um objeto dotado de sentido, um objeto intencional, implicado pela ação e implicando a ação do sujeito que o visa" (BAUDRY, 1970, p. 392).

Para que se possa desempenhar o papel de máquina ideológica, é necessário que esse mecanismo todo, além de exibir a realidade objetiva, encontre um dispositivo particular que possa lhe dar o poder de representar. Ao reproduzir uma *mise en scène* da caverna, a disposição dos diferentes aparatos na sala de cinema – o fato de ser escura e fechada, a projeção, a tela, as poltronas – contribuiria para isso. Este seria o "cenário exemplar de toda transcendência e modelo topológico do idealismo" (BAUDRY, 1970, p. 395). Mimetizaria, assim, o estádio do espelho lacaniano, momento que ocorre entre o sexto e o décimo oitavo mês de vida de uma criança, produzindo a consciência de seu corpo, e que esboça a formação de um "eu" imaginário. Para que o estádio ocorra é fundamental duas condições: imaturidade motriz e a maturação precoce de sua organização visual. Baudry percebe essas duas condições na projeção cinematográfica: a suspenção de movimentos e predominância da função visual. A única diferença seria a de que a imagem refletida não é a do próprio corpo, mas sim do mundo – e de um mundo já dado com sentido – e assim, causa a assimilação no espectador. Conforme o estudioso menciona, "aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmatização do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para manutenção do idealismo" (BAUDRY, 1970, p. 398).

Logo, o cinema funcionaria como um aparelho psíquico substituto que responde ao modelo definido pela ideologia dominante. A teoria de Baudry se baseia no marxismo e crê num sistema repressivo, que também é econômico e que impede a denúncia ou revelação desse modelo.

Ismail Xavier (1978 – 2004), em *As Aventuras do Dispositivo* (2005), acompanha a movimentação teórica que se instaura após a publicação do livro *O Efeito-Cinema* (1978) em que Baudry reforça a teoria da dupla dimensão do filme como artefato e como experiência vivenciada por espectadores submergidos na sintonia entre os aparelhos e aparatos que envolvem a produção e projeção fílmica.

Chrstian Metz, que é "o mais equilibrado sintetizador desta teoria" segundo Xavier (2005, p. 178), explica que o dispositivo não se restringe apenas ao aparato técnico proposto

por Baudry, mas a todo o meio que envolve o filme, como público e crítica, pensando-o como uma instituição social da modernidade. Mais tarde, após encontrar afinidade na crítica de Francesco Casetti, fortaleceu a teoria do lugar do espectador, não mais pensando o lugar e efeitos do espectador ao ver o filme, mas como um público virtual para quem o filme foi elaborado.

A teoria do dispositivo foi, em seguida, trazida por parte dos estudos de cinema de um viés feminista que trazia a análise centrada no gênero (*gender*). Com Laura Mulvey surge a questão de quem seria o objeto e quem é o sujeito de olhar no filme, agora já delineado com ênfase no filme clássico hollywoodiano. A autora acredita que o "o cinema codificou o erótico dentro da linguagem patriarcal dominante" (MULVEY, 1983, p. 440). Mulvey projeta uma tensão entre a experiência e desejo do espectador ligada à fixação da imagem, relacionada ao voyeurismo da imagem alheia e da identificação com os personagens do filme, em que o espectador se submerge na narrativa e ações fílmicas. Nas palavras da autora:

> Assim, em termos cinematográficos, o primeiro implica uma separação entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela (escopofilia ativa), enquanto que o segundo caso requer a identificação do ego como objeto na tela através da fascinação e do reconhecimento do espectador como seu semelhante (MULVEY, 1983, p. 443).

Mesmo com suas ramificações, a teorização do dispositivo nunca foi imune a críticas e refutações, apesar de ser atualizada e utilizada como base referencial no pensamento de Metz, Casetti, Odin, e como visto, presente no pensamento de Mulvey. Porém, começa seu declínio a partir da ascensão dos Estudos Culturais, que possibilitam pensar as questões culturais e de comunicação centradas na identidade e discutir questões do sujeito marcado por conflitos sociais, nos quais há afirmações ou negações de etnias e de identidades sexuais, e não mais nos apagamentos e ilusões estruturais do sistema. Xavier (2005, p. 183) menciona:

> Os 'estudos culturais', como projeto de natureza interdisciplinar tendem a aprofundar o afastamento face à matriz teórica francesa – de teor filosófico – e ajusta os estudos de gênero (nas duas concepções do termo) a perspectivas mais socioantropológicas.

Desse modo, há um deslocamento no pensamento da recepção para um processo ativo em que "espectadores negociam, se reapropriam do que a indústria lhes oferece de modo a que se produzam efeitos de sentido não previstos, não totalmente inscritos na perspectiva do

sistema" (XAVIER, 2005, p. 183), em oposição à submersão e aprisionamento iminente dos espectadores.

Gilles Deleuze também ajudou a combater a teoria do dispositivo de Baudry. Já em 1971, no livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (1972) escrito junto com Felix Guatarri, o autor questionava as noções do inconsciente da psicanálise, e buscava outra forma de entender o processo cultural e político, que foi melhor explanado em sua teoria de cinema elaborada a partir de 1983. Nesta teoria, a questão não está mais na ilusão de que se recalca a descontinuidade, assumindo a continuidade do movimento, que espelha o sujeito-espectador como uma unidade identitária. Segundo o pensamento de Deleuze, "a própria ênfase dada ao intervalo entre duas posições fixas como 'ilusão de movimento' já está atrelada a uma noção equivocada do tempo, envolvendo uma forma de inscrição do cinema numa noção mecânica de movimento" (XAVIER, 2005, p. 188), porque essa ideia não é suficiente para pensar o que é mais precioso na imagem cinematográfica: o fluxo, devir, mudança quantitativa. Cada momento carrega um antes e um depois, não em relação aos que veem, mas em relação ao impulso dotado de intensidade que faz da imagem algo investido de força, de relações acumuladas e intuições reveladoras.

Para Deleuze, a ascensão do cinema está ligada à crise da psicologia, que é tema do trabalho de Bergson, que entendia a relação subjetivo-objetivo não como separação ou oposição, "mas de inserção no movimento do Todo que não se reduz a deslocamentos no espaço; é duração que o cinema vem tornar visível " (XAVIER, 2005, p. 188). O cinema não teria lugar para o sujeito cartesiano, iludido pela falsa aparência, que contempla um mundo fechado, mas viria a expressar a crise desse sujeito tema desta filosofia. Há uma apreciação, assim, no que é "[…] forma de pensamento, experiência da duração, profunda intuição vital que traz de volta um elo fundamental com o mundo" (XAVIER, 2005, p. 188), como já propunham, de formas diferentes, Balázs, Epstein, Bazin e Pasolini. E assim, segundo o pensamento de Deleuze, existem duas formas de agenciamentos, que podem ser encontradas no cinema:

> Vale então a distinção entre duas formas de agenciamento: aquela cuja baliza é o fluxo encadeado de ações – nos quais se recorta, das imagens, o que nelas é clichê, ou seja, o que interessa captar em função de determinado fim (o objetivo da ação em resposta a uma situação); e aquela que ocorre quando há a suspensão de tal teleologia actancial e irrompem modos de percepção não atrelados ao finalismo do sistema sensório-motor de ações e reações, momentos em que o cinema oferece as sensações óticas puras capazes de tornar visível o tempo, o pensamento, o sonho (XAVIER, 2005, p. 189).

As distinções são feitas para perceber quando e por que se está num regime de imagem-movimento, que há representação indireta do tempo, ou num regime da imagem-tempo, que há a representação direta do tempo, ou seja, "a representação do tempo se apoia nos deslocamentos que constatamos no espaço físico ou se oferece como duração, como um tornar visível o pensamento." (XAVIER, 2005, p. 189).

Se o pensamento do Baudry se restringe à explicação do funcionamento de um cinema específico, o clássico, e em um certo lugar, Deleuze já consegue criar taxonomias que ampliam a discussão para diferentes tipos de cinemas: o cinema clássico, imagem-movimento, e o cinema moderno, imagem-tempo. Entretanto, é nessa limitação do dispositivo de Baudry que se poderiam extrair conclusões pertinentes ao documentário. Os documentários iniciais, de Robert Flaherty e de John Grierson seguiam regras, planos expositivos, narração didática em *over*, portanto, talvez pudessem causar os efeitos e apagamentos propostos por Baudry. No entanto, quando aplicados ao documentário mais recente, causariam uma expulsão contínua daquele sistema de dispositivo, como os do Cinema Verdade[5] (que exerce grande influência na obra de Coutinho) – em que há o aparecimento do meio de produção, da câmera, da montagem, do ruído na hora da captação, pelo recurso de outra câmera filmando a principal e projeção das imagens captadas para os participantes, em que há descontinuidade e rupturas de espaço e de montagem, na qual a montagem se explicita, e que até mesmo o diretor se coloca constantemente na diegese. Logo, teria, talvez, uma resposta diferente aos questionamentos iniciais de Baudry: o efeito produzido gera conhecimento e atualização no processo de trabalho, ou seja, serve de denúncia à ideologia e ao idealismo crítico.

Além do mais, não há por que analisar os filmes de Coutinho, que centram sua construção narrativa na existência de subjetividades, de pluralidades e de divergências, através de uma teoria que crê em uma subjetividade única, no comportamento padrão e igual diante de um filme, quando se tem a posição de espectador. Bem como observaram os teóricos dos Estudos Culturais, Raymond Williams, E. P. Thompson e Richard Hoggart, é muito mais conveniente, inclusive para conseguir dar conta do papel político desses filmes, pensar no espectador dotado de subjetividade, que observa e interpreta de sua forma, produzindo efeitos diversos, como faz Rancière, como será visto no capítulo a seguir.

Xavier, na parte final de seu artigo sobre os caminhos do dispositivo, adverte que no campo da percepção estética do documentário há um movimento de atenção nos últimos anos para o que ele chama de virtudes do dispositivo, "seja na captura do efeito gerado por uma

[5] Cinema Verdade será discutido no próximo capítulo

presença imediata, seja na sua condição de gerar experiências decisivas de relação com o espaço-tempo fora de quadros conceituais explicados por um locutor ou mesmo sugeridos pela montagem" (XAVIER, 2005, p. 188), que será melhor elucidado a seguir.

2.1.2 Configurando as regras do jogo

O termo dispositivo tem sido adotado com outros significados na maioria dos estudos sobre cinema, roteiro e documentário. Em roteiro, segundo Krishna Mahon, dispositivo é entendido como "um (ou mais de um) elemento narrativo estruturante do *storytelling* do programa ou série" (MAHON, 2018, S.p.), ou seja, os elementos que dão coesão e permitem que o roteiro aconteça, seja em ficção ou documentário. Já no caso da série "é o elemento comum que faz com que seus episódios pertençam efetivamente estruturalmente à mesma unidade" (MAHON, 2018, S.p.).

Alguns dos dispositivos nesse conceito são: arquivo, como o documentário *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, o qual utiliza imagens de arquivo de pessoas que viajavam num cruzeiro para Fernando de Noronha, e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, que entre outros dispositivos utilizam imagens de arquivos do sequestro do ônibus, ocorrido no Rio de Janeiro em junho de 2000, em que houve cobertura de várias emissoras; ponto de vista, geralmente presente em documentários que acompanham o autor, como em filmes de Louis Theroux e de Michael Moore; transformação, dispositivo presente em documentários como *Super Size Me* (2004), de Morgan Spurlock, no qual a narrativa parte da transformação de um personagem, utilizado em *reality shows* como *What Not to Wear* (2003 – presente) e *Queer Eye* (2003 – presente); desafio, mais presente em *reality shows*, em que personagens precisam passar por provas e permanecer até o fim da competição como em *The Voice* (2010 – presente), *Survivor* (2003 – presente) e *RuPaul's Drag Race* (2009 – presente); reencenação ou docu-drama, em que a estrutura do audiovisual é fundamentada na encenação dos fatos contados – entretanto, essa encenação não acontece necessariamente com atores ou personagens que vivenciaram a experiência retratada, pode ser através de animação como em *Valsa com Bashir* (2009), de Ari Folman.

Para Mahon, dispositivo é o artifício que se usa para transformar histórias reais em experiências dramatúrgicas, segundo a autora "a não-ficção existe na intersecção da narrativa dramatúrgica com o real, o que difere tal programação da programação jornalística são os dispositivos usados para dramatizar a realidade" (MAHON, 2018, S.p.). O que se opõe ao conceito utilizado no estudo do campo do documentário, no qual o dispositivo seria os artifícios

utilizados pelo diretor para armar o funcionamento dos documentários, e assim não dramatizar, mas produzir um tipo de realidade que foge do controle do diretor. Cezar Migliorin entende a "noção de dispositivo como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo" (MIGLIORIN, 2005, S.p.), para ele, "o artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista" (MIGLIORIN, 2005, S.p.).

Se por um lado, o diretor tem extremo domínio do controle do dispositivo, com regras, limites e recorte, por outro tem uma "larga falta de controle – dos efeitos e eventuais acontecimentos" (MIGLIORIN, 2005, S.p.). A definição de dispositivo para Consuelo Lins é "um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que 'apreende' a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente" (LINS, 2008, p. 56).

Para Lins, é em filmes de 'dispositivo' que há "a criação de uma 'maquinação', de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça" (LINS, 2008, p. 56). Entretanto, Migliorin chama a atenção para o fato de que a elaboração de um dispositivo não gera necessariamente um bom filme. Segundo ele, "o dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio" (MIGLIORIN, 2005, S.p.). Lins entende que os filmes de dispositivos dispensam roteiros em favor de estratégias a serem filmadas, não tendo pretensão de refletir uma realidade pré-existente ao filme e nem refletir argumentos construídos antes da filmagem, seria por isso que

> Para esses diretores, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação; e a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmera. Para isso, eles constroem procedimentos de filmagem para filmar o mundo, o outro, a si próprios, assinalando ao espectador, nesse mesmo movimento, as circunstâncias em que os filmes foram construídos (LINS, 2007, p. 46).

Dessa forma, o diretor, em favor do dispositivo, pode se abster de filmar e pode se abster, inclusive, de dirigir, tendo como função arquitetar um jogo: "distribui cartas, determina regras, escolhe jogadores, fornece câmeras, transporte, comida" (LINS, 2007, p. 48). Como no caso do filme *Rua de Mão Dupla* (2002) de Cao Guimarães, inicialmente concebido como videoinstalação para Bienal de São Paulo, em que seis pessoas divididas em duplas, todos

desconhecidos entre si, trocam de casa por um dia e tentam conceber uma imagem mental do outro através do que está disposto nos ambientes. No início da experiência, foi entregue uma câmera a cada participante, pela qual cada um capta, à sua maneira, os cômodos, objetos e bagunça do outro e, no final, diante da câmera, contam como acreditam ser este outro. Para Lins, Cao Guimarães "provê o necessário e sai de campo" (LINS, 2007, p. 48); seria uma maquinação que resultaria na falta de controle do diretor sobre o que está sendo filmado, Lins chama de "retirada estética". No entanto, salienta que não há um desligamento do diretor porque "o dispositivo é dele, assim como a montagem do filme –, mas das imagens e dos sons que seu filme vai conter, atribuindo a seis outros indivíduos a tarefa de filmar e se autodirigir" (LINS, 2007, p. 48).

Existem diferentes forças motrizes para um dispositivo que não é nem a forma nem a estética do filme, mas é o que determina as linhas da captação. Um exemplo é o dispositivo de dimensão temporal, como nos filmes de João Moreira Salles, *Futebol* (1997), *Santa Cruz* (2000) e *Entreatos* (2004), em que há planos longos, "observadores", inspirados no cinema direto. O dispositivo focado no tempo aparece de forma diferente em *Um Passaporte Húngaro* (2001), no qual a diretora, Sandra Kogut, tenta tirar um passaporte e, por isso, a ação também integra o dispositivo, não sendo um filme de planos de observação. Em *33* (2002), de Kiko Goifman, também há o dispositivo ligado ao tempo e à ação, mas com uma limitação temporal, diferente dos outros citados: por ter 33 anos, o diretor teria 33 dias para encontrar sua mãe biológica – essa é a única explicação para o prazo.

As regras que armam esses dispositivos são arbitrárias, pois a arbitrariedade estaria "presente em todo e qualquer filme-dispositivo, com mais ou menos força, com mais ou menos sutileza" (LINS, 2007, p. 48). Da mesma forma que Sandra Kogut poderia tirar um passaporte húngaro no Brasil e não na França como ocorre no filme, Kiko Goifman poderia procurar sua mãe por anos, entretanto, as regras são artificiais. Para Lins (2007, p. 48) isso ocorre porque:

> [...] os documentários não brotam do coração do real, espontâneos, naturais, recheados de pessoas e situações autênticas, prontas para ser capturadas por seres sensíveis, cheios de ideias na cabeça e câmeras na mão; são, sim, gerados pelo mais "puro" artifício [...].

Contudo, se Kiko Goifman não reunisse material suficiente em 33 dias não haveria filme, porque os dispositivos por si só não asseguram a existência fílmica, como já observado por Migliorin. Para Lins (2007, p. 48), os dispositivos "não garantem filmes e podem ser abalados no confronto com o real". É por essa questão que, quando os documentários de

Coutinho passam a ser construídos através de dispositivos, as dificuldades na edição aparecem e assim como a ansiedade do diretor em descobrir, na mesa de edição, se há ou não um filme a ser finalizado.

Migliorin percebe o filme de dispositivo como um desdobramento do Cinema Verdade, pois "como no caso do filme-dispositivo, temos nesta escola de documentários uma produção de acontecimentos que se dá com o contato do filme (aparato, diretor, etc) com o mundo filmado" (MIGLIORIN, 2005, S.p.). Logo, a ideia de submeter o filme às pressões do real não seria um artifício exclusivo deste tipo de cinema contemporâneo. Para o autor, a mesma lógica é utilizada no filme *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch. Contudo, o que se transforma da produção moderna é a forma com que se lida na contemporaneidade com a imagem, em três eixos: câmera, personagem e público.

Falar para uma câmera teria deixado de ser um ato de produção discursiva para ser produção de material em busca de que um discurso seja feito dele, como acontece na televisão. Assim, as pessoas sabendo que podem ser cortadas na montagem, exageram na história, pensam no ritmo apropriado para o tipo de filmagem, utilizam uma série de métodos para não serem excluídas. Ou seja, "em resumo, o personagem faz o papel que ele imagina que o documentarista deseja que ele faça" (MIGLIORIN, 2005, S.p.).

Outra diferença vem da presença constante da câmera de vigilância, como uma efetivação de um novo tipo de sociedade controlada que força os cineastas e artistas a dialogar com essa situação. E, por último, a mediação entre imagem e vida trouxe, para o senso comum, a ideia contraditória de direito de imagem: se, por um lado, é necessário alguém vendo para se ter imagem, a ideia de direito de imagem pressupõe que exista imagem independentemente de quem vê.

> Essas três "situações" (poder das imagens, proliferação do controle e direito de imagem) estão diretamente ligadas à íntima conexão que a produção audiovisual e midiática passou a ter com a vida a partir da segunda metade do século XX. (MIGLIORIN, 2005, S.p.).

Se, com *Cabra Marcado para Morrer*, Eduardo Coutinho sintetiza novos caminhos para os documentários brasileiros, marcando a transição do cinema moderno dos anos 60 e 70 para os documentários das décadas de 80 e 90 (LINS, 2008, p. 57), é *Santo Forte* que prenuncia os documentários de dispositivo, os quais se tornarão tão presentes na cinematografia documental contemporânea brasileira e especialmente presente nos filmes seguintes do diretor.

A partir de *Santo Forte* é armado um dispositivo que é “antes de qualquer coisa, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros” (LINS, 2007, p. 47). Para a autora, as relações se desenvolvem dentro das linhas espaciais, temporais e tecnológicas que são acionadas por Coutinho cada vez que se aproxima de um ‘universo social’, sendo assim, o ponto de partida do dispositivo é a dimensão espacial: as imagens são tomadas em localização única.

De *Babilônia 2000* em diante, o campo temático deixa de se restringir às conversas nas entrevistas, que passam a ser mais voltadas ao cotidiano e à vida privada. Em *Jogo de Cena* e nos filmes que sucedem passam a ser gravados *indoor*. Para Bezerra (2014), esses documentários são filmados em espaços híbridos entre locação e estúdio, que têm função de imergir os personagens em um universo próprio, mas com alguma ligação com o mundo. Para além de uma escolha estética, criar ambientes virtuais é uma alternativa para elaboração de um dispositivo que privilegia as histórias contadas e que, tal como a arte da performance, seriam propícios para uma “fabulação de si”.

Outros filmes anteriores do diretor já apontam para um direcionamento político que reflete posicionamentos éticos desse tipo, até mesmo antes de *Santo Forte*, como veremos no próximo capítulo. Antes disso, no entanto se faz necessário contextualizar como a crítica cinematográfica entende ética no documentário.

2.2 ÉTICA NO DOCUMENTÁRIO

Para perceber como Coutinho lida com as questões éticas em seus documentários é preciso entender os componentes da dimensão ética que aparecem na literatura crítica, assim como perceber os procedimentos que o documentário mobiliza para tratar da questão.

Em *Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?* (2001), Bill Nichols defende que todos os tipos de filmes são documentários e que existem duas grandes categorias a partir desta: (a) documentários de satisfação e desejo, que são popularmente chamadas de ficções, capazes de expressar desejos e temores, tornando concreta a imaginação e; (b) documentários de representação social, também chamados de não-ficção, que abordam o mundo que já se ocupa e compartilha, concretizando de formas diferentes a realidade social, possibilitando diferentes visões de um mesmo mundo em comum. Ambos os tipos de documentário se ocupariam de verdades, cada qual a sua forma, passíveis de interpretação.

O segundo tipo, chamado pelo autor de documentário em oposição à ficção, engaja-se pela representação de três formas: representando o mundo reconhecível, o que leva muitos espectadores a crer que estão diante do real, por verem imagens que poderiam ser vistas fora do cinema; representando o interesse de outros, seja do público, do sujeito tema, ou instituições que produzem; e representando o mundo "da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas" (NICHOLS, 2001, p. 30), ou seja, o documentário poderia intervir ativamente representando o outro em defesa de algo.

Caberia assim, segundo a visão do autor, aos documentários representar pontos de vistas, elaborando argumentação e estratégias persuasivas, visando convencer o espectador de algo. De tal modo, a representação do outro levantaria perguntas como "por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?" (NICHOLS, 2001, p. 31) e "o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?" (NICHOLS, 2001, p. 31).

Essas formulações poderiam ser levadas para as ficções, sendo facilmente respondidas: seria solicitado que as pessoas participantes – no caso, os atores – fizessem o que é pedido através da formulação de relações contratuais, diferente das não ficções, em que os personagens são atores sociais e continuam a viver após a presença da câmera, tendo seu valor não na promessa contratual, mas no que a vida do sujeito incorpora ao filme. Assim, interessa a Nichols pensar a responsabilidade dos cineastas pelos efeitos na vida de quem é filmado, afinal, a participação em um documentário (de não ficção) sujeitaria os participantes ao julgamento do

público, bem como a ter suas condutas manipuladas na edição, portanto, se exigiria, nos documentários, um nível adicional de reflexão ética a fim de minimizar os efeitos prejudiciais. Para o autor, "a ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores" (NICHOLS, 2001, p. 36).

Para dar conta dessa questão, Nichols percebe diferentes formas de interação entre três elementos: "(1) cineasta, (2) temas ou atores sociais e (3) público ou espectadores" (NICHOLS, 2001, p. 40). Esses elementos podem formar diferentes combinações que implicariam em diferentes formas da representação do outro: "Eu falo deles para você" (NICHOLS, 2001, p. 40), ou seja, o cineasta fala do tema ou atores sociais para o espectador. "Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós" (NICHOLS, 2001, p. 44), em que o tema ou atores sociais falam de si para cineasta e público; "Eu falo – ou nós falamos – de nós para você" (NICHOLS, 2001, p. 45), em que o cineasta e tema ou atores sociais pertencem ao mesmo grupo, que se dirige ao público.

Para César Guimarães e Cristiane Silveira Lima (2007), os pontos levantados por Nichols oferecem apenas uma discussão inicial dos componentes éticos específicos dos documentários, pelo autor ter uma concepção demasiadamente racionalista "a ponto de subordinar quase que inteiramente a dinâmica da pulsão escópica à epistefilia"[6] (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p. 146). Com a tipologia voltada à relação sujeito-objeto, não se conseguiria alcançar o real trabalho da representação. Segundo os autores:

> Antes mesmo de ser produzida pelo filme – em suas várias instâncias, modulada pelo arranjo particular de seus recursos expressivos – a representação antecede a filmagem e prossegue mesmo depois do filme terminado, quando este se dirige ao espectador. (GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 146).

A representação seria um terceiro simbolizante inserido entre um e outro, sendo uma forma contínua de mediação (que seria a *mise en scène)*. Por isso, de imediato, a escritura de um filme se depara com as representações já existentes que "se acercam não apenas do tema e do sujeito filmado, mas também impregnam os próprios papéis e valores assumidos pelos sujeitos que se encontram interligados pela *mise en scène*: realizador, sujeito filmado e

[6] Para Nichols, os filmes e vídeos estimulam no público a espistefilia, ou seja, o desejo de saber, e assim teriam função de transmitir "uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência" (NICHOLS, 2001, p. 70). Para o autor, os documentários satisfazem o desejo do público, pois o que sabe compartilha o conhecimento ao que deseja saber e resultaria na satisfação.

espectador" (GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 147). Os autores pensam que, mesmo que se pudesse ser definido um tratado com deveres a ser cumpridos pelo realizador, restará algo indecidível, não regulável, que ultrapassa da relação de "nós" e "outro", intercedido pela escritura do filme. E é esta escritura do filme "quem deve responder pelas questões éticas que demandamos ao cinema documentários" (GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 147).

Para perceber historicamente os principais modos por meio dos quais os documentários lidam com os lugares dos sujeitos filmados, possibilitando, assim, diferentes posturas éticas, os autores recorrem a Fernão Pessoa Ramos (2007), que percebe três campos éticos dos documentários no século XX: (a) ética da missão educativa; (b) ética do recuo; e (c) a ética participativa/reflexiva. No seu entendimento, o conceito de ética é o "conjunto de normas morais de conduta que são valorizadas positivamente, dentro de determinado período histórico" (RAMOS, 2007, p. 11). Adverte, porém, que as normas recebem a definição de moralismo, e quem sustenta tal discurso, a alcunha de moralista, quando ganham um recorte mais estreito[7], sem uma relação orgânica com os preceitos de ética de seu tempo. O objetivo dessa divisão não é estabelecer um conjunto de regras morais no documentário a serem adotadas e sim observar as estruturas que agrupam esses valores morais, percebendo como a ética se articula em diferentes procedimentos estilísticos, amparados por sistemas ideológicos, em determinado período.

Em primeiro tempo, "a ética da missão educativa" constituiria os primórdios do documentário que se inicia nos anos 20. Com Flaherty, a realização do documentário está voltada à preservação de tradições em desaparecimento, sendo a missão do documentário reproduzir e preservar as tradições, mesmo que por meio de encenações. John Grierson, entendendo que a produção de documentário como modo de produção financiada por recursos

---

[7] Podemos questionar a forma como Fernão Ramos busca uma equivalência entre os conceitos de ética e de moral, pois, conforme observa Ana Carolina Cernicchiaro (2013), para Jacques Derrida só há ética, só há responsabilidade ou decisão ética, onde não há mais regras, normas prévias ou sistema ético, segundo autor "se há regras ou se há uma ética disponível, nesse caso basta saber quais são as normas e proceder à sua aplicação, e assim não há mais decisão ética" (DERRIDA, 2001, S.p. *apud* CERNICCHIARO, 2013, p. 195).
Para Cernicchiaro o pensamento é semelhante ao que realiza Derek Attridge "quando define que só se pode continuar usando termos com implicação ética, como responsabilidade, obrigação e como a própria palavra ética, se se fizer uma distinção entre as mais fundamentais demandas éticas, que envolvem imprevisibilidade e risco, e a moralidade" (CERNICCHIARO, 2013, p. 195). Attridge cita Lèvinas para demonstrar que "não se pode deduzir a obrigação pelo outro do mundo existente, porque o mundo existente, incluindo os significados que qualquer dedução poderia fazer sobre ética e responsabilidade, tem suas premissas na obrigação pelo outro" (CERNICCHIARO, 2013, p.195). Para Cernicchiaro (2013, p. 195) "a força ética é anterior a qualquer causa ou fundamento: sem responsabilidade pelo outro não existiria outro, sem outro repetidamente aparecendo diferente não existiria o mesmo, o eu, a sociedade". Segundo Attridge (2004, p.127 apud. CERNICCHIARO, 2013, p. 194-195): "We find ourselves already responsible for the other – and this fact constitutes the artistic sphere as much as it does the ethical. This is part of what we mean when we say invention, alterity, and singularity are events: they happen to us."

estatais, afirmará que a ética é desenvolvida "dentro de uma visão educativa/republicana da função social do documentário" (RAMOS, 2007, p. 13) com uma missão de educar as massas. Essa visão ética do documentário permanece até metade do século XX.

Ramos chama a atenção para o fato de que, no Brasil, essa visão ética se manifesta inclusive no nome do órgão de estado que centralizava as produções: Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado em 1936. A ação educativa como função e objetivo do documentário ocasiona a percepção do outro pelo vínculo altruísta do sujeito que educa, e o "outro" a quem o discurso educativo se refere é o povo enquanto polo passivo.

Os traços estilísticos resultados dessa percepção ética e até da limitação de técnica são: a câmera estática ou com *travelling*, ausência do som direto e enunciação não dialógica, com presença da voz *over*, que toma forma em parte dos documentários como uma voz-de-Deus ao enunciar o mundo.

No início dos anos 60, essa forma de documentar chega ao esgotamento. A invenção de câmeras menores e gravadores portáteis incide diretamente nas novas possibilidades de se documentar: som direto e câmera na mão. A proximidade com o contexto ideológico que sustenta o neorrealismo influencia diretamente no surgimento do Cinema Direto e o campo ético que Ramos chama de *ética do recuo*, por eleger o recuo do sujeito que enuncia contraponto com o documentário educativo. Em função estilística o Cinema Direto propõe:

> Contra o saber, a ética do recuo oferece a ambigüidade; contra o aprendizado, oferece a liberdade e a responsabilidade; contra a voz-de-Deus, oferece o recuo do discurso documentário e a estética mosca-na-parede; contra a voz-fora-de-campo, a fala do mundo (RAMOS, 2007, p. 20).

Para Ramos (2007, p. 20) o período do Cinema Direto foi curto por ter sido tardio. A ética do recuo não questiona o saber, "mas aponta para a necessidade deste saber ser constituído pelo próprio sujeito no exercício de sua liberdade". Por isso, esse campo ético dá lugar à *ética participativa/reflexiva*, que percebe que quem enuncia inevitavelmente deixa sua visão de mundo no discurso e interfere no que o espectador deve prestar atenção. Razão para que adotem a postura ética de fazer o caminho inverso da construção da representação, mostrando "que existe construção no discurso, que a imagem não é transparente, que o recuo é apenas mais uma presença, que a imagem mostra necessariamente um ponto de vista, que sempre poderá ser manipulada" (RAMOS, 2007, p. 22). Cineastas como Leacook, Wiseman e Drew, que incialmente compraram a ideia da ética do recuo, em seguida se repensam e passam a adotar as posições da ética participativa/reflexiva.

As características estilísticas desse período que se estende até hoje são: corpo-a-corpo nas situações tomadas, a entrevista substituindo o lugar de diálogos do Cinema Direto, a utilização das imagens de uma câmera que filma a câmera principal e uso recorrente da imagem do documentário (que se está produzindo) sendo exibido para os participantes. Recursos estéticos com fim de denunciar e evidenciar o processo cinematográfico no processo de representação. Essa estética tem como filme pioneiro *Crônica de um Verão* (1961) de Rouch, e constituem o chamado Cinema Verdade.

Para Ramos, essa alteridade próxima ao pós-estruturalismo não dá conta de pensar de forma satisfatória o outro de si mesmo e, nesta direção, para além da ética participativa/reflexiva, há um tipo de vanguarda contemporânea que se situa no campo da fragmentação. De certo ponto de vista, a figuração reflexiva constituiria também uma forma de saber e com a intenção de levar essa ética até o fim da linha seria preciso a desintegração do sujeito que enuncia. Para tais procedimentos precisos são requisitados: entrevistas com combate de metodologias que buscam estabelecer categorias de análise da alteridade.

Guimarães e Lima chamam atenção que não existem modelos a serem seguidos, e a forma com que se busca o outro no documentário moderno é diversificada. Entretanto é evidente que a dificuldade aumenta ao tratar do outro de classe, à margem da visibilidade.

Para Guimarães (2010), o universo popular surge representado pelos jornais, filmes de ficção e documentários, sob uma superexposição, sob forma de choque para consumo de uma classe média que "teme, treme e se apieda com horror" (RAMOS, 2008, p. 211 *apud* GUIMARAES, 2010, p. 183) em filmes como *Ônibus 174 (2002), Notícias de uma Guerra Particular (1999)* e *Falcão: Meninos do Tráfico (2006).*

Nesses filmes, o realizador, mesmo sem perceber, exerce uma força sobre o sujeito filmado e assim concebe a representação do outro, de uma classe diferente, como vítima. A intervenção do cineasta junto com a má consciência se traduz na forma do horror. O autor entende que a representação é um campo de forças que tem origens antes da tomada da câmera e que inscreve os danos infligidos à parcela dos que não tem parcela – conforme a expressão de Rancière – e que por mais inclusiva que a representação se pretenda restará uma parcela não inclusa, de forma que a constituição da imagem da comunidade sempre será incompleta.

Guimarães (2010) cita Bernardet, que percebe um desenvolvimento na forma de representar o outro de classe de 1960 a 1980, deixando de ser mero objeto exterior a sua experiência para o encarregado de dizer sua verdade, passando a ser, assim, sujeito de discurso e atuante de sua própria *mise en scène*. Entretanto, essa mudança não elimina as tensões da representação, principalmente da possibilidade do limbo da impessoalidade.

Como seria impossível falar por todos os documentários e abranger toda variedade dos componentes éticos e as diversas modalidades da filmagem à edição, Guimarães e Lima se atém ao que seria mais decisivo para a questão: "surgimento, simultâneo ao aparecer do sujeito filmado, de um conjunto de possibilidades que faz o desejo baixar sobre o mundo expresso por Outrem" (GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 150). Para tal recorrem à definição de Outrem como estrutura, tal como definida por Gilles Deleuze, em que Outrem não é nem o objeto no campo da percepção, nem o sujeito que percebe, é antes disso uma estrutura do campo perceptivo:

> Que essa estrutura seja efetuada por personagens reais, por sujeitos variáveis, eu para vós e vós para mim, não impede que ela preexista como condição de organização em geral aos termos que a atualizam em cada campo perceptivo organizado – o vosso, o meu (BAUMAN,1998, p. 63 *apud* GUIMARÃES; LIMA, 2007, p. 150).

Para Guimarães e Lima (2007), o cerne da questão ética no documentário seria a forma com que o Outro aparece, não somente da forma atual pela qual ele se mostra, mas pela possibilidade de que as virtualidades que o atravessam apareçam. E, diante dessa singularidade do Outro, identificar como se pode mobilizar os recursos expressivos do filme para que se perceba que o Outro que aparece é apenas uma percepção inicial que faz com que o espectador se descentre e se desloque.

Os autores destacam que o problema ético se manifestaria para Zygmunt Bauman na passagem da relação assimétrica entre Eu e Tu para situações que surgem o Terceiro na vida social – como no caso do documentário. Nesta relação, o Outro aparece inicialmente com singularidade – os autores utilizam o termo de Blanchot, "Rosto" – no domínio da vida social. O "terceiro" surge demarcando uma relação com intervenções, como julgamento e comparação, que categorizam e dissolvem o Rosto, virando assim para os autores uma "máscara", ou seja, estereótipos. A questão ética existe para reencontrar os traços de singularidade dos rostos novamente.

No documentário a questão aparece principalmente pelo filme ser um "investimento de poder dono de meios discursivos e imagéticos que assujeitam aquele que é filmado, situado, de início, em uma posição que lhe permite bem menos desenvoltura do que àquele que filma" (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p. 152). Desse modo, são entendidas como conduta ética do realizador no documentário as questões éticas que permitem resguardar as prerrogativas do sujeito filmado ou constituir uma relação dialógica com o cineasta.

Os autores destacam que, do ponto de vista filosófico da ética, o documentário não está nem em posição privilegiada nem em desvantagem. Da mesma forma que existem leis que

mediam nosso contato diário com o Outro – seja singular, seja "sem Rosto" – o documentário também tem responsabilidades que deve sustentar. Para além dos cuidados legais preventivos, Guimarães e Lima formulam uma questão a partir de Blanchot: seria função dos documentaristas fazer com que o filme se estire ao limite, pacientemente, à espera do Outro, sem buscar defini-lo? Mas será que o documentário teria ferramentas para suportar?

Os mesmos autores apontam que nem toda modalidade de documentários poderia responder a essa demanda ética, à medida que essa impossibilidade não dá motivos para reforçar a divisão de documentário entre filmes dedicados à representação social e os voltados para o retorno pessoal ou para restringir essa demanda ética apenas às modalidades participativa/ reflexiva. Para os autores, ainda que se recorte a dimensão ética de documentários, como essas modalidades, o dilema ético é valido para filmes que utilizem outras modalidade e recursos.

Existiriam duas principais dificuldades para dar conta da singularização da multiplicidade do Outro: a) "escolha da visão como sentido privilegiado para o conhecimento do Outro" (GUIMARÃES; LIMA, 2007, p. 153) e; b) "a relação entre Eu e Outrem [que] não se enquadra no modelo da subjetividade" (GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 153). Isto é, não estão no mesmo plano.

Os estudiosos destacam que não há uma diretriz ou método infalível para dar conta de forma expressiva dessas questões, mas elegem o acolhimento da *mise en scène* do outro para o desenvolvimento da paciência na escuta como uma das ferramentas para resolver a questão. Para Guimarães e Lima: "Ao invés de avançar, de se apoderar, deixar-se arrastar pelo e para o espaço do outro" (GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 154).

No entendimento dos autores, Coutinho utiliza essa ferramenta e leva a poética do encontro às últimas consequências. Conforme afirmam, "adota a postura de uma aceitação não resignada do mundo, de uma acolhida da realidade em seu caráter único e irremediável" (GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 154). Isso não significa ser insensível à dor dos outros, ou não intervir, nem acreditar que a realidade fala por si. No entanto, significa adotar a postura ética que recusa a complacência com o filmado, à medida que recusa um "humanismo piedoso". A busca de Coutinho é por "tentar conhecer o que está sendo filmado, sem uma ideia preconcebida sobre aquele universo, nem sobre o que se quer passar para o espectador" (LINS, 2004, p. 94).

Para Guimarães (2010), a visibilidade no documentário precisa ser avaliada pela exposição do rosto, podendo deixar visível a identidade individual ou coletiva de sujeitos marginalizados. O autor acredita que Coutinho consegue contrapor a imagem da identidade concedida de fora, possibilitando outras figuras de alteridade como em *Boca de Lixo* ao

conceder ao Rosto potência. Dessa forma, os sujeitos filmados alcançam a individualização, mas isso não vem pacificar o espectador, pois

> A co-presença do rosto, da fala, da escuta e da máquina que registra faz do filme um espaço de partilha no qual os sujeitos ganham tempo e autonomia para desenvolverem uma *auto-mis-en-scène* [sic] que comporta fragmentos biográficos, valoração subjetivas, táticas cotidianas para enfrentar a precariedade dos recursos materiais e a instabilidade da relação com o lixão e também – porque não – pequena aspiração. (GUIMARÃES, 2010, p. 194-195).

Para Guimarães e Lima, há outra forma a partir da qual documentaristas tem lidado com a questão ética ao se tratar de Outros de classes estigmatizadas, que é cedendo o equipamento de filmagem para que assim se compartilhe o processo de elaboração fílmico. Existiriam prós e contras em relação a essa abordagem: "se por um lado desses encontros saem imagens com um frescor e expressividade sem igual, por outro, essa abordagem corre o risco de retornar a um excessivo didatismo" (GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 155). Didatismo por parte de quem pode ensinar a usar a ferramenta, e didatismos das instituições e *ONGS* que recorrem ao audiovisual como forma de educar e "formar cidadãos". Os autores advertem que o processo de ceder a câmera não torna o documentário "mais 'legítimo', mais 'verdadeiro', mais 'ético'" (GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 155).

Para além das questões éticas dos documentários que incidem sobre as estratégias e procedimentos de responsabilidade dos realizadores, os autores articulam que é preciso refletir sobre o lugar que as imagens reservam para o espectador, pois essas teriam potencial de "fazer ver, de fazer pensar, de fazer crer, e até mesmo de fazer, isto é, de modificar condutas" (GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 156).

O próprio ato de visão está sujeito a uma moral, assim os filmes servem de alicerce para se pensar não somente a conduta do cineasta, mas também a relação do espectador com o mundo visível da tela: "São os códigos cinematográficos que inscrevem no filme um *espaço ético*, isto é, uma representação ou signo visível da relação moral subjetiva e vivida do observador com o observado. " (BISTOMSKY, 2001, p. 154–164 *Apud* GUIMARÃES, LIMA, 2007, p. 156). Para Guimarães e Lima, o espectador ao perceber o mundo do documentário como algo concreto, contínuo ao seu próprio mundo, estabelece um laço ético entre seu espaço e o espaço ocupado pelo filme, fazendo com que assuma uma responsabilidade ao mundo compartilhado com outros sujeitos, sendo essa uma das importâncias do documentário.

Fica claro, portanto, que é na relação entre cineasta e sujeitos filmados que os parâmetros éticos devem ser estabelecidos, não só na escolha de tema, mas também no modo como o tema é abordado, nos elementos narrativos utilizados, na forma como o realizador e o sujeito filmado interagem, ou seja, na maneira por meio da qual certos elementos ganham importância na escritura fílmica.

3 COUTINHO E A CONSTRUÇÃO DAS RELAÇÕES ÉTICAS

Como já supracitado, é a partir de *Santo Forte* que um "dispositivo de base", voltado à conversa entre o personagem e o documentarista, é construído e utilizado nos próximos filmes de Coutinho. Entretanto, mesmo antes de observar no que implica os métodos do dispositivo, é possível reconhecer escolhas políticas nos documentários anteriores que marcam movimentos éticos do diretor, como diálogo e montagem, trabalhando para combater a assimetria entre documentarista e personagem, temas que privilegiam o aparecimento do "outro de classe" e grupos marginalizados, afastamento da representação tradicional, busca por histórias privadas e entrevistas que se deslocam do tema para conversas ordinárias sobre memórias.

Como observado nas divisões de campos éticos de Ramos, para dar suporte a posturas éticas diferentes são adotadas estéticas e opções estilísticas diferentes. No caso da filmografia documental de Coutinho, essa postura aparece de forma variada, mas, em linhas gerais, apontam para: a ausência de roteiro, a diminuição ou ausência de narração em *over*, a exposição da condição de filmagem, a utilização de microfone para si e para o interlocutor, enquadramentos fixos e fechados próximos ao entrevistado e planos extensos.

Tais opções estéticas e políticas indicam que o desenvolvimento contínuo das relações éticas na filmografia de Coutinho levariam à elaboração do dispositivo como será apresentado a seguir.

3.1 DESENVOLVIMENTO DE RELAÇÕES ÉTICAS

A fim de melhor entender o percurso de Coutinho e o desenvolvimento de relações éticas, se faz necessário observar a sua filmografia em certos períodos com características convergentes. Cláudio Bezerra, que defende uma evolução estilística na obra de Coutinho, propõem uma divisão em três fases "vistas que seu conjunto, sinalizam um percurso, mesmo que involuntário, de construção de um *estilo"* (BEZERRA, 2014, p. 14). A primeira fase é a de experimentação, a qual demonstra uma falta de intimidade com a narrativa documentária e de pesquisa e desenvolvimento, que compreende toda a produção do período em que Coutinho trabalhou para o *Globo Repórter*. A segunda fase começa com a finalização de *Cabra Marcado para Morrer* e se caracteriza pela gestação de um estilo, que se confirma na fase seguinte. Para Bezerra (2014, p. 14), "a partir desse filme, de modo involuntário ou não, Coutinho inicia a busca por um trabalho autoral, em termos artísticos". *Santo Forte* marca a transição para a próxima fase, na qual já está presente um modo próprio de pensar e fazer o documentário, com

objetivo no acontecimento do filme. Esse processo é capaz de estimular a "transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladores, de grande expressividade oral e gestual" (BEZERRA, 2014, p. 14), configurando, assim um tipo de documentário focado no personagem.

A primeira fase de Coutinho, a de experimentação, só foi possível por certa liberdade na produção do material para o *Globo Repórter*, dos quais os cineastas puderam usufruir dado o momento que o canal de televisão passava: o núcleo de produção era afastado da sede, e gozavam de autonomia na produção; as pautas e coordenação de equipe eram montadas pelo próprio núcleo; o 'padrão' da TV Globo ainda estava em formação e a censura era muito mais forte externamente por conta do governo militar que internamente. Além do fato da produção ser feita em película reversível, sem gerar cópias, dificultando um acompanhamento da direção da emissora, diferente do material de videoteipe nas demais produções da televisão. Conforme explica Coutinho sobre trabalhar para TV Globo: "resumindo, nessa época, apesar da ditadura, nosso núcleo constituía-se num nicho dentro da emissora, onde se permitia um trabalho mais autônomo, mais lento, mais aberto à controvérsia e a uma relativa experimentação" (COUTINHO, 2013a, p. 18).

As produções do documentarista eram alinhadas aos padrões recomendados para o programa: cobertura de imagem e locução do tipo sociológica, entretanto, tinha abertura à voz popular. Isso porque parte dos realizadores eram vindos do Cinema Novo, o que produz certo impacto no formato das produções: há um afastamento do didatismo, clássica voz *over* do Cinema Direto (norte-americano) – com sua pretensão de esconder o intermédio da câmera e assim passar a mostrar a 'verdade'– e se aproxima das produções do Cinema Verdade – sem a pretensão de filmar a 'verdade', mas registrar a realidade produzida pelo ato de filmar que não existe fora do filme.

Como visto no capítulo anterior, tanto o Cinema Direto quanto o Cinema Verdade surgem em 1960 para se opor ao modelo de documentário de John Grierson, que inaugurou o gênero na década de 30 com uma proposta que abusa da utilização de voz *over* expositiva (voz-de-Deus), de encenação, com objetivo educativo e proximidade com a propaganda. Enquanto o Cinema Direto (principalmente o norte-americano) acreditava poder se opor à tradição griersoniana rejeitando a encenação, adotando uma prática não intervencionista, ocultando a câmera, o Cinema Verdade contorna esse viés focando no filme como acontecimento, ou seja, na produção fílmica como encontro entre os que dirigem o filme e quem é filmado, o que inaugura – não um estilo – uma ética de fazer documentário.

O etnógrafo francês Jean Rouch, percursor do Cinema Verdade, começa seus filmes como registros etnográficos e percebe a impossibilidade de se atingir o real, pois sabe que a câmera tem impacto na situação e que os personagens reagem a ela. Para ele, o documentário não pode reproduzir a verdade, mas pode produzi-la. Em seu filme *Eu, um Negro* (1958) o enredo funciona em torno de imigrantes nigerianos que criam personagens para si mesmos e narram as ações filmadas. Em *Crônica de um Verão* (1961), filme realizado em parceria com o sociólogo Edgar Morin, mais uma vez o tema é o acontecimento fílmico; há conversas sobre motivações, emoções e opiniões com quem passa na rua, estudantes e operários. Além de algumas conversas entre Rouch, Morin e a equipe que são mantidas na edição final, assim como a gravação dos participantes assistindo e opinando a respeito de um dos cortes do filme.

Essas reuniões de Rouch e Morin, em *Crônica de um Verão*, parecem-se, em termos formais, observa Bezerra, muito com "a cena em que Coutinho, mesmo fora do quadro, provoca os flagelados para que digam como sobreviveram na seca" (BEZERRA, 2004, p. 21) em *Seis dias de Oricuri*. O documentário possui uma estrutura clássica, entretanto, há a introdução de elementos que afastam do didatismo griersoniano: há uma abordagem crítica e sociológica a respeito da seca da região e um tom pessoal do diretor, tanto na exposição da situação vivenciada pela equipe – que o próprio título já revela – quanto em certos momentos do filme, como por exemplo, a narração: "Dia 15 de janeiro: as tensões já continuavam no ar".

Em *Theodorico, o Imperador do Sertão*, há um rompimento com o formato do *Globo Repórter*, não há locução expositiva e o protagonista, Coronel Theodorico Bezerra, fala diretamente para a câmera. Este é o único documentário de Coutinho que registra alguém da elite brasileira e também o único voltado a só um personagem, mas já é perceptível a consciência da assimetria que é filmar. Para Consuelo Lins, é o começo de um movimento ético, em direção ao mundo e ao outro, uma forma de, retomando as palavras do próprio Coutinho, "entender as razões do outro, sem lhe dar necessariamente razão" (LINS, 2004, p. 23).

Theodorico é um típico coronel de interior; constitui uma figura peculiar, seja na demonstração de autoridade constante sob empregados, ou quando deixa claro como controla os votos de quem mora em sua propriedade rural. É machista e elitista; não esconde que faz uso do dinheiro público para si. Coutinho sabe lidar com a imagem do outro mesmo quando sua visão de vida não é compartilhada. Não é um trabalho fácil, pois é preciso "impedir tanto a cumplicidade moral entre cineasta e personagem, quanto o desrespeito ao personagem de quem foi escolhido para protagonizar o filme" (LINS, 2004, p. 24). Em uma fala, Coutinho se mostra consciente desse embate:

> Você, quando tem uma câmera, pode deformar essa pessoa do ponto de vista da lente usada, mostrar uma verruga, mostrar um defeito físico ou coisa que o valha; você tem um ângulo da câmera que pode ser para baixo ou para cima e que também pode derrubar essa pessoa, isto é, conotá-la pejorativamente. E mais ainda, você tem a possibilidade de dispor da entrevista dessa pessoa e eventualmente manipulá-la (COUTINHO, 2013b p. 20).

Seu trabalho de preservar o mundo cultural e a verdade do seu personagem e de rejeitar a ilusão da simetria na conversa fílmica entre diretor e personagem instaura a relação ética que produziria o real no filme. Coutinho (2013a, p. 20) assim se refere:

> Muitos dos documentaristas ditos progressistas, de esquerda ou de qualquer forma interessados no social, costumam filmar aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue um filme que apenas acumula dados e informações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído.

Parte dessa construção e reparo da assimetria é feita na construção do diálogo e da montagem, que funciona como um movimento ético. No primeiro caso, quando a voz do diretor aparece, em voz *off*, por vezes, questionando e interagindo, é sempre de forma a não constranger e a acompanhar a lógica, mesmo que bruta, do personagem. É feita uma intervenção mínima e pontual – apenas quando é absolutamente necessária para continuidade –, assim é oferecido tempo para respostas. Essa dinâmica gera uma fala espontânea e reveladora.

No segundo caso, por preservar essa fala e conservar as posições dele, mesmo que contrárias às convicções de Coutinho e também por não ridicularizar as opiniões de Theodorico. Há a consciência de que "cabe ao espectador produzir os sentidos do que vê e escuta" (Lins, 2004, p. 25). Ao fazer a montagem, arma-se uma narrativa e o desenvolvimento do trabalho é sempre pensado em como construir a narrativa de forma a preservar a verdade do filme enquanto acontecimento.

Processo de movimento ético que fica ainda mais interessante quando aplicado a minorias e classes excluídas mais presentes na fase seguinte do diretor. Porque, primeiramente, Coutinho não carrega a ingenuidade de que a assimetria entre o diretor e o personagem se dá exclusivamente em função da classe social, já que, como vimos, a própria câmera é um marcador de poder. E, em seguida, porque ao falar com o catador de lixo, o camponês, o morador da favela, o analfabeto, há a tendência elitista de um senso comum de acreditar que estes estão despreparados, que não sabem de sua condição, o que não é verdade. Para Coutinho "essas pessoas que aparentemente não sabem nada têm uma extraordinária intuição do que você quer" (COUTINHO, 2013b, p. 24). O diretor crê que fica fácil demonstrar o que se tem interesse

de ouvir, e assim, o interlocutor adaptar seu discurso, o que não acontece quando se está aberto para que a fala da pessoa seja respeitada. Quando o foco é no acontecimento do filme e se está aberto, quando não há uma militância a ser evidenciada e que fora roteirizada previamente ao fazer do filme, há um respeito à integridade do personagem.

Esse é o distanciamento de Coutinho do modelo sociológico de uma parte do Cinema Direto, especialmente ligado ao CPC, em que há a presença da minoria e uma militância como objetivo do filme, mas que acaba por não reconhecer as massas como capacitadas para falar de si, e assim adota uma política do que Michel Foucault chama de "intelectual tradicional". Para o filósofo a politização do intelectual tradicional se faz a partir de dois modos: da sua posição de intelectual na sociedade burguesa e do seu discurso quando revela uma verdade, ou seja, "o intelectual dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la: consciência e eloquência" (FOUCAULT, 2001, p. 2). Isso aparece nesse tipo de filme, na voz em *over* de um narrador-intelectual que serve de estrutura ao filme, assim a classe excluída apenas surge para exemplificar o que é dito pelo narrador, sem que essa tenha chance de falar e concluir por si, à medida que o narrador também faz o papel de explicar ao espectador o que está sendo mostrado. Posições que geram dois impasses:

O primeiro, na crença do embrutecimento do espectador, que, para Jacques Rancière, é a crença de que o espectador está passivo diante do que lhe é mostrado: "separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir" (RANCIÈRE, 2012, p. 8). Nesse caso, o narrador-intelectual, ao tentar diminuir a distância entre o seu saber e a ignorância do espectador, cria um novo distanciamento, pois o intelectual assume não apenas que tem um saber ignorado pelo espectador, mas que sabe como torná-lo um objeto de saber a quem não tem. Para Rancière, a dicotomia entre os termos passivo/ativo faz parte de uma série de oposições, que são alegorias da desigualdade, assim mudam de termos, mas não de funcionamento: buscam manter uma estrutura que opõe, na verdade, duas categorias: os que têm a capacidade e os que não têm, criando assim um tipo de partilha do sensível, ou seja, uma partição no plano comum em partes espaços-temporais. Sugere então que pensemos no espectador como alguém capacitado: "ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que já viu" (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Sendo assim, ao invés de passivos, os espectadores são intérpretes ativos daquilo que lhes é colocado diante do olhar.

E o segundo impasse se dá ao tentar falar das massas. Nesse caso, tem-se apenas um recorte do que o intelectual pensa, descartando o que essas pessoas pensam de si mesmas. A dicotomia percebida por Rancière resiste porque continua o funcionamento das alegorias da desigualdade: os que têm a capacidade de falar e os que não têm. Foucault acredita que o

descobrimento dos intelectuais no início dos anos 70 é que “as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem” (FOUCAULT, 1972, p. 2). Entretanto, há um sistema de poder que invalida e barra o discurso dessas massas. Sistema cujo intelectual e esse tipo de documentário fazem parte. A posição de Coutinho em oposição se parece muito próxima ao que Michel Foucault descreve como o novo papel do intelectual:

> O papel do intelectual não é mais o de se colocar ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso (FOUCAULT, 1972, p. 2).

Questões que também permeiam a segunda fase do diretor e permitem a gestação de uma forma de fazer documentário. Essa fase tem início em *Cabra Marcado para Morrer*. O filme, originalmente, seria uma ficção baseada na vida do líder camponês João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa da cidade de Sapé, assassinado a mando de um latifundiário nordestino. A ideia do filme tem início em 1962, após um comício de camponeses em protesto à morte, fato registrado pelo próprio Coutinho que se encontrava em Sapé com outro propósito em uma caravana da União Nacional de Estudantes, representando o Centro Popular de Cultura. Esse filme seria rodado na própria cidade em que João Pedro vivia e com os personagens reais da história, incluindo a viúva e os seus nove filhos. Entretanto, graves conflitos entre policiais e camponeses na região implicaram na mudança de locação para Galileia, em Vitória de Santo Antão. Essa ficção, então, começa a ser rodada dois anos após o primeiro contato e com apenas a viúva de João Pedro Teixeira do elenco original; o restante foi substituído por camponeses da região da locação que também estavam envolvidos na luta camponesa – exceto por João Mariano, que fez o papel do João Pedro Teixeira, e seus filhos que atuariam como filhos do casal.

O trabalho foi interrompido pelo golpe militar de 1964, em primeiro de abril, com 40% do roteiro rodado. O exército invadiu a cidade e prendeu os principais líderes do movimento local, assim como pequena parte da equipe – enquanto o restante fugiu –, tendo sido apreendidos equipamentos de filmagem, negativos, copião, fita magnética, roteiros e anotações. Parte do negativo foi salvo por já ter sido enviado para revelação no laboratório no Rio de Janeiro.

A reformulação do filme em documentário ganha um novo enredo: o foco não é mais a luta dos camponeses, apesar de ser um tema que corta a nova narrativa. O documentário começa sendo sobre o filme não finalizado e acerca do impacto de sua produção e interrupção nas pessoas que participaram. A edição respeita a ordem cronológica dessa nova etapa de gravação e, portanto, vamos conhecendo os personagens à medida que o diretor retoma o contato; e é assim, após as primeiras conversas com os personagens que ainda viviam no local das primeiras filmagens, que Coutinho segue na procura da viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, que virá a ser a peça-chave do filme. Segundo Consuelo Lins (2004, p. 49) "isso não estava previsto, mas aconteceu. Um pouco antes de iniciar o filme, Coutinho não sabia nem se ela estava viva".

Retomado o contato com um dos filhos de Elizabeth, Coutinho viaja à cidade em que Elizabeth vivia na clandestinidade sob o nome de Marta, e a convida para rememorar os fatos. E neste processo de contar sua história, Marta assume-se novamente aos poucos como Elizabeth; conta à cidade sua história e seu verdadeiro nome e torna a despertar como revolucionária, voltando a ter participação política nas lutas sociais no campo.

Essa relação de quem filma e de quem é filmado e também o processo de transformação dos envolvidos, principalmente de Elizabeth, é, para Lins, mais uma das proximidades entre o filme produzido por Coutinho e o Cinema Verdade de Jean Rouch. A autora diz "[…] sempre me pareceu uma inspiração possível a metodologia de *Cabra Marcado para Morrer*, apesar das profundas diferenças temáticas" (LINS, 2004, p. 39). Uma das grandes diferenças entre o filme de 64 e o de 84 é a ruptura entre o cinema clássico e o moderno. Segundo a autora:

> A aposta de Coutinho no processo de filmagem com aquele que cria, produz acontecimentos e personagens. Ele aposta no encontro entre diretor, atores do primeiro filme e câmera como aquilo que torna do documentário possível. Em outras palavras não se trata de filmar uma realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contado com a câmera (LINS, 2004, p. 39).

Essa metodologia está presente nos filmes que seguem essa fase, assim como a presença de personagens anônimos e marginalizados (mas sempre em documentários temáticos): em *Santa Marta – Duas Semanas no Morro*, sobre moradores da favela; em *Volta Redonda – Memorial da Greve*, sobre o trabalhador popular; *Boca de Lixo,* sobre catadores de lixo; *Os Romeiros do Padre Cícero,* sobre a peregrinação de populares; *Seis Histórias,* sobre crianças e adolescentes que tiveram seus direitos violados; *Mulheres no Front,* sobre a participação feminina em movimentos sociais.

Michel Foucault (1992), ao se referir às pessoas anônimas que têm parte de suas histórias reveladas nos documentos exumados de internamentos de clínicas e hospitais chama essas pessoas de "infames", não por serem seres desonrados ou desprezíveis, mas por não terem fama, e estarem em oposição às atrativas histórias fabulosas cultuadas no ocidente; afinal, a fábula tem como definição o que merece ser dito por ser extraordinário, fora do comum. Trabalhadores impactados pela seca e na luta política sertaneja, moradores de comunidade, religiosos de fé não tradicional, catadores de lixo, metalúrgicos e sindicalistas; neste sentido, os personagens de Coutinho podem ser pensados como infames, com histórias comuns e não contadas.

Em *Portinari, o Menino do Brodósqui*, que tem como objeto o pintor Candido Portinari e que abre a possibilidade para uma narrativa extraordinária de menino pobre à pintor reconhecido no mundo, o documentário desenvolve a narrativa de forma não extraordinária: são contadas as lembranças dos amigos, colegas de infância e familiares do pintor que pouco tiveram ascensão. A reportagem inicia com lembranças banais, não do grande pintor Portinari, mas do menino Candinho: que gostava de jogar futebol, das brincadeiras, dos seus passeios, de como era na escola, como aprendeu a desenhar e seu primeiro emprego.

Coronel Theodorico diz na primeira cena que não é vaidoso a ponto de querer ser televisionado, mas já que será, quer ser retratado de forma simples. Sua postura é contrária ao depoimento, de modo a contar seus feitos extraordinários. Em segundo momento, porém, a narrativa mostrada é dos sertanejos, fugindo do que costumava ser retratado em televisão e, assim, possibilita revelar muito do âmbito privado, histórias ordinárias dos trabalhadores que moram na terra do coronel.

Quando a classe média aparece, em *Edifício Master*, é para contar suas histórias privadas e nada fantásticas: administração de um condomínio; a solidão na terceira idade; crise conjugal; novas paixões; a ansiedade e oportunidades na cidade grande; ou seja, os temas giram em torno de histórias vividas e de memórias.

Essas "pessoas infames" e suas histórias privadas pertencem a um grupo que costuma ser apagado ou esquecido pela grande história. História essa que, segundo Walter Benjamin (1985), é contada pelos vencedores que participam de um cortejo triunfal sobre esses outros:

> A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo

> triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Para Benjamin, a tarefa do materialista histórico é "escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN,1985, p. 225). Conforme explica Michael Löwy, há dois significados a serem considerados a partir da afirmação de Benjamin: um deles é histórico, ou seja, "trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história opondo-lhe a tradição dos oprimidos" (LÖWY, 2007, p. 74). É o trabalho que Coutinho faz ao buscar histórias privadas, como a dos camponeses e a de Elizabeth de *Cabra Marcado para Morrer;* as histórias dos metalúrgicos em *Peões;* os catadores em *Boca de Lixo;* ou os moradores do morro da Babilônia em *Babilônia 2000*, etc.

O outro significado que Löwy exprime a partir da afirmação de Benjamin é "político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o 'sentido da história', o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente" (LÖWY, 2007, p. 74). Essa política pode ser vista em Coutinho, primeiramente no próprio ato de se fazer documentário, de se fazer arte e escolher contar essas histórias.

Outra forma de perceber a potência do papel político do documentário é analisando-o como contrainformação e ato de resistência. Deleuze (1999, p. 4) diz que "uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgam que devemos crer." A imagem comum que temos das minorias são, na verdade, palavras de ordem que nos foram transmitidas. Para o filósofo, o Cinema, diferente da filosofia que tem como função criar conceitos, tem como sua tarefa contar histórias em blocos de movimento/duração, e que, assim como toda arte, podem se ocupar de ser contrainformação. O filósofo também explica o que é contrainformação: "No tempo de Hitler, os judeus que chegavam da Alemanha e que foram os primeiros a nos contar sobre os campos de extermínio faziam a contrainformação" (DELEUZE, 1999, p. 6). A contrainformação, por sua vez, pode se tornar eficaz quando vira um ato de resistência, causando perturbação no poder.

Ao trabalhar com os moradores da favela, participantes do movimento sindical, romeiros e catadores de lixo em seus documentários, Coutinho foge da forma tradicional em que essas pessoas costumam aparecer na mídia. Esses lugares já têm espaço e interesse na mídia, entretanto, aparecem sempre de forma clichê e reducionista; apenas imagem para o consumo em forma de espetáculo, reduzindo a subjetividade e pluralidade de pessoas diversas em uma imagem homogeneizada, que se torna *mainstream*. Ao ouvir essas pessoas, mostrar sua complexidade e heterogeneidade, Coutinho reconfigura a partilha do sensível e produz

contrainformação. Para Rancière (2011, p. 1-2), a arte "é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de […]", ou seja, pela forma que redefine a partilha do sensível[8].

Essa é a questão que gera um certo impasse nas cenas iniciais de *Boca de Lixo*, que iniciam com imagens típicas de um jornal sobre o lixão: amontoado de lixo, abutres, um cachorro magrelo e um cavalo a comer do lixo; a cena seguinte é uma massa de pessoas gritando e procurando espaço em meio ao lixo recém depositado por um caminhão. É nessa tensão entre as imagens midiáticas que o filme se dá. Conforme menciona Lins, "*Boca de lixo* está desde o começo em "duelo" com o clichê, face a face com a pior imagem que se tem desse universo. É como se o filme jogasse na nossa cara a imagem que temos desses seres, a imagem do senso comum" (LINS, 2004, p. 87-88).

De início o diretor enfrenta hostilidade dos catadores: eles não querem ser filmados; existe o receio da exposição de suas imagens, de serem tipificados como acontece na televisão, e assim encobrem o rosto. A relação se estabelece melhor quando Coutinho volta e oferece xerox sobre a captação de outro dia, perguntando a um grupo de catadores quem são os sujeitos das fotos. Para Lins, "esse gesto indica que o que está sendo proposto não é mais uma desapropriação da imagem alheia, segundo a lógica midiática, mas a criação de uma imagem compartilhada entre quem filma e quem é filmado" (LINS, 2004, p. 88). Essa atitude inicial, de literalmente retornar os rostos captados à comunidade e dar nomes a estes rostos, é o que dá abertura ao cineasta, é o aceno para a comunidade que o objetivo do retrato é singularização, concedendo – não só figurativamente – potência ao Rosto.

Ao final, novamente, há um retorno dos rostos aos catadores: a exibição de uma versão da edição no lixão, assim como acontece em *Cabra Marcado para Morrer* em que cenas do primeiro filme são exibidas aos personagens, gesto que parece emprestado de Jean Rouch.

---

[8] Rancière pensa a partilha do sensível como um sistema de evidências que "revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Fixando partes comum partilhadas e partes exclusivas" (RANCIÈRE, 2005, p. 15). A repartição se dá numa divisão de espaços, tempos e tipos de atividades, definindo quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e espaço em que essa atividade exerce, assim a ocupação define as competências ou incompetências para o comum. Portanto, é "um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência" (RANCIÈRE, 2005, p. 16). A política, por sua vez, se ocuparia "do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo" (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

3.2 DESENVOLVIMENTO DO DISPOSITIVO

A transição para a última fase é dada em *Santo Forte*, em que a formatação do jeito de pensar e de fazer documentário "*à la* Coutinho" já está acertada. A principal característica dessa última fase "é a de ser um tipo de cinema fundado na palavra e na imagem do corpo em seu potencial expressivo, oral e gestual, realizando uma performance" (BEZERRA, 2014, p. 29). Para Lins (2016), é o momento em que a noção de "fabulação" começa a ser utilizada pelo cineasta.

Certos elementos emergem nesse filme de modo que constroem um dispositivo de base que permitem essa fabulação e que se tornará presente nos próximos documentários do diretor. Dispositivo estabelecido a partir da "aposta na palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e personagens, observados pelo aparato cinematográfico" (LINS, 2016, p. 45). Ou seja, o dispositivo é formado não só pela estrutura narrativa, as entrevistas e conversas, mas também pela disposição dos corpos no espaço fílmico e extra fílmico: "O corpo do cineasta de um lado da câmera, o corpo do personagem de outro. A imagem frontal, o olhar direto para a câmera, a interação explicitada" (LINS, 2016, p. 45). Para a autora:

> A partir desse dispositivo de base, Coutinho explorou nos mais diferentes matizes, as habilidades expressivas de toda e qualquer pessoa, a fabulação dos personagens, as auto-encenações, as expressões corporais e faciais no momento da fala, as modulações da língua portuguesa, a entonação, a força da oralidade" (LINS, 2016, p.45).

Esse "dispositivo de base", outrora chamado de "dispositivo relacional" (LINS, 2007, p. 47), privilegia a fala e se torna uma nova ferramenta de experienciar a ética em seus documentários. Para Lins é "a linguagem na prática, em ação, como campo de batalha, como objeto de disputa, comum conjunto de regras que pode humilhar, impor o silêncio, mas que também pode liberar" (LINS, 2016, p.45).

As constituições do tipo de personagem performático, que sabe contar de maneira pessoal parte de sua vida, já é presente nas posições de Elizabeth Teixeira, e até mesmo no Teodorico Bezerra, contudo ganham proeminência quando os documentários deixam de ser temáticos e ilustrativos nessa fase, para serem voltados à "expressão por atos de fala". Assim, os documentários deixam de ter como temática um lugar ou assunto e passam a ser sobre o acontecimento do filme e as pessoas envolvidas; as dinâmicas e temáticas acontecem apenas em função deste.

Como visto anteriormente, para Migliorin (2005), o dispositivo é um desdobramento do Cinema Verdade e a mesma lógica de dispositivo encontrada nos filmes contemporâneos já é utilizada por Rouch, mas a forma com que a modernidade lida com a câmera, com o personagem e com o público muda a percepção e o entendimento do dispositivo.

Também já é supracitado que os documentários de Rouch parecem uma inspiração metodológica para *Cabra Marcado para Morrer* e por isso é possível encontrar a formação de um dispositivo já no primeiro longa documental de Coutinho. Nos primeiros nove minutos do filme, as imagens de arquivo e a narração expositiva de Ferreira Gullar com depoimento em *over* de Coutinho explicam como se deu a criação da ficção após o encontro de Coutinho e Elizabeth; a troca da locação de Sapé para Galileia por causa de um conflito armado; as primeiras cenas gravadas e a interrupção do filme também. Em seguida, a voz em *over* do diretor explica as condições da retomada do filme como documentário:

> Fevereiro de 1981, 17 anos depois voltei a Galileia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia roteiro prévio, apenas a ideia de reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em Cabra Marcado para Morrer. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados a experiência das imagens interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje. (COUTINHO, 1984, S. p.)

Nesta fala de Coutinho, é possível reconhecer as regras que configuram o dispositivo do filme e aparecerão na fase posterior: espacialidade, territorialidade e tema. O período de captura do filme vai sendo revelado aos poucos, ao decorrer do filme, afinal as filmagens foram realizadas em paralelo ao trabalho de repórter e com subsídio próprio do diretor. A finalização do filme encontra-se em risco tal qual um documentário de dispositivo: a busca pelos atuantes na luta camponesa e atores da ficção não finalizada é incerta; de início o diretor não sabe onde estão, se ainda estão vivos ou se aceitam falar sobre.

O "dispositivo base" voltado à fala já se encontra configurado no filme, mesmo com certo deslize, na entrevista de João Mariano que, inicialmente, se dispõe a falar que está afastado dos movimentos de luta campesina, em seguida é interrompido por Coutinho por um problema técnico no som. Na sequência, João Mariano não está mais disposto a falar, permanece calado mesmo com os incentivos de Coutinho, e só após alguns minutos ele continua a fala. Entretanto a interrupção e pausa são deixadas na edição final como política do "dispositivo base" e é a investida nessa ferramenta de relações éticas que permite a transformação da Elizabeth ao longo do filme.

Bezerra (2014) nos mostra que na primeira fase do diretor os personagens eram sempre marcados de forma tipificada e maniqueísta: ou como heróis, como no documentário clássico, ou como vítimas, tipo de personagens nascidas no documentário a partir de uma retórica social de John Grierson. Mesmo que os personagens falem de suas experiências, aparecem como pertencentes de um determinado setor social e encarnam os papéis: em *Seis Dias de Ouricuri* os flagelados são vítimas da estiagem e do poder público; em *Exu, Uma Tragédia Sertaneja* e em *O pistoleiro da Serra Talhada* há dois tipos de vítima: a pobre e os parentes e amigos dos assassinados; já em *Portinari,* o *Menino de Brodósqui*, o pintor é um "herói" que venceu a pobreza; em *Theodorico o Imperador do Sertão,* enquanto há a tentativa de Theodorico de se construir como herói, os empregados aparecem como vítimas e o transformam em uma espécie de vilão.

Para o autor, é em *Cabra Marcado para Morrer*, com a aposta em métodos e procedimentos voltados para o acontecimento, que aqui apontamos já como o dispositivo, que possibilita a existência de um personagem fabulador, que permitirá o desenvolvimento de personagens com mais nuances.

Enquanto a ficção de 64 montava o João Teixeira como herói e mártir da luta camponesa, aquele que unia a experiência de todos envolvidos no filme, no documentário realizado, a experiência em comum já havia se diluído: os personagens são diferentes entre si, mudaram de participação política, religião e posicionamentos. João Mariano, por exemplo, o camponês escolhido para interpretar o João Teixeira, ao ser entrevistado deixa clara a sua posição contrária ao movimento camponês, classifica o primeiro filme como comunista e se diz arrependido de participar do filme, pois gerou a expulsão da congregação religiosa de que participava. Em outro momento, ao rever a projeção das filmagens inacabadas, se diz satisfeito com sua atuação e que acredita que não tenha prejudicado ninguém.

Dos filmes sucessores, *Volta Redonda – Memorial da Greve, Os Jogos da Dívida, A Lei da Vida, Mulheres No Front* e *Os Romeiros de Padre Cícero* possuem em comum o engajamento político e a proposta educativa, com inclusive, narração expositiva. Não é por coincidência que não possuem personagens fabuladores, aqueles dotados de força e expressividade, pois são documentários que apostam na tipificação social, pela própria forma da construção da narrativa e proposta estética. Nestes documentários não há indícios de dispositivo. Todavia, é importante enfatizar que a utilização do dispositivo não é a fórmula para acabar com a tipificação dos personagens, mas é na poética do encontro que Coutinho dá conta da questão que se torna uma das regras do dispositivo.

Em *Santa Marta – Duas Semanas no Morro* já não há voz *ove*r, e nem generalizações dos moradores da favela, cada morador, de sua forma particular, conta suas vivências de morar no morro. E já é possível verificar parte do dispositivo que será elaborado: é todo filmado na mesma localidade, o morro de Santa Marta e ainda que só aparece no subtítulo, foi todo captado em duas semanas.

Fio da Memória, que aborda a cultura e identidade negra no Brasil após a escravidão, ora tipifica e se distancia, ora mostra nuances e se aproxima de subjetividades. Ainda que com a narração *over* de Milton Gonçalves, que em primeiro momento conta a abolição da escravidão em primeira pessoa e também segue a leitura dos escritos de Gabriel Joaquim do Santos, filho de uma indígena com um africano escravizado, também abusa da narração expositiva de Ferreira Gullar, que concebe os negros apenas como vítimas sem escapatória e que transforma a umbanda em objeto de olhar branco, explicando didaticamente o exótico ritual do outro. O motivo da utilização deste recurso talvez seja uma questão de produção: o dinheiro acaba sem o filme ser completado e para juntar o suficiente para ser finalizado é previamente vendido para canais de televisão europeus. Nas entrevistas, porém, se opõe a essa narração e Coutinho não supõe verdades, deixando que os personagens falem a sua. Por exemplo, Manoel Deodoro Maciel, escravizado que viveu a alforria, conta que o melhor da abolição da escravatura foi poder ganhar dinheiro, atitude do diretor que permite também a divertida entrevista com Aniceto Menezes.

Tal qual *Santa Marta – Duas Semanas no Morro*, *Boca de Lixo* poderia tender para um documentário de vítimas e não é o que acontece. Coutinho escapa da tipificação sociológica e dos preconceitos, a questão novamente que se dá nas falas dos personagens. A título de exemplo, no primeiro contato, Jurema deixa claro que não cata do lixo para comer, diz que essa imagem vinculada no jornal é inaceitável. Em um segundo contato, já em casa, em momento após contar sobre sua vida pessoal, diz que é possível aproveitar, eventualmente, alguma comida em boa condição do lixo, mas que não há necessidade de exposição do fato. As falas dos catadores não são unânimes: em uma cena, algumas catadoras – que não são identificadas com nome – dizem que se orgulham de trabalhar ali e que é melhor que outros empregos, como ser empregada doméstica. Em outro momento, outra catadora que está em um barracão diz o seguinte sobre trabalhar no lixo: “bom não é, mas se não tem outro vai esse mesmo”, ela conta que preferiria trabalhar como empregada doméstica. Outra catadora diz enfaticamente que só trabalha no lixo quem é relaxado e prefere comer fácil. Essas opiniões contraditórias, até mesmo na fala de um dos personagens e a forma de mostrar as histórias privadas dessas catadoras, quebra a visão homogênea que se tem de catadores de lixo. E mesmo que não sejam dados os

nomes a estes personagens, são mostrados rostos, divergências e profundidade que corroboram para representação de subjetividades na classe.

Em *Santo Forte* há mudanças no formato em comparação aos anteriores: a locução desaparece, assim como a constante imagem de cobertura e o filme se estrutura pela fala presencial. O longa é todo filmado em uma única localização; inaugura a pesquisa prévia de personagem e há a presença do pagamento de cachê a entrevistados no corte final. Para Coutinho, toda filmagem, assim como a história oral, precisa ser negociada. É isso que permite um trabalho em conjunto e o pagamento faz parte do diálogo. Segundo o diretor, "o único interesse do filme documentário que trabalha com som direto, com pessoas vivas, não natureza-morta, é um diálogo, e esse diálogo tem que estar presente no filme" (COUTINHO, 2013b p. 22). Mesmo que o senso comum acredite que quando alguém é pago para falar não será contada a verdade, não há pudores em deixar a troca na edição, pois ele acredita que "o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem na verdade" (COUTINHO, 2013b, p. 22). Para Coutinho, a verdade é a do acontecimento do filme: mostrar em que situação, sob que circunstâncias e em que momento ocorreu, mostrar que há uma equipe, deixar sua fala, enfim, revelar o filme como um acontecimento.

Para além da função do "dispositivo base" já citado, em *Santo Forte*, as regras que formam seu dispositivo são definidas por linhas espaciais, temporais e temáticas. A linha espacial ou territorial, como inclusive já explorada antes, guiará os próximos quatro filmes e já aparece bem delineada: todos os depoimentos são tomados na favela Vila Parque da Cidade. A temática que guia a narrativa é a pluralidade, sincretismo e dissonâncias religiosas que aparecem através de histórias pessoais. A busca de Coutinho é por pontos de vista sobre religiões e sobre o mundo, sem se preocupar se o conjunto irá convergir, mesmo porque as crenças são dissonantes até na fala de um único personagem: como Braulino, que diz que é católico e espírita da umbanda, mas é comedido ao se referir a esse lado; já Adilson diz ser umbandista, mas, por mais difícil que possa ser entender, também é católico; Thereza diz que também têm as duas crenças, mas não frequenta mais a umbanda e mesmo assim não foi abandonada pelas entidades, a filha dela, Elizabete, diz ser ateia, mas que acredita nas incorporações da mãe.

Após o título, vemos uma imagem congelada de um casal, seguido do depoimento de André, na sala de estar de sua casa, que conta como lidou com os "problemas de espiritismo" de sua mulher; imagens de cobertura (que parecem ser de dentro da mesma casa) entram durante o depoimento para ilustrar as entidades descritas: aparecem as esculturas de altar. Coutinho, com sua escuta ativa, por vezes interrompe e pede explicações de alguns pontos da história.

Este primeiro depoimento serve como um *cold open* do que ainda virá, somente mais tarde, quando a entrevista será retomada e o nome de André aparecerá. As próximas imagens são da missa campal celebrada pelo Papa João Paulo, em outubro de 1997, que revelam o tempo de tomada dos depoimentos – completando a regra do dispositivo – que se estende até o dia do natal de 1997, como será visto por planos de luzes pisca-pisca e o reencontro de personagens. Na próxima cena, vemos a imagem da equipe de Coutinho subindo o morro. É na fala de Heloísa que o lugar é apresentado, assim como a regra territorial que faz parte do dispositivo também é apresentada: os depoimentos são tomados na favela Vila Parque da Cidade. Heloisa também explica que foi a porta de entrada do diretor na comunidade e só assim o filme volta para as conversas como visto na primeira cena.

Em *Babilônia 2000*, as regras espacial e temporal que armam o dispositivo do último filme já surgem de antemão no título. Com a imagem estática da orla de Copacabana, o filme inicia e, em seguida, vemos diferentes equipes de filmagens agitadas se deslocando. É a volta da narração em *over* (ausente no último filme) de Coutinho que explica a agitação e dá as regras: a localidade é morro da Babilônia, é na manhã de 31 de dezembro de 1999 que começam as filmagens, dividida em cinco equipes, para filmar o último dia do ano no morro. O campo temático é sobre as expectativas para a troca de ano e de milênio para os moradores da comunidade. Entretanto, diferentemente dos outros filmes anteriores, o campo temático não se restringe apenas a isso e há conversas que provocam "talentos narrativos diferentes" (LINS, 2016, p.46). De *Babilônia 2000* em diante, o tema particular do filme é revogado para que as conversas passem "a ser em torno da vida dos personagens" (LINS, 2016, p. 47), utilizando "perguntas que qualquer um pode responder unicamente a partir da própria experiência de vida" (LINS, 2016, p. 47).

Evidentemente, assim como nos próximos filmes, existem questões e temas iniciais, mas que são superadas em favor dos questionamentos sobre relações cotidianas, afetivas e de trabalho. *Santo Forte* e *Babilônia 2000* estabelecem as linhas gerais do método que se usará nos próximos filmes, ainda que se altere alguns dos elementos e com isso se "criará situações de filmagem inéditas, de modo a se impor um questionamento contínuo do que já estava consolidado no seu trabalho" (LINS, 2016, p. 47).

Em *Edifício Máster*, a situação não é mais criada em uma favela, a regra espacial que define o *modus operandi* do dispositivo é um condomínio habitacional de classe média em Copacabana. Diferentemente do último filme, não vemos a orla, na verdade, não há imagens externas ao prédio, nem mesmo da fachada – apenas recortes pelas janelas dos moradores serão mostrados ao longo do filme. A cena inicial é tomada de uma câmera de vigilância do prédio,

de parte da equipe de filmagem e Coutinho adentrando o portão e adentrando o mundo diegético do filme, como se dissesse que o que será visto a seguir é "o encontro do cineasta com determinado universo" (LINS, 2002, p. 31), como habitual em seu cinema. Também divergindo dos outros filmes, não existe uma unidade entre os moradores. É evidente que moradores da favela e trabalhadores de lixão são singulares, mas são afetados por problemas em comum, possuem lutas em comum, se conhecem, diferentemente dos moradores de Master. Lins afirma que "o que 'conecta' os moradores é a ordem numérica dos apartamentos e dos andares" (LINS, 2002, p. 31). Isso explica, inclusive, a montagem que segue, salvo poucas exceções, a ordem que os personagens foram filmados.

Apesar da ênfase do diretor em dizer que não se trata de um filme sobre a classe média, o deslocamento social para classe média faz com que apareçam personagens com personalidade "excessivamente comuns, reservados, concisos, com modos de falar mais moldados pela mídia, distantes dos 'acontecimentos verbais' dos dois filmes anteriores." (LINS, 2016, p. 47). E assim Coutinho reafirma a postura de não julgar ou objetivar seus interlocutores, buscando "entender as razões do outro sem lhe dar necessariamente razão" (COUTINHO, S.d, S.p *apud* LINS, 2004, p. 23). As regras de funcionamento do dispositivo relativo à espacialidade e temporalidade aparecem, como no último filme, na narração em *over* inicial do próprio documentarista:

> Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia. Duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados. Uns quinhentos moradores. Doze andares. Vinte e três apartamentos por andar. Alugamos um apartamento do prédio pôr um mês, com três equipes filmamos a vida do prédio durante uma semana (COUTINHO, 2002, S.p).

As três primeiras entrevistas giram em torno da temática de como é viver no Edifício Master, sobre dinâmica do prédio e mudanças recentes. Com a quarta personagem, Esther, o tema passa a ser mais abrangente. Em algumas conversas surge a mesma pergunta feita de diferentes formas "como é viver em Copacabana?", compondo mais uma regra do dispositivo fílmico.

Em *Peões*, após o título, o *lettering* orienta a localidade de Várzea Alegre ABC paulista, ano de 2002. Após a primeira entrevista, há um corte para uma cena de arquivo de um discurso de Lula para sindicalistas, que será um artifício recorrente e atravessará o filme. Assim começa a busca pelas pessoas que participavam das greves e dos comícios mostrados: em uma reunião de sindicalistas em São Bernardo do Campo há uma apresentação de Coutinho sobre o filme que está fazendo que serve como explicação das regras que armam o dispositivo. Coutinho diz que o filme terá "uma parte que vai ser a campanha de Lula e outra parte vai ser

as lembranças dos participantes da greve, preferencialmente anônimos" (COUTINHO, 2004, S. p.), e em seguida é exibido um vídeo para que os sindicalistas identifiquem os antigos colegas. O filme parte alternando entrevistas, as identificações de participantes dos comícios e os antigos comícios de Lula. Novamente, as perguntas feitas são para além da temática, são sobre o cotidiano na fábrica, a vida pessoal afetada ou não pela luta sindicalista e o envolvimento com as paralisações do fim dos anos 70 e início dos 80. Apesar do retrato político, o filme evita os clichês na forma de retratar a classe de operários e militâncias políticas, fazendo, segundo Lins (2016, p. 48), com que "nos deparemos, talvez pela primeira vez no cinema brasileiro, com operários 'em carne e osso', politizados, sem dúvida alguma, mas de um jeito que desconhecíamos."

O Fim e o Princípio pode ser percebido como uma transição de momentos nesta terceira fase de Coutinho, de filmes em locações reais para locações *indoors*. Cansado da cidade grande e do método de pesquisa prévia, o diretor decide optar pelo universo rural e priorizar "o acaso como meio de produzir o encontro com o desconhecido" (LINS; MESQUITA, 2014, p. 51). Essas estudiosas entendem que o filme se encaixa em uma transição por existir peculiaridades com os filmes anteriores à medida que, olhando em retrospecto, há "indícios de opções estéticas que só se tornam visíveis mais tarde" (LINS; MESQUITA, 2014, p. 50). A posição de Coutinho como entrevistador, o interesse pelas relações cotidianas e história de vida, o dispositivo com territorialidade e período de gravação conectam este documentário aos já realizados, por outro lado, o interesse "cada vez mais central – pelas habilidades expressivas, performáticas e fabuladoras de toda e qualquer pessoa, independentemente do contexto social em que ela está inserida" (LINS; MESQUITA, 2014, p. 50) seria projetado para os trabalhos futuros.

Características singulares, nem vistas antes nem usadas posteriormente, também estão presentes neste documentário: não há seleção de entrevistado, ou pesquisa prévia, o dispositivo vai sendo construído à medida que é gravado – percebido também em *Cabra Marcado para Morrer* – e "uma proximidade física, entre cineasta e personagens, e uma recusa deles de se manterem na função de 'entrevistados'" (LINS; MESQUITA, 2014, p. 50).

A cena inicial é de uma extensa vegetação de caatinga à beira da estrada, vista de um veículo em movimento; o *lettering* orienta o espectador sobre o local da imagem: São João do Rio do Peixe, Sertão da Paraíba. A narração em *over* de Coutinho explica o filme e como funcionará o dispositivo, enquanto a câmera faz uma panorâmica, passando pelos vidros do que se revela ser uma van, mostrando assim, a equipe de filmagem, motorista e Coutinho. À frente,

uma longa e estreita estrada asfaltada, sem movimento, cortando e contrastando com o bege e verde da vegetação.

A narração de Coutinho diz que a equipe foi à Paraíba fazer, em quatro semanas – já definindo os dogmas de territorialidade e período de filmagem – um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nem tema ou locação em particular, apenas com o objetivo de achar uma comunidade rural que o agradasse. Ele sabe que pode ser que não achem e que se torne um filme sobre a procura da locação e do tema. Revela que a pesquisa prévia foi unicamente de hospedagem, e de forma arbitrária, por indicação de um guia de turismo. Assim vão parar em São João do Rio do Peixe: por causa de um hotel razoável e começariam a busca por lá. A diretora de produção, com ajuda do hotel, entra em contato com a Pastoral da Criança, que por causa do trabalho, deveria conhecer os povoados locais. Assim chegam até Roselene Batista, a Rosa, que virá a ser a guia da equipe pelo sítio de Araçás, onde vivem mais de 80 famílias – incluindo a de Rosa – e onde o filme se passará. Com a busca por bons narradores, por indicação de Rosa, acabam havendo mais regras que definirão o dispositivo, como a velhice (tendo em vista que quase todos os entrevistados têm mais de 70 anos) e a pergunta recorrente sobre a preocupação com a morte

Lins e Mesquita destacam que, mesmo não sendo esta a intenção inicial, o filme acaba por seguir o princípio da "locação única" presente nos filmes anteriores, mas diferente dos demais; e não tem efeito de evocar uma visão geral do Brasil. As autoras mencionam que

> Em alguns momentos temos a sensação de estar em um vilarejo 'fora da história', atemporal, uma comunidade perdida do mundo, do Brasil, com personagens que parecem figuras míticas da nossa memória popular (Mariquinha, com seu cachimbo, parece saída de um conto de Monteiro Lobato; Leocádio tem ares de um 'messiânico sebastianista') (LINS; MESQUITA, 2014, p. 56).

Para as autoras, em *Fim e o Princípio*, existe uma ruptura com o mundo prático – que se tornará presente nos próximos filmes – em que o diretor já começa "a construir, intuitivamente, ainda em um espaço real, algo como uma 'cena' em que as coordenadas geográficas e sociais contam menos que as interações com os personagens" (LINS; MESQUITA, 2014, p. 56). No filme feito posteriormente, *Jogo de Cena*, há uma ruptura radical com essas coordenadas, seja pela locação escolhida, uma sala de teatro, seja pelas camadas de teatralidade sobrepostas na narrativa e no dispositivo.

A princípio pode-se cogitar que a troca para locação fechada teria como finalidade facilitar a montagem do material filmado. Entretanto, para Lins e Mesquita não é provável:

“Coutinho sempre negou que suas invenções tivessem sido pensadas de antemão, previamente à montagem dos filmes” (LINS; MESQUITA, 2014, p. 50). A hipótese cai por terra. O filme sucessor, *Moscou*, também *indoor*, é o que Coutinho mais teve dificuldade e despendeu mais tempo na finalização. É possível especular que as razões que levaram o diretor a escolher os ambientes controlados sejam as limitações causadas pela idade já avançada. Durante as filmagens de *O Fim e o Princípio*, Coutinho interrompeu as gravações e voltou para o Rio de Janeiro para um tratamento médico.

De todo modo, *Jogo de Cena* inaugura a subfase de filmes *indoor* do diretor. O longa retoma o método de pesquisa prévia, reafirma o interesse pela vida dos personagens, pelo qual o filme é pautado e contrapõe as conversas reais com encenações do texto da conversa real por atrizes – conhecidas pelo público ou não – assim conecta e ao mesmo tempo contesta a filmografia e métodos de Coutinho.

Moscou pode parecer ponto fora da curva na filmografia de Coutinho, sendo o único sem utilizar o “dispositivo de base” voltado à entrevista, apontando para a procura por uma nova vertente fora da relação da conversa. Com um olhar mais apurado se percebe pontos convergentes e continuidades com os demais filmes. O dispositivo armado com espacialidade e período de filmagem bem demarcados estão presentes, assim como a temática da teatralidade e representatividade começada no último filme. Agora são exercícios e jogos teatrais que borram as fronteiras entre a vida dos atores e os personagens representados.

A primeira cena é de um dos atores da peça (o que só saberá mais tarde) mostrando uma foto de Moscou, contando que quando era mais novo ia à missa com a família e a rua da igreja dava na praça da foto mostrada. Também aponta para o prédio do cinema, diz que ao visitar Moscou em uma das férias, o cinema estava sendo demolido e ele sofreu mais do que quando viu a própria casa demolida. Na camiseta do ator está escrito Grupo Galpão, companhia de teatro que participa dos ensaios propostos pelo filme. O título Moscou só é exibido após essa cena inicial. A cena a seguir é um ensaio de três atrizes que interagem com a câmera – e assim, com o espectador – como se fosse um personagem. A próxima cena é de um ator a mostrar fotos de suas irmãs contando o rumo de casa, ou seria das irmãs do personagem da peça?

Somente na quarta cena as regras do dispositivo são reveladas. A cena começa com uma grande mesa com Coutinho, Enrique Diaz, o diretor de ensaios, e Bel Garcia, assistente de direção de ensaios, que chamam os atores para uma conversa. “Você sabe que peça é essa? ” (COUTINHO, 2009), pergunta o diretor aos atores, a resposta é *As Três Irmãs* (1901), de Tchekhov. Coutinho explica a escolha de Diaz como diretor de ensaio: deixou os atores decidirem quem os dirigiria e Diaz foi o primeiro da lista escolhida com disponibilidade.

Explicação da proposta vem a seguir: “a gente vai tentar montar fragmentos, ao menos, dessa peça que é enorme, e coisas citadas que não são da peça. Você imagina, são três semanas!” (COUTINHO, 2009). O diretor deixa claro que não tem objetivo de fazer a peça completa.

Enrique Diaz fala em seguida, reforçando que não é possível nem pensar em fazer a peça completa, mas é necessário engajamento para proposta. Umas das atrizes pergunta, fora de quadro, o que é possível fazer nesse curto período. O diretor de ensaios responde que o objetivo pode ser ver em que ato da peça conseguem chegar, ou caso escolham abrir a peça, o quanto conseguem abrir. Diaz diz que, segundo a instrução de Coutinho, mesmo que abra a peça, a ideia é conseguir construir algo, não apenas desconstruir. O que interessa ao diretor de ensaios é descobrir as articulações para buscar maneiras de compartilhar através do trabalho o que é do humano: o lírico, mas também a raiva, a mágoa e o patético.

Assim, conseguimos compreender um pouco do regimento do dispositivo, entretanto, como já visto, elaboração e iniciação de um dispositivo não garantem resultado ou filme. O diretor termina a filmagem acreditando não ter um filme a ser finalizado, e só ganha forma na edição com auxílio de João Moreira Salles. Para Migliorin, a expectativa de existir filme é o que mobiliza o espectador, pois

> Uma das mais importantes formas de o documentário mobilizar o espectador é o modo como ele compartilha a possibilidade de ele não se fazer, não se realizar, de o encontro não se efetivar, de o dispositivo não funcionar, de o personagem não “render” – triste expressão (MIGLIORIN, 2014, p. 15).

Migliorin percebe que outros filmes de Coutinho mobilizam no espectador o risco de existência do filme, mas que ao longo dos documentários sempre algo se atualizava: “Noção mesma de fabulação – tão utilizada para pensarmos a obra de Coutinho – implica uma atualização” (MIGLIORIN, 2014, p.16). Para o autor, ao se organizar memórias ou eventos, como no caso das entrevistas, se inventa um mundo e até mesmo uma pessoa, inexistente até o momento daquela fala. *Moscou*, por sua vez, seria diferente, estaria a todo momento se colocando à prova, forçando e desconfigurando o limite do dispositivo, ao evitar que algo se atualize. Impossibilitado de criar uma realidade sem atualizações, o real aparece em forma de potência: potência de existir um filme, da peça ser concluída, dos personagens serem decididos entre os atores.

Diferente do que acontece no próximo filme de Coutinho, *As Canções*, em que há a retomada das atualizações, algo parecido como *Jogo de Cena*, dessa vez voltado à música, como o título já revela. A última cena de *Jogo de Cena* é sobre Sarita, uma personagem que volta ao

palco com o pretexto de que seu depoimento ficou pesado e gostaria de terminar com algo feliz, cantando uma música, afinal "música sempre quebra um pouco" (SARITA, 2007, S. p.). Porém, Sarita fecha o depoimento de forma nada alegre, segurando o choro, ao cantar a música que seu pai a ninava "Se Essa Rua Fosse Minha", a música é sobreposta à voz da atriz Marília Pêra que interpreta, em outro momento, a mesma história e assim acaba o filme.

Não é o primeiro filme do diretor em que personagens cantam: entre as cenas salvas das primeiras filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, está uma em que Elizabeth Teixeira está à mesa com seus filhos cantando uma música regional tradicional "… e olha o coco". Já em *Santa Marta*, há oito sequências com músicas de compositores da própria comunidade e é a partir desse filme que a trilha sonora começa a aparecer diegeticamente nos próximos documentários do diretor, ou seja, as músicas deixadas no filme pertencem ao ambiente filmado. Em *Boca de Lixo*, a filha da catadora Cícera, que sonha em ser cantora, interpreta para Coutinho a música "Sonho por Sonho". Já em *Babilônia 2000*, Fatima, conhecida como Janis Joplin na comunidade, canta ao seu modo, "*Me and Bobby Mcguee"*. Em *Edifício Master*, os jovens João, Fábio e Bacon tem uma banda e apresentam uma música autoral. Seu Henrique canta *My Way*, música que ele diz ter marcado sua vida. E Suze, que foi dançarina e cantora, inclusive se apresentando no Japão, canta dois pedaços de músicas em japonês. Em *Moscou*, em certo momento, uma atriz canta "*Meu Lugar"*, música do desenho *Mogli – O Menino Lobo* (Jon Favreau, 1968) e em outro ponto há uma sobreposição de vozes cantando "*Como vai você"*. A música já é uma conexão entre os filmes do diretor, mas em *As Canções* é catalisada em forma de regra que arma o dispositivo: os personagens contam histórias de amor marcadas por canções e por isso, todos os dezessete personagens cantam, alguns mais de uma vez.

Em *Últimas Conversas*, os personagens são alunos do ensino médio da rede pública. Coutinho aparece muito mais que nos outros documentários, afinal, a montagem é terminada após a sua morte sem que houvesse seu aval. É a nova presença de Coutinho que dá início ao acontecimento do filme, na demonstração de descontentamento com o material da entrevista: já na filmagem, acredita que não tem filme a ser editado, é o tema da conversa da cena de abertura. Essa preocupação é resquício do que aconteceu em *Moscou*, mas também uma percepção do andamento do funcionamento de seu dispositivo. Para Kogut (2017), a maneira criada, ao longo dos documentários, de estar junto aos personagens "foi apostar todas as fichas no presente. Tudo se dá (ou não) no momento do encontro. Se acontecer ali, aconteceu, senão não adianta insistir" (KOGUT, 2007. p. 53) não sendo uma questão de tempo, "se tiver que acontecer vai acontecer logo, caso contrário é melhor desistir" (KOGUT, 2007. p. 53).

As cenas em que Coutinho está diante da câmera, mantidas em *Últimas Conversas*, são do quarto dia de filmagem, após compartilhar com Jordana Berg a vontade de mudar a dinâmica do filme: em vez de entrevistar os alunos, ser entrevistado por eles. Berg propõe um teste, Coutinho troca de lugar, mas segundo ela (2017), não troca de posição. Coutinho admite o fracasso do filme e o depoimento é fragmentado e mantido na edição final. Coutinho expressa em determinado momento querer gravar com crianças – ideia original do filme abortada por complicações legais sobre o direito de uso de imagem de crianças.

Se faz um teste, no último dia de filmagem, em que uma criança é chamada, a conversa é mantida no corte. Ao fim, Coutinho fica satisfeito e diz que deveria ter feito todo o filme com crianças, alguém da equipe diz "vamos fazer o próximo", mas não houve tempo. A sequência final segue com a conversa do diretor e da equipe em *fade out* enquanto o crédito aparece, seguido por um grande silêncio.

A certeza de que o material filmado era satisfatório para montagem e existência de um filme chega para Coutinho em um telefonema com Jordana Berg, quem viria a finalizar com Salles o filme sem o diretor. Berg continua a edição do filme após a morte de Coutinho, inicialmente seguindo o corte discutido e nos moldes do que já havia editado anteriormente com o diretor, para ela "ali percebemos que precisávamos continuar. Ali ainda não tínhamos consciência de que estávamos prestes a fazer um filme nosso sobre nosso amigo, e não o filme dele" (BERG, 2017, p. 16).

Antes de ser um filme de Coutinho, *Última Conversas* acaba por ser um filme sobre ele, justo pela inserção de imagens dos bastidores que agregam ao dispositivo do filme, cabendo discussão sobre a autoria, afinal, o dispositivo nem é todo decidido e nem encerrado pelo diretor. Para a editora e para o produtor, a discussão da autoria nem faz sentido, durante a edição perceberam não ser possível fazer um filme de Coutinho, mas um filme deles com o material do diretor. Berg (2017, p. 20) explica:

> O fato de ter trabalhado com Coutinho por quase 20 anos não me daria possibilidade/direito/legitimidade de fazer 'como se fosse ele'. Eu não era ele. Nós, eu e João não éramos ele. Tentar fazer esse filme como ele faria era um erro enorme. Nesse momento ficou claro que precisávamos nos apoderar desse material filmado e fazer o filme que que só nós poderíamos fazer, porque era a única maneira possível. Fazer um filme nosso com o material dele. Um filme com ele, sobre ele, para ele até.

Os procedimentos de dispositivo construídos ao logo da carreira de Coutinho estão presentes tanto em *As Canções* quanto *Últimas Conversas*, entretanto, são nas peculiaridades

encontradas em *Jogo de Cena*, que fazem deste filme singular, pois o dispositivo é levado a questionar o próprio fazer cinema documentário, a carreira de Coutinho como diretor e o dispositivo em si, como será visto a seguir.

4 O DISPOSITIVO DE JOGO DE CENA E AS RELAÇÕES ÉTICAS

A partir da definição de dispositivo do último capítulo, analisando sua construção ao longo da filmografia de Coutinho e percebendo como as relações éticas se dão, o presente capítulo tem como objetivo discorrer e analisar o filme *Jogo de Cena* para perceber como é armado e como funciona o dispositivo neste filme. *Jogo de Cena*, ao mesclar os depoimentos de mulheres com atrizes interpretando estes mesmos depoimentos, de forma que o espectador não identifique se está diante da fala primária ou da atuação, levanta indagações em relação ao próprio dispositivo documental utilizado neste filme e em toda filmografia de Coutinho, à medida que atualiza os outros documentários do diretor. Em seguida, veremos também como o dispositivo de *Jogo de Cena* segue em transformações nos próximos filmes, *Canções* e *Últimas Conversas*, observando as proximidades e diferenças entre eles.

4.1 DISPOSITIVO DE JOGO DE CENA

O título do filme por si só, como observado por Ismail Xavier (2010), já endossa a ideia de "laboratório", em que os encontros irão se efetuar em forma de jogo. Após as marcas institucionais de fomento, produção e *lettering* de "Jogo de Cena", o primeiro plano é a imagem estática de um anúncio de jornal que diz "Convite. Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos", seguido de data e hora para ligar e de números de telefone; também há um desenho de película de filme no canto superior esquerdo.

Esse pequeno trecho já permite que o espectador deduza qual será o dispositivo utilizado para que o filme exista: sabemos que há a retomada da pesquisa prévia para execução descontinuada no documentário antecessor, que as personagens serão todas mulheres e que o tema do filme são as histórias privadas. A opção de colocar o anúncio é um substituto para narração em over, que será ausente durante todo o documentário, de igual modo, permite a dedução que o "dispositivo base" voltado para a entrevista de Coutinho se seguirá, afinal, procuram-se mulheres com histórias a se contar. Novamente, se priorizará quem sabe contar bem suas histórias. Por outro lado, sabemos que a territorialidade da filmagem não será um ponto de convergência e convívio entre as personagens; as camadas de teatralidade e ficção que percorrerão toda a narrativa já começa a ser montada, os anúncios de teste para filme, *castings*, são corriqueiros e comuns em filmes de ficção, não em documentários.

No plano seguinte, vemos uma mulher que sobe escadas em um ambiente escuro, que se revela aos poucos ser o acesso dos bastidores a um palco. Ela segue em meio aos equipamentos da produção, cumprimenta Coutinho, que a convida para sentar à sua frente, de costas para a plateia. O senso comum diz que quem sai da coxia e adentra um palco vai apresentar, encenar ou performar; entretanto, o ambiente cênico também é subvertido, a plateia está vazia e a personagem de costas, logo, a performance se destina a um público diferente do tradicional do ambiente, se destina a Coutinho e ao espectador, através da câmera.

Percebe-se um corte. Já se reconhece o rosto de Mary Sheila, atriz que narra a história de como conseguiu, apesar das dificuldades, iniciar seu sonho de ser atriz. “Como eu, negra, sem estrutura nenhuma vou entrar numa de ser atriz. Que doidera é essa?” Nessa fala – que o espectador é levado a crer ser de Mary Sheila – direciona o que se espera de uma atriz, como notado por Xavier: a fala “já aponta o problema da competência de atriz e seus requisitos” (XAVIER, 2013, p. 614) algo que também estará presente no discurso de outros personagens.

Hoje, o rosto de Mary Sheila é conhecido pelo público, por ter participado de diversas séries, minisséries e novelas da Rede Globo. Em 2004, talvez não fosse o caso, mas sua história não destoa ou desmente o que o público pode conhecer dela: é integrante do *Grupo Nós do Morro do Vidigal*. Na conversa, a atriz comenta que o grupo de teatro está montando a peça *Gota d’agua* de Chico Buarque e que ela interpreta a Joana, personagem principal, que mata os filhos. A pedido de Coutinho, ela recita sua fala no momento que a personagem mata os filhos. Não é por acaso que a cena que segue trata de maternidade. A montagem ardilosa revela pouco a pouco as novas configurações que o dispositivo toma neste documentário.

No último capítulo, foi abordado como o dispositivo utilizado por Coutinho é construído, sendo constatado que já estava presente, mesmo de forma embrionária, em *Cabra Marcado para Morrer* e que foi amplamente utilizado a partir de *Santo Forte*. O dispositivo em questão seria formado primariamente por um “dispositivo de base” ou “relacional”, voltado às entrevistas e forjado na aposta da palavra falada dos personagens e, por isso, voltado a tematizar memórias. Esse dispositivo teria a finalidade ética de reparar, ou ao menos atenuar, a assimetria entre documentarista e documentado e isso causa a interferência na estética fílmica adotada: o diretor fica de frente para o entrevistado e de lado para a câmera, deixando o espectador ao lado do diretor na conversa, de frente para o personagem. São utilizadas ferramentas para permitir que a conversa se dê e que continue. Assim, Coutinho faz diversas perguntas, por vezes, pedindo que o interlocutor explique melhor ou detalhe algo, sua voz em *off* (mas bem audível) permanece na edição assinalado a presença de um microfone para o diretor. O dispositivo “relacional” continua intacto em *Jogo de Cena*.

Subsidiariamente, o dispositivo seria formado pela tríade: espacialidade, temática e temporalidade – que também permeiam os documentários anteriores de Coutinho. A este ponto de *Jogo de Cena* já é possível perceber a espacialidade a qual o filme recorrerá. Será todo tomado em um teatro, mais precisamente do palco do teatro, com a câmera principal fixamente posicionada de frente para a plateia e uma secundária que acompanha, por vezes, a subida das personagens até o palco. É possível observar um movimento na espacialidade dos filmes de dispositivo, uma progressão que passa de localização única para locação única. Em *Santo Forte* e em *Babilônia 2000*, comunidades inteiras; em *Edifício Master*, um prédio residencial, ainda que *Peões* possa quebrar a progressão, pois se passa na localidade do ABC Paulista. Em *O Fim e o Princípio*, ainda que em uma ampla localidade com diversas casas e famílias, estão todos dentro do sítio de Araçás. Então, a partir de *Jogo de Cena*, locações únicas: teatro, galpão e estúdios. Para além da locação *indoor*, observado por Lins, esse fato inaugura uma novidade nos dispositivos dos filmes do diretor, como destaca Bernardet (2013), em que pela primeira vez as personagens se deslocam até Coutinho e a subida delas ao palco é mostrada. Para o autor:

> Em *Jogo de Cena*, todas as mulheres convidadas convergem, através de uma estreita passagem (a escada), para o ponto onde encontrarão o cineasta, se sentarão e falarão. Isso é uma novidade no dispositivo dos filmes de Coutinho. Coutinho, até então, se deslocava, ia ao encontro das pessoas que entrevistaria, fosse a favela de *Santo Forte* ou a multiplicidade dos apartamentos do *Edifício Master*. […] Se pensarmos em *Cabra Marcado para Morrer*, percebemos que é essencialmente um filme de deslocamento" (BERNARDET, 2013, p. 630).

O deslocamento até o diretor não é só físico. A decisão de participar e contar uma história pessoal é muito mais intensa, como apontado por Bernardet (2013), em que além de responder um "sim" perante a equipe para que a entrevista aconteça, a intenção de participação parte da leitora do anúncio, que precisa se identificar, ter vontade de narrar sua história e torná-la pública, tomar a posição de ligar para equipe e ainda correr o risco de ter a história rejeitada. Essa posição abre o filme para o "espaço autobiográfico" e, mesmo que o espaço autobiográfico esteja presente nos filmes de dispositivo do diretor, em *Jogo de Cena*, para Bernardet, é diferente porque:

> É necessário que o "desejo autobiográfico" se manifeste mais intensamente sem contato direto com o proponente. A diferença não está nas histórias contadas ou na forma do relato, nem no fato de contar sua vida, mas na intensidade e na forma da decisão a ser tomada para entrar no processo proposto (BERNARDET, 2013, p. 634).

Junto com a migração para os documentários *indoor* há outra mudança no dispositivo da localidade: “não há mais um pano do fundo geográfico, social, econômico, arquitetural que contextualizavam seus personagens e os mantinha juntos” (LINS, 2017, p. 30). É a temática, outra parte do dispositivo, que nos outros documentários de Coutinho direciona a espacialidade e também integra os personagens, mas que aparece de forma diferente em *Jogo de Cena*. Em *Santo Forte,* todos os personagens acreditam em alguma manifestação religiosa ou espiritual (inclusive a personagem ateia) e são moradores da mesma comunidade. O mesmo acontece em *Babilônia 2000,* em que a temática é a expectativa para virada de ano e de século e todos são moradores da mesma comunidade, as entrevistas passam a ser sobre conversas ordinárias ainda que delimitadas pelo tema. Em *Edifício Master,* todos os personagens partilham o mesmo prédio e o campo temático é o bairro em que a edificação está localizada; *Peões,* todos os personagens são envolvidos com o movimento sindicalista e a localidade é em função da eclosão do movimento sindical dos anos 70/ 80. Em *O Fim e o Princípio* acontece o inverso: a localidade é incerta no início, mas quando definida direciona os personagens, todos são moradores do sítio de Araçás e todos estão na terceira idade. Já em *Jogo de Cena*, ainda que todas as personagens tenham em comum o fato de serem mulheres e o assunto das conversas seja a vivência como mulher – maternidade, perda, ausência, desencontros, amores, esperança, violência e submissão – os temas que sobressaem são a teatralidade, a representação da vida, a performance feita diante da câmera; portanto, a relação entre o tema principal e as personagens parece ser arbitrária.

A temporalidade é o último eixo que forma o dispositivo comentado, que demarca o tempo de gravação do filme e também marca a transformação do personagem. *Santo Forte*, inicialmente, é marcado pelos personagens vendo a missa campal do papa em outubro de 97 e a passagem de tempo é demarcada através da decoração de natal presente nas ruas e nas casas dos personagens, assim como a ceia, o que revela que as filmagens se estenderam até dezembro. Em *Babilônia 2000*, o dispositivo é fortemente marcado pelo tempo: no título, na narração *over* e na passagem de tempo nos ambientes – o dia, os preparativos para a virada de ano, a chegada do entardecer e as comemorações à noite. Em *Edifício Master*, a narração *over* novamente marca o dispositivo – a equipe ficou um mês no prédio e o filme foi gravado em uma semana. Em *Peões,* a única indicação de tempo é no *lettering* inicial que marca outubro de 2002; já em O *Fim e o Princípio,* novamente, a narração inicial limita que o filme será gravado em quatro semanas. Entretanto, em *Jogo de Cena*, assim como nos próximos documentários, não há *over* sobre a temporalidade do filme; as locações são internas com iluminação artificial, os cenários são montados para que o filme seja estéril à vida cotidiana assim nada permite a percepção da

passagem de tempo. A estética adotada faz parte da criação de um ambiente virtual, à parte do mundo, que cria condições propiciais para representação. Assim, o documentário poderia ser todo gravado em um dia, exceto por menções de que as atrizes tiveram algum tempo para preparar o texto após as filmagens dos primeiros depoimentos. No entanto, nos créditos do filme, após o nome das personagens por ordem de aparição, o dispositivo da temporalidade aparece mencionado em texto: "Os personagens foram filmados em junho de 2006. As atrizes, em setembro"; assim como na sinopse oficial do filme, fornecida pela VideoFilmes, também explicitada a temporalidade fílmica:

> Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro, atrizes receberam o texto e o dvd das personagens escolhidas para interpretarem, a seu modo, as histórias contadas.

A sinopse já revela, também, um pouco mais sobre a dinâmica das atrizes que veremos a seguir. Após a Mary Sheila recitar o texto de Joana há um corte para um plano da cadeira preta do entrevistado vazia e assim outra mulher chega ao palco e se senta e há um novo corte. No próximo plano, a entrevistada da vez, Gisele, já começou a contar sua história, sobre as mudanças de metas após descobrir uma gravidez e se casar. Ao dizer o porquê de seu casamento ter sido interrompido, há, novamente, outro corte brusco. Agora, Andréa Beltrão, atriz de carreira conhecida nacionalmente, está no mesmo lugar da moça que a antecedeu, e continua sua história contando-a em primeira pessoa. A montagem seguirá alterando entre as duas mulheres que narram a mesma história. É nesse momento, com a montagem alternando entre Gisele e Andréa, que a regra de imediato se revela e "coloca o problema da representação sob nova perspectiva, pois filma o jogo com a diferença e revezamento das duas performances […]" (Xavier, 2003 p. 614). A montagem que justapõe os depoimentos reais com sua representação aparece mais duas vezes ao decorrer do filme, com outras atrizes conhecidas: Fernanda Torres e Marília Pêra.

Até esse momento do filme o espectador não tem dúvidas se está diante da atriz ou do depoimento original. Entretanto, o aparecimento de atrizes não se restringe ao jogo de justapor as narrativas reais e, à medida que o espectador vai se mobilizando nas diferentes estratégias de edição, se põe em completa dúvida e descobre inclusive que estava enganado no início.

No desenvolvimento da história, Gisele conta que, ao final da sua segunda gestação, teve complicações no parto e que seu filho morreu. Ao contar, não chora nem se mostra muito emocionada, entretanto, Andréa Beltrão, ao contar essa passagem se emociona, tenta segurar o

choro em vão e segue a história secando as lágrimas. No final do depoimento Andréa relata a Coutinho da dificuldade do texto, que não planejou chorar e diz que seu objetivo foi “falar o texto da forma mais fiel que pude, sem agredir, sem criticar, sem imitar”, buscando serenidade; entretanto, explica que sempre que treinava o texto se emocionava. Na performance de Andréa Beltrão fica perceptível, como frisado por Bezerra (2009, p. 229), que o método de atuação utilizado é o Stanislavski em que o ator busca, nas suas próprias experiências, emoções para interpretar o personagem. Andréa diz acreditar que o comportamento “estoico” de Gisele – conforme próprio termo dela – deva vir da crença no espiritismo que ajudou a suportar a perda do filho, levando Gisele a acreditar que ele está vivo em outro lugar. Andréa não tem religião e nem acredita em vida após a morte e por isso não consegue chegar a essa estoicidade da personagem ao falar da perda do filho, ela remete aos seus sentimentos de perda: “eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estivessem vivas em algum lugar”, e por isso vai às lágrimas.

O novo embaralhamento para o espectador vem a seguir. A próxima personagem, Neusa, conta que nos primeiros dias na cidade de São Paulo se perdeu, teve a ajuda de um despachante de ônibus e assim se envolveu com ele e teve uma breve relação que resulta numa gestação. A história narrada deixa claro que a personagem é peculiar, “eu sempre andei assim” e a história é fomentada com os gestos, roupa e maquiagem. Ao final do depoimento ela desmonta a expressão, olha para câmera e dispara “Foi assim que ela disse”, ou seja, a história tão crível para o espectador é interpretada. Neusa é a personagem e Débora Almeida é a atriz, ainda que desconhecida do público, é quem interpreta.

A próxima personagem é Fernanda Torres que, em sua primeira aparição, conta uma história pessoal, sem espelhamento. Ela expõe que, depois de um aborto espontâneo, entrou em depressão e procurou ajuda no terreiro de umbanda da tia, em que teve uma intensa experiência que curou sua melancolia e os seus medos.

O aparecimento de atrizes conhecidas pelo público pode, em uma visão antecipada, parecer indicar um rompimento com os personagens banais, anteriormente aqui chamados de “infames”. Entretanto, essas célebres atrizes, além de atuarem nas histórias de outras personagens, contam suas experiências no processo de dramatização destas histórias e duas delas partilham narrativas próprias e particulares, ou seja, quando as atrizes famosas aparecem, elas adquirem um recorte de pessoas infames por não contarem questões fabulosas, de vida pública, mas de trivialidades, assuntos domésticos e privados, ou então discorrerem de seus lugares como atrizes.

A participação de Fernanda Torres, nesse momento, completa o terceiro tipo de relação entre personagens e história que o filme carrega. Entretanto, conforme as anotações de Jordana Berg concedidas a Isabel Penoni para o livro *Jogo de Cena* (2017), a intenção inicial era ter atrizes contando histórias em terceira pessoa, o que não aparece no filme. Conforme as anotações da montadora:

> 1 – personagem conta história pessoal;
> 2 – atriz conta história da personagem na primeira pessoa;
> 3 – atriz conta história pessoal;
> 4 – atriz conta história em terceira pessoa ("ela disse…").
> (BERG, 2017 *apud* PENONI, 2017, p. 28).

Segundo o depoimento registrado no livro, a busca de Berg era por variedade de situações; descobrir uma "lógica ilógica" que pudesse "confundir o espectador o suficiente para que ele se sentisse instigado, mas não tanto a ponto de desistir do jogo e ir-se embora" (BERG *apud* PENONI, 2017, p. 29). Assim a montadora estabeleceu as seguintes possibilidades de montagem:

> 1 – um personagem com seu duplo;
> 2 – um personagem com seu duplo separado;
> 3 – um personagem sem seu duplo no filme (o duplo foi filmado, mas não seria usado);
> 4 – uma ou mais atrizes contando suas histórias pessoais;
> 5 – uma atriz sem seu personagem no filme (o personagem foi filmado, mas não seria usado no filme).
> (BERG, 2017 *apud* PENONI, 2017, p. 30).

Até o momento analisado, estão presentes o primeiro, segundo e o quarto tipo de relação entre personagem, atriz e história. Todos os outros estão presentes no documentário, como será visto a seguir. Depois do depoimento pessoal de Fernanda Torres, a próxima personagem, Sarita, sobe as escadas de acesso ao palco, caminha com calma até o diretor e se senta. De início, a personagem explica a origem de seu sobrenome que teria alguma relação com bile, ela relaciona isso com humor; há um corte e Sarita conta ascendências de suas famílias, há um lento zoom que fecha o plano em seu rosto e, no próximo corte, revela em plano mais afastado, agora com Marília Pêra no lugar, que segue a narrativa, contando a mesma história. Ela começa dizendo que tem pavio curto e a narrativa segue, novamente, com a justaposição dos planos – ora de Sarita, ora de Marília Pêra, compartilhando a mesma história. Em determinado momento, a personagem conta porque gosta do filme *Procurando Nemo* (Andrew Stanton, 2003), e explica para Coutinho – que não conhece – a história e a relação do filme com a vivência conturbada com sua filha.

Na atuação de Marília Pêra, há alguns improvisos comparados com a fala original de Sarita e, prontamente, Coutinho também improvisa. Por exemplo, depois de dizer que chora fácil, a atriz não relaciona com a animação mencionada por Sarita e então Coutinho dá a deixa " no teste você falou de um filme, *Procurando Nemo"* e então Marília Pêra resgata o texto com improvisos: " É *Procurando Nemo* é um filme que eu gos… choro, choro muito quando penso nele. O senhor não gosta desse filme?". Sarita não faz essa pergunta ao diretor, mas quando Coutinho pede que ela explique do filme pois não viu ela responde fazendo graça "O senhor não viu o Nemo? Tá vendo? Tem preconceito. Não gosta de americano! Ah… máximo!" Já Marília Pêra ainda que respondendo em sentido semelhante depende da resposta do diretor para continuar pois faz uma pergunta que Sarita não faz "o senhor não gosta de coisa americanas né? Senhora é meio comunistas, não vê essas coisas". Na encenação das atrizes, o diretor também tem que encenar, refazer as perguntas no momento certo, improvisar quando perceber ser imprescindível e dar as deixas para que a atuação siga a trilha da conversa real. Para Kogut (2017), seria a demonstração que Coutinho se coloca "em pé de igualdade com suas personagens, mesmo na ficção" (KOGUT, 2017, p. 58).

Sarita ri alto em alguns momentos e, ao contar da relação com a filha, chora. Marília Pêra não. Coutinho, ao final do depoimento questiona a atriz quanto ao porquê da escolha de ficar mais contida durante o depoimento. Marília Pêra conta que ao falar da filha segurou a emoção e choro, conta que quando o choro é verdadeiro diante da câmera a pessoa tenta esconder, diferente do ator que tende a mostrar – o que não condiz com alguns depoimentos do filme e que engatilha ardilosamente o depoimento seguinte.

A próxima cena é de Lana. Após o corte da última história, a personagem parece estar se acomodando na cadeira. Coutinho pergunta se eles já haviam se conhecido antes, nervosa responde que não, o diretor brinca que então a conhece mais do que ela conhece Coutinho e pergunta se ela vai se acalmar, Lana responde que já está calma. Um novo corte e o depoimento começa – sobre o fim do casamento, sobre o ótimo relacionamento que tinha com os filhos e sobre como, repentinamente, após o reagir a um assalto, um dos filhos morreu. A personagem está muito emocionada; ela para em alguns momentos e chora (sem esconder as lágrimas). O depoimento segue sobre sua relação com a religião, sobre o luto e sobre como conseguiu seguir a vida. Com esse depoimento o espectador leva a crer que está diante da pessoa que passou por essa história, entretanto, Lana é atriz e o depoimento real de Claudiléa, penúltimo do filme. O depoimento de Claudiléa é carregado de mais emoções, nuances e sutilezas. Ainda que, em um primeiro momento, o depoimento de Lana leve o espectador a acreditar estar diante de quem

viveu a história, quando diante da entrevista de Claudiléa não resta dúvidas de quem pertence à narrativa.

O próximo depoimento é de Jackie Brown, que conta a história "original" que foi interpretada por Mary Sheila, primeira personagem. Seguido pela narrativa de Maria de Fátima, que conta a relação com pais, irmãos e filho, fala sobre dois casamentos malsucedidos, expõe os abusos físicos e a traição de um dos seus ex-maridos com outro homem e diz como houve a superação da depressão e como busca por novas relações. Diferente das demais narrativas, Maria de Fátima não forma dupla com atriz, sendo o único depoimento sem par (exceto pelos depoimentos pessoais das atrizes).

Há o corte para próxima cena e Aleta está subindo as escadas para o palco, diz "ih, nunca acaba isso" e ao chegar ao fim se admira da quantidade de gente da produção, "Quanta gente! Oi!". Ela se senta, novamente falando para Coutinho "Quanta gente", corta para a chegada de Fernanda Torres que adentra o quadro de frente ao diretor e repete Aleta "Quanta gente" e se senta. Coutinho se surpreende com a entrada e diz "você fez igualzinho". A justaposição da edição se seguirá neste depoimento. Assim começa o depoimento da história de Aleta, que narra primeiramente a origem de seu nome, a relação com a família e como ficou grávida na adolescência, expõe as dificuldades de ser mãe, da vida social – que virou apenas festas de crianças – e de como teve de abdicar dos sonhos a medida que conta que, ao ter a filha, teve mais garra para conquistar seus objetivos.

Fernanda Torres tem dificuldades; pede para recomeçar o texto. Coutinho questiona qual a dificuldade encontrada e a atriz responde sentir que está rápida demais e que sente vergonha de estar diante do diretor como personagem. Ela recomeça, mas a dificuldade segue até o fim. Ao final, conta qual a dificuldade de interpretar uma pessoa real: a pessoa real tem mais memórias e histórias por trás da história que conta e a atriz não, assim interpretar uma pessoa real é mais difícil do que se fosse um personagem criado; ela diz: "com personagem fictício se você atinge um nível medíocre, você pode ficar nele porque ele é da sua medida. Com personagem real, a realidade esfrega na sua cara aonde você poderia estar e não chegou".

A próximo depoimento é de Marina, que primeiramente seria atriz de alguma das histórias, mas é seu depoimento pessoal que fica no filme. Sua história é de que parou de falar com o pai quando jovem e guardou culpa por isso quando ele morreu. Segue-se para próxima cena, agora, Andréa Beltrão, assim como fez Fernanda Torres, conta uma história pessoal; fala que, quando criança, morava com a avó e com a mãe e que a família tinha uma empregada doméstica chamada Alcedina, de quem sente muitas saudades.

A seguir há a cena de Claudiléia, dita anteriormente, e, por fim, Sarita pede para voltar para cantar uma música para que o depoimento não fique muito triste. O filme termina com a sobreposição das vozes de Sarita e de Marília Pêra cantando "*Se Essa Rua Fosse Minha*" – música com a qual o pai a ninava e com a qual ela ninava a filha. O último plano do filme é a visão da plateia do palco, já vazio, apenas com a cadeira de Coutinho e do personagem. Sobem os créditos sem música e sem som.

Somente na esquematização de Berg sobre a montagem do filme é que se esclarece quem é a atriz sem a atuação – apenas com a história real (caso cinco da esquematização anterior), e de quem é a história real sem dupla com atriz (caso três da esquematização anterior), porque em determinado momento do filme o espectador se dá conta de que não terá as respostas que busca. A decupagem de montagem de Berg é a seguinte:

> Atriz 1 – Longe da personagem.
> Dupla 01 – Personagem 01 + Atriz 02.
> Atriz 03 – Sem personagem.
> Atriz 04 – Conta história pessoal.
> Dupla 02 – Personagem 02 + Atriz 05.
> Atriz 06 – longe de personagem.
> Personagem 03 – Dupla da atriz 01 (é atriz na vida real mas está como personagem no filme).
> Personagem 04 – Sem atriz.
> Dupla 03 – Atriz 04 + Personagem 05.
> Personagem 06 – Sem atriz (é atriz na vida real, mas está como personagem no filme).
> Atriz 02 – Conta história pessoal.
> Personagem 07 – Dupla da atriz 06
> Personagem 05 – Volta para fechar o filme.
> (BERG, 2017 *apud* PENONI, 2017, p. 34).

Percebe-se que a montagem fomenta a mobilização do espectador. As dúvidas sobre a quem pertence à história, se a história foi vivenciada por quem conta, se o relato é real ou não, assim, suscitam atenção peculiar de quem assiste, que procura nos mínimos detalhes o menor sinal que possa denunciar a veracidade da história e, muitas vezes, nos próximos depoimentos, as certezas são abaladas. O dispositivo do filme é construído para borrar as fronteiras de binaridades que fazem parte da história da arte e do cinema: realidade e ficção, palco e plateia, ator e personagem, performance e entrevista. Para elucidar as questões relativa à verdade e à ficção, se faz necessária uma compreensão de como são dispostas para a crítica de cinema e de documentário.

4.2 REALIDADE E FICÇÃO NO DOCUMENTÁRIO

A questão sobre o que é real ou o que é ficção é um tema muito recorrente e bem explorado no campo da arte, sobretudo no cinema, desde sua origem, com a dicotomia entre Lumière, que via futuro para sua invenção apenas em registrar e mostrar uma cena cotidiana, e Méliès, que enxergava as possibilidades ilimitadas para se contar histórias inventivas através da nova descoberta. Entre as discussões mais recentes da encenação no documentário e a função de registro documental do imaginário popular em filmes de ficção, demonstra-se que não há um veredito para o tema e ainda renderá muita discussão. Para André Bazin (1991, p. 21):

> A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do trompe-l' oeil (ou trompe l´esprit), que se contenta com a ilusão das formas.

Já Jean-Louis Comolli acredita que a ficção seja sempre perfeita e fechada, pois é dela que iniciam os roteiros que afastam o acidental e o aleatório, tornando-se fechados para o mundo e para as possibilidades do real. No mundo contemporâneo, em que tudo é programado e previsível, os roteiros ultrapassaram os domínios das produções do imaginário e passaram a controlar um tipo de realidade, pois com sua previsibilidade, nada está fora, e por isso o real lhe escapa: “a versão de mundo que eles propõem é acabada, descrição fechada” (COMOLLI, 2001, p. 2). Dessa forma, até nossos desejos e necessidades são roteirizados. Comolli, no entanto, acredita que se afastando de “toda-ficção de tudo” (COMOLLI, 2001, p. 2) o cinema documentário teria a possibilidade de se ocupar de fissuras do real através dos personagens fílmicos. Estes personagens poderiam criar borrões nos programas à medida em que escapam da norma majoritária – e também da norma minoritária, que também passou a ser roteirizada – na relação que se constrói entre os personagens e o filme. Os personagens têm a possibilidade de causar uma interferência com sua singularidade – e com tudo o que carregam consigo de determinações e de dificuldades, de pesado e de graça, enfim tudo que a experiência de suas vidas terá modelado – quando passam isso para o filme, mesmo de forma involuntária, construindo uma fricção com o mundo. Para o autor:

> Isto quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas

> palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica. (COMOLLI, 2001, p. 4).

Comolli afirma que as transformações passadas no documentário pelo Cinema Verdade e pelo Cinema Direto têm a ver com uma necessidade de acabar com um mundo que foi disciplinado e fechado por nós. É com o mesmo objetivo que as ferramentas de Coutinho – como a criação e utilização do "dispositivo de base" focado nas entrevistas, as conversas direcionadas a assuntos banais para além do tema, as personagens "infames" com histórias privadas, posteriormente, a utilização de cenários propícios à fabulação – são mobilizadas. Todos os elementos contribuem para a ficção de si dos personagens que, ao exporem suas roteirizações, carregariam sua subjetividade.

Essa subjetividade é o que produziria os buracos nos programas, que, por sua vez, geram uma fricção com o mundo, gerando assim as "potências do falso", termo cunhado por Deleuze, em defesa dos cinemas modernos, desloca o significado de falso, de falha ou erro para uma potência presente para além da dicotomia real/ficção que torna a verdade indecifrável. Para o autor, o oposto da ficção não é o real ou a verdade, mas sim a função fabuladora. Para que a função fabuladora seja exercida "é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia." (DELEUZE, 2005, p. 185). Isso acontece nos atos falhos, nos gestos involuntários, pausas, nos erros, na forma de expor sua fala. Em entrevista, Coutinho se mostra consciente da questão:

> As palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitação, silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas dos discursos. E gestos, franzir dos lábios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer de ombros etc. (COUTINHO, 2013a, p. 18).

Jacques Rancière (2005) acredita que as fronteiras da razão dos fatos e da razão da ficção se tornam indefinidas na contemporaneidade, pelo modelo de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade. Longe de dizer que tudo é narrativa ou ficção, Rancière acredita que "o real precisa ser ficcionado para ser pensado" (RANCIÈRE, 2005, p. 58), ou seja, pode-se pensar que quando se fala algo, se escolhe contar de uma determinada forma dentre tantas outras formas de se contar, além de que a verdade contada é sempre uma abstração particular de um acontecimento.

Opondo-se ao pensamento de Bill Nichols de que todos os filmes são documentários, Rancière (2010) alega que "o cinema 'documentário' é uma modalidade de ficção ao mesmo

tempo mais homogênea e mais complexa" (RANCIÈRE, 2010, p. 180). O autor argumenta que a "memória não é um conjunto de lembranças da consciência" (RANCIÈRE, 2010, p. 179), mas sim "um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos" (RANCIÈRE, 2010, p. 179).

Para o autor, o senso comum diz que quando se tem muita informação, a memória transborda, mas a prática mostra o contrário, a informação não é nem memória e nem acúmulo de memória. A informação trabalharia apenas a seu favor, sendo que seu interesse oculto é o esquecimento para que só haja a verdade abstrata do presente, na qual a informação ganha potência como única adequada a essa verdade. O autor também entende que, para negar o que aconteceu, não é necessário negar fatos, apenas omitir a relação entre os fatos e a consciência histórica, como fazem os negacionistas.

A memória se constitui – já que não de informação – de ligações entre dados, evidências dos fatos e vestígios de ações, como o "arranjo de ações" mencionados em *Poética* de Aristóteles e também chamado de *mýthos*. Entretanto, não é o mito relacionado ao inconsciente coletivo, mas no sentido da fabulação e da ficção. Portanto, a memória é uma obra de ficção. Para Rancière, quando se trata de "'ficção', em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que se querem fazer passar por ela. *Fingire* não significa, incialmente, fingir; mas forjar" (RANCIÈRE, 2010, p. 180).

Para o autor, a diferença entre documentários e filmes de ficção não está em um mostrar imagens saídas da realidade cotidiana ou de um documento de arquivo e o outro empregar atores para interpretar histórias criadas. Afinal, o filme de documentário não se opõe ao real ou à invenção ficcional, porque o real não é "um efeito a se produzir, mas um dado a compreender" (RANCIÈRE, 2010, p. 180).

Cabe ao filme de documentário isolar o trabalho artístico da ficção, dissociando-se da produção imaginária de verossimilhança e de efeito real. O documentário pode levar o trabalho artístico à essência, sendo uma ferramenta "de decupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos" (RANCIÈRE, 2010, p. 180).

Em *Jogo de Cena*, quando a ficção ou roteirização da fala do personagem se põe em pauta, não se desconfia de que tenha sido criado com o intuito de mentir para o documentarista – o que poderia ser uma possibilidade, mas que pouco importaria para o jogo fílmico. Essas questões são mobilizadas ao se trazer atrizes para refazer os depoimentos, principalmente com as atrizes famosas, e também com a montagem que se justapõe, contrariando o que se espera de um documentário que aborda o real. Entretanto, o real só pode ser percebido no documentário

levando em consideração a afirmação de Lacan de que o real é "o que não cessa de não se escrever" (LACAN, 1985, p. 127), ou seja, o sentido para o real não se descobre e depois se narra, mas se forja à medida que se narra.

Diana Klinger, em sua tese *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, acredita que tem muito de autobiográfico no discurso ficcional; acredita que na produção discursiva de si, se orienta na busca por um real, pela construção de um sentido, à medida que gera uma atualização, que poderia ser entendida como real. A hipótese de Klinger é que o texto autoficcional implica uma dramatização de si, e, portanto, "não se trata de pensar, como o faz Philipe Lejeune, em termos de uma 'coincidência' entre 'pessoa real' e personagem textual, mas a dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador" (KLINGER, 2006, p. 56). É isso que a autora chama de performance. Para Klinger:

> Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um 'ser' pleno, cuja existência ontológica é provada pela coincidência nominal e a dos indicadores de identificação, senão que o autor é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na 'vida mesma'. (KLINGER, 2006, p. 59).

Quando se pensa no artista da performance, esse não encena um personagem exterior a si, mas anula parte de si em virtude de um outro de si. Existe uma ficção, mas é sempre ficção de si mesmo. Assim como os personagens no filme em que tudo que se cria e se constrói, no encontro do personagem e da câmera, são a partir de camadas de si mesmo.

Entretanto, a progressão dos documentários de Coutinho para performances acontece aos poucos – seja no aparecimento das personagens que se transformam, seja na elaboração do "dispositivo de base" para construção do dispositivo que prioriza a fala e a *auto-mise-en-scène.* É na última fase do diretor, portanto, que a performance ganha mais possibilidades, por conta do acontecimento fílmico como temática, intensificado a partir de *Jogo de Cena* por imergir os personagens num novo mundo, misto de cenário e locação, mantendo a linha tênue da realidade. Conforme Bezerra: "tal como na arte da performance, tinha-se um espaço virtual, onde as pessoas atuavam, criando um de si para 'outros', por meio da interlocução com um público 'interatuante', no caso, Coutinho e nós, espectadores" (BEZERRA, 2014, p. 45).

Nesse processo de priorização das narrativas pessoais em prol da performance, Coutinho dá um passo além dos procedimentos metodológicos do Cinema Verdade. Enquanto no Cinema Verdade há uma participação intensa do diretor do filme, a intervenção de Coutinho é apenas no intuito de direcionar o que acha mais interessante. É na direção dos aspectos

contraditórios da vida que se humaniza os personagens e que se oferece a abertura para a fabulação, que já está presente muito antes dos documentários focados no dispositivo.

Para Lins (2017), as questões presentes no filme relativas à fabulação, à encenação, à performance e à mobilização do espectador sempre fizeram parte da filmografia de Coutinho, mas em *Jogo de Cena* são catalisadas e levadas a uma atualização de sua filmografia, pois é posto "em questão não apenas a 'autenticidade" do filme como também de toda obra" (LINS, 2013, p. 31). A mobilização do espectador é no sentido de desestabilizar o efeito verdade do dispositivo da entrevista, cerne do "dispositivo de base" de Coutinho desde *Santo Forte*. Assim, *Jogo de Cena*, ao endossar a hipótese de Coutinho de que há sempre uma encenação ao se narrar uma história, ao borrar as fronteiras da realidade ou ficção, leva a uma atualização de toda sua obra. *Jogo de Cena*, para a autora, inaugura a fase que Coutinho passa a "'ensaiar' a partir da própria obra, intensificando o movimento reflexivo sobre sua trajetória artística" (LINS, 2013, p. 31).

Segundo Bernardet, em post para seu blog, que veio a ser publicado no livro *Eduardo Coutinho* (2013) com organização de Milton Ohata, *Jogo de Cena* "não é um filme importante e transformador no quadro do cinema documental brasileiro, é um abalo sísmico de sete graus na escala Richter no cinema documentário geral, ou, mais precisamente, no documentário baseado na fala" (BERNARDET, 2013, p. 629). O autor acredita que Coutinho, ao colocar em dúvida a relação de propriedade entre corpo falante e a fala da subjetividade, desestabiliza a prática da entrevista, ou seja, inviabiliza a crença na entrevista como expressão da verdade dos personagens e desestabiliza a própria noção de sujeito.

Ilana Feldman vê *Jogo de Cena* como uma "espécie de objeto-solar que ilumina" (FELDMAN, 2012, p. 16) uma constelação de documentários da última década e cada qual ao seu modo, "cultiva incertezas e desconfianças por todo o filme" (FELDMAN, 2012, p. 16). A importância de *Jogo de Cena* é colocar em "suspeita os filmes documentários baseados na fala como expressão da subjetividade e como relato testemunhal de histórias de vida" (FELDMAN, 2012, p. 17).

Kogut chama atenção para o fato de "a verdade que interessa Coutinho [ser] a verdade permitida naquele encontro, naquele dia, daquele jeito" (KOGUT, 2013, p. 53), ou seja, a busca do diretor em seus documentários nunca foi por histórias verdadeiras. Sua intenção foi se ater ao momento de encontro e da produção da fala. É evidente que a narrativas são sempre subjetivas, nunca se conta uma história da mesma forma. Se as mesmas personagens de Coutinho fossem interrogadas em outro momento, por outra pessoa, se teria outra narrativa, outras histórias, outro filme, sem que isso implique que a narrativa seja irreal ou inventada. O

trabalho do diretor em *Jogo de Cena* foi levar essa tese ao espectador as últimas medidas, pois esse, ao se deparar com documentários tradicionais, muitas vezes se esquece.

4.3 AS CANÇÕES E ÚLTIMAS CONVERSAS

As Canções e *Últimas Conversas,* ainda que com o funcionamento do dispositivo próximo de *Jogo de Cena*, afastam das discussões explícitas da teatralidade, ficção e performance trazidas anteriormente. Questões presentes e mobilizadas em *Moscou*, filme feito depois de *Jogo de Cena*, em que também se trabalha com atores e performances, na qual é buscado novamente borrar as fronteiras das dicotomias supracitadas, como já apontado em capítulo anterior, sem fazer uso do "dispositivo de base" e assim, sem utilizar o recurso das entrevistas.

Em *As Canções*, as filmagens acontecem em um estúdio, com uma cortina preta de fundo, no qual os personagens adentram por essa e se sentam na cadeira preta de frente para o diretor. As saídas dos personagens também são registradas e algumas permanecem na edição. Entretanto, não há câmera secundária para filmar as entradas, apenas a principal, até porque o deslocamento se dá sempre dentro de quadro. Funcionamento parecido acontece em *Últimas Conversas*, também em estúdio, ainda que com cenário mais elaborado que os outros filmes dessa fase, ainda permanece minimalista e se adequa ao tema do filme. O cenário é uma parede e porta que remetem a uma sala de aula, a parede tem rodapé e roda meio, dividindo-a na metade, a parte de baixo é pintada de azul assim como os detalhes e a porta, típico de uma escola, o chão é cinza sem emendas e a cadeira preta permanece. Os personagens entram pela porta do cenário, e, após fechá-la, andam em direção ao diretor, se sentam na cadeira, conversam com o diretor e saem pela porta. A penúltima personagem deixa, ao sair, segundo instrução de Coutinho, a porta aberta. Novamente não há câmera auxiliar pois a porta está em quadro, ainda que, quando planos fechados mais próximos dos personagens surgem, ela saia de quadro.

A marcação da temporalidade em *As Canções* é completamente ausente, não há menção em lugar algum, nem na sinopse nem nos créditos, de quanto tempo levam as filmagens e, assim como os filmes da fase indoor, não há pistas no cenário. Já em *Últimas Conversas,* no corte final, há uma cartela inserida que anuncia que a conversa inicial de Coutinho com alguém da produção – não há indicativos no filme de que a interlocutora seja Jordana Berg, a informação é contada por ela em seu livro *Últimas Conversas* (2017) – aconteceu no final do quarto dia de filmagem, e é durante o desabafo do diretor que se revelam os planos de produção;

ele diz, “eu tenho cinco dias para filmar. É isso? Cadê a produtora? É isso, cinco dias para filmar”.

Em *As Canções*, são dezoito personagens que contam histórias marcadas por amor e música, todos cantam, alguns mais de uma vez. Ramon é o único que conta uma história de amor relacionada à família – fala de amor entre pai e filho, e não de relacionamento de namoro ou casamento como os demais.

Últimas conversas é um filme possivelmente feito a partir de um filme inacabado de Coutinho, portanto, não é o filme que o diretor faria. Assim, no corte final, constam 11 conversas, sendo a primeira de Coutinho com Jordana Berg e a última um teste feito com uma criança, Luiza, de seis anos. Os outros nove personagens são alunos de escola pública e marcam o retorno do corte socioeconômico ao filme, desaparecido dos outros filmes da fase *indoor*. Para Lins (2017), “o simples fato de ele ter escolhido escolas públicas como local de pesquisa implicou necessariamente personagens pobres ou oriundos das camadas baixas da classe média, quase todos negros” (LINS, 2017, p. 35). A autora ressalta o fato de não ter havido pesquisas nem em escolas particulares nem em escolas públicas de boa qualidade, como colégios de aplicação, que consequentemente atenderiam alunos de outras classes.

O espectador saído de *Jogo de Cena*, ao se deparar com as semelhanças de enquadramento e na forma das conversas, tem a expectativa de que, nesses filmes, em algum momento, vai se deparar com um corte que revelará alguma história se repetindo, entretanto, isso não acontece. Alguma relação é possível, em *Últimas Conversas*, a segunda personagem, Bruna, diz que o mundo é formado por gente “loroteira” e idiotas ingênuos que acreditam na lorota, e se considera “muito loroteira, claro”. Esse depoimento lembra a personagem Alessandra, de *Edifício Master* – a garota de programa que fala que é muito mentirosa, admite que “para gente mentir a gente tem que acreditar, aí a mentira fica bem-feita”. O diretor se admira e pergunta o que foi que ela mentiu na entrevista, Alessandra diz que não mentiu nada, mas mentiu para a equipe reagendar a entrevista. A personagem termina a conversa se descrevendo como uma “mentirosa verdadeira”. Essas personagens colocam em questão a autenticidade do discurso das entrevistas em documentário, assim como *Jogo de Cena* que, por ter como temática esse ponto como cerne do dispositivo fílmico, trata de forma potencializada.

5 CONCLUSÃO

A pesquisa iniciou partindo do interesse em perceber como o dispositivo fílmico e as relações éticas estão presentes em *Jogo de Cena* já com duas hipóteses: a primeira de que o dispositivo desse filme é formado a partir do desenvolvimento e das mudanças dos dispositivos dos outros filmes de Coutinho, e a segunda de que o dispositivo é criado para dar conta de uma demanda ética das relações entre documentarista, documentado, tema e espectador.

A trajetória da pesquisa, para chegar à análise de *Jogo de Cena*, foi, primeiramente, entender o conceito de dispositivo para crítica cinematografia e o que se entende por relação ética no documentário. A partir disso, buscou-se perceber quais são os movimentos éticos nos filmes documentais – e fases – de Coutinho, e como se dá a elaboração do dispositivo para, assim, perceber como o dispositivo funciona e como as relações éticas aparecem em *Jogo de Cena*.

O termo dispositivo tem diversas ambiguidades e aplicações. No campo da filosofia aparece com os conceitos de Michel Foucault para se referir às intuições, e de Giorgio Agamben como algo que tem capacidade de orientar, capturar, definir, modelar, ou controlar e, assim, assegurar condutas e opiniões. Inicialmente são esses conceitos que são utilizados para crítica cinematográfica dos anos 70, entretanto, é com Jean-Louis Baudry que o termo dispositivo ganha mais potência – quando aplicado para cinema. Baudry defende que o dispositivo fílmico é constituído por aparelho de base técnicos, necessários para produção e projeção do filme: como câmera, roteiro, película, montagem, filme, projetor, tela. Cada um desses itens seria responsável por um apagamento na percepção da existência de uma mediação entre o filme e o espectador, que causaria uma realidade alucinatória aos espectadores, que não perceberia a intenção ideológica do filme.

A atualização da teoria de Baudry segue com Metz, Casetti, Odin e Mauvley, mas perde potência com a ascensão dos Estudos Culturais que passa a pensar as questões culturais e de comunicação centradas na identidade e que discute questões do sujeito marcado por conflitos sociais nos quais há afirmações ou negações de etnias e de identidades sexuais, e não mais nos apagamentos e ilusões estruturais do sistema.

Gilles Deleuze também ajudou a combater a teoria do dispositivo de Baudry, deslocando a questão da ilusão de base pela qual se recalca a descontinuidade, para assumir a continuidade do movimento, que espelha o sujeito-espectador como uma unidade identitária. Assim cria a distinção entre regime de imagem-movimento, em que há representação indireta

do tempo, e regime da imagem-tempo, em que há a representação direta do tempo. Essas taxonomias ampliam a discussão para diferentes tipos de cinemas.

No campo do documentário, dispositivo tem sido usado para definir uma condição de gerar experiências decisivas de relação com espaço-tempo, não visando dramatizar, mas produzir uma realidade. Assim, segundo Migliorin (2005) e Lins (2008), dispositivo é entendido como a estratégia narrativa, um artifício ou protocolo, capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo, ou seja, a criação de uma 'maquinação', de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça. Importante salientar que as regras que armam esses dispositivos são arbitrárias, e evidentemente artificiais. Se pode pensar o filme de dispositivo como um desdobramento do Cinema Verdade, ainda que os filmes de Cinema Verdade não sejam entendidos como filmes dispositivo, porque o entendimento contemporâneo com a câmera, personagem e público, mudou – principalmente influenciado pela televisão.

Nos atemos nesta definição de dispositivo e seguimos no entendimento da ética no documentário. A relação ética com documentário se relaciona com a ideia de representação, que antecede a filmagem e prossegue mesmo depois do filme terminado, quando este se dirige ao espectador. A representação se instaura como um terceiro simbolizante entre a relação do "eu com o outro", na escritura do filme, e se depara com as representações já existentes, não só do tema e sujeito filmado, mas os papeis e valores assumidos pelo realizador, personagens e espectador. Na história do documentário existiriam três posturas de lidar com os sujeitos filmados – que resultam em estéticas diferentes, chamados por Fernão Pessoa Ramos (2007) de três campões éticos, são eles: (a) ética da missão educativa, filmes Flaherty e Grierson dos anos 20, com a câmera estática, voz over, missão de educar; (b) ética do recuo, anos 60, Cinema Direto, com a estética mosca na parede e pretensão de sumir com a medição, e a (c) ética participativa/reflexiva, com corpo-a-corpo nas situações tomadas, a entrevista substituindo o lugar de diálogos do Cinema Direto, a utilização das imagens de uma câmera que filma a câmera principal e uso recorrente da imagem do documentário (que se está produzindo) sendo exibido para os participantes, a fim de produzir uma realidade com o filme – essa também é a descrição do Cinema Verdade, e tem o filme de Rouch, *Crônica de um Verão* (1961), como marco inicial.

Ainda que dentro desse campo ético, a forma com que se busca o outro no documentário moderno é diversificada. Entretanto é evidente que a dificuldade aumenta ao tratar do outro de classe, à margem da visibilidade. O universo popular surge representado pelos jornais, filmes de ficção e documentários, sob uma superexposição, sob forma de choque para consumo. Nos documentários, de 60 a 80 o outro de classe deixa de ser mero objeto, exterior a

sua experiência, para se tornar o encarregado de dizer sua verdade, passando a ser assim, sujeito de discurso e atuante de sua própria *mise en scène*.

Para Guimarães e Lima (2007), o cerne da questão ética no documentário seria a forma com que o Outro aparece, não somente da forma atual com que ele se mostra, mas dando possibilidade para que as virtualidades que o atravessam apareçam – a ideia é dar potência ao Rosto, à subjetividade. Os autores destacam que não há uma diretriz ou método infalível para dar conta de forma expressiva dessas questões da singularização da multiplicidade do Outro, mas elegem o acolhimento da *mise en scène* do outro e o desenvolvimento da paciência na escuta como uma das ferramentas para resolver a questão, como faz Coutinho.

Para o entendimento da ética nos documentários do Coutinho, recorremos a Cláudio Bezerra (2014), que defende uma evolução estilística na obra de Coutinho, e propõe uma divisão em três fases: A primeira fase é a de experimentação, a qual demonstra uma falta de intimidade com a narrativa documentária, e de pesquisa e desenvolvimento, que compreende toda a produção do período em que Coutinho trabalhou para o *Globo Repórter*. A segunda fase começa com a finalização de *Cabra Marcado para Morrer* e se caracteriza pela gestação de um estilo, que se confirma na fase seguinte. *Santo Forte* marca a transição para a próxima fase, em que já está presente um jeito próprio de pensar e fazer o documentário, com objetivo no acontecimento do filme, e de tal modo estimula a transformação de pessoas comuns em personagens fabuladores, configurando um tipo de documentário focado no personagem.

Na primeira fase, apesar de um formato exigido pela Globo próximo ao Cinema Direto, existe rompimentos, seja na revelação da abordagem crítica e sociológica em *Seis dias de Oricuri*, como o aparecimento da condição do filme; ou em *Theodorico, o Imperador do Sertão*, em que não há locução expositiva e o protagonista fala para câmera. Este filme especifico é o único registro de Coutinho que retrata a elite brasileira, no caso o Theodorico Bezerra. E também marca o começo de um movimento ético, em direção ao mundo e ao outro, um trabalho de preservar o mundo cultural e a verdade do seu personagem e de rejeitar a ilusão da simetria na conversa fílmica entre diretor e personagem.

Processo ético que fica ainda mais interessante quando aplicado a minorias, classes excluídas mais presentes na fase seguinte do diretor. Porque, primeiramente, Coutinho não carrega a ingenuidade de que a assimetria entre o diretor e o personagem se dá exclusivamente em função da classe social, pois a própria câmera é um marcador de poder. O diretor crê que fica fácil demonstrar o que se tem interesse de ouvir, e assim, o interlocutor adaptar seu discurso, o que não acontece quando se está aberto para que a fala da pessoa seja respeitada. Quando o foco é no acontecimento do filme e se está aberto, quando não há uma militância a

ser evidenciada e que fora roteirizada previamente ao fazer do filme, há um respeito à integridade do personagem, atitude que se aproxima com o que Foucault (2001) chama de posição do "novo intelectual". Para o filósofo o descobrimento dos intelectuais no início dos anos 70 é de que as massas não precisam de intelectuais para saber o que querem, pois já sabem e dizem muito bem, logo, o papel do novo intelectual seria lutar contra a forma de poder na ordem do saber e da consciência do discurso.

Questões que também permeiam a segunda fase do diretor e permitem a gestação de uma forma de fazer documentário. Essa nova fase tem início em Cabra Marcado para Morrer e a partir desse filme pode-se observar uma ênfase nos personagens "infames". Utilizando o conceito de "pessoas infames" de Foucault (1992) ao se referir às pessoas anônimas que têm parte de suas histórias reveladas nos documentos exumados de internamentos de clínicas e hospitais – não se tratam, portanto, de seres desonrados ou desprezíveis, mas sem fama – e que não se encaixam nas atrativas histórias fabulosas cultuadas no ocidente. Os personagens do Coutinho todos os são. Outra questão evidenciada na pesquisa é que o trabalho que Coutinho faz ao buscar histórias privadas, como a dos camponeses e a de Elizabeth de *Cabra Marcado para Morre*r; as histórias dos metalúrgicos em *Peões*; os catadores em *Boca de Lixo*; ou os moradores do morro da Babilônia em *Babilônia 2000*, etc. se aproxima ao do materialista histórico proposto por Benjamin (1985), que "escova a história a contrapelo", buscando narrativas contra a versão oficial e opondo-se a tradição dos oprimidos.

Para Lins e Mesquita (2014) e Bezerra (2014), a formação do dispositivo se dá na transição para a última fase com *Santo Forte*, em que a formatação do jeito de pensar e de fazer documentário "*à la* Coutinho" já está acertada, cinema fundado na palavra e na imagem do corpo em seu potencial expressivo, oral e gestual, realizando uma performance. O dispositivo seria formado, para Lins (2016), a partir de um "dispositivo de base", outrora chamado de "dispositivo relacional" que privilegia a fala e se torna uma nova ferramenta para experienciar a ética; formado ainda linhas espaciais, temporais e temáticas. O dispositivo de base é o que permite a fabulação e surge não só pela estrutura narrativa, as entrevistas e conversas, mas também pela disposição dos corpos no espaço fílmico e extra fílmico.

O personagem performático já é presente na Elizabeth Teixeira, e até mesmo no Teodorico Bezerra, contudo ganham proeminência quando os documentários deixam de ser temáticos e ilustrativos nessa fase. Essa ideia de dispositivo já pode ser percebida em *Cabra Marcada Para Morrer* assim como as regras de espacialidade, temporalidade e tema. Em *Santo Forte*, as regras que formam seu dispositivo são definidas por linhas espaciais, temporais e temáticas. Já em *Babilônia 2000* as regras espacial e temporal que armam o dispositivo do

último filme já surgem de antemão no título e, diferentemente dos outros filmes anteriores, o campo temático não se restringe apenas ao tema do filme e as conversas passam a ser em torno da vida dos personagens.

Os próximos filmes seguem o dispositivo base e as regras cada qual a sua forma, mas, em *Jogo de Cena*, há uma ruptura radical com essas coordenadas, seja pela locação escolhida, uma sala de teatro, seja pelas camadas de teatralidade sobrepostas na narrativa e no dispositivo. *Jogo de Cena* inaugura a subfase de filmes *indoor* do diretor. O longa retoma o método de pesquisa prévia, reafirma o interesse pela vida dos personagens, pelo qual o filme é pautado e contrapõe as conversas reais com encenações do texto das conversas reais por atrizes – conhecidas pelo público ou não – assim conecta e ao mesmo tempo contesta a filmografia e métodos de Coutinho.

O anúncio de jornal da cena inicial de *Jogo de Cena* já aponta para retomada da pesquisa prévia, que as personagens serão todas mulheres e que o tema do filme é a história privada; a opção de colocar o anúncio é um substituto para narração em *over*, que será ausente durante todo o documentário; o anúncio permite a dedução de que o "dispositivo base" voltado à entrevista se seguirá, afinal, o procurado são mulheres com histórias a se contar, novamente se priorizará quem sabe contar bem suas histórias. A decisão de participar e contar uma história pessoal é muito mais intensa, como apontado por Bernardet (2013), em que o interesse tem que partir da leitora do jornal, ter vontade de contar sua história, e tomar a atitude de ligar para equipe. Essa posição abre o filme para o "espaço autobiográfico" e, mesmo que o espaço autobiográfico esteja presente nos filmes de dispositivo, aqui aparece com mais ênfase.

Na primeira entrevista, é possível perceber a espacialidade/territorialidade a qual o filme recorrerá: será todo tomado no palco do teatro. O tema em *Jogo de Cena* é construído em camadas, em primeiro momento pode parecer se limitar à vivência como mulher – maternidade, perda, ausência, desencontros, amores, esperança, violência e submissão –, mas o que sobressai ao longo do filme é a teatralidade, a representação da vida e a performance feita diante da câmera.

A ausência da narração *over* retira uma possível marcação de temporalidade do filme; o mesmo acontece com as locações que são internas com iluminação artificial e os cenários montados para que o filme seja estéril à vida cotidiana, assim nada permite a percepção da passagem de tempo. É só nos créditos do filme, após o nome das personagens por ordem de aparição, que o dispositivo da temporalidade aparece mencionado em texto: "Os personagens foram filmados em junho de 2006. As atrizes, em setembro".

Como mostrado pelas anotações de Berg, há três tipos de personagens que aparecem no filme: personagem conta história pessoal; atriz conta história da personagem na primeira pessoa; atriz conta história pessoal. E o filme é recortado pelas seguintes formas de montagem: um personagem com seu duplo; um personagem com seu duplo separado; um personagem sem seu duplo; uma ou mais atrizes contando suas histórias pessoais; uma atriz sem seu personagem no filme.

Percebe-se que a montagem fomenta a mobilização do espectador. As dúvidas sobre de quem é a história, se a história foi vivenciada por quem conta, se o relato é real ou não, suscitam atenção peculiar de quem assiste, que procura nos mínimos detalhes o menor sinal que possa denunciar a veracidade da história e, muitas vezes, nos próximos depoimentos, as certezas são abaladas. O dispositivo do filme é construído para borrar as fronteiras de binaridades que fazem parte da história da arte e do cinema: realidade e ficção, palco e plateia, ator e personagem, performance e entrevista.

As questões presentes no filme relativas à fabulação, à encenação, à performance e à mobilização do espectador sempre fizeram parte da filmografia de Coutinho, mas em *Jogo de Cena* são catalisadas e levadas a uma atualização de sua filmografia, pois é posta em xeque, além da questão da "autenticidade", toda obra do diretor.

Para além da questão da realidade e ficção, a narrativa de mulheres, a busca por histórias privadas e não fabulosas – mesmo das atrizes famosas e a utilização do dispositivo base apontam para relações éticas desenvolvidas ao longo da filmografia de Coutinho.

Pelo tempo de pesquisa proposto no mestrado, sabe-se de antemão que recortes são necessários, mas é só à medida que a pesquisa flui e que as etapas de qualificação de projeto e dissertação vão passando que os limites são reavaliados e eventualmente reduzidos. Gostaria de ter aprofundado mais as noções de estética com diferentes abordagens na crítica de audiovisual e cinema, de estudar as noções de filme-ensaio para perceber como *Jogo de Cena* e os demais documentários se comportam a essa definição e ter, além disso, explorado mais as pesquisas a respeito da arte de performance para contrabalancear as atuações das atrizes e autoperfomances das personagens não-atrizes. Tenho pretensão de contemplar essas três questões futuramente com artigos que vêm a complementar esta dissertação.

REFERÊNCIAS

ATTRIDGE, Derek. **The Singularity of literature**. London: Routledge, 2004.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O Cinema:** Ensaio**s**. Ed. Brasiliense, São Paulo, p. 19-26, 1991.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERG, Jordana; LINS, Consuelo; NADER, Carlos. **Últimas Conversas**. 1.ed. Rio de janeiro, 7letras, 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineasta e imagem do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de Cena. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 626-627.

BEZERRA, Cláudio. **Documentário e performance:** modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes/ Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284068/1/Bezerra_Claudio_D.pdf. Acesso em: 19 fev 2019.

BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho** – Campinas, SP: Papirus, 2014.

BITOMSKY, Hartmut. **O mundo documentário**. In: forumdoc.bh.2001 —5 Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal / FAFICH: 2001. p. 154-164. (Catálogo de festival)

CERNICCHIARO**,** Ana Carolina. **Perspectivismo literário e neotenia:** "Axolotl" e outras zoobiografias. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, Santa Catarina, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/106787/317586.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 19 fev. 2019.

COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. Trad. Paulo Maia e Ruben Caixeta de Queiroz. 2001.

COUTINHO, Eduardo. XAVIER, Ismail. FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac & Naïf, 2005.

COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Parangua. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, p.15-20, 2013a

COUTINHO, Eduardo. O documentário e a Escuta Sensível da Alteridade. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História e do Departamento de História da PUC/SP. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, p. 21-48, 2013b.

DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel. ". **Os Intelectuais e o Poder** - Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. Mar. 1972. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/81012/ mod_resource/ contente/1/Texto%2016%20Os%20intelectuais%20e%20o%20poder.pdf. Acesso em: 08 ago. 2018.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação** in “Traffic”. Trad. José Marcos Macedo. 1999.

DELEUZE, Gilles. As Potencias do Falso. In: **A Imagem-tempo**. Trad. de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva,1974.

DERRIDA, Jacques. **A solidariedade dos seres vivos**. Folha de São Paulo - Suplemento Mais!, São Paulo, 27 mai. 2001. Entrevista concedida a Evando Nascimento.

DITTUS, Rubén. El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. **Cuadernos.info**, 33, p.77-87. Nov. 2013.

FELDMAN, ILANA. **Jogo de Cena: Ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Arte/ Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22052013-110822/publico/lanaFeldmanMarzochi.pdf. Acesso em: 3 jun. 2019.

FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane Silveira. **A ética do documentário: o Rosto e os outros**. In: Revista Contracampo, n.17, ed. Abril-julho em 2007. Niterói: Contracampo, p.145-162, 2007.

GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Ensaios do real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

KLINGER, Diana Irene. Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Literatura comparada - UFRJ: Rio de Janeiro, 2006.

LACAN, Jacques. **O Seminário**, livro 20: mais, ainda. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LINS, Consuelo. **Coutinho Encontra as Fissuras do Edifício Master**. Sinopse, São Paulo, n. 9, ano IV, p.30-32, ago. 2002.

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

LINS, Consuelo. **O Filme-dispositivo no Documentário Contemporâneo** in: PROJETO RUMOS ITAÚ CULTURAL. Sobre fazer documentários/vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

LINS, Consuelo. Mesquita, Cláudia. **Filmar o Real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

LINS, Consuelo. O Cinema de Eduardo Coutinho: Entre o Personagem Fabulador e o Espectador-montador. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 374-388.

LINS, Consuelo. Mesquita, Cláudia. **O Fim e o Principio, entre o mundo e a cena**. Artigo: Novos Estudos, Ed. 99, vol. 33, n. 2, p. 49-63, jul. 2014.

LINS, Consuelo. **Eduardo Coutinho, Linguista Selvagem do Documentário Brasileiro**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 31, p. 41-53, abr. 2016.

LINS, Consuelo. **Bernardet e seus espectros.** Disponível em: https://medium.com/@montagem/bernardet-e-seus-espectros-7f6f6d7ac100. Acesso em: 3 jun. 2019.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma Leitura das Teses " Sobre o Conceito de História. São Paulo: Boitempo, 2007.

MAHON, Krishna. **Você sabe o que é dispositivo?** 2018. Disponível em: https://portal.comunique-se.com.br/voce-sabe-o-que-e-dispositivo. Acesso em: 19 fev. 2019.

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho**: O Homem que Caiu na Real. Lisboa: Cineclube da Feira, 2003.

MIGLIORIN, Cezar. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Digitagrama, Rio de Janeiro, n.3., jan.-jun. 2005. Disponível em: http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp. Acesso em: 19 fev. 2019.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar**. Ensaios do real**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER , Ismail (Org.).**A Experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983.

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

PENONI, Isabel; KOGUT, Sandra. **Jogo de Cena**. 1. ed. Rio de janeiro, 7letras, 2017.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A cicatriz da tomada:** documentário, ética e imagem intensa. 2007. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/ACicatrizDaTomada.pdf. Acesso em: 19 fev. 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do Sensível**: estética e política. Trad. de Monica Neto. São Paulo: Exo experimental, 2005.

RANCIÈRE, Jaques. **A ficção documental, Marker e a ficção da memória**. Trad. Analu Cunha, Rio de Janeiro, RJ: Revista Arte e Ensaios, n 21 p. 180-189, 2010.

RANCIÈRE, Jaques. **Política na arte.** Trad. Mônica Costa Netto. In: Portal Perfopraticas. Set. 2011. Disponível em: https://perfopraticas.files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-da-arte.pdf. Acesso em: 08 ago. 2018.

RANCIÈRE, Jaques. **O espectador emancipado**. Tradução de: BENEDETTI, Ivone C. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Xavier, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno.** São Paulo: Paz e terra, 2001.

Xavier, Ismail. As Aventuras do Dispositivo (1978-2004). In: **Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência, 3" edição - São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Xavier, Ismail. O Jogo de Cena e as Outras Cen**as**. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 604-626.

FILMOGRAFIA

33. Direção: Kiko Goifman. Rio de Janeiro: Paleotv. 2003. Cópia digital

AS CANÇÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2011. Cópia digital. (91min.).

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2000. Cópia digital. (80 min.).

BOCA de Lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1992. Cópia digital. (50 min.).

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Globo Video, 1984. Cópia digital. (199 min.).

CRÔNICA de Um Verão. Direção: Jean Rouch, Edgar Morin. Argo Films, 1961. Cópia digital.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. Cópia digital. (110 min.).

EU, Um Negro. Direção: Jean Rouch. Les Films de la Pléiade, 1959. Cópia digital.

FIM e o Princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2005. Cópia digital. (100 min).

JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. Cópia digital. (90 min.).

MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2008. Cópia digital. (78min.).

O FIO de Memória. Direção: Eduardo Coutinho. Cópia digital. (115 min.).

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha, Felipe Lacerda. Cópia digital. (150 min.).

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2004. Cópia digital. (80 min.).

PORTINARI, o Menino de Brodósqui Direção: Eduardo Coutinho. Rede Globo, 1976. Cópia digital. (50 min.).

RUA de Mão Dupla. Direção: Cao Guimarães. Cópia digital. (75 min.).

SANTA Marta – Duas Semanas no Morro. Direção: Eduardo Coutinho. 1987. Cópia digital. (54 min.).

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1999. Cópia digital. (80min.).

SEIS Dias de Ouricuri. Direção: Eduardo Coutinho. Rede Globo, 1976. Cópia digital. (41min.)

THEODORICO, o Imperador do Sertão. Direção: Eduardo Coutinho. Rede Globo, 1978. Cópia digital. (49 min.).

ÚLTIMAS Conversas. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2015. Cópia digital. (89 min.).

UM Passaporte Húngaro. Direção: Sandra Kogut. Rio de Janeiro: Videofilmes. 1997. Cópia digital

ANEXO A – Cinebiografia Documental de Eduardo Coutinho

1975 – 84 Globo Repórter da Rede Globo:

1976 Seis Dias de Ouricuri (16mm,41min.)

1976 Superstição (16mm, 42min.)

1977 O Pistoleiro da Serra Talhada (16mm, 44 min.)

1978 Theodorico, Imperador do Sertão (16mm, 49 min.)

1979 Exu, uma tragédia sertaneja (16mm, 39 min)

1980 Portinari, o Menino de Brodósqui (16mm, 50 min.)

1984 Cabra Marcado para Morrer (35mm, 199 min.)

1987 Santa Marta, Duas Semanas no Morro (vídeo, 54 min.)

1989 Volta Redonda – Memorial da Greve (vídeo, 42 min.)

O Jogo da Dívida (vídeo, 58 min.)

1991 O Fio da Memória (16mm, 115 min.)

1992 Boca de Lixo (vídeo, 50 min.)

A Lei da Vida (vídeo, 34 min.)

1994 Os Romeiros de Padre Cícero (vídeo, 38 min.)

1995 Mulheres no Front (vídeo, 35min)

1996 Seis Histórias (vídeo, 28 min)

1999 Santo Forte (35mm, 80min.)

2001 Babilônia 2000 (35mm, 80 min.)

2002 Edifício Master (35mm, 110 min.)

2004 Peões (35mm, 80 min.)

2005 O Fim e o Princípio (35mm, 100 min)

2007 Jogo de Cena (35mm, 90 min.)

2009 Moscou (HDcam, 78min.)

2010 Um Dia na Vida (HDcam, 96min.)

2011 As Canções (HDcam, 91min.)

2014 A Família de Elizabeth Teixeira (HDcam, 64 min.)

Sobreviventes de Galileia (HDcam, 27 min.)

2015 Últimas Conversas (HDcam, 89 min.)