

Mulheres no palco: dispositivos fílmicos em Jogo de Cena e As Canções, de Eduardo Coutinho

Urbano Lemos Júnior

Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-graduação em Comunicação, São Paulo, São Paulo, Brasil. Contato com o autor: urbano.lemos@gmail.com

Vicente Gosciola

Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-graduação em Comunicação, São Paulo, São Paulo, Brasil. Contato com o autor: vicente.gosciola@gmail.com

Resumo: O artigo discute a utilização de dispositivos fílmicos como uma estratégia narrativa nos documentários *Jogo de Cena* (2007) e *As Canções* (2011), do brasileiro Eduardo Coutinho. A investigação parte do conceito de dispositivo com o objetivo de compreender os procedimentos de produção e criação empregados nos filmes analisados e de que forma eles determinam a produção de sentido no filme visto na tela do cinema. O artigo se ampara na noção de dispositivo fílmico e na teoria da auto-mise-en-scène, encontrada em Jean-Louis Comolli, a fim de compreender como construção de sentidos possibilita uma relação entre documentarista e a pessoa filmada. Entre os resultados, identifica-se nos dispositivos utilizados nas produções de Coutinho, como o palco de um teatro vazio e o depoimento de mulheres, uma estratégia comunicacional ao filmar as 'representações de depoimentos' das mulheres em questão.

Palavras-chave: Dispositivos. Documentário. Eduardo Coutinho. Mulheres.

Abstract: The article discusses the use of film dispositives as a narrative strategy in the documentaries *Game of Scene* (2007) and *The Songs* (2011), by Brazilian Eduardo Coutinho. The investigation starts from the concept of dispositive with the objective of understanding the production and creation procedures employed in the analyzed films and how they determine the production of sense in the film seen on the cinema screen. The article is based on the notion of filmic dispositives and the theory of self-mise-en-scène, found in Jean-Louis Comolli, in order to understand how the construction of senses enables a relationship between documentary filmmaker and the filmed person. Among the results, one identifies in the devices used in Coutinho productions, such as the stage of an empty theater and the testimony of women, a communication strategy when filming the 'representations of testimonies' of the women in question.

Keywords: Dispositives. Documentary. Eduardo Coutinho. Women.

1 Introdução

Desde os primeiros documentários de Eduardo Coutinho, as mulheres ocuparam lugar de destaque nas produções, contribuindo com o processo filmico do diretor. No filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), primeiro longa-metragem de Coutinho, a figura feminina, além de conduzir a história, ainda narra a trajetória política do país a partir de sua própria trajetória, “ou seja, é um ponto de vista da história através de uma abordagem particularizada”, destaca Holanda (2004, p. 89).

O documentário foi iniciado em 1964, mas, por conta do golpe militar ocorrido no país, o exército interrompeu as filmagens. Dezesete anos depois o cineasta retorna à Galileia, interior da Paraíba, e reencontra antigos personagens. A narrativa do documentário é conduzida por Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado a mando de um latifundiário.

“O filme não apenas permite que ela retorne seu verdadeiro nome, como também produz nela uma mudança radical”, lembra Consuelo Lins (2004, p. 45). Elizabeth Teixeira viveu na clandestinidade e a representatividade do reencontro adquire uma dimensão transformadora em sua vida ao longo dos três dias de filmagens. O que temos é “a voz de uma mulher que age como ponto de convergência de muitas memórias que conferem a força poética do filme” (DOREA; MALUF, 2010, p. 5).

Em outras produções, o papel feminino também ocupa lugar de destaque. No documentário *Santa Marta - duas semanas no Morro* (1987) um dos depoimentos mais contundentes, dentro os distribuídos em oito momentos ao longo do filme, é o de uma mulher que defende que existem pessoas boas e pessoas más em qualquer lugar e que o morro não foge à premissa; logo, os favelados não devem ser tratados com violência.

Já em *Boca de Lixo* (1992), uma mulher dá nome ao filme ao falar que preferia muito mais estar no lixão a trabalhar em “*casa de família*”. Coutinho pergunta à catadora: “*Como se chama esse lugar?*”. Ao que ela responde: “*Sabe que num sei lhe dizê como se chama esse lugar... chamam de ‘boca de lixo’...*”.

Outro filme em que a mulher aparece no cerne da produção coutiniana é *Mulheres no Front* (1996), no qual é narrada a atuação feminina em movimentos sociais. O filme mostra o trabalho de algumas mulheres em três diferentes comunidades de capitais brasileiras. “A simpática pernambucana Maria da Penha, por exemplo, fala, com desenvoltura, como concilia o trabalho de militante com os de mãe e esposa”, lembra Bezerra (2104, p. 29).

Deste modo, o papel do feminino ocupa lugar de destaque na filmografia de Eduardo Coutinho. No entanto, ao longo dos anos, o diretor foi desenvolvendo novos procedimentos e métodos de filmagem que passaram a ser empregados em muitos dos filmes produzidos. Nos últimos trabalhos do cineasta, os documentários passaram a ser concebidos ainda na pré-produção, o que contribuiu com a consolidação de um estilo, a construção de sentido e o posicionamento performático na comunicação documentária coutiniana.

Vamos tratar do nosso objeto de estudo a partir do conceito de dispositivo, que muito ressalta uma questão que perseguimos há tempos: a da materialidade da comunicação (GUMBRECHT; PFEIFFER, 1994). Foucault, ao estudar a relação entre saber e sociedade, chegava às raízes da teoria de Gumbrecht, especialmente naquilo que Foucault chamava de “práticas não discursivas” e que tão bem se posiciona aos *media studies*:

É preciso desligar a história da imagem com que ela se deleitou durante muito tempo e pela qual encontrava sua justificativa antropológica: a de uma memória milenar e coletiva que se servia de documentos materiais para reencontrar o frescor de suas lembranças; ela é o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes, etc.) que apresenta sempre e em toda parte, em qualquer sociedade, formas de permanências, quer espontâneas, quer organizadas (FOUCAULT, 2008, pp. 7-8).

E é neste caldeirão inicial de conceituação que Foucault vai desenvolver o conceito de dispositivo que, apesar de não pretender definir ou conceituar, como diz Giorgio Agamben, seria o “termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault” (AGAMBEN, 2005, p. 9). Por suas próprias palavras:

O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos [...] existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes, [...] é responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (FOUCAULT, 1996, p. 244-245).

Já Arlindo Machado (2012) discute o conceito de dispositivo cinematográfico a partir das primeiras projeções na sala escura e destaca que esse modo passou por variações sobre a realidade com a finalidade de “romper com o dispositivo que imperou ditatorialmente por mais de cem anos e buscar inspiração para mudanças no campo das artes visuais”.

Essa rede de conexões que multiplicam e reorganizam a materialidade da comunicação, ou este dispositivo, que no caso de um estudo sobre documentário, complementa-se como dispositivo fílmico que vamos aqui discutir.

2 A consolidação de um estilo

Para maior compreensão do emprego de dispositivos fílmicos no cinema de não-ficção de Eduardo Coutinho é indispensável refletir sobre a construção de uma dinâmica de trabalho. Para tanto, Bezerra (2014, p. 17) avalia que houve uma “evolução estilística” ao longo da carreira de Coutinho. Neste sentido, o autor enumera três fases do diretor: a “experimentação”, a “gestação de um estilo” e “consolidação de um estilo” com a adoção de um “documentário de personagem” (BEZERRA, 2014, p. 29).

A primeira fase marcada pela experimentação também se consolida como um momento de criação e inovação do audiovisual brasileiro. Essa primeira fase de Eduardo Coutinho (1975-1984) se destaca pela direção de 3 filmes de ficção (*O Pacto* (1966), *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1971) e também como roteirista em outras 4 produções (*A falecida*

(1965), *Os condenados* (1973), *Lição de Amor* (1975) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976). Nesta mesma época, realiza 2 produções para o programa Globo Repórter (*Seis dias de Ouricuri* (1976) e *Theodorico, o imperador do sertão* (1978).

Mas é a partir de 1984 que Coutinho se volta para o cinema documental. De acordo com Bezerra (2004, p. 23), a segunda fase do diretor pode ser considerada como a de gestação de um estilo. Nesta época, Coutinho participa ativamente das produções, seja diante ou fora das câmeras. Ao explicitar a filmagem e problematizar o tema do documentário, o cineasta passa a ser um dos pioneiros a fazer uso da reflexividade. Bezerra destaca que a segunda fase foi de 1984 até o ano de 1996 com a produção de nove documentários. “Esses trabalhos serviram para Coutinho descobrir o tipo de documentário que, efetivamente, pretendia fazer”, sublinha Bezerra (2013, p. 403). Nesta época, o diretor produziu os documentários *Cabra marcado para morrer* (1964-84), *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987), *Volta Redonda – memorial da greve* (1989), *O fio da memória* (1991), *Boca do lixo* (1992), *A lei e a vida* (1992), *Os romeiros de padre Cícero* (1994), *Seis histórias* (1995) e *Mulheres no front* (1996).

Já a terceira fase é a consolidação de um estilo com o “documentário de personagem”, diz Bezerra (2014, p. 29). Os personagens comuns passam a ser o ponto central dos filmes do cineasta. Os cenários e as locações são minimizados e o destaque passa a depender da palavra dos personagens.

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

Já Hamburger (2013, pp. 430-431) vai além e destaca que é a partir de *Santo Forte* que o cinema de Coutinho pode ser analisado “como uma série de variações experimentais sobre a natureza da interação entre o cineasta, sua equipe e os personagens que ganham vida em seus filmes, em frente à câmera”.

O cineasta passa a percorrer novos caminhos e a disponibilizar novidades surpreendentes ao seu método de trabalho. Araújo (2013, p. 444) ressalta que, nessa época, “o cineasta se liberta de vez do modelo da reportagem para fundar um espaço complexo” onde a história oral e a escuta silenciosa “encontram o teatro contemporâneo do eu, com sua mistura de narcisismo, autoexposição, consciência da imagem, afirmação identitária”.

Os filmes produzidos nessa terceira fase são: *Santo Forte* (1999), *Babilônia* (2000), *Porrada* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009), *Um dia na vida* (2010) e *As Canções* (2011). Após a sua morte, em 2014, foram lançados outros 3 documentários: *Últimas conversas* (2014), *Sobreviventes da Galiléia* (2014) e *A família de Elizabeth Teixeira* (2014).

Deste modo, o presente artigo se situa na terceira fase do cineasta, na qual os persona-

gens comuns passam a ser o ponto central dos documentários. Os filmes dessa terceira fase do documentário de Coutinho chamam a atenção pela maneira como os depoentes atuam diante da câmera, “expondo certa teatralidade ao relatar momentos de suas vidas de maneira improvisada, por meio da interação com o diretor” no momento da filmagem, diz Bezerra (2004, p. 33).

Essa terceira fase é marcada a partir do filme *Santo Forte* (1999), com um modo peculiar de pensar e conceber o cinema documental. Eduardo Coutinho passa a adotar procedimentos filmicos dentro e fora da gravação. Nesta fase, o documentário de personagem passa a valorizar a performance oral dos personagens. Dentre os procedimentos, um dos dispositivos revelados pelo diretor¹ era o contato com os depoentes apenas no momento da gravação.

Se há um segredo no que eu faço, e acho que faço diferente de qualquer pessoa do Brasil, é que eu faço questão de não ter contato pessoal com os personagens antes das filmagens. Nenhum, nenhum, nenhum (COUTINHO apud MESQUITA, 2013, p. 241).

Lins (2004, p. 101) lembra que nessa fase o mais importante em um projeto de documentário era “a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro”. Os dispositivos passam a corresponder aos procedimentos de criação e captação de depoimentos utilizados no documentário coutiniano. A autora destaca ainda que os dispositivos empregados operam como fio condutor para “analisar os procedimentos de criação, os métodos de trabalho, as condições de realização, as posturas éticas e as opções estéticas e técnicas de Eduardo Coutinho” (LINS, 2004, p. 15).

Deste modo, o artigo parte da análise dos filmes *Jogo de Cena* (2007) e *As Canções* (2011), a fim de compreender o emprego dos dispositivos utilizados nesses filmes e os processos de criação que singularizam e constituem essas produções. As mulheres² sobem ao palco, contam suas histórias e nos provocam com depoimentos emaranhados entre o real e a fabulação.

3 O uso de dispositivos filmicos

Mito, mistério, fascínio, pressão por conhecimento, um olhar para ver a si mesmo. As mulheres são tudo isso. Me parece que, com a sua alternância entre luz e escuridão, imagens que aparecem e desaparecem, o próprio cinema é uma mulher. Como num ventre materno, no cinema você está parado e encolhido, imerso na escuridão, esperando que da tela a vida chegue até você – *Federico Fellini* (1980)

O texto do cineasta italiano Federico Fellini evidencia que, para ele, o cinema pode ser comparado à figura feminina. Essa declaração foi dada logo após o lançamento do filme *Cidade das Mulheres* (1980). Na ocasião, o cineasta disse que “tinha a impressão de ter feito sempre e somente filme sobre mulheres”. Assim como Fellini, parece que Coutinho também busca na força feminina a vitalidade “como a água e, como a água, jorra, invadindo todos os espaços”

1 Entrevista concedida à Cláudia Mesquita para a Revista Sinopse, n. 3, ano 1, dez. 1999 e republicada no livro *Eduardo Coutinho*, organizado por Milton Ohata (2013).

2 O filme *Jogo de Cena* (2007) é composto apenas por depoimentos de mulheres. Já no documentário *As Canções* (2011), o diretor mescla homens e mulheres para interpretarem as canções que marcaram suas vidas.

(FELLINI, 1980).

Em 2007, durante o lançamento do filme *Jogo de Cena*, Coutinho destaca em uma entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*³ que busca escolher o outro oposto a ele. “Se sou supostamente homem, vou falar com supostamente mulheres, pelo menos anatomicamente” (ARANTES apud COUTINHO, 2007). No entanto, para o cineasta⁴ “só se pode subverter o real, no cinema ou alhures, se se aceita, antes, todo o existente, pelo simples fato de existir”. Com essa frase Coutinho parece assumir a inquietude em relação à vida e nos mostrar que o documentário é, antes de tudo, uma aparência do real e está longe de ser um retrato fiel do que é pretendido pelo diretor, do que é dito pelos depoentes ou mostrado pelas câmeras. Para ele, o gênero documental é uma forma de ir além do simples registro e narração de uma dita realidade, sendo necessário conhecer as formas de explorar as potencialidades inventivas desse cinema.

Nos últimos anos, a produção documentária perpassa pelo modo como os realizadores pensam o tempo, trabalham as imagens e olham o mundo. Gonçalves (2014, p. 16) destaca que, na contemporaneidade, “é possível identificar uma atenção ao micro e ao banal, uma aposta em um olhar neutro, silencioso e, acima de tudo, a valorização da imagem e do tempo em detrimento do fluxo narrativo”.

Durante um debate realizado na III Conferência Internacional do Documentário em 2003 e posteriormente publicado no livro *O Cinema do Real* (2014), Coutinho ressalta que o encontro entre diretor e depoente provoca uma certa ficção, já que para ele, as pessoas inventam uma vida até então desconhecida pelo cineasta. Para ele, “no documentário é preciso sair de si” (COUTINHO, 2014, p. 172). O documentarista cita o sociólogo americano Ervin Goffman⁵ para falar que mesmo na vida real, as pessoas se comportam de diferentes formas.

No cotidiano as pessoas são tão naturais quanto artificiais. Que processo a pessoa levou para atingir o seu natural? É a criação da mentira verdadeira. É óbvio que uma pessoa assume dez pessoas diferentes no seu cotidiano (COUTINHO, 2014, p.173-174).

O processo filmico passa a depender do encontro com o outro. Um encontro que precisa da entrega dos depoentes e de confiança na equipe de produção do filme já que os documentários se iniciam antes do momento das filmagens com o diretor. No entanto, para que os documentários sejam realizados, é necessário que haja uma negociação de desejos. Isso porque, para Coutinho, “a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões”, destaca⁶ o cineasta para o catálogo do *Festival Cinéma du Réel*, em 1992.

3 Reportagem *Todas as mulheres do mundo* publicada na *Ilustrada* em 02 de nov. 2007 por Silvana Arantes. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211200707.htm>>. Acesso em: 24 de ago de 2018.

4 Carta escrita para Paulo Paranaguá para o catálogo do *Festival Cinéma du Réel*, em 1992, publicada no livro *Eduardo Coutinho*, organizado por Milton Ohata, pp. 14-21.

5 Ervin Goffman. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1975.

6 Depoimento publicado no livro *Eduardo Coutinho*, organizado por Milton Ohata, 2013.

Neste sentido, Lins enfatiza o cinema de Eduardo Coutinho como um lugar onde o personagem e o espectador se articulam e constituem uma espécie de identidade em fluxo. Outra característica do documentarista na busca de subverter o real é que ele sempre preferiu não escrever roteiros, apenas sinopses curtas. De acordo com ele, a ideia inicial pode ser modificada a partir das gravações com os depoentes. O roteiro é feito somente na etapa de edição, na montagem do documentário.

Conforme Lins (2004, p. 103), a partir de *Santo Forte*, o cineasta passou a “integrar à sua metodologia um período para a pesquisa de personagens, que coordena sem dela participar diretamente”. Esse método de trabalho assegura o encontro com depoentes que saibam contar histórias. A confirmação desse procedimento pode ser encontrada nos depoimentos de Dona Thereza, figura central de *Santo Forte* e “um exemplo de intensa habilidade narrativa”. Coutinho passa a reinventar “em vídeo as potências do plano fixo para filmar conversas”. Esse e outros dispositivos fílmicos passam a ser incorporados ao trabalho do documentarista.

Muitos pesquisadores da área cinematográfica utilizam o termo *dispositivo* para se referirem a ele como uma central de captação de imagens e de exibição. Não há consensos quanto ao uso. Jacques Aumont, por exemplo, recorre à noção de dispositivo para falar da recepção com a possibilidade do “usuário” interagir com a obra. Para ele, “a ideia fundamental de um dispositivo que relaciona a imagem com seu modo de produção e com seu modo de consumo e, portanto, a ideia de que a técnica de produção das imagens repercute necessariamente na apropriação dessas imagens pelo espectador” (AUMONT, 1995, p. 181-182).

No entanto, Lins (2007, p. 45) aponta outro conceito de dispositivo. Para ela, trata-se de “associar o cinema a um projeto ideológico”, já que a câmera não é neutra e “reproduz os códigos que definem a objetividade visual”, estando assim, “impregnada da cultura dominante”. Além disso, Lins destaca que os dispositivos explicitam “as condições psíquicas de recepção” unindo de forma inseparável com os mesmos, além de e imobilizar o “espectador entre a imagem e o projetor”.

Deste modo, a partir de 1999, o cineasta aprimora o olhar e os depoentes se transformam de “pessoas comuns para personagens, semelhantemente ao “cinema-verdade” de Jean Rouch e Edgar Morin” lembra Bezerra (2004, p. 31).

O conceito de dispositivo empregado por Lins serve como base para averiguar os procedimentos de criação do cineasta. A autora trabalhou com Eduardo Coutinho em dois filmes, *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master*, (2002) o que lhe confere posição privilegiada de análise para conduzir o raciocínio e explicar aspectos do estudo. Lins cita o crítico e cineasta Jean-Louis Comolli para falar que o uso de dispositivos é criado de acordo com as características da filmagem. Sobre as contribuições das teorias de Comolli, ela destaca que:

Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizar sua vitalidade e condição de invenção (LINS, 2008, p. 57).

O próprio Eduardo Coutinho nomeava sua forma de trabalhar com diferentes procedimentos de filmagens como dispositivo. O diretor foi desenvolvendo uma forma peculiar de fazer filmes, sustentada por perguntas, cujas respostas ele só teria ao filmar. Segundo Bezerra (2004, p. 33), não importava se o que os depoentes falassem fosse verdade ou mentira, ficção ou realidade, pois o que estava em jogo; não era tanto o que se dizia, mas uma capacidade de convencimento, “certa maneira peculiar de saber contar com a memória do presente, misturando razão e sensibilidade, revelação e imaginação, fato e versão”.

Além disso, essa noção de teatralidade, improviso, interação dos personagens com o diretor é compreendida por meio da teoria da *auto-mise-en-scène*, criada pela pesquisadora Claudine de France e aprofundada por Jean-Louis Comolli (2008). Essa reflexão contribui com a construção de sentidos e possibilita uma relação entre o documentarista e a pessoa filmada.

Comolli delimita o documentário e destaca a *auto-mise-en-scène*:

Diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo “realista” da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real.

[...]

o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma [...] A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado (COMOLLI, 2008, p. 169 - 330).

Filmar sob o risco do real é assumir o uso de dispositivos filmicos ciente do encontro com o outro em busca de uma “inscrição verdadeira” já que “aquele que eu filmo me vê”. No caso dos documentários *Jogo de Cena* e *As Canções* o emprego dos dispositivos filmicos como o palco de um teatro vazio e o encadeamento dos depoimentos na grande parte por mulheres revela que “o cineasta filma representações” em que os corpos ocupam posturas e intervalos que precedem a realização do filme. Segundo o autor, “todos aqueles que eu filmo já são atores e interpretados em outras *mise-en-scènes* que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme” (COMOLLI, 2008, pp.84-85).

Para o autor, filmar é ultrapassar o previsível, subvertendo o espetáculo imagético. Neste sentido, a noção de dispositivo despontaria como princípio criativo em uma produção documental. Já a inscrição verdadeira que acolhe o imprevisto em sua realização pode devolver o fôlego perdido ao documentário, promovendo transformações entre quem filma e é filmado, desnaturalizando assim, o olhar do espectador, saturado por imagens espetacularizadas.

Nos dois documentários analisados constata-se que a inscrição verdadeira pode ser compreendida por meio das falas dos depoentes, em grande parte por mulheres. O espectador fica com a sensação de ouvir uma história com exclusividade, como se o depoente revirasse as memórias e resolvesse compartilhar suas histórias pessoais e curiosas naquele exato momento.

Ao lançar mão do uso de dispositivos, essas produções conseguem direcionar a *auto-mise-en-scène* já que apresentam ao espectador depoimentos com o encadeamento ininterrupto dos relatos, espontaneidade, frescor das lembranças e um aparente ineditismo na narração. A *auto-mise-en-scène* analisada sob a ótica de Comolli (2008), surge a partir do momento em que

processos ou pessoas se apresentam ao cineasta, uma relação particular de lidar com o registro, materializado na relação entre documentarista e aquele que é filmado e, sobretudo, na forma em que o entrevistado pensa e se relaciona em frente às câmeras.

Porém, em uma análise mais minuciosa, constata-se que esses documentários são iniciados ainda na pré-produção. Eles não recorrem às imagens de cobertura, tão pouco à narração (voz *over*). Um cinema simples do ponto de vista estético, mas complexo sob o viés da exploração de processos criadores de sentido. Outro ponto a ser destacado é que tanto *Jogo de Cena* quanto *As Canções* marcam o início de uma nova fase do cineasta. “A partir de *Jogo de Cena* (2007) há sobretudo um movimento de verticalização, em que o cineasta passará a aprofundar estratos diversos do seu cinema, em um movimento reflexivo sobre a própria obra”, destaca Lins (2013, p. 376).

4 Entre a fabulação e a melodia, a afeição

Conforme apresentado, a partir de 2007, o cinema de Eduardo Coutinho passa por uma verticalização sendo marcado pela “fabulação, encenação, performance, linguagem, apropriação de histórias, músicas e imagens alheias e questões envolvendo o espectador”. Esse desdobramento do cinema coutiniano passa a recorrer exclusivamente a personagens comuns, com “intensa negociação narrativa” na qual os depoentes “exercem suas próprias forças” (LINS, 2013, pp. 377-378).

Tanto no documentário *Jogo de Cena* quanto em *As Canções*, é possível encontrar algumas aproximações, tais como o mesmo ambiente, o palco de um teatro vazio, os mesmos enquadramentos e a escuta presente do diretor. Coutinho vale-se do uso de dispositivos a fim de conferir ao documentário um tom de exclusividade na narração dos depoentes. Entre as estratégias utilizadas está a seleção dos entrevistados e o contato do diretor apenas no momento da filmagem.

Além das aproximações facilmente identificáveis nos filmes analisados, o artigo identificou que os dispositivos utilizados nessas produções contribuem com o resultado final do filme visto na tela do cinema. As histórias que os depoentes contam, mesmo transitando entre a fabulação e a melodia, trazem consigo narrativas femininas que evocam sentimentos e lembranças.

Assim como em documentários anteriores, o feminino se exhibe como uma marca do cineasta. Em *Jogo de Cena*, por exemplo, a seleção é por meio de um anúncio em um jornal que convida mulheres para contar suas histórias. Essas mulheres falam de “trabalho, cotidiano, relações afetivas e especialmente dos filhos”. No entanto, Coutinho também convida atrizes conhecidas “para interpretar mulheres com quem já havia conversado e faz uma articulação inesperada entre esses depoimentos” (LINS, 2013, pp. 381-382). O diretor mistura e embaralha noções do que é realidade e do que é encenado em um jogo cinematográfico e performático entre a linha tênue da ficção e do documentário, é como se o diretor concebesse um novo gênero, o cinema de ficção da realidade.

Mulheres anônimas narrando momentos íntimos de vida para a câmera de Coutinho adquirem, a nossos olhos, a força da verdade. Mas pedaços de histórias já narradas começam a voltar em uma frase, em um rap, um relato, instilando-nos pouco a pouco a dúvida a respeito do que vemos no filme: uma pessoa real relatando sua história ou uma atriz desconhecida representando? (LINS, 2013, p. 382).

A partir do filme *Jogo de Cena* fica evidenciada a ideia em dar voz ao outro e possibilitar que experiências pessoais e cotidianas entrem em cena no lugar de uma coletividade. O programado e o espontâneo expõem o que as personagens “evidenciam de singular, e não pelo que representam ou ilustram na escala social” (XAVIER, 2013, p. 608). As mulheres são narradoras de si mesmas em um processo de construção e autoconstrução performática. O jogo da ambiguidade entre o que é verdade e o que é mentira ganha força ao articular “a questão da teatralidade e da performatividade na cena da entrevista”, além disso, as vozes das mulheres “institui um universo intersubjetivo de experiência e de imaginário cujos motivos se entrelaçam e compõem um mosaico revelador”, diz Xavier (2013, p. 613).

Após 4 anos do lançamento de *Jogo de Cena*, Coutinho lança em 2011 o documentário musical *As Canções*. Nesta produção, o diretor aprimora o uso do dispositivo filmico ao dar voz às mulheres interpretarem as músicas que marcaram suas vidas. O documentário também é marcado por depoimentos de homens, mas mesmo assim, a figura feminina ocupa lugar de destaque na fala dos personagens masculinos.

Se antes a câmera estava direcionada para a plateia de um teatro vazio, Eduardo Coutinho altera o posicionamento da câmera como se quisesse revelar o que há por detrás da cortina apresentando histórias de pessoas comuns que compartilham suas memórias por meio de músicas e sentimentos. Em uma entrevista realizada em 2012 e publicada em no artigo *El otro cine de Eduardo Coutinho*, o diretor diz que queria “um espaço preto, todo preto, com uma cadeira e a pessoa que chega e senta. Nada mais. Não aparece nenhum elemento da preparação, e não aparece ninguém que tenha formação em canto” (COUTINHO, 2013, p. 317).

Dos 17 personagens que cantam e contam as canções presentes em suas vidas, 9 depoimentos são de mulheres e 8 são de homens. Mesmo assim, a fala dos depoentes é marcada por histórias sobre mulheres, sejam elas mães, esposas, filhas ou sogras. Dentre os depoimentos, Gilmar narra uma história remetendo às lembranças de sua falecida esposa, ao mesmo tempo em que fala da mãe que cantava essa música enquanto costurava vestidos de noiva: “*Vestida de noiva, com véu e grinalda lá vai Esmeralda, casar na igreja. Deus queira que os anjos não cantem pra ela*”. O depoimento é marcado pelo pronome *Ela* em diversos momentos da gravação, seja para se referir à mãe, à esposa ou à canção que marcou a sua vida.

A força dos relatos é assegurada pela potência da música para aquelas pessoas. A depoente Déa, por exemplo, logo no início do documentário, começa a cantar uma canção que, segundo ela, marcou sua vida: “*Onde você estiver não se esqueça de mim. Com quem você estiver não se esqueça de mim. Eu quero apenas estar no seu pensamento*”. Ao cantarolar, a depoente vale-se de gestos que são marcados de acordo com o ritmo e a melodia da canção.

Outro depoimento masculino que evoca a força feminina ao palco do teatro vazio fica por conta do oficial aposentado, José Barbosa, que conta sua história a partir da tessitura de memórias de sua esposa. Segundo ele, antigamente as mulheres eram submissas ao homem, mas “*mulher não nasceu pra ser escrava de marido*”, conclui. O aposentado sai do palco, cantarolando uma música sobre uma mulher que, mesmo com a boêmia do marido, o aceita mesmo assim.

Uma nova pessoa sobe ao palco e senta-se de frente para o diretor. O seu nome é Ózio e ele traz ao tablado uma das histórias mais emblemáticas presentes no documentário. Olhando para Coutinho ele fala da mãe que o registrou sem o nome do pai, lembra-se da sogra, que era quase uma mãe, além de se referir à esposa. O aposentado se recorda delas e diz: “*perdi três mães em seguida*”. A perda das três mulheres tão marcantes em sua vida fez com ele saísse do interior e fosse para o Rio de Janeiro, “*saí do interior pela falta delas*”. O aposentado canta uma música de sua autoria: “*Vai deixando a tua saudade colocada no meu coração*”.

O último depoimento parece revelar a intencionalidade e a espontaneidade presente nos relatos. Uma mulher chamada Silvia narra uma história de amor através da música *Retrato em Branco e Preto*, composta por Chico Buarque, em 1974. “*Já conheço as pedras do caminho. E sei também que ali sozinho. Eu vou ficar, tanto pior*”. Apesar de todo o relato de dor e sofrimento a depoente parece resumir a obra ao falar que apesar de tudo é preciso seguir: “*Deixei de ser um retrato em branco e preto e me colori um pouco*”. Por fim, ao ser questionada pelo diretor se falar ajuda, ela diz que “*lembrar e falar ajuda a cicatrizar. [...] colocar um feixe de ouro e procurar um outro caminho*”.

Comolli ao ser questionado sobre o uso de dispositivos colocados em cena, por meio do corpo, da palavra e da escuta, destaca que o cinema é uma arte da escuta e atesta que “o trabalho do cinema é filmar o interior dos seres, filmando seu exterior (sua pele). Toda a questão está em passar do exterior ao interior” e continua:

O cinema abre uma janela sobre o interior dos seres. Porque o corpo é um conjunto forjado do visível e do invisível, do consciente e do inconsciente, e é esse conjunto complexo que o cinema filma, que ele transforma em corpo filmado, que ele exalta ou intensifica de uma só tacada (COMOLLI *In*: MESQUITA; QUEIROZ, 2004, p. 165).

Esses “pedaços do mundo interior” podem ser compreendidos por meio dos corpos que reproduzem histórias e músicas que passaram, mas ainda fazem parte da vida daquelas pessoas e que parece evocar ao feminino, preconizando algo mais íntimo de uma pessoa, a lembrança. Os sentimentos recriados são encenados em frases, gestos, exclamações e resiliência. É como nascer de novo, algo maternal e mamífero atrelado à representação particular e única de um ser humano: a afeição.

5 Considerações finais

Este trabalho começou apontando que os procedimentos de produção e criação nos documentários analisados são iniciados antes mesmo da gravação com os depoentes. A escolha das pessoas que aparecem no filme, assim como a seleção do cenário mostra que o trabalho é encetado ainda na pré-produção. Esses filmes não recorrem a imagens de cobertura, tão pouco narração, a força do registro é proveniente da palavra do depoente. Já as mulheres, surgem como uma mola propulsora fazendo-nos compreender a essência dos documentários: o uso de dispositivos filmicos.

De modo geral, verificou-se que o emprego de dispositivos filmicos é uma estratégia no cinema coutiano. Em vida, Coutinho produziu 19 documentários e após a sua morte, em 2014, foram lançados outros 3 documentários, totalizando 22 filmes. Desses documentários, a figura feminina se personifica com expressividade, tais como, *Cabra Marcado para Morrer* conduzido por Elizabeth Teixeira e *Santa Marta – duas semanas no Morro* filme que também é marcado pela presença e depoimento de uma mulher.

Essa prévia discussão buscou mostrar que as mulheres estiveram presentes no trabalho do diretor do primeiro filme até a consolidação de um estilo com a adoção de um documentário interessado na palavra do depoente, em que o processo filmico passou a depender do encontro com o outro. Assim como o próprio Coutinho definiu em 2007, durante o lançamento do filme *Jogo de Cena* “se sou supostamente homem, vou falar com supostamente mulheres, pelo menos anatomicamente” (COUTINHO, 2007).

Constatou-se ainda que, a partir de 1999, com a realização de *Santo Forte*, Eduardo Coutinho passou a incorporar uma metodologia ao trabalho que garantisse habilidade narrativa dos depoentes e, conseqüentemente, o encadeamento ininterrupto dos relatos, espontaneidade, frescor das lembranças e um aparente ineditismo na narração.

Neste sentido, constata-se que a adoção de dispositivos filmicos assegura a construção de sentidos e possibilita uma relação entre documentarista e a pessoa filmada, ultrapassando o previsível. A ideia da *auto-mise-en-scène* (Comolli, 2008), mostra como os depoentes e os processos filmicos se apresentam ao cineasta no espaço e no tempo, já que as pessoas filmadas já são atores e interpretados em outras *mise-en-scènes* que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme.

Verificou-se, portanto, que é a partir de 2007 que o cinema de Eduardo Coutinho passa a ser marcado pela performance dos depoentes possibilitada pelo encontro com o diretor e por estratégias filmicas encetadas antes mesmo do início das gravações. Em síntese, o artigo mostra que, tanto em *Jogo de Cena*, quanto em *As Canções*, é possível encontrar uma negociação narrativa, além de aproximações do ponto de vista das escolhas dos dispositivos filmicos. No entanto, mais que isso, constatou-se que as histórias contadas, mesmo transitando entre a fabulação e a melodia, trazem consigo narrativas femininas que evocam sentimentos e lembranças.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, pp. 9-16, jan. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>. Acesso em: 03 de maio de 2018.
- ARANTES, Silvana. Todas as mulheres do mundo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de novembro de 2007, Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211200707.htm>>. Acesso em: 24 de ago de 2018.
- ARAÚJO, Mateus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 432-449.
- AS CANÇÕES**. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles, Mauricio Andrade Ramos. Rio de Janeiro: Videofilmes. 92min. 2011.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1995, pp. 135-195.
- BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papyrus, 2014.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, Maria D.; LABAKI, Amir (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 138-208.
- DOREA, Joana de Conti; MALUF, Sônia W. A dona da história: trajetória de Elizabeth no filme *Cabra marcado para morrer*. **Revista Antropologia em Primeira Mão**, UFSC, 2010, pp. 5-15.
- FELLINI, Federico. **A Arte da Visão: Conversa com Goffredo Fofi e Gianni Volpi**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais: Ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- GUMBRECHT, Hans U; PFEIFFER, K. Ludwig (eds.). **Materialities of Communication**. Stanford: Stanford University, 1994.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Devires**, Belo Horizonte, v.2, n.1, 2004, pp. 86-101.
- JOGO DE CENA**. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi, Bia

Almeida. Rio de Janeiro: Videofilmes. 107min. 2007.

LINS, Consuelo. **Filmar o Real**: sobre documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: Do personagem fabulador ao espectador-montador. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 375-388.

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

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Sobre Fazer Documentários**. Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, pp. 44-51.

MACHADO, Arlindo. Cinema e Arte Contemporânea. **Revista Z Cultural** (UFRJ), v. 8, pp. 1-10, 2012.

MESQUITA, Cláudia. Fé na lucidez. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 237-250.

MESQUITA, Cláudia; QUEIROZ, Rubens Caixeta de. Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa. Entrevista com Jean-Louis Comolli. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.2, n.1, pp.148-169, jan-dez. 2004.

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

PARANAGUÁ, Paulo. O olhar no documentário. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 14-21.

RAMIA, María Campaña. “Não quero saber como o mundo é, mas como está”. In: OHATA, Milton (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 307-322.

XAVIER, Ismail. O Jogo de Cena e as outras cenas. In: OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 604-627.

Recebido em: 14/08/2018

Aceito em: 28/11/2018