

Fabício Porto

**A DRAMATURGIA ÉPICA NO DOCUMENTÁRIO DE
EDUARDO COUTINHO**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Jair Tadeu da
Fonseca.

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

PORTO, Fabrício

A dramaturgia épica no documentário de
Eduardo Coutinho / Fabrício Porto;
orientador, Prof. Dr. Jair Tadeu da
Fonseca, 2019.

105 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade
Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Programa de Pós-
graduação em Literatura,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências

1. Eduardo Coutinho. 2. Bertolt Brecht. 3.
Documentário. 4. Cinema. 5. Jair Tadeu da
Fonseca. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-graduação em
Literatura.

Fabício Porto

**A DRAMATURGIA ÉPICA NO DOCUMENTÁRIO DE
EDUARDO COUTINHO**

Esta dissertação foi julgado(a) adequado(a) para obtenção do Título de “Mestre em Literatura”, e aprovado em sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 12 de março de 2019.

Profa. Dra. Patrícia Peterle Figueiredo Santurbano
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca
Orientador / UFSC

Prof.^a Dra. Maria Aparecida Barbosa
UFSC

Prof. Dr. Nara Marques Soares

Para Pedro e Daniela.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Verení Porto e Ademir Porto, por serem meus primeiros orientadores na vida. Ao meu irmão, Fábio, que me apresentou ao cinema e a minha irmã, Eloise, que me ensinou um pouco sobre ser professor. Ao casal, Bia e Xande, que me acolheu durante as estadias em Florianópolis. A Rosana Rosar pelo auxílio na tradução de textos. Ao amigo, Edson Burg, por dividir suas referências bibliográficas. Ao amigo, Samuel Kuhn, por dividir combustível e a companhia nas idas e vindas até Florianópolis. Ao professor Jair Tadeu da Fonseca que soube orientar com maestria e paciência. Especialmente para Daniela, a quem agradeço por ter acreditado e em mim desde o começo.

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela... É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema. (Eduardo Coutinho)

RESUMO

O objeto de estudo para esta dissertação trata da utilização da dramatização encontrada no documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, e a relação cinematográfica de seus documentários com o conceito de teatro épico de Bertolt Brecht. A pesquisa sugere que a obra de Coutinho contenha características do teatro épico. Como ponto de partida para a pesquisa, primeiramente, conceituo o significado de teatro épico e o contextualizo com o lírico e o dramático. Posteriormente, relaciono as características do teatro épico, como a utilização da citação dos gestos como base para dramatização e a utilização do narrador que se apresenta sempre afastado dos eventos, como algumas características utilizadas em movimentos cinematográficos como a *Nouvelle Vague*. Coutinho utiliza a dramatização com um viés épico e mantém as citações dos gestos de seus entrevistados. Ele também trabalha com elementos do narrador que não exprime seus sentimentos, mas tem a intenção de contar a história para alguém. O narrador em seus documentários parece conhecer o íntimo de seus personagens, mas apenas descreve como se comportam a fim de manter o distanciamento proposto por Brecht. Outras características épicas são identificadas em filmes de Coutinho que diferem de um documentário tradicional que tenta retratar a realidade e servir como um documento integral e puro. Coutinho acaba tensionando o seu próprio papel de documentarista e tenta reconstruir uma narrativa com o auxílio da linguagem cinematográfica sem a preocupação de ser verossímil, sem uma narrativa linear, optando por uma montagem invisível que dá a impressão da realidade. Essa linguagem não conseguindo dar conta de explicar o mundo pelo seu reflexo estará sempre nos remetendo a um simulacro da realidade. Além do filme *Cabra Marcado para Morrer*, outros filmes de Coutinho também apresentam características do teatro épico. *Moscou* (2009) e *Jogo de Cena* (2007) são filmes fundamentais para o entendimento de como a dramatização e a montagem podem ajudar na criação desses simulacros.

Palavras-chave: documentário; dramatização; montagem; verdade e mentira.

ABSTRACT

The subject of this dissertation deals with the use of dramatization encountered in the documentary *Cabra Marcado para Morrer* (1984), by Eduardo Coutinho, and the cinematic relation of his documentaries to the concept of epic theatre from Bertolt Brecht. This research suggests that Coutinho's work contains characteristics of epic theatre. As a starting point for this study, firstly, I conceptualize the meaning of epic theatre and I contextualize it with the lyric and the dramatic. Subsequently, I relate the features of epic theatre, such as the use of citing gestures as a base to the dramatization and to the use of the narrator, who presents himself always distant from the events, as some of the characteristics used by film movements such as *Nouvelle Vague*. Coutinho uses dramatization with an epic bias and he maintains the citing gestures of his interviewees. He also works with elements of the narrator which do not express his feelings but has the intention of telling a story to someone. The narrator in his documentaries seems to know the intimate lives of his characters, but he only describes how they behave in order to keep the detachment proposed by Brecht. Other epic features identified in Coutinho's movies differ from a traditional documentary that tries to portray the reality and serve as an integral and pure document. Coutinho ends up stressing his own role as a documentarian and attempts to reconstruct a narrative with the aid of cinematic language without the concern of being verisimilar, without a linear narrative, opting for an invisible montage that gives the impression of reality. This language, unable to explain the world by its reflection, will always be referring us to a simulacrum of reality. In addition to the movie *Cabra Marcado para Morrer*, other movies by Coutinho also present features of epic theatre. *Moscou* (2009) and *Jogo de Cena* (2007) are fundamental movies to the understanding of how dramatization and montage can aid in the creation of these simulacra.

Keywords: documentary; dramatization; montage; truth and lie.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 | DRAMATURGIA ÉPICA | 17 |
| 2.1 | O teatro épico de Bertolt Brecht | 18 |
| 2.2 | A busca pelo real na dramaturgia..... | 25 |
| 3 | O ÉPICO NA MONTAGEM CINEMATOGRAFICA | 31 |
| 3.1 | A montagem alegórica..... | 38 |
| 3.1 | A montagem espontânea..... | 45 |
| 4 | O ÉPICO NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO..... | 48 |
| 4.1 | Tipos sociológicos no cinema “verdade”..... | 50 |
| 4.2 | O documentário como mecanismo alegórico do real..... | 55 |
| 4.3 | Coutinho, o documentarista didático. | 57 |
| 4.4 | Coutinho, o personagem narrador..... | 64 |
| 4.5 | Coutinho e o seu distanciamento épico..... | 71 |
| 5 | A DRAMATIZAÇÃO COMO DISPOSITIVO DE BUSCA DA REALIDADE..... | 78 |
| 5.1 | Jogo de cena..... | 83 |
| 5.2 | Moscou. | 86 |
| 5.3 | O surgimento de um simulacro da realidade..... | 87 |
| | CONCLUSÃO | 93 |
| | REFERÊNCIAS..... | 97 |

1 INTRODUÇÃO

Início este texto citando uma cena do filme *Canções* (2011), de Eduardo Coutinho. Este filme conta histórias de pessoas comuns que recordam canções que marcaram suas vidas. Todos os personagens foram entrevistados sozinhos, sentados diante da câmera, em cima de um palco teatral. Uma dessas histórias é de Lídia, uma senhora que conta sobre o relacionamento conturbado que teve com seu companheiro. Ela acaba contando que comprou um revólver e tentou matá-lo. Lídia narra que entrou no carro dele e atirou, mas a bala não saiu. Durante o relato de Lídia, um silêncio longo interrompeu a entrevista enquanto ela continha seu choro. Evidentemente que ela não queria demonstrar seu choro em frente às câmeras. Coutinho pergunta se ela guardava alguma mágoa daquele relacionamento. De imediato, ela responde: *Foi muito bom*. Após a conversa, Coutinho permanece com a câmera ligada. Lídia levanta-se e caminha até o fundo do palco, sumindo atrás das cortinas. Nesse momento, se revela um soluçar do choro que Lídia estava segurando durante quase toda a entrevista.

O que chama a atenção no momento em que Lídia levanta e sai da frente da câmera é a revelação de uma verdade que não dava mais para segurar e que só é desmascarada depois do fim da entrevista, no momento que a câmera deveria estar desligada. Só assim, ouvimos o choro de Lídia atrás da cortina. A realidade foi contada por ela durante a conversa com Coutinho, no entanto, Lídia editou seu choro em frente às câmeras e sem saber acabou mostrando uma verdade apenas com o som de seu choro. Talvez, se Lídia chorasse em frente às câmeras o mesmo choro atrás das cortinas, tudo seria completamente diferente. Esse seria um bom exemplo da tentativa de formalização de um documentário que fez com que o real surgisse não no depoimento da entrevistada, mas após a retirada de uma máscara.

Historicamente, o documentário traz consigo o discurso de reportar o real, mas em alguns casos, acaba por usar outros recursos para não ser racional ou lógico. Essa utilização de recursos de reconstituição utilizada de forma proposital em documentários de Coutinho remete também à necessidade de mostrar a fragilidade sobre aquilo que chamamos de realidade. “*O documento fascina porque dá a sensação de que a fonte do discurso verdadeiro, excluindo insensatos mediadores, fingimentos, ficções*” (CESAR,1980,p.48). Este fascínio citado do livro *Literatura não é documento* de Ana Cristina Cesar carrega uma definição de documentário “puro”, sem fingimentos ou ficções. A própria autora contesta a sensação de verdade que o

documentário pretende passar para ser legitimado como fonte segura. A pesquisa de Ana Cristina Cesar analisa documentários referentes aos autores literários brasileiros que são direcionados para um público específico de forma didática, e que utilizam o narrador em terceira pessoa para descrever a vida e obra daqueles escritores da literatura brasileira que acabam sendo construídos como figuras heroicas e patrióticas de uma época.

A palavra documentário acaba carregando a existência de verdade em seu discurso. A definição da palavra documentário tem certa relação com a ambição de copiar o real e documentá-lo, instruir o espectador, informá-lo e esclarecê-lo sobre assuntos diversos. Ana Cristina Cesar deixa claro que é no documentário que a literalidade da fotografia vem à tona, pois o espectador por um momento está diante do próprio real ou de uma analogia do real. Assim, ela ressalta que o mito da objetividade é reforçado pela proposta documental, que “sabe bem encobrir a sua manipulação”¹.

Entre as décadas de 60 e 80 alguns fatos importantes marcaram a história do cinema. As novas linguagens cinematográficas acabaram reinventando o cinema. Esse novo cinema refutava o cinema clássico, sua narrativa linear, a montagem invisível e a tentativa de uma impressão da realidade. Dessa forma, as relações com o espectador foram mudando. As pessoas do público não eram consideradas meros apreciadores da obra cinematográfica. Agora, esse público é intimado a construir novos sentidos do filme. Determinando assim um novo modo de consumo para o cinema. Assim, o cinema contribuiu para que as fronteiras entre a vida e a arte se estreitassem e as relações entre imagem e som se renovassem. Isso foi acontecendo em outras partes do mundo que caminhava para uma construção de novas relações entre a vida e a arte.

Quando a arte passou a inverter, a brincar com valores e figuras soberanas, esses códigos começaram a desaparecer ou começaram a ser construídos de maneira inversa. A utilização do real, ou da representação do real começa a ter o objetivo de desmembrar a situação real. Alguns documentários de Coutinho também não têm a preocupação em reportar à realidade pura e trabalham justamente com a ineficiência da linguagem para construir uma narrativa documental e, ao mesmo tempo, poética.

¹ CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 p13.

Assim, pretendo dar continuidade ao estudo sobre as relações entre realidade e a dramatização que iniciei durante a conclusão de curso de graduação em Comunicação Social. Aquela pesquisa traçava paralelos entre o jornalismo e o Teatro do Absurdo e apontava situações absurdas encontradas em textos jornalísticos, partindo de obras teatrais contemporâneas. Agora, continuo a pesquisa sobre a relação entre realidade e a dramatização, mas no gênero documentário. Pesquisar sobre as possibilidades discursivas do documentário e ao mesmo tempo analisar seu discurso pretensioso e tendencioso de tentar traduzir o mundo real, sem mentiras, me despertou interesse. Como a utilização da dramatização em documentários como *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho pode criar um espaço documental propenso à criação de um simulacro da realidade?

O modo como o documentário se despe da carga formal de tentar retratar a realidade e servir como um documento integral faz com que acabe questionando o seu próprio papel. Ao mesmo tempo que o documentário traz à tona a realidade da imagem, na poética nos gestos, nas falas e nos silêncios desses entrevistados, traz também características que propositalmente acabam assumindo a ineficiência da linguagem. No entanto, essa pesquisa me fez perceber questões ainda mais específicas sobre conceitos de realidade. O que proponho são algumas reflexões para a realização da dissertação de mestrado sobre a relação que existe entre o documentário e a dramatização.

Contudo, para uma primeira aproximação ao tema, será preciso reconhecer que nenhuma linguagem consegue dar conta de toda a realidade e, assim, escolhi uma vertente dramatúrgica para a pesquisa. Bertolt Brecht e o conceito de teatro épico como uma arte que também passou a brincar com valores e figuras soberanas que passaram a ser construídos de forma inversa. Essa transgressão da arte dialoga com um cinema que não se propõe à verossimilhança e trabalha de maneira diferente com a montagem e com a tentativa de uma impressão da realidade. Características do teatro épico, como o distanciamento quanto ao espectador e o fato de desprezar o drama tradicional como algo que pode representar o real fazem parte desta pesquisa.

Este é o ponto fundamental para relacionar o cinema dito documental com a dramaturgia épica de Brecht. Há alguns traços épicos no cinema. Inevitavelmente, alguns recursos épicos são encontrados também em filmes. Estes recursos são acentuados com a utilização da dramatização. O que mais chama a atenção nesta relação de teatro épico com o documentário é a postura do ator, que se assemelha à do entrevistado no documentário. Neste espaço dramatúrgico e teatral,

tanto os atores quanto os entrevistados nunca desaparecem por completo. Os personagens parecem sair e voltar, mas sempre estão ligados àquilo que está sendo narrado.

Ou seja, mesmo o documentário que carrega a característica de ser o detentor de um discurso verdadeiro trabalha com o falso e carrega consigo características do teatro épico de Brecht. Eduardo Coutinho é um documentarista que recorre à dramatização para desenhar uma narrativa cinematográfica que não se preocupa em mostrar a realidade nua, mas sim mostrar a retirada de uma máscara criada pelo próprio Coutinho. A noção de realidade feita a partir de um acordo tácito entre os indivíduos de um grupo, angustiados por estarem fazendo parte de um mundo falso, e contaminado por inúmeras tentativas, sem sucesso, de se explicar racionalmente, começou a ser problematizado por Friedrich Nietzsche e resultou naquilo que conhecemos como decadência do humanismo tradicional e da busca incessante e frustrada pela essência do homem. A busca por explicações humanistas não poderia ser feita de maneira ingênua. Instituições que fundamentavam a sociedade, como a religião, e a própria linguagem, foram desmascaradas por instituírem verdades à formação deste homem e de sua essência impossível, e do quanto, durante séculos, proliferavam e contaminavam o mundo com suas verdades.

Seu procedimento consiste em tomar o homem por medida de todas as coisas: no que, porém, parte do erro de acreditar que tem essas coisas imediatamente como objetos puros diante de si. Esquece, pois, as metáforas intuitivas de origem, como metáforas, e as toma pelas coisas mesmas.²

O que devemos lembrar é que as palavras são apenas figuras, hologramas que tentam contar o real. Nietzsche comenta no texto *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*, primeiramente, sua definição de verdade como algo repleto de metáforas, metonímias, antropomorfismos que foram utilizadas por um longo tempo por um povo. Posteriormente, esses conceitos de verdade lhe pareceram canônicos. No entanto, essas verdades só são construídas a partir de uma linguagem e que não passam de metáforas das coisas que não

² NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”. In ___ *Os pensadores: Nietzsche*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. p.57.

correspondem às entidades de origem. Essa problematização do que é verdade perpassa também o cinema.

Nietzsche comenta, além disso, que o próprio homem tem propensão a deixar-se enganar com facilidade, principalmente quando assiste a um espetáculo ficcional. Neste caso, o intelecto mostra-se livre, fazendo com que o espectador entre abruptamente na história contada. Utilizando as mesmas metáforas no documentário, ao simular uma realidade, deixamos aparecer este disfarce. E é neste jogo frágil de disfarces que as falhas se revelam e fazem vir à tona as fissuras de uma realidade. No documentário dramatizado se permite fugir do realismo ou de verdades estabelecidas, no entanto, o espectador está ciente daquilo que está assistindo?

Talvez este tenha sido o meu primeiro pressuposto para relacionar o cinema documental com a dramatização. Assim, proponho dialogar o formato cinematográfico documental com o espaço literário. O corpus para esse estudo se concentra no cinema documentário, especificamente de Eduardo Coutinho, mas relaciona outras referências cinematográficas e também a utilização da dramaturgia em documentários e sua contaminação pelo teatro épico.

Pensei em estudar o documentário racional, lógico, tradicional, e que tem o intuito de explicar o mundo. Um documentário encarado de maneira séria, concisa, verídica e que joga com as mesmas peças da dramaturgia clássica. São documentários, todavia, que se perdem nas mesmas armadilhas desse mundo dito verdadeiro.

Essas armadilhas são determinadas pelas delimitações entre imagens reais e dramatizadas e é exatamente nesses espaços que a contaminação pela ficção aparece com mais nitidez. Os espaços se confundem. O espaço documental, que corresponde ao espaço da legitimidade e da verdade que representa uma sociedade e tenta assumir um papel inquestionável está sempre contaminada pelas situações inusitadas de uma representação diante da câmera. Frente a tais discrepâncias, o documentário de Eduardo Coutinho opta por brincar, jogar, enquanto isso, o documentário tradicional constrói uma imagem de ser verdadeiro e contar apenas a realidade.

O documentário de Eduardo Coutinho é apenas um dos vários exemplos de documentários que não buscam a verdade absoluta de nosso tempo e rejeitam alguns elementos de verossimilhança. O real mostrado pelo documentário tradicional conta com códigos de significação que procuram fazer-se passar por naturais, mas na verdade, não passam de códigos artificiais.

Assim, eu não poderia escrever uma dissertação e encará-la como uma pesquisa carregada de um discurso irrefutável, mas sim, assumir que estou iniciando um processo de pesquisa que, assim como no cinema, também pretende utilizar processos de montagem. A partir desse texto que pode aproximar palavras, conceitos ou autores que num primeiro momento parecem não estarem prontos ou dispostos para uma aproximação, mas que ao se conectarem podem assumir uma terceira coisa. Assim, acontece em filmes que trabalham com a montagem de forma alegórica, este texto como se propõe a assumir uma montagem que cita autores, cineastas e conta com o meu papel de narrador nesse processo de pesquisa, mas não tem a pretensão de formalizar uma realidade.

Tudo isso, para que eu possa desenvolver um estudo que objetiva mostrar a utilização da dramatização no documentário e os resquícios do teatro épico de Brecht. Logicamente, esse texto poderá gerar outras interpretações e leituras futuras. Leituras que eu, como autor, suspeito que possam ser utilizadas em outras pesquisas. Inevitavelmente, parto de textos que abordam conceitos que me contaminaram a ponto de me despertarem para essa pesquisa.

2 A DRAMATURGIA ÉPICA

A tragédia é a imitação das ações humanas. Ação, segundo Aristóteles, é o que deve ser imitado e tudo numa dramaturgia deve estar relacionado e todas as coisas dependem umas das outras. Assim, os conflitos sempre devem estar unificados, o que resultaria na ação dramática, conduzida por uma ideia central. Portanto, a ação dramática é a que surge da vontade humana, buscando cumprir essa intenção. Se partirmos do conceito de que a realidade tem como base seus conflitos que consecutivamente podem ser imitados pela dramaturgia, podemos dizer que a realidade inalcançável desses conflitos podem ser imitados tanto pelo cinema ficcional quanto pelo documentário.

No livro *Introdução à Dramaturgia* (1988), a autora Renata Pallottini³ cita Hegel (1770-1831) que enfatiza a necessidade do drama apresentar uma ação que tem como base a vontade interior e do caráter das personagens, fazendo com que os acontecimentos aconteçam. A ação dramática segue em busca dos seus objetivos, consciente daquilo que quer, partindo do ser humano livre, mas pode responder por todos os atos que pratica. Segundo Hegel, ação dramática é a vontade consciente, movendo-se para diante através de conflitos, e a unidade da ação está no objetivo único, determinado, alvo da vontade consciente da personagem livre, que enfrenta vontades contrárias.

Para Hegel, a finalidade de uma ação só é dramática se resultar em outros interesses ou paixões opostas. Este seria o princípio do conflito para Hegel. Uma ação pode ser estimulada por uma vontade e visa um determinado objetivo, pode encontrar interesses, paixões, ou vontades opostas. Esta colisão seria o conflito. No entanto, um conflito não pode ser estático, deve crescer, intensificar-se, aumentar quantitativamente, para vir a resolver-se no ambiente dramático.

Afinal, o que seria o dramático? Friedrich Schlegel, em seu livro *Sobre arte dramática e literatura* (1809-1811) diz que pessoas conversando seria considerado apenas o primeiro pilar da dramaturgia. No entanto, isso não definiria o interesse dramático. Os personagens que estão dialogando podem exprimir seus sentimentos e pensamentos, mas não afetam mudanças nas outras personagens, isso deixa todos como estavam no começo. Ou seja, só seria propositivo o diálogo que pudesse modificar seus personagens. O diálogo deve fornecer elementos

³ PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988. p.5.

para que os interlocutores possam ter influência uns sobre os outros. Segundo Schlegel, há ação dramática não somente na ação, mas também na fala, consecutivamente na escrita.

Renata Pallottini retoma Aristóteles e diz que há várias maneiras de imitar a natureza. Para Aristóteles, a peça teatral é um organismo em que as partes são determinadas pela ideia do todo. E só assim teremos acesso à verossimilhança. Aristóteles diferencia duas maneiras de narrar, na primeira há a introdução de um terceiro, em que os próprios personagens se manifestam e na segunda não há a intervenção de outro personagem, o que se aproxima da poesia lírica, mas esta classificação das obras literárias tem início na *República* de Platão. Sócrates explica que há três tipos de obras poéticas. O primeiro é somente imitação, em que o poeta desaparece e ficam apenas as personagens. O segundo tipo é o relato do poeta, o que pode ser chamado de gênero lírico. O terceiro tipo une ambas as coisas e era chamado de epopeia. Quando o poeta quer dar a impressão de que não é ele quem está falando e sim o personagem.

O gênero épico, assim chamado, é mais objetivo que o lírico. O narrador não exprime seus sentimentos, mas narra os de outros seres. Mesmo quando seus personagens iniciam um diálogo de forma direta, é o narrador que lhe dá a palavra, por meio de observações das ações de suas personagens. Diferentemente do poema ou canto lírico, em que um ser solitário exprime seus sentimentos, sem pensarmos num interlocutor ou a quem este poema ou canto está destinado. Com o narrador, há a intenção de contar a história para alguém. Deixando com que haja uma distância entre o narrador e a história narrada. Mesmo que o narrador conte uma história particular, ele se apresenta afastado dos eventos contados. Afinal, o narrador já conhece o futuro de seus personagens, até mesmo o íntimo de seus personagens, mas não se identifica como um. O narrador apenas mostra como se comportam e nunca se transforma num personagem para manter a atitude de distanciamento da história narrada.

2.1 O TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT

A dramática de Hegel define que o gênero dramático é aquele que reúne em si a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da Lírica (PALLOTTINI,1988,p.08). Assim, o mundo se apresenta de forma objetiva, mas é contaminado pela interioridade dos sujeitos. A dramática ligaria a Épica à Lírica. Enquanto na Lírica o mundo surge

como conteúdo do *Eu lírico*, na *Épica* o narrador está afastado do mundo, mas permanece presente, como mediador deste mundo.

Na *Dramática* ninguém apresenta esse mundo de acontecimentos, eles se apresentam por si só, como acontece na realidade sem ser filtrada por nenhum narrador. Na *Dramática*, são os personagens se apresentando e dialogando sem a interferência do “autor”, que se manifesta apenas nas rubricas, que constituem na absorção desses detalhes pelos atores, figurinos, cenários. São vistos apenas os personagens, em sua plenitude da sua objetividade fictícia.

Pelo fato de o autor não estar presente na obra, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos sem intervenção de mediador, apenas com o desenrolar das ações pelos personagens. Assim, o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença do mediador, diferentemente da obra *épica* em que o narrador pode intervir, explorando as relações de tempo e espaço, trabalhando com flashbacks, e trabalhando com o que virá a acontecer no futuro. No entanto, o que prevalece na *Dramática* é a necessidade de criar um mecanismo independente, que ao se mover dispense qualquer interferência de um mediador.

O diálogo produz ações, mas desde que contraponha vontades e provoque atitudes contrárias. Isso faz surgir a tensão advinda de objetivos contrários de seus personagens, o que gera o conflito, marcados por curvas dramáticas. A falta de moldura narrativa para esses conflitos faz com que o texto dramático puro necessite de um palco para completar-se cenicamente. Seria no palco que se concretizaria o que está nas rubricas, absorvendo as orientações.

O drama puro, pós-renascentista, é apresentado sem se dirigir a público nenhum. O público não existe para os personagens. Ou seja, quem está no palco são apenas personagens e são eles que se dirigem aos seus interlocutores. Essa *dramática* dita “pura” e rigorosa começa a ser tomada por um movimento *épico* conduzido principalmente por Bertolt Brecht.

Berthold Brecht (1898-1956) nasceu na Alemanha, chegou a estudar medicina e foi recrutado como enfermeiro no último ano da primeira guerra mundial, tinha apenas dezesseis anos. Talvez tenha sido seu primeiro contato com um mundo que se revelou como uma verdadeira carnificina diante de seus olhos. No entanto, foi esse contato com a guerra que o inspirou a escrever o primeiro poema que lhe rendeu reconhecimento “*Lenda do soldado morto*” (1918) que foi inspirada nas políticas de recrutamento do final da guerra. Após o fim da primeira guerra, duas peças de Brecht foram

encenadas em Munique, *Baal* (1918/1926) e *Tambores na Noite* (1918-1920). Em 1924 se mudou para Berlim, e se engajou no *Deutsches Theater*. Escreveu “*O Homem é um Homem*” e com o músico Kurt Weill criaram a “*Ópera dos Três Vinténs*” (1928). Posteriormente, escreveu “*Happy End*” (1929), “*Santa Joana dos Matadouros*” (1929) e “*A Mãe*” (1930).

Quando Hitler toma o poder em 1933, Brecht exila-se primeiramente na Áustria. Nessa época escreveu “*Terror e Miséria do Terceiro Reich*” (1935) e “*A Vida de Galileu*” (1937). Com a invasão da Dinamarca pelos alemães em 1941, Brecht se exila em Nova York. Nos Estados Unidos, Brecht continuou sendo perseguido, e desta vez o macartismo o acusava de subversão. Em 1947 é chamado para dar esclarecimentos perante o Comitê de Atividades Antiamericanas. Ainda em 1947, dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, retornou para Berlim. Em 1948 publicou o livro “*Estudos Sobre Teatro*”, onde apresenta a teoria do teatro épico. No ano seguinte, com o apoio do governo da Alemanha Oriental, Brecht fundou a companhia de teatro “*Berliner Ensemble*”, que montava principalmente peças autorais. Brecht faleceu em Berlim, em 15 de agosto de 1956.

O teatro épico é a tentativa mais ampla e mais radical de criação de um grande teatro moderno; cabe-lhe vencer as mesmas imensas dificuldades que, no domínio da política, da filosofia, da ciência e da arte, todas as forças com vitalidade têm de vencer.⁴

Bertolt Brecht diz em seu livro “*Estudos sobre teatro*” que o efeito de distanciamento utilizado em peças de dramática não aristotélica tem como base a arte dramática chinesa. O efeito de distanciamento já era utilizado de maneira muito sutil. O artista chinês não representava como se existisse uma quarta parede que o separa do público, o que afasta a possibilidade de existir alguma ilusão. A arte dramática chinesa alcança o efeito de distanciamento por observar seus próprios gestos. O artista sempre é um espectador de si mesmo e pretende sempre parecer alheio ao espectador, ao causar estranheza.

Todos os elementos de natureza emocional devem ser exteriorizados e desenvolvidos em gestos e assim conseguir tratá-la com

⁴BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005. p.74.

grandeza e é isso que provoca o efeito de distanciamento. Efeito que tem como objetivo mostrar o mundo de tal forma que possamos moldá-lo. Esta auto-observação do artista não permitiria ao espectador uma empatia absoluta e ajudaria a distanciar o espectador dos acontecimentos. Isto não significa que o teatro chinês renuncie a representação de sentimentos. Isto seria a consequência do distanciamento do ator em relação à personagem fazendo com que as sensações das personagens não reflitam as sensações do espectador.

Enquanto isso, o ator ocidental tenta se aproximar do espectador dos acontecimentos ali representados e consecutivamente, das suas personagens com o objetivo de levar o público a sentir na pele os sentimentos daquele personagem. Para isso, disponibiliza toda a energia necessária para se metamorfosear o mais perfeitamente possível naquele personagem representado. Para Brecht, o ator que propõe se transformar num caixa bancário, num médico ou num general necessitam de tão pouca arte como a que o caixa bancário, o médico ou o general precisam para serem o que são na vida real.

Para Brecht, o teatro necessitaria do efeito de distanciamento, para suscitar alguma crítica social. Assim, Brecht propõe uma nova técnica de arte de representar utilizando o efeito de distanciamento disponibilizando ao espectador uma atitude analítica e crítica diante dos acontecimentos. Para isso, Brecht exige que no palco ou na sala de espetáculo não se produza qualquer atmosfera mágica a fim de colocar o público a ilusão de estar assistindo a um acontecimento não ensaiado ou natural. Também se faz necessário que tudo que o ator mostre ao público seja nítido o gesto de mostrar e que a quarta parede será rejeitada, fazendo os atores voltarem-se diretamente para o público.

O ator nunca poderá metamorfosear totalmente na personagem representada e dará seu texto como uma citação, e consecutivamente dará *“todos os matizes da sua expressão, todo o seu aspecto plástico humano e concreto; identicamente, o gesto que exhibe aparecerá como uma cópia e deverá ter, em absoluto, o caráter material de um gesto humano”*. (BRECHT, 2005, p.107) No entanto, o aspecto emocional para Brecht fica claro quando o efeito de distanciamento aplicados em espetáculos de teatro épico na Alemanha, também suscitaram emoções diferentes do teatro aristotélico.

Hannah Arendt escreveu sobre a vida de Brecht em seu livro *“Homens em tempos sombrios”* que reúne ensaios biográficos de homens que viveram um período marcado por governos totalitaristas da primeira metade do século XX. Hannah descreveu Brecht como um poeta que e acima de tudo tinha de dizer o indizível, e que não

conseguia ficar quieto nos momentos em que todos permaneciam calados. Hannah afirma que o conflito dramático nas peças de Brecht seria quase sempre movido pela compaixão. São tramas em que os personagens que decidem mudar o mundo não podem se dar ao luxo de serem bons. Brecht, provavelmente sem perceber, absorveu a teoria de Maquiavel de que um estadista deve aprender a não ser benevolente. Mas o que mais chama a atenção é a forma dramaturgica a que Brecht recorre para dar conta dessa dramaturgia.

O texto de Peter Szondi *Teoria do drama moderno*⁵ relaciona a criação do teatro épico como um divisor de águas após a crise do drama do final do século XIX. Nesta obra, Szondi detalha como Bertolt Brecht, herdeiro do naturalismo, iniciou o conceito de teatro épico e como ele desenvolveu o contraponto ao drama aristotélico. O texto de Peter Szondi expõe como o autor e diretor, Brecht, transpõe a teoria do teatro épico para a prática em seus textos dramaturgicos. A tentativa de Brecht de distanciar os elementos do drama e da encenação tradicional de reconhecimento do público, causando um efeito de distanciamento, são presentes em seus textos.

O livro *O teatro épico* (1965) de Anatól Rosenfeld⁶ adota Bertolt Brecht como ponto de partida de suas reflexões por considerar seu teatro muito bem fundamentado teoricamente, com bastante êxito aos recursos épicos. Rosenfeld se propôs a mostrar as marcas do épico em diversos momentos da história do teatro. No teatro grego, romântico, barroco, de Shakespeare também são encontrados algumas características e recursos épicos. Evidentemente, na maioria desses casos, o teatro épico não foi encontrado em sua plenitude. O narrador épico também fundiu o *Eu lírico* com os personagens, sua intensidade e subjetividade. Os personagens se apresentam autônomos quanto ao narrador, mas ao mesmo tempo ainda detém o poder da subjetividade lírica.

Brecht chamava suas peças de experimentos, para os quais deve ser levada em conta a situação que o mundo passava pós-primeira guerra mundial. A partir de 1926, Brecht começou a propor um teatro épico. Rosenfeld apresenta duas razões para que Brecht se opusesse ao teatro aristotélico. Primeiramente, não ter como proposta mostrar apenas relações humanas individuais: trazer as determinantes sociais

⁵SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

⁶ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1965. p.15.

que constroem essas relações. Esta razão é acompanhada pelo seu pensamento marxista, que define o ser humano como o fruto de um conjunto de relações sociais. A segunda razão é o fator didático: Brecht propunha um teatro capaz de suscitar a ação transformadora ao público. Para isso, é necessário que a peça diminua ao máximo a ilusão do teatro burguês. O teatro épico teria a pretensão de elevar a emoção ao raciocínio e propor uma ideia rebelde após o fim do espetáculo e não de passividade e conformismo. Ele se opõe ao teatro, dito burguês, onde o público compraria emoções. (ROSENFELD, 1965,p.148)

A teoria do distanciamento torna estranho aquilo que conhecemos, ou que achamos que conhecemos. Brecht queria produzir este efeito de surpresa em suas peças e elaborou uma estrutura narrativa que implica o *gestus* associando à ironia, à paródia, ou ao cômico. Para que possamos rir de alguma coisa, precisamos não nos identificar e mantermos um distanciamento dos personagens e seus desastres. Esse cômico também utiliza o processo de choque e estranheza. Com isto, Brecht torna o mundo não familiar para então explicá-lo.

Além desses recursos do teatro épico, para obter um efeito desejado, o ator não poderia representar de maneira tradicional. O ator deveria narrar com *gestus* de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. Assim, o ator conseguiria dialogar não somente com outros companheiros de cena como também com o público. No momento que o ator se separa do personagem, e se dirige ao público, o espaço e tempo da peça desaparecem. Ao se direcionar para o público, o ator narrador finge narrar como um ator real, mas está pronunciando as falas de um autor. O ator narrador mostra um horizonte maior, pois já conhece o futuro de seu personagem e o fim da história contada. Ao sair de seu personagem e assumir o papel de ator-narrador, e revelar sua opinião sobre o personagem que interpreta, este ator deve expor uma crítica social em relação ao personagem. Para isso, o ator precisa desenvolver o gesto, entonação e pantomima. Este gesto social possibilita tirar conclusões sobre alguma situação social.

O conceito de teatro épico (formulado por Brecht, como teórico de sua prática poética) indica, sobretudo, que esse teatro deseja um público relaxado, que acompanha a trama com descontração. Certamente sempre será um coletivo, diferentemente do leitor, que está a sós com seu texto. Esse público, como coletivo,

também se sentirá chamado a um posicionamento imediato. Porém, tal posicionamento, imagina Brecht, deve ser refletido, relaxado--resumindo, o de pessoas interessadas. Um objeto duplo está previsto para sua participação. Primeiro, os eventos, que devem ser do tipo que, em momentos decisivos, possam ser examinados pela experiência do público. Segundo, a encenação, cuja montagem artística deve ser arquitetada de maneira transparente. (Essa transparência é diametralmente oposta à "simplicidade"; na realidade, pressupõe conhecimento artístico e perspicácia do diretor.) O teatro épico dirige-se aos interessados "que não pensam sem que tenham um motivo". Brecht não perde de vista as massas, cujo uso condicional do pensamento certamente é abrangido por essa fórmula. No afã de tornar seu público interessado pelo teatro de maneira técnica, mas não pelo caminho da mera cultura, impõe-se uma vontade política.⁷

Walter Benjamin escreve sobre o que seria o teatro épico no livro *Ensaios sobre Brecht* e destaca que deve haver o mesmo grau de relaxamento e fluidez que o leitor deve ter ao ler uma obra narrativa. No entanto, este público, também se sentirá chamado a um posicionamento político.

Brecht contrapõe seu teatro épico ao teatro dramático de Aristóteles, mas não se trata de uma relação de concorrência entre as duas formas. O teatro épico provoca espanto e não busca empatia. Assim, o espectador começa a se espantar com as situações em que esse herói se encontra, em vez de sentir empatia por ele. Não há no teatro épico prioridade em desenvolver ações, mas apresentar situações. Outro aspecto que vale ressaltar é a possibilidade de interrupção dos processos que faz com que haja um distanciamento proposital. (BENJAMIN, 2017,p.26)

Para isso, o teatro épico utiliza a citação nos gestos. Um de seus requisitos para ser uma peça didática é a utilização do gesto no momento que o ator cita o próprio gesto. Trata-se de um teatro que propõe uma troca do público com os atores e vice-versa. A interação faz

⁷BENJAMIN, Walter. *Ensaios sobre Brecht*. Tradução Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. p23.

com que qualquer pessoa do público possa ser um coadjuvante. O teatro épico tem obrigação de, além de mostrar uma coisa, também se mostrar, tornar esta atitude algo natural. Para isso acontecer, o ator do teatro épico deve ter a possibilidade de, artisticamente, sair do papel e atuar fora daquela cena. Estes recursos utilizados encontram-se no grotesco que nada mais é do que tornar algo estranho pela associação incoerente, pela fusão do que não combina, ou seja, pela montagem alegórica que também pode ser encontrada em outras linguagens artísticas, como, por exemplo, no cinema.

O teatro épico parece não estar muito preocupado com a pureza dos seus componentes e não depende da noção de ação dramática dita eficiente e que inicia sempre do conflito bem estruturado e de personagens bem caracterizados. O mundo sempre está fora do narrador, que o descreve, e o descreve a alguém. O narrador tem o objetivo de comunicar sua visão de mundo, mas não descreve seus próprios sentimentos. Seria uma testemunha do que está acontecendo, mas sempre está fora. Qualquer interferência de narrador que promova o desenvolvimento dos acontecimentos, não pode ser considerada puramente dramática. Para que seja puro, o drama deve ser constituído apenas por seus personagens, suas ações e diálogos. Ou seja, as ações devem ser contínuas e não podem voltar no tempo, sem utilizar subterfúgios. O teatro épico defende a ideia de ser e assumir que é uma mentira essencial. Assim, se quebra a quarta parede e a dramaturgia assume seu disfarce, seu fingimento, seu jogo diante do espectador ou leitor. O épico não tem a pretensão de reproduzir a realidade, e despreza a sensação de ilusão de realidade.

2.2 A BUSCA PELO REAL NA DRAMATURGIA

Alain Badiou em seu livro *Em busca do real perdido* mostra o nosso mundo sensível como um mundo completamente forjado e que sempre nos remete à ditadura da figura do real. Badiou afirma que o “real” tem um significado predominante sempre nas opiniões dominantes. Segundo ele, ao nos depararmos com o “real” sempre presenciamos uma ditadura do conceito do real, e assim, percebemos seu disfarce. Ou seja, a realidade seria uma imposição forjada frente aos nossos olhos. Diante da impossibilidade do real, o real impõe-se.

Digamos que a questão filosófica do real é também, e talvez sobretudo, a questão de saber se,

estando dado um discurso segundo o qual o real é impositivo, podemos – ou não podemos – modificar o mundo de tal maneira que se apresente uma abertura, anteriormente invisível, através da qual se consiga escapar dessa imposição sem contudo negar que haja real e que haja imposição⁸

Badiou lembra de uma anedota sobre a morte de Molière enquanto estava representando a peça teatral *O doente imaginário*. A doença real que causou a morte de Molière surge num interior de uma representação de doença, que neste caso seria apresentada como imaginária dentro da dramaturgia da peça. A doença real vai se manifestar no que Badiou chama de semblante da doença. Molière estava representando realmente, afinal a representação tomou parte do real. Foi necessário carregar Molière para fora do palco para que o espaço cênico fosse substituído por um espaço em que o real viesse à tona. Nesse caso, o real foi aquilo que frustrou a representação do real.

O real é o momento em que o semblante se torna mais real do que o real de que ele é o real: o papel do doente imaginário é representado por um doente real, e a morte de um acarreta a impossibilidade da morte do outro. Há aí uma dialética do semblante e do real muito interessante, já que o real surge com uma violência extraordinária justo no ponto de seu semblante, justamente na medida em que é de um doente imaginário que se trata⁹

Tanto a verdade quanto a mentira estão passíveis de algum tipo de formalização que depende de uma combinação de relações humanas que estão há muito tempo consolidadas diante de uma sociedade. Então, de onde provém o impulso pelo real?

⁸ BADIOU, Alain. *À la recherche du réel perdu*, Paris: Fayard, 2015 [edição brasileira: *Em busca do real perdido*, trad. Fernando Scheibe, BH: Authêntica, 2017. p.12.

⁹ BADIOU, Alain. *À la recherche du réel perdu*, Paris: Fayard, 2015 [edição brasileira: *Em busca do real perdido*, trad. Fernando Scheibe, BH: Authêntica, 2017 p.22.

A tentativa de formalizar o real também é afastada por Badiou que afirma que o real é o ponto impossível de formalização. Badiou dá um bom exemplo citando a aritmética. Ele diz que quando contamos, ou fazemos cálculos estamos formalizando a matemática por meio de números finitos. Afinal, todo o cálculo termina com um resultado, que tanto pode ser positivo ou negativo. Assim, estamos diante de uma formalização regulamentada pela matemática e que esconde um infinito. No entanto, a série de números é infinita, mas ao mesmo tempo, este infinito não é um número. Na aritmética a definição de infinito é impossível. O real da aritmética finita constituída de números finitos admite que exista um real infinito, mas impossível de formalizar ou de receber regras.

Mas de que forma o real pode ser tocado, então? O real é atingido não através do uso da formalização, mas quando se explora aquilo que é impossível ser formalizado. Ou seja, só um ponto fora da formalização pode dar acesso ao real. Portanto, há a necessidade da formalização falhar por um momento para o surgimento do real. E isso não se faz por intermédio de um cálculo finito e exato. Seria necessário entender e aceitar conjuntos infinitos. Precisamos aceitar o impossível. (BADIOU, 2017.p.29)

Essa indefinição é o que mais chama a atenção. Não se trata de um vazio, mas sim de, um movimento dinâmico entre realidade e dramatização. Assim, o real sempre se revelaria na ruína de um semblante e só teríamos acesso ao real desmascarando-o. Mas sem esquecer que é preciso desmascará-lo e ao mesmo tempo levar em conta o real da própria máscara. Sendo assim, todo acesso ao real é uma divisão ou ato dessa divisão que podemos escrever como o processo de acesso ao real. Ou seja, uma busca impossível. Nesse espaço podemos perceber a retirada da máscara proposta por Badiou. Mas, a que real estamos nos referindo? Afinal, toda a máscara é uma máscara de uma máscara, e assim nunca chegaríamos a um “real nu”.

Friedrich Nietzsche, no texto *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*, diz que tanto a verdade quanto a mentira são construções feitas pelos seres humanos que fazem parte de um rebanho que necessita de uma linguagem comum. A necessidade de definir uma verdade para que o rebanho permaneça inabalável e consecutivamente chama de mentira aquilo que ameaça a definição do rebanho. (NIETZSCHE, 2008,p.29) A verdade e a mentira são o que são partindo do critério estabelecido pela sociedade. Assim, os discursos contrários ou que descrevem uma experiência própria ou que tensionam ou questionam as definições estabelecidas pela sociedade, ou são

incompreendidos, ou podem demonstrar perigo para uma sociedade. Talvez, por isso, o homem tenta capturar e metaforizar o mundo por meio de sons, palavras e conceitos.

Nietzsche deixa claro que a linguagem desenvolve conceitos. Assim, a verdade só consegue se expressar através das palavras. Afinal, as palavras são metáforas e o pensamento humano necessita de palavras. A palavra é um estímulo nervoso que corresponde a uma imagem e consecutivamente ao som. Fazemos separações e classificamos as coisas de acordo com gêneros arbitrariamente. As diferentes línguas nada mais são do que uma tentativa de verdade decifrada em palavras, mas que nunca conseguem uma expressão adequada. Talvez por isso, existem tantas línguas. A linguagem ajudaria apenas nas relações das coisas com os homens e para isso se faz necessário a ajuda das metáforas. As pessoas acabam esquecendo que conceitos nos servem para conversarmos sobre outros conceitos. No entanto, o homem nada mais é do que um dissimulador de verdades e de conceitos construídos por ele mesmo. Dissimular seria intrínseco ao homem.

O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas¹⁰

Essa linguagem metafórica também é abordada no livro *Linguística da mentira* de Harald Weinrich. Ele enfatiza que as palavras têm um lugar de fala. As palavras sempre têm um lugar determinado por uma situação. Na medida em que quando pretendemos entender seu significado, sempre devemos levar em consideração a relação das palavras em frases, textos, e situações adversas. Weinrich cita a palavra “amor” como exemplo de palavra única diante de milhares de formas de amor. O significado lexical da palavra “amor” é sempre o mesmo, no

¹⁰NIETZSCHE. *Sobre Verdade e Mentira*. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008. p.36.

entanto, a palavra “amor” pode tomar significados textuais diferentes se aplicados em casos distintos.

Palavras pensadas sem qualquer determinação contextual não podem mentir. Mas basta apenas um ínfimo contexto, uma combinação com “e”, por exemplo, para que as palavras possam mentir. Conceitos somente existem através de contexto. Sem definição, não há conceito. E conceitos se sustentam apenas através do conhecimento do contexto, da definição. Não importa se o contexto da definição não vem mencionado sempre que o conceito se pronuncie ¹¹

Então, a metáfora poderia acelerar o acesso à verdade. Afinal, não podemos escrever sem metáforas, muito menos pensar sem elas. Não podemos esquecer que metáforas são feitas de palavras que tem seu significado textual e obedecem às leis básicas da semântica.

Assim como as palavras podem ter seu significado lexical e ao mesmo tempo assumir significados textuais e dizerem exatamente o contrário, Weinrich enfatiza a ironia como um mecanismo que apenas funciona admitindo-se como mentirosa. A ironia deixa claro que as palavras estão sendo utilizadas de forma avessa. Para isso, as palavras devem compactuar para que haja um entendimento exato e não aconteça nenhum mal entendido. Muitas vezes, aquele que recebe a ironia não percebe a inversão dos significados das palavras, mas Weinrich diz que isso não é culpa daquele que propõe a ironia e sim de quem não absorve a ironia.

Diante da imposição da realidade que o teatro épico promove estabelecendo um limite visível entre o ator e o personagem e deixando claro ao público que se trata de uma peça de teatro, isso também pode ser viável no cinema. O jogo proposto pelo diretor deve ser honesto a ponto do público saber que o filme é um filme, mesmo sendo um documentário que pretende retratar uma realidade. Esta interação entre ficção e o real também pode ter relação com o teatro épico de Brecht. Já que só conseguimos dar conta de tocar o real retirando máscaras. É isso que Brecht faz, mesmo sabendo de sua ineficiência diante do real, e sabendo que a dramática não consegue dar conta do real, ele impõe um real com seu teatro épico. O dramaturgo épico se posiciona contra a

¹¹WEINRICH, Harald. *Linguística da Mentira*. Tradução Maria Aparecida Barbosa, Werner Heidermann. Florianópolis: Ed da UFSC, 2017 p.46.

verdade da cena, para isso, impõe o real diante do público e não esconde que se trata de uma dramatização e faz questão de deixar isso claro ao espectador, assim como o documentarista que não está interessado em mostrar filmagem da realidade, mas sim, a realidade da filmagem.

3. O ÉPICO NA MONTAGEM CINEMATOGRAFICA

A imagem deve sua potência real ao fato de ser extraída de um mundo que não está na imagem, mas que constrói sua força. É na medida em que a imagem se constrói a partir do que está fora da imagem que ela tem chances de ser realmente bela e forte, embora o cinema só seja composto – calculado – de acordo com o que circunscreve a imagem num quadro, e, portanto, o mundo deixado fora de campo seja precisamente o que não é filmado, o que é impossível fazer entrar tal qual na imagem enquadrada. Assim como o número infinito é o real da aritmética, o fora de campo é o infinito próprio da imagem cinematográfica.¹²

Esta citação de André Bazin feita por Badiou deixa claro que o real de uma imagem cinematográfica também é composto por aquilo que está fora de campo. Portanto, somente com a imagem fora de campo poderemos revelar o que seria o verdadeiro real com o auxílio da montagem cinematográfica. Afinal, seria impossível uma imagem cinematográfica que representasse o real. Podemos deduzir que ter acesso ao real só seria possível no momento em que se descobre qual é o impossível próprio de uma formalização.

André Bazin ressaltava o cinema como algo que teve seu início no Renascimento, que tinha como lema a busca por uma imagem objetiva e automática, que representasse a realidade sem a intervenção do homem. E isso teria início com a fotografia. A diferença é que o cinema aumentou a impressão de realidade, pois adicionou a imagem em movimento. André Bazin retoma sua teoria sobre a questão da fotografia e afirma que o poder irracional da fotografia é que nos arrebatava a credulidade. Segundo Bazin, a fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. A fotografia foi um verdadeiro divisor de águas para a história das artes plásticas, pois

¹²BADIOU, Alain. *À la recherche du réel perdu*, Paris: Fayard, 2015 [edição brasileira: *Em busca do real perdido*, trad. Fernando Scheibe, BH: Authêntica, 2017 p.32.

permitiu à pintura ocidental livrar-se da obsessão de representar com realismo e buscar sua própria estética, ou suas estéticas. O cinema não apenas nos mostra o objeto intacto no instante da captura da foto, mas também nos mostra a duração que aquela imagem tem.

Para Bazin, o automatismo que a câmera pode ter não consegue dar conta de captar o real. O realismo também faz parte de uma construção cinematográfica. Bazin foi um teórico de um cinema realista. Afinal, seu instrumento principal de pesquisa era uma câmera, uma máquina, que captava imagens em planos sequenciais. No entanto, respeitar o real não era filmar tudo que aparecia em frente à câmera, mas sim, e principalmente, subtrair, escolher, retirar, editar o real de sua totalidade. Ou seja, fazer cinema não seria apenas registrar passivamente as imagens que naturalmente aparecem em frente à lente objetiva, mas fundamentalmente é saber escolher e construir imagens e posteriormente editá-las. Filmar o real sofreria tantas interferências quanto filmar qualquer fantasia.

Assim, André Bazin transfere a responsabilidade de construção do realismo no cinema também para o espectador (BAZIN, 199, p.14). Afinal, fazer um plano-sequência ou utilizar um plano aberto pode dar ao espectador a oportunidade de escolher e montar elementos da imagem de acordo com seus interesses ou referências. O espectador daria sentido próprio ao que está vendo quando tenta traduzir uma cena. Bazin conclui que o sentido e a significação de um filme também devem ser construídos pelos seus espectadores.

Portanto, o realismo automático de Bazin pressupõe a importante presença do cineasta para escolher as imagens e juntá-las adequadamente para a construção desse realismo que agora conta com a interferência do espectador. Esse cinema pode ser comparado à literatura, enquanto a literatura se escreve com palavras, o cinema se escreve com a montagem cinematográfica que é apontada por Bazin como algo supostamente perigoso. (BAZIN, 2016,p.30)

No cinema, o realismo também não cabe nas imagens colhidas pela câmera e traz as imperfeições de um mundo real absolutamente complexo que ressalta ainda mais aquilo que não cabe no filme. Essas imperfeições ou lacunas podem ser brechas que sugerem a realidade no cinema e deixam expostas as arestas inacabadas da representação, ao mostrar a realidade da filmagem. No entanto, a busca por este real no cinema deve ser incessante. Nem que o surgimento aconteça de maneira indireta, por meio de alguma imperfeição, por algum erro, ou por alguma ilusão que esteja fora de campo.

Em um dos seus diversos ensaios, Bazin trata do realismo cinematográfico no livro *O Cinema* (1991):

Tanto o real como o imaginário pertencem, em arte, apenas ao artista, a carne e o sangue da realidade não são mais fáceis de caírem nas malhas da literatura ou do cinema do que as fantasias mais gratuitas da imaginação. Em outras palavras, quando a invenção e a complexidade das formas não recaem sobre o próprio conteúdo da obra, elas não deixam por isso de se exercer sobre a eficácia dos meios¹³

Bazin diz que se Eisenstein com *O Encouraçado Potemkin* (1925) foi capaz a seu tempo de ter subvertido o cinema, não podemos propor que isso tivesse acontecido apenas por causa da mensagem política que ele carrega, ou por conta da substituição dos estúdios por locações verdadeiras. O que fez Eisenstein mudar a história do cinema foi a sua teoria da montagem. O cinema, assim como a literatura, tende ao realismo, e pretende dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade.

Para isso, o cinema e a literatura usam de artifícios técnicos da montagem e da lógica do relato cinematográfico. Bazin diz que a realidade inicial seria substituída por uma ilusão da realidade composta por várias convenções e abstrações que ajudam a montar o jogo cinematográfico baseado na supostamente autêntica realidade. A partir do momento em que temos a cumplicidade do público em aceitar essas convenções da ilusão cinematográfica e percebermos como é necessária, também podemos perceber a perda da consciência da própria realidade, mas que de algum modo está presente na mente do espectador como representação cinematográfica. Para Bazin, seria neste momento de cumplicidade inconsciente do público com o filme que o cineasta tem o intuito de negligenciar cada vez mais a realidade chegando ao ponto de não distinguir onde começam e onde terminam as mentiras que está contando com a ajuda da montagem cinematográfica, fazendo com que ele mesmo seja uma vítima dessa ilusão cinematográfica. (BAZIN, 1990,p.190)

A decupagem de um filme pode ser definida por uma divisão em planos. Ou seja, a junção de todas as tomadas de uma cena. O que

¹³ BAZIN, André. *O cinema - ensaios*. Tradução. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.242.

resultaria num filme. A decupagem clássica deve respeitar a verossimilhança do espaço e do tempo. Basicamente, isso diz respeito a sequência de quadros que fazem com que o espectador saiba onde está o personagem no filme. Isso pode ser feito no cinema com alguns artifícios como enquadrar um plano aberto e deixar um personagem só na amplitude, do vazio em que se encontra. Ou fazer um close no momento em que algum personagem chora, para detalhar a lágrima caindo de seu rosto.

A montagem invisível e a combinação desses planos são pensadas para que o espectador não perceba o corte. Ao mesmo tempo, é mesmo estranho que a câmera sempre oscile num vai-e-vem no momento em que duas pessoas estão conversando. No entanto, o diálogo dramático faz com que o corte plano e contra-plano se torne invisível. Para André Bazin, estava claro que o cinema não seria meramente uma representação da realidade, mas acabaria se tornando parte dela e de sua história. Assim, não podemos falar da tentativa de mostrar a realidade no cinema, sem falarmos de montagem.

Bazin defendeu decididamente um cinema “impuro” que utilizasse não só os recursos de artes nobres, como a literatura e o teatro, mas também recursos de atividades mais populares, como o circo, o teatro de variedades e o romance folhetim. Para ele, o cinema não ganharia nada ficando na linguagem exclusivamente cinematográfica, se ela existisse, como afirmavam os teóricos que discutiam o “específico filmico”, mais ou menos naquele momento. Para Bazin, como diria Baecque, o cinema não pode existir senão devido ao fato de que ele é atravessado por outros olhares.¹⁴

A primeira imagem cinematográfica projetada e vista por um público aconteceu com o filme *Arrivée d'un train en gare à La Ciotat* (1895). Durante os 60 segundos da película, as pessoas que assistiam à chegada de um trem à estação tinham tamanha sensação de realidade que alguns simplesmente fugiram desesperadas com medo de serem atropeladas pela locomotiva. Outro detalhe importante no filme foi a naturalidade com que as pessoas foram filmadas na estação de trem. Por

¹⁴ COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera – A literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010. p.51.

não saberem que estavam sendo filmadas, afinal não havia este conceito ainda, não acenaram e nem olharam para a câmera.

Os primeiros espectadores do filme de Lumière ficaram assustados com a chegada do trem, afinal, ainda não se tinha a noção sobre a abstração da montagem cinematográfica. Somente com o tempo, o público começou a perceber a montagem como artifício cinematográfico. Hoje em dia, o público saberia distinguir as cenas “reais” das cenas sugeridas pela montagem.

O cinema sofre transformações desde os irmãos Lumière. Nesta época, o cinema ainda não tinha uma linguagem definida, era simplesmente ligar a câmera e filmar, sem a preocupação em conceituar planos e ligá-los às sensações do público. Cinema era tratado como uma simples atração ilusionista circense. Antes disso, os críticos da década de 1910, em sua maioria vinda da crítica literária, achavam o cinema um divertimento estúpido e perigoso para a inteligência. O cinema era encarado como algo fugaz para idiotas e preguiçosos. Interessante que este pensamento foi contemporâneo de Marcel Duchamp que trabalhava para que a arte não estivesse mais na arte. O cinema nasceu no mesmo momento deste "fim da arte". O cinema, recém inventado, era tido como algo que não tinha nostalgias. Ou seja, o cinema ainda não tinha passado por épocas clássicas. Outras manifestações artísticas como a pintura, a literatura, a poesia e a música tinham passado por referências classicistas no passado. Nos anos 20, o cinema começa a ganhar outros conceitos e transformar sua linguagem passando do cinema mudo para o falado.

No final do cinema mudo, as possibilidades de montagem que o cinema tinha eram bem mais amplas. O cinema soviético levou ao limite a teoria e prática da montagem. Serguei Eisenstein identificou no processo cinematográfico uma ligação ao processo de pensamento, semelhante ao que se desenvolve no cérebro. Ou seja, a concepção clássica de montagem do cinema, que trabalha com o encadeamento de imagens e subordina os cortes a este encadeamento, nada mais era do que uma restituição das leis do processo do pensamento, que tenta retratar, ou mostrar, uma possível realidade.

No entanto, outros diretores não consideravam o conceito de montagem como fundamental e acreditavam que quase não tinha nenhum papel determinante a cumprir em seus filmes. A imagem cinematográfica não conseguindo enquadrar todo o real, pelo menos precisava respeitar o tempo de ação do objeto filmado. O filme *Nanook, o esquimó* (1920-1922) de Robert Flaherty foi um marco inaugural do documentário e traz a cena de Nanook caçando uma foca. A filmagem

trata não apenas da imagem captada, do enquadramento ou de uma melhor montagem, mas fundamentalmente, trata do tempo de espera de caça que respeita o tempo real da caça. Flaherty, já nesta época, queria evidenciar a não montagem. Ele queria mostrar o tempo, por isso, no filme, essa cena só poderia ser feita em um único plano.

Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico* fala sobre a perda da inocência no momento da montagem. Ele ressalta que "*a descontinuidade do corte poderá ser encarada como um afastamento frente a uma suposta continuidade de nossa percepção do espaço e do tempo na vida real*" (XAVIER,2008,p.24). Sergei Eisenstein em *O sentido do filme* ressaltava que a soma de duas cenas não é somente a soma, mas uma justaposição que rende um resultado qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente.

A montagem será o lugar por excelência da perda da inocência. Por outro lado, a descontinuidade do corte poderá ser encarada como um afastamento frente a uma suposta continuidade de nossa percepção do espaço e do tempo na vida real (aqui estaria implicada uma ruptura com a semelhança) veremos que tal “ruptura” é perfeitamente superada por um determinado método de montagem, com vantagens no que se refere ao efeito de identificação¹⁵.

Assim como foi citado por Ismail Xavier, a edição de um filme passa por uma tentativa de percepção do espaço e do tempo para a vida real. No entanto, esta tentativa de espelhamento do real pode ser superada por um determinado método de montagem. No cinema, a montagem ajuda a construir uma narrativa poética. Outros autores pensavam no corte como forma de classificar o desenho do diretor.

Simbolicamente ilustrado por Luis Buñuel em *Um cão andaluz* (1929) com a metáfora do corte do olho do espectador, o corte feito na montagem do filme não é feito apenas pelo montador, separando uma cena da outra, ou um plano de outro, mas também será feito pelo público, inconscientemente.

Desde o formalismo russo podemos analisar o cinema ultrapassando a arte verbal literária. Em *Analogia do dissimilar*, Irene

15 XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p.24.

Machado cita Viktor Chklóvski para explicar a relação de montagem nos filmes com a poesia.

A montagem interliga e aproxima os fragmentos num conjunto, de modo que a mínima alteração de um abala a significação e o valor dos fragmentos restantes. Anos mais tarde, Chklóvski reconhece que tal formulação prenunciava a noção de “Estrutura” elaborada pelos estruturalistas franceses. Dentro desta linha de raciocínio, a mera articulação e combinação de palavras foi entendida por Chklóvski também como uma operação de montagem¹⁶.

Já Boris Eikhenbaum explora a articulação da linguagem cinematográfica que nasce das montagens das tomadas organizadas em uma frase fílmica garantida pela continuidade *espácio-temporal*. Essas frases fílmicas de que Eikhenbaum trata acontecem com longos planos sequenciais em filme de Andrei Tarkovsky, por exemplo. Para Eikhenbaum, o discurso interior que ocorre durante o decorrer do filme, acontece de forma singular no cinema. O discurso interior rompe com os limites da palavra e se coloca como um pensamento por imagens.

Para os adeptos do cinema de montagem é a construção do filme que organiza o discurso interior do espectador, e esta atuação torna-se sua maior arma política. Sem sombra de dúvidas, o que está por trás de todo este debate é o questionamento da função social do cinema, bem como das modalidades de intervenção social. Esta problemática, tão evidente em toda a produção da vanguarda, não escapou, contudo, como era de se supor, aos formalistas enquanto teóricos do cinema¹⁷.

Tal como cita Yuri Tinianov, o conceito de montagem do filme do antigo cinema era o da simples soldagem para o fim de contar a história de maneira inteligível ao público. Para o novo cinema, a

¹⁶ MACHADO, Irene. *Analogia do dissimilar*. São Paulo: Perspectiva: 1989. p.146.

¹⁷ MACHADO, Irene. *Analogia do dissimilar*. São Paulo: Perspectiva: 1989. p.164.

montagem é ritmo que esboçava os pontos culminantes do filme. É na montagem que fica mais nítido o discurso indireto do diretor.

3.1 A MONTAGEM ALEGÓRICA

Walter Benjamin diz que a alegoria seria a armadura da modernidade. Afinal, ela arranca as coisas de seu contexto habitual e as coloca em outro, transformando com isso, seu significado. Ou seja, a repetição das imagens dentro de uma montagem causa uma diferença da própria imagem, mesmo sendo a mesma. Assim, a identidade das imagens se transforma em imagens alegóricas e perdem sua singularidade, perdem suas referências ao se conectarem a outra imagem que tem outra singularidade. Trabalhar com uma imagem que num determinado filme significa uma coisa, mas conectada a outra imagem de outro filme significa uma terceira coisa, traduz o trabalho de montagem alegórica que também determina um tipo de ritmo ao filme.

Essa montagem possibilita infinitas possibilidades de combinações de séries que resultam em inúmeras imagens alegóricas que perdem sua identidade inicial. Portanto, a identidade pode ser definida como a dupla relação da coisa vista e do sujeito que a vê. Somente diante de um mundo em que prevalece a perda da identidade e a falência da representação damos espaço aos simulacros, conceito que quero trabalhar com mais profundidade adiante.

Mas, como tornar-se semelhante ou igual é sempre tornar-se semelhante ou igual a alguma coisa que se supõe idêntica em si, que, supostamente, se beneficia do privilégio de uma identidade originária, a imagem da ação à qual se se torna semelhante ou igual só vale aqui para a identidade do conceito em geral ou do Eu. Portanto, neste nível, as duas primeiras repetições recolhem e repartem entre si as características do negativo e do idêntico tais como as vimos se constituírem nos limites da representação.¹⁸

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968 [edição brasileira: *Diferença e repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed, RJ: Graal, 2006]. “Paris, capitale du XIX siècle – Exposé (1939), *Écrits français*, Paris: Gallimard, 1991. p.280.

Vivemos num mundo de caleidoscópios multifacetados que transformam séries em identidades percíveis. A identidade deve conservar algo que pode ser identificada por um grupo ou uma sociedade como uma convenção. Nós damos atributos ou aspectos para nos reconhecermos dentro de uma sociedade. Mas se pensarmos que a identidade, assim como pensamos, não existe? Apenas pensamos que existe, pois nos faz ter a sensação de viver em segurança. A diferença seria algo muito mais próximo da realidade. Nós nos damos mal com a diferença, por isso, preferimos viver num mundo estável. Por isso, a importância da arte que nos coloca por alguns instantes inseguros num mundo repleto de indefinições. O papel da arte é este e no cinema não seria diferente.

No livro *A imagem-tempo*¹⁹, Gilles Deleuze cita o cinema moderno como exemplo de montagem construída a partir de rupturas e cortes irracionais. Deleuze constrói um conceito de *imagem-tempo* que foge de uma verdade única e busca alcançar outros signos. O cinema, neste sentido, torna-se um dispositivo com energia capaz de produzir essas rupturas. Nesse conceito de *imagem-tempo*, a montagem seria um encadeamento de planos autônomos. Assim, a montagem cinematográfica promoveria uma singularidade. Deleuze acreditava que seria na montagem que o cinema alcançaria outra dimensão de tempo, dando alma e espírito ao filme. Assim como não é possível se fazer um filme hoje como há muito tempo, não seria possível escrever um livro de Filosofia hoje como há muito tempo²⁰. Deleuze inicia um pensamento de novos meios de expressão filosófica, que hoje estão intimamente ligados à renovação das artes, mas principalmente do cinema. Essas identidades artísticas vão se modificando com o tempo.

Para ele, além disso, a montagem no cinema tomaria outra característica e assumiria um papel de constituir uma *imagem-tempo*, ou seja, não teríamos apenas o conceito de *imagem-movimento*. O sistema cristalino, como o próprio Deleuze enfatiza, diz que o atual está cortado de seus encadeamentos motores. Essas imagens se tornariam cada vez mais frequentes por conta da crise do real. Assim, o tempo nada mais

¹⁹DELEUZE, Gilles. *Cinema2:A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 1990.

²⁰DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968 [edição brasileira: Diferença e repetição, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed, RJ: Graal, 2006]. “Paris, capitale du XIX siècle – Exposé (1939), Écrits français, Paris: Gallimard, 1991 p.10.

seria do que uma representação indireta, pois é resultado de uma ação que obedece um tempo cronológico.

O que difere da narração cristalina que promove um desmoronamento dos esquemas sensório-motores. Ou seja, não temos mais como referência uma imagem indireta do tempo que resultaria no movimento. Temos agora um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos “falsos” ou “anormais”.

A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação, já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tempo que resulta do movimento, de sua norma e de suas aberrações corrigidas, é o movimento como movimento em falso, como movimento aberrante, que depende agora do tempo. A imagem-tempo tornou-se direta, tanto quanto o tempo descobriu novos aspectos, quanto o movimento tornou-se aberrante por essência e não por acidente, quanto a montagem ganhou novo sentido, e um cinema dito moderno constitui-se depois da guerra. Por mais estreitas que sejam as relações com o cinema clássico, o cinema moderno coloca a questão: quais são as novas forças que trabalham a imagem, e os novos signos que invadem a tela?
21

Assim, podemos perceber que os personagens de uma trama cinematográfica, literária ou teatral, sempre terão suas metamorfoses explícitas durante cada etapa da narração. Sempre é a metamorfose do falso que substitui o verdadeiro. Para ele, a *imagem-tempo* direta proporcionaria descrições óticas, sonoras puras, cristalinas, narrações falsificantes e puramente crônicas.

O movimento cinematográfico de vanguarda que propiciou um rompimento com a forma da verdade na *imagem-movimento* para introduzir potências cinematográficas mais profundas utilizando-se da *imagem-tempo* foi a *Nouvelle vague*. Godard foi a principal influência para o pensamento de cinema “falso”. O desenvolvimento do cinema na

²¹DELEUZE, Gilles. *Cinema2:A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 1990. p.323.

virada do século até os anos vinte foi marcado por descobertas fundamentais para a arte cinematográfica. A mobilidade da câmera, mudanças de plano, o close e principalmente a montagem, a composição das imagens fazendo do cinema uma arte com uma narrativa própria. Diferentemente de sua proposta inicial de simplesmente levar o teatro às telas.

Após estas descobertas, a montagem em filmes de Jean-Luc Godard se torna algo instável e consecutivamente, estranho aos nossos conceitos do que seria um filme de ficção ou documental. Afinal, as características de um documentário são bem diferentes do que Godard propõe. No cinema de ficção, a representação deve buscar uma semelhança com nossas vidas reais. No documentário, essa representação parte de algo que já existe. A identidade acontece numa comunidade pela necessidade de identificar um documentário por suas características de mostrar a realidade. Ou seja, o documentário ganha um atributo compartilhado pela sociedade. A sensação de verdade que o documentário pretende passar ou de mostrar a realidade, para ser legitimado como fonte segura, por si só, já pode ser encarado como uma imposição. Quando o documentário não se pré-dispõe a retratar a realidade, sua definição se estilhaça num mundo repleto de identidades frágeis e generalistas.

A *Nouvelle Vague* não obedecia a uma lógica cronológica exata e trabalhava com descontinuidades e repetições de imagens, deixando clara a intenção anti-ilusionista. Já não existia mais um encadeamento de imagens próximas ou associadas. Havia uma montagem com imagens independentes. Essas imagens não necessariamente seriam suscetíveis a uma aproximação. Por isso, este cinema não obedecia a um processo do pensamento que restitui uma possível realidade. Agora temos uma imagem mais outra e não mais uma imagem depois da outra. Ou seja, um enquadramento de um plano não teria relação com o enquadramento do plano seguinte. O cinema recortaria a realidade de variadas maneiras.

Mesmo utilizando enquadramentos exatamente iguais, ao longo da história, o cinema sofreu mudanças em sua montagem. O cinema está sempre se resignificando diante do próprio cinema. Godard, um dos principais cineastas deste movimento, trabalha com citações e utiliza com intuito de formar um mosaico multifacetado de múltiplas séries. As suas citações e recitações constroem uma intertextualidade que usa a montagem de forma diferente da convencional. Citações que deixam clara a despreocupação em representar a realidade que a montagem clássica tentava buscar no início do século XX. Nessa montagem de

imagens, sons, textos e diálogos dos mais diversos, citava a literatura, o cinema, artes plásticas e também seu posicionamento político.

No pós-guerra, os movimentos culturais e contraculturais dos anos 50 até 70 continuam com a tradição de ruptura que qualquer vanguarda deveria ter.²² A genialidade estaria na montagem. Na montagem de imagens, sons, textos e diálogos que citam a literatura. Neste caso, citar o outro permitiria outro universo da montagem. Trabalhar com uma imagem que num determinado filme significa uma coisa, mas conectada a outra imagem de outro filme significa uma terceira coisa. Este trabalho de montagem alegórica determinou um tipo de ritmo aos filmes, nunca antes visto.

História(s) do cinema (1988 - 1998) foi um projeto em vídeo de Godard composto por oito partes. O mais longo e um dos mais complexos filmes de Godard, trata do conceito de cinema e como está inserido no século XX. Em *História(s) do cinema* são evidenciadas algumas técnicas de vídeo como ferramenta para impor um ritmo diferenciado. Podemos dizer que foi o primeiro momento em que o vídeo foi utilizado como técnica eficaz para a montagem. As imagens citadas em *História(s) do cinema* se apropriam de imagens de filmes ficcionais e de documentários. Não se trata de um documentário convencional. Não utiliza uma narrativa clássica a fim de contar a história de forma cronológica, mas sim, utilizando palavras, sons, quadros, músicas de forma anacrônica. A história do cinema existe, mas ela só existe como reflexo da história da humanidade.

Nada tem um fim em *História(s)* tudo é construído a partir de ligações, retornos e transformações. Assim, a citação teria uma função duplicante. A citação, ao mesmo tempo remove, enxerta, e tem este significado de disjunção e conjunção ou de decupagem e colagem ao escolher arrancar algo de seu contexto e trazer com precisão a outro lugar.

Assim, se estabelecem ligações nunca antes feitas, aproximando-se imagens jamais antes aproximadas e que não pareciam estar dispostas a uma aproximação, mas que astutamente, em algum momento, se ligam. Uma imagem chama a outra. Essa utilização de imagens alegóricas, ou seja, a montagem de uma imagem com outra, resultaria numa terceira imagem que foi destruída e reconstruída. Jacques Aumont diz em seu livro *As teorias dos cineastas* que "*a montagem tem a capacidade única de tornar cinematográfico o não-*

²² PAZ, Octávio. "*A Tradição da Ruptura*". In: *Os filhos do barro*. Tradução Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

cinematográfico"²³. Godard parecia estar ciente dessa montagem que misturava imagens históricas com as imagens cinematográficas transformando-se em outras alegorias cinematográficas.

Deveríamos ter-nos voltado para os casos nos quais os planos não só estão relacionados entre si, mas nos quais este resultado final, geral, global não é apenas previsto, predetermina tanto os elementos individuais quanto as circunstâncias de sua justaposição. Casos como este são normais e ocorrem com frequência. Nestes casos, o todo emerge normalmente como “uma terceira coisa”. A imagem total do filme, determina tanto pelo plano quanto pela montagem, também emerge, dando vida e diferenciando tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo da montagem. Casos assim é que são típicos da cinematografia²⁴

Podemos afirmar que toda a obra de Godard é alegórica, mas como Godard utilizava suas alegorias e de que forma seus filmes apropriam-se dessas imagens alegóricas e muitas vezes de imagens documentais para ter um novo sentido ficcional? Essas imagens alegóricas são confiscadas, se transformam, e acabam sofrendo uma metamorfose narrativa. Essa colagem de imagens e montagens alegóricas é feita de forma intermitente, e sobrepõe imagens de outros filmes como alegorias.

No Brasil, temos um bom exemplo disso. O longa *Um dia na vida* (2010) é um dos últimos filmes de Eduardo Coutinho onde ele se apropria de imagens televisivas de canais da TV aberta brasileira. Coutinho cria um tipo de espectador montador, que se esforça para montar uma visão ou uma versão da montagem que ele mesmo faz. O gesto político de Coutinho em montar um filme com pedaços de muitos retalhos de imagens e sons da TV aberta brasileira obriga o espectador a ver uma sequência de imagens com duração pré-determinadas e deslocadas de seu lugar inicial. Estas imagens são transformadas em alegorias dentro da montagem que ele propõe. Talvez essa seja a função essencial de um filme, fazer com que o espectador decifre a montagem

²³ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Papirus: Campinas, 2004.

²⁴ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p.17.

proposta pelo cineasta e comparar as imagens que está vendo com aquilo que já viu.

Tudo tem como base o conceito de montagem, inclusive nesta dissertação. A montagem que estou propondo neste texto pode ser considerada um tanto alegórica. Talvez não com a mesma intensidade da *Nouvelle Vague*. Afinal, trata-se de um trabalho de pesquisa que também carrega consigo uma formalidade em sua definição, mas utilizei uma citação do filme *Um dia na vida* de Coutinho para me referir ao trabalho de montagem alegórica proposto por Godard. Também aproximei dois cineastas que num primeiro momento não estivessem prontos para isso.

Assim como há diálogo entre a *Nouvelle Vague* e o teatro épico de Brecht. Para tratar disso, citarei alguns filmes de Jean-Luc Godard e irei me referir às influências do teatro épico de Bertolt Brecht em seu cinema. Curiosamente, a criação do teatro épico acontece paralelamente ao desenvolvimento do cinema na virada do século até os anos vinte que foi marcada por descobertas fundamentais para a arte cinematográfica. Diante dessas descobertas cinematográficas, há também modificações na contraposição entre câmera e o objeto. A linguagem cinematográfica baseada na montagem de imagens começa a ser determinada não apenas pela montagem linear, mas também pelo princípio de composição que o diretor queria abordar na montagem. O cinema começa a se transformar numa arte independente. Essa independência narrativa que acontece no cinema já acontecia no teatro épico. Assim, o distanciamento brechtiano será uma das maiores influências em filmes da *Nouvelle Vague*.

Um dos principais exemplos da presença do épico na obra de Godard é *Acossado* (1959). O distanciamento brechtiano fica evidente, mas também fica clara a narrativa que lembra os filmes *noir* com sua utilização do clichê para desconstruir o mesmo clichê. Uma cena em que os atores não representam o beijo clássico no cinema, mas deixa claro o *gestus* da ação que representa um beijo real. Isso seria uma simples citação de um beijo que acontece em *Acossado*. Este distanciamento que Brecht utiliza em seu teatro, Godard também utiliza em seus filmes.

Este distanciamento brechtiano é notado em outros filmes de Godard. Como abordei anteriormente, Godard defendia que o ator deveria citar e não representar. Os atores não deveriam representar um beijo clássico do cinema. O que tanto Godard quanto Brecht queriam era enfatizar o *gestus* da ação. Ou seja, aquilo que a ação representa um beijo real sem tentar imitar um beijo real. O que eles queriam era a simples citação de um beijo.

No filme *Bande à part* (1964), a interferência de sons, ruídos e de músicas fazem pensar que o som ambiente no filme pode também ser considerado um tipo de corte que acompanha a narrativa cinematográfica. Quando a música é cortada para dar voz ao narrador que descreve as ações, mas também os sentimentos daqueles personagens, o narrador intervém no filme dizendo que será necessária uma digressão, dialogando diretamente com o público do filme. Esta interrupção também pode ter relação com o teatro épico e a necessidade de um narrador que parece conhecer o íntimo de seus personagens, mas apenas descreve como se comportam a fim de manter o distanciamento proposto por Brecht.

O teatro épico fica ainda mais evidente com o rompimento da quarta parede de forma súbita. Isso também acontece com o filme *Viver a vida* (1962) em que a personagem de Anna Karina encara a câmera de frente, parecendo fugir do diálogo com o outro personagem e se põe a dialogar diretamente com o público.

O que podemos notar que esse distanciamento acontece também em documentários que utilizam a dramaturgia, ou aspectos ficcionais para compor o filme e buscar a inalcançável realidade. Esse distanciamento que Brecht utiliza em seu teatro, e Godard no cinema, Coutinho também utiliza nos seus documentários utilizando cenas ficcionais para representar algo real, mas sempre deixando claro sua intenção de citação de um *gestus*.

A imagem-tempo direta não aparece aqui numa ordem das coexistências ou simultaneidades, mas num devir como potencialização, como série de potências. Este segundo tipo de cronosigno, o genesigno, tem portanto também a propriedade de pôr em questão a noção de verdade; pois o falso deixa de ser mera aparência, ou até mesmo mentira, para atingir esta potência do devir que constitui as séries ou os graus, que transpõe os limites, efetua as metamorfoses, e desenvolve sobre todo seu percurso um ato de constituir lenda, fabulação. Para além da verdade e do falso, o devir como potência do falso.²⁵

²⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema2: A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 1990, p.326.

3.2. A MONTAGEM ESPONTÂNEA

Anteriormente, citei Andrei Tarkovsky e seu método de montagem. Tarkovsky afirma em seu livro *Esculpir o tempo* (1998) que ao artista interessa a verdade absoluta. Essas e outras convicções de Tarkovsky me fizeram questionar sobre o que seria a verdade absoluta no cinema. Será que podemos transmitir através de um filme impressões da vida? Ao buscar uma lógica na narrativa poética e paralelamente tentar aplicar em seus filmes uma linha narrativa eficaz, Tarkovsky chega a um espaço de questionamento da própria concepção do que seria arte senão uma busca como meio de assimilação do mundo. Essa tentativa de obter uma imagem completa da verdade da existência humana seria uma busca em vão?

Ao se opor ao cinema de Eisenstein e afirmar tratar-se de um cinema conceitualmente estranho e sistematicamente hermético, sem deixar nada no ar, Tarkovsky afirma que estes filmes adeptos da montagem não permitem que o espectador se relacione com o filme. A cena final do filme *Sacrifício* (1985) em que uma casa está pegando fogo me fez pensar em outras possibilidades de filmagem. Outros planos fechados. Talvez a utilização de outras cenas na montagem pudessem estabelecer outras relações com o público. Uma cena fechada do telefone tocando em meio ao fogo, ou as imagens dos vidros das janelas estourando pudessem dar outros ares a cena, cenas fechadas nos rostos das personagens correndo ou uma subjetiva de dentro da ambulância que passa na cena. Como Eisenstein filmaria essa mesma cena?

Me parece que no fundo, tanto Tarkovsky, quanto Eisenstein, sabiam que não podiam dar conta de representar o mundo com ele é. Ou seja, independentemente da montagem, o cinema faz uso da mentira, assim como na literatura. Tarkovsky provoca e diz que a montagem de seus filmes deve ser feita de forma espontânea. Que se montem por si mesmas. Ao afirmar que a montagem não pode determinar o ritmo do filme, mesmo sendo um plano sequência, de aproximadamente oito minutos, onde uma casa está pegando fogo e a marcação dos atores permite uma movimentação de câmera, mas que, ao mesmo tempo, depende do tempo do fogo, que não pode ser controlado. Essa falta de controle absoluto do diretor também faz parte da montagem do filme. O que dá ritmo a esta cena é o tempo em que a casa é devorada pelo fogo e isso faz parte de um tempo real. E isso, não caberia numa montagem tradicional. No entanto, o tempo de atuação é dado pelos atores e isto está previamente marcado.

Tarkovsky utiliza meios de montagem que não significam o corte propriamente dito, mas o faz por meio de sons, pela movimentação da câmera, pelo enquadramento dos personagens que estavam fora de campo e que de forma autoritária compõem uma panorâmica que também restringe situações que não estão no campo de visão do espectador. Parece-me que sempre será assim. Afinal, o cineasta tem que escolher um plano cinematográfico para cada cena. Isso é inevitável.

Tarkovsky deixa claro em seu livro que o cineasta só será um artista a partir do momento em que o filme começar a adquirir forma em sua mente. A cena final do plano sequência da casa pegando fogo estaria na mente de Tarkovsky desde antes mesmo da construção da casa. Esta elaboração do filme em sua mente só poderia ser natural para o cineasta se ele se permitir pensar de acordo com as regras que ele mesmo impôs. Assim, o próprio Tarkovsky deixa uma dúvida em meio a tantos conceitos em seu texto. Como Tarkovsky buscaria a verdade absoluta na cena mais marcante de *O Encouraçado Potemkin*, a escadaria de Odessa?

Isso só leva a crer que a tentativa em desmascarar o real acaba se tornando apenas uma tentativa ciente de seu fracasso. No entanto, diante de algo que nunca será alcançado verdadeiramente, há a possibilidade com a montagem, ou com a tentativa de negação de uma montagem, de revelar alegorias cinematográficas próprias. A montagem nada mais é do que rupturas que acompanham o conceito de *imagem-tempo* de Deleuze, onde a montagem seria um encadeamento de planos autônomos. Em se tratando de Tarkovsky que busca uma verdade absoluta da imagem, a interferência é mínima da montagem, mas que também pode alcançar outra dimensão de tempo.

Com a tentativa de acentuar uma imagem real, Tarkovsky trabalhe com uma ação que obedece um tempo cronológico. No entanto, aguça os esquemas sensório-motores, que também produzem movimentos “falsos” ou “anormais”. Afinal, sabemos que o incêndio é real, e o tempo de fogo consumir a casa também é real, no entanto, as ações e as movimentações parecem se encaixar ou se moldar a este tempo de forma que é inevitável o uso de uma montagem, mesmo sendo apenas com a movimentação da câmera que acaba sempre por deixar algo fora de campo.

Essa busca pelo real que Tarkovsky teima em buscar se aproxima do conceito de Aristóteles, em que os conflitos resultariam na ação dramática, e só assim teríamos acesso à verossimilhança.

4 O ÉPICO NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO

A mesma busca incessante por um real que Tarkovsky teimava em querer encontrar, sempre esteve presente nos documentários. A palavra documentário já carrega o significado da existência de verdade em seu discurso. A definição da palavra documentário tem certa relação com a ambição de copiar o real e documentá-lo, instruir o espectador, informá-lo e esclarecê-lo sobre assuntos diversos. No entanto, podemos nos perguntar se existe uma definição de documentário “puro”, sem fingimentos ou ficções.

Ao invés de retratar, expor, explicar, naturalizar, poderá então subjetivar, metaforizar, silenciar, encenar, ignorar, ironizar ou intervir criticamente nos monumentos, documentos e outros traços do museu do autor; recusa erigir esse museu; assumir a parcialidade de toda leitura; buscar uma analogia com o processo fragmentário de produção do literário; mencionar o próprio filme, tornar consciente a intervenção, referir-se a feitura cinematográfica; desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões neste jogo, e tensões que não "limpam" a função documental, com todo poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior.²⁶

Documentários do início do século passado que contavam histórias legitimadas por um Estado conservador utilizavam formas didáticas e um “narrador sabido” para descrever como tudo aconteceu acabaram construindo figuras heroicas e patrióticas dessa época. No entanto, a tradição do cinema documentário começa já nos anos 20.

No texto *O documentário: um percurso conceitual*²⁷, Anna Karina Bartolomeu aborda o significado de documentário desde sua

²⁶ CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 p.47.

²⁷ BARTOLOMEU, Anna Karina. “O documentário: um percurso conceitual”. In: *DEVIR Revista de cinema e humanidades*, Minas Gerais: FAFICH/UFMG, 1999 p.17.

criação. O documentário seria definido pela oposição à ficção? Não é tão simples assim. Estes conceitos de documentário foram modificando com o tempo e vão além de tratar de fatos reais ou compreender problemas sociais, como definido em 1948 no congresso *World Union of Documentary*.

O termo *documentary* foi utilizado por John Grierson para definir um possível gênero ao filme *Moana* (1926) de Robert Flaherty. No entanto, Grierson foi além de um conceito simplista. Para ele, o mais importante no documentário está no seu caráter poético. A partir da década de 30, Grierson começa a utilizar o método de Flaherty e o documentário ganha sua especificidade de gênero. Robert Flaherty e John Grierson foram os pioneiros naquilo que, posteriormente, foi chamado de documentário. Eles consideravam o cinema como uma ferramenta para o conhecimento sem descartar a utilização da dramatização como método. Tanto de forma etnológica, quanto social.

O filme *Nanook, o esquimó* (1920-1922) de Robert Flaherty é considerado um marco inaugural do documentário. Neste filme, surge a figura do personagem exemplar nos documentários. Ou seja, no filme, ele representa simbolicamente todos os outros esquimós do norte do Canadá. Normalmente, eles utilizavam imagens de cobertura, o que já dava ares de dramatização para aquilo que estava sendo documentado. Afinal, as cenas gravadas eram feitas obedecendo uma narrativa cinematográfica acompanhada por trilha sonora e uma montagem sem qualquer tipo de inocência. Posteriormente, a narração em *off* foi sendo incorporada ao documentário tendo como objetivo desenvolver um pensamento linear e generalizado, traçando uma lógica de causa e efeito ou problema e solução. A voz do entrevistado começa a ser submetida e subordinada à voz *off*, onisciente, onipresente e permanente durante todo o filme.

Anna Karina Bartolomeu também cita a importância de Dziga Vertov que acreditava que o documentário era um meio de as câmeras saírem dos estúdios e iniciarem as filmagens daquilo que ele chamava de “vida de improviso”, rompendo com as ligações que o cinema tinha com o teatro e com a literatura, buscando assim, uma linguagem própria e autêntica, mesmo utilizando a montagem de forma absolutamente consciente.

Outro importante teórico do documentário citado por Anna Karina Bartolomeu foi Bill Nichols que propõe três conceitos de documentário. O primeiro seria do ponto de vista dos realizadores que contribuem para o sentido de instituição e de uma identidade comunitária. O segundo seria do ponto de vista do texto. Nichols

acredita que o documentário seria um gênero como outros quaisquer, os quais podem ter semelhanças entre si, inclusive, com características e estruturas parecidas. O documentário apresenta o problema, que será contextualizado, analisado por alguns pontos de vista e logo apresentado a uma solução. Tudo isso com o auxílio da montagem comprobatória. O terceiro conceito estaria concentrado no espectador que desenvolveria habilidades para compreender o filme baseado em seus conhecimentos anteriores. Segundo Nichols, na ficção, o espectador suspende temporariamente sua incredulidade, enquanto no documentário, o espectador ativa sua credulidade. Nichols também concorda que algumas estratégias e métodos narrativos da ficção podem ser incorporados pelo documentário.

Jean-Louis Comolli, em seu artigo *Sob o Risco do Real*, defende um documentário não programático e questionador dos conceitos de realidade. Comolli critica o aumento de produções que priorizam a roteirização das relações sociais, intersubjetivas e o audiovisual como linguagem. Para ele, há um grande temor por parte de cineastas que não arriscam em seus filmes e por isso não conseguem provocar as fissuras entre realidade e a ficção. A programação excessiva em documentários acaba tornando o filme algo hermético, sem espaço para brechas onde podemos tocar a realidade. A imposição de um roteiro pode evitar que aconteça o atrito com o real e com aquilo que lhe escapa evitando o contraditório.

Assim, o documentário roteirizado previamente nos coloca uma versão do mundo acabada e tem o intuito de evitar as fissuras da realidade da filmagem, muitos diretores preveem situações antes mesmo de sair a campo e acabam negando situações que por algum motivo foge do roteiro e acabam sendo descartadas.

4.1 TIPOS SOCIOLÓGICOS NO CINEMA “VERDADE”

A sensação de verdade que o documentário pretende passar ou mostrar a realidade para ser legitimado como fonte segura, por si só, já é uma imposição. Eduardo Coutinho, numa entrevista na PUC-SP em 1997, disse que *ao ver um filme antigo ou um filme histórico sobre alguma personalidade ou fato histórico, irremediavelmente, você está vendo também uma espécie de documentário da própria época em que o filme foi realizado*²⁸. Por isso, durante a mesma entrevista, Coutinho

²⁸OHATA, Milton; (organizador). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ressalva que nunca filmamos a verdade, mesmo admitindo que possa existir uma verdade. O que é feito em documentários é a tentativa de gravar a verdade da filmagem e não a filmagem da verdade. Talvez este seja o ponto chave da obra de muitos documentaristas.

Isso significa revelar em qual situação, ou em que momento, tal coisa foi filmada e que tipo de interferências aquilo pode ter sofrido. Isso pode ser revelado numa filmagem, de inúmeras maneiras. Deixando a equipe aparecer no enquadramento, com a presença do diretor no filme, ou até mesmo com a interferência do entrevistado se negando a responder ou interrompendo a abordagem do diretor. O que poderia parecer um erro, na verdade, pode ser extremamente enriquecedor para a experiência cinematográfica de documentários.

Arlindo Machado diz que o documentarista é uma criatura que ainda acredita em cegonhas.²⁹ O problema é que os diretores se deparam com um espectador que crê em absoluto no formato de documentário. Talvez este espectador exista de alguma forma em cada um de nós, mesmo naqueles mais críticos da linguagem documental. Há necessidade de crer no efeito-documentário.

O cinema verdade, concebido pelo antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, define que filmar nada mais é do que viver uma singular metamorfose. Ele diz que o mundo nunca está pronto para ser filmado e que ele está se modificando permanentemente. Ao contrário do cinema americano, onde a realidade é filmada como se a câmera não estivesse presente. Jean Rouch diz com clareza que isso que chamam de verdade, na verdade, não tem a menor importância. O que realmente importa é que a câmera consiga concentrar uma verdade delas. Isso pode ser captado pela câmera a partir do momento que o entrevistado começa a interpretar ou a representar para a câmera. Neste momento, o que importa é de que forma o entrevistado interpreta ou representa diante da objetiva ou qual personagem ela deseja transparecer, e não mais uma verdadeira personalidade inalcançável do entrevistado.

Coutinho segue na mesma linha de Rouch, mostrando a equipe de gravação, de vez em quando aparecendo nas gravações e muitas vezes sendo questionado pelos seus entrevistados. Coutinho filma a verdade da filmagem. Para isso, deixa claro que pretende filmar a interação entre os dois lados da câmera e também em quais condições o filme está sendo feito. Talvez esta seja a primeira aproximação ao teatro épico de Brecht. O aparecimento da própria equipe de filmagem, de

²⁹OHATA, Milton; (organizador). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.382.

câmeras e microfones, é também relacionado ao épico, e está presente também em Godard.

No texto *Ensaio sobre Brecht*, Walter Benjamin chama a atenção para o conceito de teatro épico. Ele diz que este teatro deseja um público relaxado. Me parece que a tentativa de Coutinho também era fazer seu público relaxado, deixando claro que aquilo era um filme e, por isso, deixava aparecer as câmeras e a sua equipe. Assim como o teatro épico não se preocupava em ter empatia, mas sim, provocar espanto com as situações em que esse herói se encontra, Coutinho parece querer causar estranhamento diante das situações apresentadas. Em certos momentos, Coutinho deixa claro em quais situações aqueles entrevistados participaram das entrevistas. Inclusive, no filme *Santo forte* (1999), foram feitos pagamentos em dinheiro aos entrevistados, e isso foi mostrado no filme, evidenciando um tipo de estranhamento e consecutivamente uma interrupção do processo fílmico de Coutinho.

O teatro épico avança, à semelhança dos fotogramas nas películas de cinema, aos trancos. Sua forma básica é a do choque o embate das situações individuais, claramente distintas umas das outras. As canções, os letreiros, as convenções gestuais diferenciam essas situações entre si. Dessa maneira, surgem intervalos que estorvam a ilusão do público e prejudicam sua disposição à empatia.³⁰

No entanto, há diretores que seguem o princípio da verossimilhança e passam a acreditar piamente na imagem. Já os cineastas que não compactuam com essa verossimilhança, e as questionam, acreditam na realidade que vai além das telas, pois sabem e aceitam que a decupagem clássica não irá dar conta do real. Coutinho opta por uma montagem que pretende obedecer planos únicos. Na maioria de seus filmes, ele não recorre aos planos de cobertura quando o entrevistado ou personagem de seu filme está falando. Seus cortes são feitos e notados propositalmente. Parece que ele está dizendo que não está tentando enganar ninguém e que o corte é necessário e nítido.

³⁰BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017. p.27.

Ao mesmo tempo que ele não tenta truques para deixar o corte invisível, também busca a realidade não só da fala, mas também na expressão corporal do entrevistado. Coutinho critica o plano de cobertura. Segundo ele, esconde que houve um corte no filme e questiona as mudanças na posição da câmera durante uma entrevista. Assim, os filmes acontecem de forma espontânea e desnudados de qualquer trucagem de câmera, deixando transpirar sua poesia na imagem. Suas entrevistas são feitas a uma “justa distância” como ele mesmo define, e se assemelha à distância normal de uma conversa.

É desse tipo de imposição construída pela montagem, pelos cortes na fala do entrevistado, pelos silêncios duradouros que provocam o espectador e especialmente pela escolha da forma narrativa com que o documentário pode ser feito, que Eduardo Coutinho fala no filme *Eduardo Coutinho, 7 de outubro* (2013) do diretor Carlos Nader. Neste documentário, Coutinho fala um pouco sobre como entende o seu trabalho de entrevistador e revê alguns trechos de entrevistas com personagens que entrevistou durante sua carreira cinematográfica. No início do filme, o próprio Nader comenta com Coutinho sobre conceitos cinematográficos e de que maneira esse conceito documental, que busca uma verdade, interfere no fazer cinematográfico. Logo no começo ele conta como inicia um processo de filmagem. Coutinho relaciona seu processo a uma sonda de petróleo em que não há possibilidade de furar em vários lugares. Ou seja, Coutinho impõe uma regra a si mesmo e é a partir dessa regra que ele consegue desenvolver seus filmes.

Logo depois dessa fala de Coutinho, Nader escolhe alguns trechos de seus filmes para que Coutinho possa comentar. Um desses trechos de filmes é *O fim e o princípio* (2005) que inicia com a narração do próprio Coutinho.

Vimos à Paraíba pra tentar fazer em quatro semanas um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum e aí o filme se torne essa procura de uma locação, de um tema e sobretudo de personagens³¹

³¹ Cena inicial do filme *O fim e o princípio* (2005).

Este é um bom exemplo da relação com a subjetividade que Coutinho tinha em seus documentários. Por não tolerar fingimentos, trucagens de câmera ou ficções em suas produções e talvez porque isso ajudasse a construir uma narrativa documental poética. A busca pela não objetividade e pela verdade da imagem pautada unicamente no entrevistado e seus gestos, em suas palavras trazem a conclusão por parte de Coutinho que suas entrevistas, além da fala verbal, decifram o corpo, que também fala. A poética de seus filmes não está somente nas falas de seus entrevistados, mas também na poética do corpo do entrevistado. O documentário traz à tona a realidade da imagem e consigo a poética nos gestos, nas falas e nos silêncios destes entrevistados.

No Brasil, nos anos 60, os documentários respeitavam um “modelo sociológico”, termo criado por Jean-Claude Bernardet num ensaio que abordava os documentários brasileiros entre as décadas de 60 e 80. Neste ensaio, Bernardet afirma que esses documentários podem criar tipos sociológicos. Estes filmes apresentavam casos particulares que continham elementos para uma generalização. Este modelo permanece até hoje em reportagens televisivas que repetem a subordinação da imagem à narração em *off*. Assim, os entrevistados se tornam “tipos” que representam uma classe ou uma comunidade e muitas vezes são editados para dar veracidade ao que o repórter está dizendo.

Coutinho não tem intenção de tipificar seus personagens no documentário. Isso é nítido no filme *Cabra marcado para morrer*, quando João Virgílio lembra os momentos em que foi torturado durante a ditadura. Enquanto esteve preso, João Virgílio conta que deveria ser um “*cabra muito ruim*” para conseguir escapar daquela prisão que perdeu um olho, tomou muito choque elétrico e passava 24 horas dentro de um tonel cheio de merda.³² A naturalidade com que João Virgílio conta a história chega a impressionar. Em alguns momentos ri da própria situação de tortura que passou. A construção das personagens evidentemente não está no controle de Coutinho, afinal não é ele quem dita as falas de seus entrevistados, mas é ele quem monta o filme, e poderia cortar falas que contrastam com o perfil do que poderia ter definido aquela personagem. Os personagens que Coutinho entrevista são ambíguos e ele faz questão de deixar isso claro.

³² A cena indicada inicia em 05m08.

4.2 O DOCUMENTÁRIO COMO MECANISMO ALEGÓRICO DO REAL

O filme ficou inteiramente perdido, frustrado. Era impossível fazer, como até hoje é impossível usar esse material. A Elizabeth Teixeira sumiu no mundo, não se sabe até hoje onde é que ela está...

33

Este trecho da entrevista de Coutinho para José Marinho de Oliveira, realizada em 1976, mostra como Coutinho estava frustrado em ter um rico material em mãos, mas sem saber como utilizá-lo. Posteriormente, este rico material se transformaria naquilo que viria a ser sua obra-prima, *Cabra marcado para morrer* (1984). Não podemos saber como ficaria o filme idealizado por Coutinho em 1964, afinal não chegou a ser montado e o som original se perdeu, a versão final do filme mostra o roteiro daquela produção, que foi apreendido pela polícia. O filme ficcional de 1964 teria um início com um prólogo de um cantador. Algo muito utilizado no teatro épico de Brecht, que transpõe essa teoria do teatro épico para a prática em seus textos dramaturgicos. A tentativa de Brecht era distanciar os elementos do drama e da encenação tradicional de reconhecimento do público causando um efeito de distanciamento. A utilização das cenas filmadas em 1964, um pouco antes do golpe militar, causa no filme editado vinte anos depois uma sensação de distanciamento que se aproxima do teatro épico. Pois causa estranhamento ao público, afinal, se distanciava dos elementos do drama tradicional de reconhecimento do público.

Tanto é que a trajetória de Coutinho no cinema, não começa no documentário e sim na dramaturgia. Coutinho ingressou na Universidade de São Paulo para cursar Direito, mas não concluiu e teve seu primeiro contato com o cinema em 1954. Dirigiu a peça infantil *Pluft*, o *Fantasma* de Maria Clara Machado. Seu contato com o cinema teve continuidade após ter ganhado um concurso de televisão respondendo a perguntas sobre Charles Chaplin. Logo depois se mudou para Paris, em 1957. Sua intenção era estudar direção e montagem.

Ao regressar ao Brasil em 1960, Coutinho ingressou no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes e trabalhou na montagem da peça *Mutirão em Nosso Sol*, apresentada no I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas que aconteceu em Belo

³³ A cena indicada inicia em 77m30.

Horizonte. Em 1961, Coutinho faz assistência de direção para Amir Haddad, na peça *Quarto de Despejo*. Em 1962, ele se muda para o Rio de Janeiro e começa a trabalhar na produção de *5 x favela* (1962), considerado como uma das obras fundamentais para o surgimento do Cinema Novo no Brasil. Isso lhe proporcionou viajar com o UNE Volante para o Nordeste. Durante este projeto, em Sapé, na Paraíba, ele presencia um protesto por conta de um assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, e acaba conhecendo sua viúva, Elizabeth Teixeira.

Ao voltar para o Rio de Janeiro, Coutinho resolve começar a produção de um filme sobre a história de João Pedro Teixeira. Em 1964, ele volta a Sapé (PB), e inicia os preparativos para a produção da filmagem de *Cabra marcado para morrer*. Logo depois, teve que transferir as filmagens para o engenho de açúcar de Galiléia, em Pernambuco. Trinta e cinco dias depois do início das filmagens, apenas 40% do roteiro foi filmado. Todos os equipamentos de filmagem, negativos, fitas magnéticas, exemplares do roteiro e anotações de filmagem foram apreendidos durante o golpe militar de 64.

Coutinho conseguiu filmar aproximadamente uma hora de negativos em película 35mm. As filmagens foram interrompidas em 1º de abril de 1964. Todo o equipamento de filmagem foi apreendido e Coutinho foi preso. Depois de sair da prisão, ele voltou para o Rio de Janeiro. Elizabeth voltou para a Paraíba, mas acaba sendo presa também. Felizmente, a maior parte dos negativos foram salvos. Além dos filmes, oito fotografias foram salvas e guardadas por um membro da equipe. Somente dois anos depois, Coutinho consegue um exemplar do roteiro que foi resgatado por uma advogada das ligas camponesas da Paraíba num quartel onde esteve presa em agosto daquele mesmo ano.

Durante a interrupção das filmagens de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho dirigiu filmes de ficção: um episódio de *ABC do amor* (1967), *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1971). Ele trabalhou como co-roteirista de *A Falecida*. Foi também co-roteirista do filme *Garota de Ipanema* e trabalhou no primeiro tratamento do roteiro de *Engraçadinha. Depois dos 30*. Sua proximidade com a ficção chegou a fazê-lo atuar no filme *Câncer* de Glauber Rocha, em 1968. Ou seja, parecia que sua intenção era percorrer os caminhos da ficção. Era inegável que sua vivência na dramaturgia era intensa. Talvez isso o ajudou a desenvolver as cenas dramatizadas de *Cabra* em 1964, envolvendo atores que nada mais eram que os próprios moradores de Sapé.

Parte da equipe foi presa sob a alegação de comunismo, alguns moradores sofreram com perseguições, prisões e torturas que foram

contados em depoimentos como a de João Virgínio³⁴. O trabalho foi retomado 17 anos depois, recolhendo depoimentos dos camponeses que trabalharam nas primeiras filmagens ficcionais da época e também da viúva de João Pedro, Elisabeth Teixeira, que vivia, desde 1964, na clandestinidade, separada de seus filhos e utilizando o nome de Marta Maria da Costa.

Na segunda parte, o filme adota uma narrativa documental, mas retoma as imagens filmadas na época como ponto de partida para o documentário. Durante o hiato entre as filmagens de *Cabra*, Coutinho ingressou na Rede Globo em 1975, ano em que conseguiu retirar do laboratório as películas de *Cabra marcado para morrer* e arquivar o material na cinemateca do MAM (RJ) com o singelo título de *A rosa do campo*. Ainda neste ano, começa a trabalhar no programa Globo Repórter. Nesse período, trabalhou como editor, redator e diretor de seis programas.

Só em 1979, Coutinho entra com um pedido de financiamento na Embrafilme, para retomar as gravações de *Cabra*. Em 1981, ele tira duas férias seguidas e retoma as filmagens do filme que havia iniciado em 1964. Consegue terminar as gravações do documentário em 1983 com os depoimentos dos filhos de Elisabeth. Finalmente, em 1984, *Cabra marcado para morrer* teve sua primeira exibição na Cinemateca do MAM (RJ).

4.3 COUTINHO, O DOCUMENTARISTA DIDÁTICO

Aproximo a definição de “didático” conceituado por Brecht que não tinha como proposta mostrar apenas relações humanas individuais, mas, sim, trazer as determinantes sociais que constroem essas relações e inserir o ser humano como o fruto de um conjunto dessas relações sociais. Assim, Coutinho buscava o fator didático de Brecht e queria fazer um cinema capaz de suscitar uma ação transformadora quanto ao público. Para isso, é necessário que o filme diminua a ilusão do cinema, com a qual o público compraria emoções. Da mesma forma que o teatro épico teria a pretensão de elevar a emoção ao raciocínio e propor uma ideia rebelde após o fim do espetáculo, o filme de Coutinho também esperava que o público não fosse passivo e conformado depois do filme.

³⁴ A cena indicada inicia aos 75m31.

Para começar a falar de Coutinho como um documentarista temos que, obrigatoriamente, abordar o tempo em que ele trabalhou na televisão dirigindo alguns programas que foram ao ar no Globo Repórter na Rede Globo. Uma de suas produções é *Theodorico, imperador do Sertão* (1978). O documentário inteiro é focado no personagem de Theodorico Bezerra. Na época, este tipo de documentário era raríssimo na TV brasileira. Um personagem que representava uma elite rural situada no sertão brasileiro. A figura em questão era fazendeiro e político. Foi eleito deputado estadual pelo Rio Grande do Norte e representava uma figura machista, e que utilizava o cargo público em benefício próprio. Coutinho queria, desde o início de carreira, questionar o espectador com a indefinição de seus personagens. Ou seja, como identificar num personagem latifundiário, ditador e machista, algo que também nos aproxime dele?

Theodorico foi o único personagem de Coutinho que pertencia a uma elite. Normalmente, os personagens que ele escolhia eram pessoas de classe social mais baixa e isso fez com que a relação de entendimento entre o espectador fosse mais fluida. Quando o personagem retratado, representa uma classe mais abastada que oprime o mais fraco, o exercício de compartilhar a percepção de mundo que achamos inaceitável é mais complexo.

Em determinado momento do filme, o próprio Theodorico entrevista seus funcionários. Isso pode levar o espectador a entender que o filme pudesse sofrer com a interferência de Theodorico. No entanto, as perguntas impositivas do patrão diante de seus funcionários deixava evidentemente clara a intenção de Coutinho em revelar a opressão que aqueles trabalhadores sofriam. Isso fica nítido com as falas acanhadas e amedrontadas dos trabalhadores. Além disso, sem a presença de Theodorico seus funcionários não falariam nada que pudesse comprometer ou por em risco seus empregos.

Durante o filme, a imagem apresenta uma coisa, mas a fala de Theodorico sempre dizia outra. O discurso indireto de Coutinho começa a ser construído ali. Sua assinatura como documentarista também. Uma das cenas do filme que mais chama a atenção é o plano em que o enquadramento mostra uma fila de trabalhadores com uma expressão triste, quase deprimidos, e ao fundo, a voz de Theodorico falando sobre a felicidade que era viver naquela fazenda.³⁵ Essa cobertura de imagens que Coutinho não costuma fazer, agora faz todo sentido. Não se trata de imagens gratuitas, mas sim, de uma montagem que evidencia a tentativa

³⁵ A cena indicada inicia aos 28m50s no *Theodorico, imperador do Sertão*.

de contrastar dois discursos. Assim, Coutinho deixa traços que já são marcantes em Theodorico e ao mesmo tempo ainda detém o poder de editar, dirigir e escolher os enquadramentos e as falas de seus entrevistados.

Para que a figura de Theodorico transparecesse, Coutinho deixava seu personagem principal fluir. Coutinho disponibiliza ao espectador o trabalho de pensar sobre as falas e atitudes de Theodorico e julgá-las se assim for necessário. Neste documentário, Coutinho inicia um movimento de ampliação da percepção que o personagem tem sobre a vida, sem julgamentos e ao mesmo tempo deixando com que o público possa digerir e produzir os sentidos do que está vendo. Esta característica se aproxima muito do didatismo épico de Brecht que teria a pretensão de elevar a emoção ao raciocínio e propor uma ideia rebelde durante o filme. Dai em diante, Coutinho começa a *entender as razões do outro sem lhe dar necessariamente razão*³⁶. Isso fará parte de sua obra pelo resto da vida. Não cabe julgar, mas tentar entender os motivos desse alguém pensar assim, sem que sejamos cúmplices dessas mesmas ideias.

No entanto, a preocupação em trazer documentos, fotos, recortes de jornais e relatos da época e do que aconteceu são recorrentes durante o *Cabra marcado para morrer* e Coutinho as utiliza didaticamente. A foto de João Pedro morto, onde ele aparece da cintura para cima, deitado, com suas mãos sobre a barriga, pode ser encarada também como um documento comprobatório. Na imagem, ficam claras as manchas de terra e de sangue, e também uma perfuração de bala em seu braço esquerdo. João Pedro está de olhos abertos e parece nos observar. O cadáver parece estar vivo. Provavelmente, se qualquer outro documentário ou até mesmo uma reportagem televisiva fizesse alguma produção audiovisual sobre a morte de João Pedro, essa foto seria utilizada. Talvez não da mesma maneira que Coutinho a utilizou, mas a imagem seria exatamente a mesma.

As imagens impressas nas páginas de um jornal também são incorporadas ao filme como parte documental e didática. Elizabeth lembra do assassinato do marido, enquanto isso, a montagem trabalha em tela cheia com a fotografia de João Pedro morto.³⁷ O início da cena enquadra seu rosto em close. Logo abrindo em *zoom* para que vejamos toda a foto. Enquanto a foto é exibida no filme, Elizabeth continua a

³⁶ OHATA, Milton; (organizador). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.377.

³⁷ Essa cena acontece aos 47min04.

descrever as condições que encontrou João Pedro. “*Todo estraçalhado de bala, era uma coisa bárbara (...) E o sangue no chão, era um lago*”.³⁸ Essa é a segunda vez que a fotografia de João Pedro aparece no filme. Porém, este enquadramento parece aproximar ainda mais o espectador da imagem daquele que estava anunciado para morrer.

As imagens também são documentos e legitimam o documentário como algo que deva reportar o real, instruir o espectador, informá-lo e esclarecê-lo sobre assuntos diversos. No início da dissertação citei a pesquisa de Ana Cristina Cesar. Ela trata da literatura e do momento em que a literalidade da fotografia vem à tona. Com a foto, o espectador, por um momento, está diante do próprio real que comprova que aquilo realmente existiu. No entanto, neste caso, a foto ultrapassa a sua função de esclarecer sobre o crime, a imagem ocupa um espaço fundamental também na montagem que tinha a intenção de fazer um filme que diminua a ilusão do cinema e teria a pretensão de elevar a emoção ao raciocínio.

Outra estratégia de Coutinho é o emprego de documentos que comprovam e localizam o espectador. Assim como num documentário clássico, estes documentos são utilizados já no início do filme. Coutinho relata sua experiência como participante da UNE volante que chega em João Pessoa no dia 14 de abril de 1962, duas semanas antes do assassinato de João Pedro. Para isso, ele usa o recorte de um jornal. Outros recortes de jornais deixam claro que Coutinho queria destacar a importância deste líder camponês. No dia seguinte a sua chegada, foi realizado em Sapé um comício de protesto contra o assassinato de João Pedro. As imagens da época são “reais” e acompanham o formato de um documentário tradicional, até então.

Coutinho deixa claro que foi ali que nasceu a ideia de fazer o filme. Ali também, ele deixa claro que os participantes das histórias seriam representados pelos próprios participantes da história real. História que seria filmada dois anos depois. No entanto, as filmagens tiveram que ser transferidas por conta de um conflito entre policiais e empregados de uma usina. Novamente, Coutinho descreve em seu próprio filme as condições em que o filme foi feito e fala sobre a necessidade de transferência de locação das filmagens. Ele documenta isso mostrando fotos que comprovam os recorrentes conflitos na região.

A necessidade de comprovar algo por meio de documentos ou fotos se faz presente em *Cabra* como poderia estar presente em qualquer documentário tradicional. Coutinho se mostra um

³⁸ Essa cena acontece aos 50 min25.

documentarista que não despreza o registro de jornais de época, que serve como documento da história. Porém, algumas matérias dos jornais, que foram utilizados como parte do documentário, tinham o intuito de noticiar informações falsas e mentirosas sobre o que havia acontecido em Sapé em 1964.

Estes recortes de jornais informavam que ali havia cubanos barbudos que queriam fazer a revolução. As matérias dos jornais da época enfatizavam que materiais subversivos e de agitação foram apreendidos com a equipe do filme. Até mesmo, o nome do filme foi modificado para “*Marcados para morrer*” e publicado num artigo do jornal *Diário de Pernambuco*.

Num casebre característico camponês foi encontrado farto material que acionava o dispositivo de subversão ali montado pelos esquerdistas internacionais, sob a proteção do governo estadual, recentemente deposto. Este casebre estava instalado um poderoso gerador destinado a fazer funcionar custosa máquina de projeção cinematográfica. O filme, entre os inúmeros encontrados estava sendo levado na semana do golpe era “*Marcados para morrer*”. A película ensinava como os camponeses deviam agir de sangue frio, sem remorso ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação, os reacionários presos em campanha ou levados a Galiléia, interior do Estado.³⁹

Neste momento do filme, a narração do texto jornalístico é coberta por imagens bucólicas feitas pela equipe do filme em 1964 com crianças descansando ao pé de uma árvore. Novamente, Coutinho faz questão de tratar a matéria jornalística como base para provar que se tratava de uma reportagem mentirosa, um documento falso. Ou seja, Coutinho utiliza a mentira publicada num jornal para legitimar seu documentário como algo verdadeiro.

Coutinho sempre teve à disposição personagens que são poéticos devido as suas histórias de vida, mas, além disso, ele trabalha de forma que a montagem de seu filme ajude a construir uma narrativa

³⁹ Essa cena acontece 1h 05min.

poética. A poesia no documentário *Cabra marcado para morrer* está no discurso indireto que o diretor constrói a partir de sua narração em primeira pessoa, de suas vivências e das memórias de seus entrevistados. Coutinho consegue criar frases fílmicas com longos planos sequenciais que contam com a interferência do próprio diretor na montagem e brincam poeticamente com pedaços do filme dentro da narrativa documental.

Arbitrariamente, conceitua-se um documentário como um filme que conta o real e consecutivamente a verdade. Eduardo Coutinho utiliza o conceito de documentário para debater e tensionar o mesmo conceito de pureza de um documentário que busca a verdade. A tentativa de formalizar o real por meio de um documentário também é afastada por Badiou que afirma que o real é o ponto impossível de formalização. O real é atingido não através do uso da formalização, mas quando se explora aquilo que é impossível ser formalizado.

Eu lembro que no final de *Cabra marcado para morrer*, a Elizabeth faz um discurso que lembra o discurso que ela fazia em 1963, 1964 e que mostra, enfim, ela voltando a ser uma líder política etc. Isso daí, por exemplo, se fosse um filme montado com regras não ligadas à estrutura de filmagem, podia ser uma fala que ela tivesse feito no começo, no primeiro dia de filmagem. Então quando você faz um filme, você separa uma fala e diz “essa fala é boa para final, vou botar no final para mostrar como eu sou solidário com ela, que está retomando a luta”. Mas acontece que não: a força que passa inconscientemente para o próprio espectador está no fato de que a fala dela realmente foi a última do filme⁴⁰.

A cena final de *Cabra Marcado para morrer* deixa a impressão para quem está assistindo que Coutinho quer mostrar um “final feliz”. A cena final do filme deixa o espectador com a imagem de Elizabeth ainda falando compulsivamente e a equipe do filme dentro de uma Kombi se afastando lentamente. O afastamento da Kombi juntamente à fala desenfreada de Elizabeth torna seu discurso quase como um desabafo,

⁴⁰ OHATA, Milton; (organizador). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014 p.28.

numa dramaticidade que desvenda o real, tudo isso foi respeitado cronologicamente no filme, mas sem esquecer de respeitar a construção da personagem Elizabeth.

Além disso, Elizabeth não vivia mais na clandestinidade e existia a possibilidade de reencontrar seus filhos. Mesmo assim, Coutinho coloca um porém no final no filme. Ao narrar a última fala do filme, ele diz que “até outubro de 1983, quando este texto foi escrito, Elizabeth só tinha reencontrado dois dos seus oito filhos”. A narração de Coutinho deixa evidente que tinham se passado dois anos e ela ainda não conseguiria encontrar todos os seus filhos. Ou seja, Coutinho trabalha com um documentário que parte do real ao expor que o final feliz de um filme ficcional não aconteceu depois daquela cena de despedida. A vida real continua e a vida de Elizabeth também. Assim como João Virgílio que morreu dez meses depois das filmagens, o filme mostra um final que trabalha com imagens que representam a realidade de uma filmagem.

O que podemos notar claramente é sua tentativa de trabalhar com elementos do documentário clássico de maneira diferente, utilizando a montagem e fugindo do senso comum. Para isso, além dos depoimentos, o filme apresenta fotos, recortes de jornal, imagens audiovisuais da época e a voz do “narrador sabido”. Estes elementos do documentário clássico são contrastados com a não preocupação de Coutinho com a verossimilhança, buscando-se o fator didático e um cinema capaz de suscitar a ação transformadora do público diminuindo a ilusão de verdade que o cinema de ficção traz. Coutinho tinha a proposta do público pensar naqueles entrevistados sem julgá-los, mas entender a situação que eles estão inseridos. Para isso, é necessária a preocupação de Coutinho em mostrar a verdade da filmagem, utilizando principalmente a própria figura do diretor do filme como elo entre os outros personagens, mas ao mesmo tempo, ser ele mesmo um personagem fundamental para o filme.

4.4 COUTINHO, O PERSONAGEM NARRADOR

No início de sua carreira ainda não vemos a presença física de Coutinho e muito menos da equipe de gravação em seus filmes. Desde as gravações de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho queria expor em quais condições seus filmes eram feitos. O que podemos chamar de *cinema verdade*. Tal conceito criado por Jean Rouch no início de 1960

acarretou muitos equívocos. O cinema verdade soviético foi visto como uma tentativa de captar as verdades do mundo. Rouch queria problematizar conceitos de verdade na tradição do documentário. Enfatizando que a verdade só seria possível revelando-se as condições de gravação. Assim, o cinema verdade não contemplaria somente filmar a verdade, mas sim, filmar a verdade no momento da gravação do filme.

Para entender melhor como Coutinho se coloca como um personagem em seus filmes e ao mesmo tempo narra histórias de outros personagens, gostaria de citar um diálogo memorável no filme *O fim e o princípio* (2005). Neste filme, em meio a uma entrevista casual entre dois personagens, Coutinho não parece ser o entrevistador ou o diretor do filme. Se fôssemos escrever um roteiro ficcional para uma peça teatral ou para um filme de ficção, o diálogo entre estes dois personagens poderiam estar numa mesma plataforma dramática e seguir parâmetros interpretativos dignos de um drama repleto de teatralidade. A seguir, o diálogo entre Leocádio e Coutinho.

- Ai meu Jesus do céu. O senhor crê em Deus?

- Eu...Complicado isso, né?

- Crê na natureza, né? Quem crê na natureza, crê em Deus...

- É... Mais ou menos.

(Silêncio)

- O senhor acha que crer em Deus é ilusão?

- Não, não acho.

- Ah, não.

- Eu não sei. É difícil saber essas coisas.

- Existe Deus no céu?

- Se existe...

- Existe.

- Acho que seria bom, mas não sei, né.

Quer saber.

- O senhor acha que vai alguém pro céu?

- Também queria saber.

- Vai não. Pro céu, não. Para o reino de Deus não vai ninguém, não.

- Vai pra onde?

- O reino de Deus é pra Jesus, e os apóstolos e alguns santos...

(Leocádio enfatiza)

- Alguns santos e mais ninguém. Agora dizem que tem algum lugar bom lá pro jardim do paraíso pra aquele que merecer. E o mais aquele que não ganhar a vida eterna, ou aquele que ganhar a vida eterna pega um lugarzinho bom. Aquele que não ganhar a vida eterna, vai dormir eternamente. O osso e a carne vira em pó e terra em cima e nada. Isso é de acordar um dia quando o filho do homem chamar.

- Quando o filho do homem chamar, lembra?

- Há de acordar quando ele chamar. E se não chamar nunca, ele lembra. Chama-se morte eterna.

A maior parte das falas questionadoras parece ser de Coutinho, afinal, é ele quem está conduzindo a entrevista, mas é de Seu Leocádio que imagina o paraíso e tira conclusões sobre o que poderia acontecer depois da morte. Conclusões dignas de um personagem ficcional. Coutinho tinha a opção de tirar este diálogo do documentário na edição do filme, mas não o fez. Afinal, um dos seus personagens principais está em cena. Este personagem é ele mesmo. O jogo cênico acontece a partir de uma dramaturgia construída por dois personagens que estão conversando. No entanto, todo o diálogo teatralizado por seu entrevistado faz parte de um roteiro que toca o campo ficcional e ao mesmo tempo continua sendo documental, pois foge ao controle de Coutinho.

Essa conduta como personagem-narrador que aparece em seus filmes fez parte da história de cinematográfica de Coutinho até o final de sua carreira. Coutinho sempre esteve inserido de forma profunda e não acreditava em sua invisibilidade diante das câmeras. Essas também são características do *cinema verdade* criado Jean Rouch que influenciou seu cinema e inevitavelmente na criação do seu próprio personagem-narrador. O teatro épico de Brecht também trabalha com um narrador que não exprime seus sentimentos, mas narra os sentimentos dos outros. Mesmo quando seus personagens iniciam suas falas é sempre o narrador que lhe dá a palavra. O narrador faz observações das ações de suas personagens e as descreve emocionalmente. O narrador tem a intenção de contar a história para alguém, mas sempre deixando uma distância entre ele a história contada. Mesmo se o personagem-narrador contar uma história particular, ele deve apresentá-la afastado dos fatos contados. A

diferença principal é que na ficção, o narrador já conhece o futuro de seus personagens, até mesmo o íntimo de seus personagens. No filme documentário isso não acontece. O narrador apenas mostra como se comportam e nunca se transforma num personagem para manter a atitude de distanciamento das personagens. Mas Coutinho assume um personagem-narrador. Em alguns momentos, ele narra os acontecimentos afastado dos personagens, em outros momentos ele se transforma em um personagem que dialoga com seu entrevistado como num filme ficcional.

Um dos filmes que talvez ele utilize sua imagem como personagem-narrador com mais intensidade foi *Boca de Lixo* (1992). A exploração das imagens de homens e mulheres catando lixo em meio aos outros animais deixa claro que Coutinho coloca o espectador numa posição desconfortável como cúmplice daquela situação caótica ao lado dele. Acompanhado disso, também podemos notar a mesma busca por um cinema ambíguo. Afinal, o que aquelas imagens iniciais poderiam se diferenciar daquilo que o espectador já conhecia por outros meios?

No entanto, no decorrer do filme, percebemos a resistência daquela gente que aparentemente questiona a presença da equipe de filmagem, mas que acaba permanecendo no corte final do filme. O questionamento daquele que é filmado faz parte do filme. Não é cortado por Coutinho. Essas indagações por parte daqueles trabalhadores fazem todo o sentido, afinal, eles não querem ser transformados em “tipos” que tanto os canais de televisão nos fazem lembrar, com matérias de jornais que corroboram com a criação de uma verdade sobre aquelas pessoas que trabalham no lixo e de que os próprios catadores parecem discordar.

Neste filme, Coutinho estabelece uma dinâmica para se aproximar de seus personagens. A partir de fotos retiradas das gravações feitas anteriormente, as pessoas acabam se identificando e a proposta de Coutinho começa a ser entendida de forma diferente da convencional. As imagens circulam entre os trabalhadores que se veem naquelas fotos e reagem de inúmeras maneiras. Ou seja, a intenção de Coutinho não era criar “tipos” que personificariam a figura já tão explorada em telejornais e outros documentários. Para propor essa dinâmica, Coutinho necessariamente precisaria se transformar num personagem em meio a tantos outros.

Assim, os depoimentos e histórias são coletados de forma espontânea, o que lhe dá um ar de imediatismo e de frescor nos depoimentos, o que ajuda a fugir das construções destes tipos cinematográficos. Coutinho quer recusar personagens prontos, afinal

muitas falas daqueles trabalhadores não condizem com um discurso que reivindica melhores condições de vida e nem reclamam de seus trabalhos tortuosos. A maioria são discursos de aceitação da vida que levam. Coutinho não acrescenta ideias, informações ou elementos estéticos àquelas cenas. Afinal, não precisam de nada mais além de sua poética.

O que Coutinho prega em seus filmes é o chamado *cinema da crueldade*, citado por Bazin, que recusava a complacência com relação ao objeto filmado. Assim, o filme não procura saber quais as causas que levaram aquelas pessoas a estarem ali em meio àquele lixo e nem procura os culpados daquilo existir. Muito menos dita qualquer solução para aquele problema social. Isso faz com que o espectador se coloque numa posição desconfortável diante da falta de um final que lhe dê esperança de um mundo melhor.

Nos documentários de Coutinho, a utilização de um acordo tácito entre entrevistado e entrevistador acontece quando não se pronuncia alguma palavra proibida, mas todos sabem do que se trata. A relação de entrevistado e entrevistador também é inundada por uma representação soberana do documentarista como aquele que se coloca no papel de perguntar e não ser questionado. Propositalmente, Coutinho faz questão de deixar evidente na montagem do filme e coloca seu papel de questionador sendo questionado em alguns momentos, invertendo este papel soberano. Estas representações soberanas são visíveis no documentário, mas também são presentes na dramaturgia.

Entre as relações de entrevistado e entrevistador há espaços silenciosos entre as palavras e os gestos que comprovam que além da fala verbal, o corpo do personagem também fala. E enquanto o corpo fala, o silêncio permanece. Talvez essa busca pela realidade aconteça justamente no espaço silencioso entre os personagens. Susan Sontag diz que não existe o silêncio ou espaço vazio e sempre há alguma coisa acontecendo que provoca algum som. No momento que o espectador observa o silêncio de algum personagem, há algo a ser visto ou dito. Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo.

O ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. Este não apenas existe em um mundo pleno de discurso e outros sons, como ainda tem

em sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som. (assim, grande parte da beleza do mutismo de Harpo Marx deriva do fato de ele estar cercado de conversadores maníacos.) um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível — seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. o silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo.⁴¹

A arte de nosso tempo é repleta de ruídos, encontrando no silêncio uma forma de expressão. A personagem não está somente na fala de seus entrevistados, mas também na poética do corpo do entrevistado. Em sua expressão corporal. O documentário traz à tona a realidade da imagem e consigo a poética nos gestos, nas falas e nos silêncios destes entrevistados. Seria nesses espaços de silêncio entre as falas de seus personagens que o filme consegue tocar a realidade. Por isso que podemos desconsiderar Coutinho como um personagem que faz questão de estar presente fisicamente em seus filmes e imprimir sua expressão corporal.

O silêncio entre os personagens, ou na pausa dramática, são presentes em cenas como a entrevista com João Mariano⁴² em *Cabra Marcado para morrer*. O início da fala de João Mariano é interrompido pelo corte da fala de Coutinho: “*Um momentinho só, tá com vento*” a câmera corta e a fala tem início novamente. Coutinho continua do corte “*Você pode falar o que o senhor tava falando que tá perfeito*”, logo depois, o silêncio de João Mariano. Durante quase 30 segundos a câmera mostra a impaciência de Coutinho que insiste que Seu Mariano fale. Finalmente, Seu Mariano retoma a fala. Neste caso, o corte não é só feito por Coutinho no momento em que ele diz que está com problema no som, mas também por seu Mariano quando permanece quieto. Essa longa pausa dramática marca a edição do filme e a

⁴¹SONTAG, Susan. *A Estética do Silêncio*. In: _____. *A Vontade Radical*. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 p.18.

⁴² A cena indicada inicia em 53m36.

insistência de Coutinho deixa claro um hiato longo de um silêncio perturbador do entrevistado.

Em outro momento do filme, A cena em que o filho de Elisabeth Teixeira, Abraão afirma em alto e bom som “*Quero que o filme registre isso*”⁴³. Abraão parece esperar uma resposta de Coutinho que confirma que a fala dele não será cortada na edição. Abraão continua sua fala sobre os políticos: “*Nenhum presta pro pobre*” e Elisabeth confirma acenando com a cabeça “*Nenhum*”. Novamente temos um silêncio. Isto, de alguma forma, já é uma interação verbal, mas também gestual entre personagens. Afinal, Abraão mencionou isso esperando algum tipo de retaliação por parte de Coutinho, que afirma categoricamente que não haverá qualquer intervenção. No entanto, a própria fala dele configura um tipo de intervenção e faz com que o personagem-narrador esteja presente novamente.

Logo após essa entrevista com Elisabeth e Abraão, mais um corte abrupto, não com a fala de Coutinho, mas sim, para a próxima cena em que o filme de 1964 é projetado para Elisabeth e seus filhos. Nesta sequência, Elisabeth descreve suas lembranças das cenas gravadas, explicando quem fazia o papel de quem no filme. Após essa cena, Coutinho descreve como foi a produção das entrevistas com Elisabeth e confessa, ainda em primeira pessoa, que a presença de Abraão influenciou no clima da entrevista. Enquanto isso, a câmera acompanha Coutinho pelas ruelas até o segundo encontro com Elisabeth que acontece na janela de uma pequena casa. Coutinho cumprimenta Elisabeth e o plano continua sem cortes, e propositalmente Coutinho deixa ela falar sobre a entrevista dada no dia anterior. Isso dá a sensação de continuidade, mas também a sensação de personificação de Coutinho para o espectador do filme, mesmo que sua narração continue em *off*.

Ali eu sou personagem, sou parceiro eventual daqueles caras. Na verdade, fui juntando o que a televisão fazia, mas cortava ou usava mal, com aquilo que o cinema não fazia, e isso de uma forma muito instintiva do que pensada.⁴⁴

Ao retomar o projeto *Cabra marcado para morrer* em 1979, Coutinho parece estar ciente que ele mesmo seria um personagem do

⁴³ A cena indicada inicia em 28m44.

⁴⁴ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004. p.75.

seu próprio documentário. Isso foi um divisor de águas para a produção. Afinal, de alguma forma ele havia participado da história de João Pedro e Elizabeth Teixeira. Era claro que Coutinho não poderia se eximir de participação na trajetória do filme que também fez parte de sua vida. O diretor levou uma segunda câmera para as gravações em 1981. Justamente para gravar a equipe trabalhando e mostrar também a câmera principal. Evidentemente, Coutinho também queria contar sua própria experiência naquele processo cinematográfico.

Em documentários dos anos 60 a presença do diretor no filme era completamente descartada. Tanto é que nas cenas gravadas em 1964 não há intervenção entre um lado e o outro da câmera. A separação daquilo que era filmado do que estava atrás das câmeras não era sequer cogitada. O personagem-narrador que Coutinho teve que desenvolver foi fundamental para a construção da narrativa de *Cabra* que foi narrado também em primeira pessoa. Isso não foi em vão.

A estética de algumas cenas com narrações em *off* lembra filmes com uma narrativa clássica de documentário. Além da narração de Coutinho, o filme começa com outros dois narradores. Ferreira Gullar e Tite de Lemos foram essas vozes. As informações dadas por estes narradores, com um texto escrito por Coutinho, seriam apenas de ordem informativa. Coutinho dá sequência à narração, mas adiciona sua experiência como personagem diante do acontecimento do assassinato de João Pedro e seus desdobramentos.

Coutinho poderia utilizar apenas a sua voz como condutora do documentário, mas não. A questão não está somente no fato de Coutinho narrar suas experiências sobre um determinado assunto, mas o filme trata de um momento histórico vivido tanto pelos camponeses de Sapé quanto por Coutinho. Ele utiliza a narração em terceira pessoa para dar informações sobre João Pedro e dá detalhes sobre a simplicidade de sua trajetória de vida e de sua família. A utilização de um “narrador sabido” é necessária, pois desvenda e confirma um Coutinho que acumula as funções de documentarista e de um personagem que narra suas percepções em primeira pessoa dentro do filme e de seus entrevistados. Assim, Coutinho se aproxima cada vez mais do teatro épico de Brecht.

4.5 COUTINHO E O SEU DISTANCIAMENTO ÉPICO

A teoria do distanciamento de Brecht torna estranho tudo aquilo que supostamente conhecemos. Este efeito de distanciamento busca um

estado de surpresa que Brecht queria reproduzir em suas peças que causava estranhamento ao público, afinal se distanciava dos elementos do drama tradicional. Assim, ele elaborou uma estrutura narrativa que implica o *gestus* associando a ironia, a paródia, ou o cômico. Esse processo de distanciamento utiliza o choque ou a estranheza como base para o riso. Desta forma, Brecht transforma o mundo que desconhecemos para então explicá-lo de forma didática.

Para falar sobre características que provocavam o estranhamento nos filmes de Coutinho e consecutivamente seu distanciamento épico, evidencio o *gestus* que os atores utilizam nas cenas gravadas em 1964 em *Cabra marcado para morrer*. Evidentemente, Coutinho não parou para pensar em leis de dramaturgia para compor seus filmes. Não faria nenhum sentido. No entanto, podemos notar algumas situações em que Coutinho é contaminado pela construção épica em seus documentários. A dramaturgia necessariamente necessita de um conflito, e Coutinho utiliza um conflito real. Ou seja, não é mentira. No entanto, é encenado, voltando a ser mentira e ele o utiliza dentro da narrativa documental, mas ao mesmo tempo, não pretende defender um discurso de pureza.

O fato dos atores não representarem de maneira tradicional devido às suas inexperiências com a arte cênica configura um *gestus*. O camponês que interpreta a cena narra com *gestus* de quem apresenta um personagem, e mantém uma certa distância dele. No entanto, é o narrador que consegue dialogar com o público. A utilização de vozes dos próprios entrevistados descrevendo as cenas que gravaram há vinte anos é o momento em que o ator se separa do personagem, e se dirige ao público, ali o espaço e tempo do filme desaparecem. O narrador consegue com sua fala mostrar um horizonte maior, afinal já conhece o futuro de seu personagem e o fim daquela história de João Pedro.

Além de sair de seu personagem, o entrevistado revela sua opinião sobre o personagem que interpretou há vinte anos atrás e expõe uma crítica social em relação ao seu personagem vinte anos mais novo. No teatro épico, o ator precisaria desenvolver o gesto, entonação e pantomima, em *Cabra* este gesto transcende e toca o real.

Em nenhum momento, Coutinho deixa claro que vai fazer um filme meramente informativo ou de análise do movimento camponês da região. Nem pretende reconstituir o passado. O que importa para Coutinho é a memória do presente. Diante disso, ele contesta o documentário histórico. Nos primeiros minutos de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho já deixa claro com sua narração suas intenções sobre aquilo que iria fazer com as imagens captadas em 1964. A narração dele

ao descrever quem eram os camponeses que iriam interpretar cada papel no filme já faz parte da montagem que ele pretende trabalhar posteriormente.

Isso fica claro no início do filme, ao mostrar uma imagem filmada em preto e branco de uma família atravessando uma estrada.⁴⁵ Coutinho narra qual era a sua intenção para aquele filme ficcional de 1964. Naquelas imagens da família atravessando a rua seriam inseridos os letreiros de apresentação do filme. Ou seja, a mesma imagem que tinha um significado e uma aplicação em 1964, teve outro significado em 1984. Assim, Coutinho narra sua experiência no desenvolvimento como um personagem-narrador que descreve suas vivências e experiências, suas mudanças de planos, como se fosse num diário, mas sem deixar de ser um personagem que passou por perseguições junto com os camponeses de Sapé.

O contato de Eduardo Coutinho com a dramaturgia, como roteirista e co-roteirista em algumas produções cinematográficas e no teatro intensificaram sua vivência na dramaturgia antes mesmo de iniciar sua carreira como documentarista. Talvez isso o tenha ajudado a desenvolver as cenas dramatizadas de *Cabra*, em 1964, protagonizadas por atores que na verdade eram os próprios camponeses e moradores de Sapé. O trabalho de dramaturgia que Coutinho desenvolveu com a escrita daqueles roteiros fez parte da versão final do filme.

O que talvez o cineasta não imaginava na época era como iria utilizar as cenas dramatizadas de *Cabra* num documentário finalizado quase 20 anos depois. Por isso, Coutinho trabalha com a alegoria da história na sua montagem. Os pedaços de filmes dramatizados pelos atores camponeses acabaram fazendo parte da montagem do documentário. As cenas gravadas com os atores foram roteirizadas e pensadas como num filme de ficção e acabaram fazendo parte de um documento verdadeiro da época, mesmo sendo falsas.

O filme deixa clara sua intenção em trabalhar essa montagem que une entrevistas com imagens dramatizadas e isso fica evidente logo no começo do filme⁴⁶. A cena mostra um homem saindo de casa montado num cavalo e com um vaso nas mãos. O homem joga o vaso no chão. A cena, gravada em 64, para o filme de ficção, é repetida três vezes. Essa repetição também causa estranheza. Metaforicamente, durante a repetição da mesma cena, o narrador Coutinho reforça os dados a respeito do processo de como foi fazer o filme e quais os

⁴⁵ A cena inicia aos 6min.

⁴⁶ Aos 07min20.

materiais foram salvos para a continuação das filmagens depois do golpe de 64.

Novamente há a aproximação da obra épica em que o narrador pode intervir, explorando as relações de tempo e espaço, inclusive com *flashbacks*, e trabalhando com o que virá a acontecer. Este talvez seja o fator que cause mais estranheza, afinal, o espectador se depara com idas e vindas no tempo traduzidas em imagens. O significado das falas dos entrevistados, editadas com as imagens ficcionais, resultava em outro sentido.

Na continuação de sua saga em encontrar todos os filhos de Elizabeth, Coutinho entrevista Marinez Teixeira⁴⁷. Marinez é encontrada por Coutinho em maio de 1982, no Rio de Janeiro. Coutinho pergunta para ela se ela guarda alguma mágoa de Elizabeth. A filha diz que não. Logo depois, Coutinho pergunta se Elizabeth havia escrito alguma carta para ela. Ao afirmar que recebeu duas cartas de sua mãe, Coutinho pede para que Marinez leia um trecho da carta que Elizabeth escreveu. Enquanto a carta está sendo lida por sua filha, algumas imagens de Elizabeth sentada no chão com duas crianças que faziam parte do material gravado em 1964 passam durante a leitura da carta.

Novamente, Coutinho assume não apenas o papel de diretor do filme, mas agora de narrador de uma situação real que tenta trazer uma carga emotiva à cena da filha lendo a carta da mãe e explorando as relações de tempo e espaço. Durante o documentário, as imagens gravadas e encenadas para o filme idealizado em 64 continuam a fazer parte da narrativa documental, mesmo tendo a intenção de fazer parte de um material ficcional.

Um momento que mais chama a atenção acontece quando um dos trabalhadores camponeses recorda uma das cenas filmadas em 1964. Era uma cena contracenada por Cícero, o único ator que sabia ler no elenco, e que também ajudou na assistência de produção da época.⁴⁸ Coutinho pergunta se ele lembra de alguma coisa das filmagens da época. Cícero diz que recorda de uma cena que cobria uma casa. Cícero descreve a cena detalhando que pegava uma telha e entregava ao companheiro que estava em cima. A voz de Cícero em 1984 é sincronizada exatamente em cima da imagem da época onde é dita a seguinte frase por Cícero ator: “*O charque está muito caro. Como é que vamos poder viver?*” Novamente, Coutinho brinca com as imagens de 64 e com as falas das entrevistas de 20 anos depois. Coutinho pergunta

⁴⁷Aos 60min45.

⁴⁸Aos 21min58.

a Cícero se ele tinha esperança de que a equipe voltasse para poder finalizar o filme. Metaforicamente, Coutinho utiliza as mesmas imagens do filme de 1964, onde dois homens terminam de cobrir um telhado da casa.

Em *Cabra*, a personagem Elizabeth parece cumprir o papel dessa personagem como o indivíduo dramático que recolhe os frutos de sua própria ação. Assim como Coutinho também se torna um personagem dramático que recolhe os frutos de suas ações, principalmente no sentido de conseguir finalizar o próprio filme.

Ainda sobre a segunda entrevista que Coutinho fez com Elizabeth sem a presença de seu filho Abraão, onde ela parece ser outra pessoa, muito mais receptiva e atende a equipe de filmagem numa janela de uma sala de aula improvisada. O que chama a atenção é com relação a crítica que Elizabeth faz a ela mesma.⁴⁹ Neste momento, a própria Elizabeth faz uma pequena análise da entrevista que havia cedido no dia anterior. Ela mesma critica a sua postura e diz que devia ter se expressado melhor. Ela disse que devia ter contado mais sobre a vida dela com João Pedro. Esta seria a presença do narrador épico fazendo uma crítica ao seu próprio personagem.

Elizabeth reinicia sua fala sobre seu relacionamento com João Pedro e narra como o conheceu. Novamente, Coutinho utiliza imagens dramatizadas da época para cobrir a voz em *off* de Elizabeth. A narração de Elizabeth conta que João Pedro trabalhava numa pedreira, enquanto isso, as imagens mostram João Mariano interpretando João Pedro trabalhando numa pedreira. Elizabeth buscava em sua memória o início da vida política quando acompanhou João Pedro até a Paraíba em 1958. Na época, ele era presidente da Liga Camponesa. A imagem mostra um trem chegando à estação com João Mariano interpretando João Pedro coincidindo perfeitamente com as falas de Elizabeth. A narração de Elizabeth contando os últimos anos de vida de João Pedro é intercalada com cenas de seus filhos saindo do trem. Na continuidade, Elizabeth continua a contar sua vida em Jabotão, sua crença religiosa e o início de sua participação política. Enquanto isso, imagens do sítio, da feira de Jabotão, que foram feitas em 1964, cobrem o depoimento de Elizabeth feito em 1984.

No entanto, a seqüência mais memorável no que diz respeito à utilização da dramatização acontece quando o filme explicita a relação da montagem que Coutinho utiliza com auxílio da dramaturgia que ele

⁴⁹ Aos 30min44.

mesmo criou.⁵⁰ A narração explica a cena improvisada pelos camponeses. Nesta sequência, um grupo de camponeses, liderado por João Pedro, discute com o administrador da fazenda a questão do aumento do pagamento que era feito ao proprietário da fazenda. Esta é a primeira sequência em que os diálogos são incorporados às imagens de 64. Todos os diálogos foram criados pelos próprios atores por meio de improvisação.

O que impressiona nesta cena é a sequência que obedece técnicas de roteiro cinematográfico de um filme de ficção. Os enquadramentos, o conflito principal do protagonista, todos esses detalhes cinematográficos constroem uma linguagem ficcional, mas também é contaminada pelos depoimentos dos camponeses e principalmente de Elizabeth Teixeira. As ações anteriores ao início das filmagens, como por exemplo a luta daqueles camponeses por melhores condições de trabalho, relacionam-se a uma situação real daqueles personagens e que parece incorporar a cena ficcional e consecutivamente continuam na gravação 20 anos depois com a busca pelos filhos de Elizabeth. Essa progressão dramática é clara, acontece durante o processo de filmagem e é registrado no desenvolvimento do documentário.

Novamente, a narração de Elizabeth costura a dramaturgia do documentário. Logo depois, ela conta como aconteciam as injustiças em que muitas famílias foram abandonadas e muitos foram mortos. Ela cita o exemplo de Alfredo, personagem que só aparece por meio de imagens do filme ficcional de 64. Elizabeth continua sua narração contando que Alfredo estava na roça até que os capangas do latifundiário chegaram para matá-lo. Mesmo sem Elizabeth saber ou ver a cena ficcional que representa a morte de Alfredo filmada em 64, foi a voz dela que narrou a cena do assassinato de Alfredo no filme. Depois de levar um tiro, Alfredo cai em plena plantação.⁵¹

Logo depois, uma cena de João Mariano lavando os pés tinha ao fundo a voz em *off* de Elizabeth que afirmava que João Pedro já tinha sofrido várias ameaças. Neste momento do filme, enquanto Elizabeth conta que João Pedro havia sido preso por vários policiais, ela lembra que os latifundiários chegaram a oferecer dinheiro para que ele desistisse de lutar por melhores condições de vida. Esta cena mostra Elizabeth Teixeira, interpretando seu próprio papel, ao lado de João Mariano que interpretava João Pedro, ilustrando um pouco a forma

⁵⁰ Aos 37min05.

⁵¹ Aos 42min10.

como Coutinho trabalhou com a montagem em seu documentário que utiliza imagens ficcionais gravadas em 64 com os depoimentos dos camponeses colhidos vinte anos depois.

Ao enfatizar a coragem de seu companheiro, Elizabeth lembra que João Pedro sempre dizia que preferia morrer do que fugir dali. Novamente, o filme se baseia numa fala real, mas utiliza imagens encenadas e trabalha com a montagem alegórica para causar o estranhamento épico. Este foi o único momento que Elizabeth confessa que João Pedro sabia que estava marcado para morrer. Sua morte já estava premeditada.

Elizabeth fala como se estivesse interpretando a voz de seu marido, João Pedro. Ao dar voz ao personagem de João Pedro, de certa forma, também interpreta as falas que seriam dele. Enquanto João Mariano está sentado falando algo, que não se pode ouvir, a cena tem início com Elizabeth dando seu depoimento interpretando a fala de João Pedro enfatizando que, naquele momento, ela pediu para que os dois fossem embora dali. Coutinho trabalha com a montagem de forma simultânea e insere a voz de Elizabeth durante a interpretação de João Mariano sentado e parecendo discursar durante a cena.⁵² Elizabeth lembra da fala de João Pedro e diz: *“Eu sei que vou tombar. Eles vão me tirar a vida. Agora, tem uma coisa que eu digo a você: tiram a minha vida covardemente”*.

Neste momento, ela parece dublar a voz de João Mariano que interpretava João Pedro. Trata-se de um exemplo perfeito de trabalho alegórico de imagem e som, e que desenvolve e apura a percepção do espectador que tem o trabalho de construir a conexão entre a cena ficcional, gravada em 1964, com a fala de Elizabeth Teixeira que busca pela memória a cena tal como foi filmada de forma dramatizada.

Coutinho monta seu filme de maneira que o espectador veja as cenas ficcionais filmadas em 1964 como parte integrante da narrativa do documentário. Como se a dramatização pudesse auxiliar na construção de uma espécie de busca por uma realidade que Coutinho sabe que não consegue alcançar, mas para a qual, com sua montagem alegórica, consegue dar outros significados com as falas, imagens e sons que em muitos momentos não estão dispostos à aproximação. Esta indefinição é o que mais chama a atenção no documentário de Coutinho que trabalha num movimento dinâmico entre realidade e a dramatização, o que causa o estranhamento.

⁵² Esta cena de transição acontece aos 46min33seg do filme.

Assim, o cinema de Coutinho se aproxima muito mais da dramaturgia épica do que da clássica. Coutinho utiliza a dramatização aristotélica ao simular uma cena real, utilizando Elizabeth que participou verdadeiramente daquelas situações para representá-la ficcionalmente dentro de uma montagem cinematográfica, mas utiliza o teatro épico, pois há a possibilidade de Elizabeth sair daquele papel e atuar fora daquela cena, também como narradora.

5 A DRAMATIZAÇÃO COMO DISPOSITIVO DE BUSCA DA REALIDADE

O que Bertolt Brecht estava propondo era um afastamento dessa tentativa de mostrar a realidade inalcançável, mas ao mesmo tempo, ele estava sendo honesto com seu público, deixando claro que aquilo era teatro e não uma ilusão da realidade. Isso tornaria estranho tudo aquilo que conhecemos, ou que achamos que conhecemos, causando um efeito de distanciamento, consecutivamente de surpresa. Para isso, Brecht, ao elaborar uma estrutura narrativa que implicaria no *gestus*, obtinha um efeito desejado no teatro épico. O ator não poderia representar de maneira tradicional, mas narrar com *gestus* de quem mostra um personagem, mas ao mesmo tempo, mantendo certa distância dele.

No momento em que o ator se separa do personagem, e se dirige ao público, o espaço e tempo da peça se dissolvem. Para isso, o ator precisa desenvolver o gesto, entonação e pantomima. Essa estrutura narrativa se aproxima da dramatização feita em alguns documentários. Aquele que está contando o fato normalmente interpreta ou dramatiza suas ações para legitimar uma verdade narrada.

Desde o início do cinema, as cenas dramatizadas e ficcionais fazem parte dos documentários. Um bom exemplo está no filme *Lampião, o rei do cangaço* (1936), cujas imagens originais são de Benjamin Abraão, onde há uma cena em que o bando de Lampião demonstra um ataque armado⁵³. A cena que teria que demonstrar um ataque ao inimigo é encenada pela própria tropa de Lampião cujos membros, em muitos momentos, riem e brincam com a encenação daquilo que seria uma demonstração de combate. A relação de uma cena de violência que conta com o tom cômico, resulta numa terceira cena.

Mas afinal, o que é o riso diante dessa dramatização neste documentário? Para Henri Bergson o que provoca o riso é a incapacidade do homem sobre sua racionalidade. Em seu livro *O riso*, Bergson destaca que inúmeras vezes, o riso do espectador, no teatro, é contagiante, ou seja, depende de quantas pessoas estão na sala. Também há risos intraduzíveis de uma língua para outra, afinal os costumes e as ideias de certa sociedade são diferentes entre si. Assim, o riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum, ou de uma

⁵³ A cena indicada inicia em 5m20s.

significação social. No instante que perdemos a seriedade, acontece o riso que se compara a um alívio, ao escapar das preocupações da própria finitude, mas acontece momentaneamente até voltarmos a nossa racionalidade. O riso de uma criança acontece de forma livre. Ela pode rir de algo sagrado, algo que é considerado socialmente “sério” e que não poderia ser motivo do riso. Há também o riso dentro do espaço não lógico, diferente daquilo que tenta espelhar a realidade. Neste espaço, o riso acontece de forma livre, mas coerente e sem culpa. O riso traz a possibilidade de ultrapassar o mundo e o que somos, mesmo que não possamos compreender essa experiência interior. O riso remete ao nosso papel precário, limitado e mortal, marcado pela falta e pela impossibilidade de atingir o conhecimento pleno. Por dar acesso ao nada que liberta de uma conduta racional da organização social.

No entanto, qualquer definição não será satisfatória para o instante do riso e a linguagem não dará conta de seu significado. Assim, o riso também pode ser considerado uma fissura por onde o ser humano percebe a sua fragilidade. O riso tem o mesmo efeito de uma ruptura e são rompidos e consecutivamente reatados. O riso contido, em muitos casos, demonstra essa tentativa do fechamento dessa fissura. Tanto na dramatização de *Lampião, o rei do cangaço* como em *Cabra marcado para morrer*, este reconhecimento pela razão escapa diante de um documentário que se propõe retratar a realidade e utilizar a dramatização.

Quando os camponeses assistem às cenas do filme dramatizado em 64, a projeção de imagens contrasta com as imagens dos participantes assistindo às cenas do filme. A espontaneidade deles assistindo às cenas, os risos e as expressões não lembram uma dramatização. Parece que ali, Coutinho se aproxima mais da verdade da filmagem como havia proposto anteriormente. A cena da projeção acontece com a narração do próprio Coutinho que apresenta cada um que vem chegando como se fossem amigos de longa data. Lembrando que Coutinho continua sendo um personagem narrador, mas fundamentalmente um documentarista.

Entre uma cena e outra, o filme apresenta alguns camponeses que foram atores na época e conta como eles estão vivendo durante as gravações da segunda parte do filme. Durante toda a cena, os risos são rotineiros. Todos na cena estavam rindo da simulação da história triste de João Pedro. Estavam rindo de suas simulações diante da câmera e não do fato propriamente dito. Aquele momento de descontração diante do filme, que eles nunca tinham visto, suscitava algo que fugia do convencional, do rotineiro e que representava uma realidade. Coutinho

sabia que aquela dramatização e representações não tinham o intuito de serem originais, muito menos uma tentativa de cópia do que realmente aconteceu. Aquelas imagens ficcionais eram simulacros de uma realidade.

Essa mistura de teatralidade, espontaneidade, realidade, dramatização, verdade e mentira aparece e desaparece diante do espectador durante todo o filme *Cabra marcado para morrer*. Afinal, não se trata de um filme de fácil digestão, e sim de um filme que provoca, pois não tem uma definição exata, não se encaixa num determinado gênero cinematográfico apenas. Coutinho, em sua montagem, une elementos cinematográficos que parecem indefiníveis num primeiro momento, mas que começam a ter novos significados no decorrer do documentário. Das inúmeras formas que o filme *Cabra* pode inserir a dramatização, a inserção sempre foi feita de maneira que a montagem das imagens de 1964 tivesse alguma relação com as entrevistas feitas nos anos 80.

No texto “*A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo*”, Ismail Xavier destaca um conceito chamado filme-ensaio que merece ser levado em consideração. Esse foi um conceito formulado por Hans Richter em 1940 a partir do formato documental, mas também o encontramos no cinema experimental e ficcional. O que o filme-ensaio propõe é ultrapassar as fronteiras de gênero cinematográfico e encarar o filme como pensamento e transformá-lo em formas cinematográficas. O filme-ensaio pode ser encarado como um experimento sem se prender às regras herméticas. Trata-se de um experimento intelectual mais abrangente e arriscado, em que a exatidão é inviável. No entanto, é nesse espaço que se constrói um exercício pela autoria.

A dimensão reflexiva do ensaio e sua representatividade podemos reavaliar as relações entre realidade e ficção. Ou ainda, entre o cinema e outras mídias. Afinal, o ensaio procura dar conta de setores distintos e constantemente em movimento sem perder a noção desta polivalência e perder as características entre construção e expressão, como observa Theodor Adorno no texto *O ensaio como forma*. Adorno diz que o ensaio pode ter uma autonomia estética, mas que pode se aproximar ou confundir com arte. No entanto, segundo Adorno, “*o ensaio se diferencia da arte tanto por seu meio específico, os conceitos,*

quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética”⁵⁴.

Para isso, precisamos pensar e reconhecer a imagem como uma forma que pensa, podemos pensar em mecanismos que operam de diferentes formas. O fato de ter uma câmera direcionada para si gera uma ansiedade exibicionista por parte de quem é objeto da lente, gerando o “efeito câmera” que conduz a uma inevitável teatralidade, em que cada um assume um papel diante de um cenário social construindo um personagem no documentário composto por elementos e por um espaço separado de sua vida cotidiana. Isso vai além da dramatização ensaiada num documentário.

Ismail Xavier destaca Josette Féral e seu livro *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites* para falar sobre o conceito de teatralidade, performance e teatro. Para ele, teatralidade seria algo que transcende o teatro e consegue se manifestar em situações de vida cotidiana, e não se limita a ritualizações. A teatralidade pode inclusive, ser evidenciada por um *performer* que consegue impor uma cena aos olhares dos espectadores que podem estar em qualquer lugar. Lugar este, que também pode gerar teatralidade apenas por remeter a um espaço que traz potência antes de começar uma performance propriamente dita. O teatro seria apenas uma das manifestações de teatralidade.

No documentário, o “efeito câmera” também pode ressaltar um tipo de teatralidade por parte de quem encara a câmera e sabe que o filme poderá atingir um grande público. Isso pode acentuar gestos performáticos por parte do entrevistado, mas também do entrevistador. Daí em diante, o fundamental é a exploração do sujeito que fala como um personagem inserido “*na vivência desse jogo ambíguo que o senso comum poderia tomar como uma oposição entre momentos puros de verdade e momentos de mentira, entre sinceridade e fingimento*”⁵⁵. Ou seja, quando se fala de si, o discurso só convence se a performance for autêntica dentro da encenação. A necessidade em acreditar naquilo que se diz dá a ideia de assumir um personagem que acredite piamente no conteúdo de sua narração. Afinal, para ser convincente, a narração deve ter um narrador que assuma um papel de enunciador e que tenha uma

⁵⁴ ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma". In ___*Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades - Ed. 34, 2003. p 18.

⁵⁵ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015. p234.

identidade afinada com o imaginário da própria narração. Ele, o narrador, deve produzir a magia, o encanto, da vivência do imaginário.

Um dos exemplos em que a dramatização se aproxima do conceito de narrador do teatro épico onde o ator narra a vivência de seu personagem como se fosse outro acontece no momento em que Duda conta a história de como os militares chegaram em sua casa. Duda reproduz o diálogo dele com um coronel. Toda a contação da história de Duda foi gravada sem cortes por Coutinho “*Coronel, aqui não tem nada de comunista aqui, nem cubano nem nada. Tem um povo morrendo de fome, doente, sofredor, como eu mesmo tô doente... tá ouvindo?*”⁵⁶ Coutinho declara que essa cena foi uma demonstração de uma grande atuação, de ator mesmo. Ele diz que quem lembra o passado é também ator. Talvez a interpretação de Duda durante a entrevista fosse tão bem dramatizada quanto uma cena de um filme de ficção, mas se trata de um depoimento real.

O que Coutinho pretende e consegue fazer é explicitar em seus filmes alguns tipos de mecanismos de encenação e consegue naturalizar o efeito de verdade das entrevistas e transformar essa percepção do espectador em algo fundamental para o seu cinema. Coutinho quer com isso deixar complexas as nossas relações com o filme e, consecutivamente, com o mundo que nos cerca. Afinal, ser enganado e ao mesmo tempo saber que está sendo enganado também suscita um querer entrar ainda mais no jogo proposto.

Em outros termos, perceber um filme como ficcional ou não só adquire pertinência efetiva nas suposições do espectador, pois no limite não há nada nas imagens que garanta sua veracidade, nada de intrínseco aos seus componentes que prove sua qualidade documental em relação ao mundo.⁵⁷

⁵⁶ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p53.

⁵⁷ OHATA, Milton; (organizador). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p 384.

5.1 JOGO DE CENA

Coutinho continua a utilizar a dramatização nos seus próximos filmes, logicamente, de forma diferenciada. Outro exemplo é *Jogo de cena* (2007). O filme inicia com a imagem de um anúncio de jornal, onde se procura mulheres interessadas em participar de um documentário para contarem suas histórias de vida. Coutinho convida as personagens a compartilharem suas alegrias, tristezas e suas experiências mais marcantes. O documentário acontece dentro do Teatro Glauce Rocha onde 13 mulheres contam suas histórias em frente às câmeras. O diretor também convidara atrizes para interpretarem as mesmas histórias contadas por essas entrevistadas, mas Coutinho é honesto com seu público e deixa claro o jogo que pretende fazer.

O jogo que o cineasta propõe em *Jogo de cena* tem pelo menos três camadas. A primeira camada conta com as personagens reais que falam de suas próprias vidas. Na segunda camada, ele deixa claro que estas personagens serão interpretadas por atrizes. A terceira camada do filme seria a busca por um real que parece escapar entre o espaço de dramatização e da realidade. Neste entre-espaço mostram-se fissuras em que as atrizes acabam contando suas experiências ao dramatizar aquela história real.

As entrevistas são intercortadas a ponto de o filme evidenciar que não se trata de um documentário tradicional. As falas são retomadas com a continuidade da fala de onde a entrevistada parou. Com o objetivo de que o espectador entenda que há um jogo de dramatização acontecendo, no início do filme, Andréia Beltrão, reconhecida pelo grande público, dá continuidade à história de uma mulher que conta sobre seus sonhos interrompidos por uma gravidez complicada. Ao final da entrevista, Andréia Beltrão descreve a dificuldade de interpretar a fala daquela entrevistada que vivenciou aquela história e a dificuldade de segurar o seu choro em frente à câmera, pois queria imitar a reação da dona da história. Talvez esse também possa ser um caso onde o real frustrou a representação, como aconteceu com Molière.

No entanto, o documentário de Coutinho ultrapassa a linha meramente interpretativa das atrizes e avança sobre um terreno desconfortável de interpretar histórias contadas por pessoas verdadeiras. Transformando as atrizes em personagens “reais” do documentário. Além de Andréia Beltrão, Coutinho coloca outras atrizes reconhecidas pelo grande público como Marília Pêra e Fernanda Torres para interpretar outras entrevistadas diante das câmeras. Coutinho questiona

as atrizes sobre como foi interpretar alguém que existe de fato e não uma personagem ficcional.

No decorrer do filme, o espectador percebe que há outras atrizes que estão interpretando, mas que não tem a mesma popularidade de Marília Pêra, Andreia Beltrão e Fernanda Torres. Débora Almeida é uma dessas atrizes. Ela começa a interpretar uma mulher que ficou grávida depois de ter uma relação casual com um homem praticamente desconhecido. Ao final da entrevista, o espectador só descobre que ela não é a pessoa que viveu aquela história quando a própria atriz, Débora Almeida, olha para a câmera, e quase como num distanciamento épico quebra a quarta parede cinematográfica, olha para a câmera e diz: *“E foi isso que ela disse”*. Só aí percebemos que se trata de uma atriz interpretando uma história real. E diferentemente das outras histórias, nesse caso, a verdadeira dona da história não aparece em nenhum momento do filme. Dessa forma, não podemos ter a noção da contextualização de quem de fato viveu aquela história. Ao quebrar a quarta parede, Coutinho se aproxima do teatro épico novamente ao utilizar o narrador que não exprime seus sentimentos, mas tem a intenção de contar a história para alguém, e que se apresenta afastado dos eventos. Esta quebra deixa claro que sempre haverá uma distância entre o narrador e a história narrada.

Ao interpretar uma mulher que contou sobre sua depressão, Fernanda Torres interrompe a gravação com um longo silêncio⁵⁸ e diz: *“É tão engraçado isso. Vamos do início de novo”*. Logo depois ela diz: *“Parece que eu estou mentindo pra você”*. Coutinho pergunta o motivo da interrupção e ela diz que não teve essa mesma sensação quando leu o texto sem as câmeras. Coutinho insiste e pergunta da onde poderia vir essa sensação estranha. Fernanda diz que não sabe. O espectador fica perdido novamente ao perceber que essa fala não é da personagem que ela estava interpretando, mas sim, da própria atriz Fernanda Torres. Logo depois, Fernanda volta a interpretar e abandona a sua própria personagem. Desde o início ele deixa claro que pessoas estão interpretando histórias, e que há verdade na interpretação dessas histórias pelas atrizes. Coutinho trabalha com uma mentira sincera e deixa claro ao público que atrizes estão interpretando histórias verdadeiras.

Tanto a narradora criada por Coutinho quanto o narrador épico parecem conhecer o íntimo de seus personagens, mas apenas mostram como se comportam a fim de manter uma atitude de distanciamento.

⁵⁸A cena indicada inicia em 94m.

Neste caso, as atrizes que interpretam as histórias narradas por outras mulheres, tentam não demonstrar seus sentimentos e tentam se afastar daqueles eventos, mesmo não conseguindo.

Esta é a principal diferença, no caso do narrador épico, que apenas mostra o comportamento de seus personagens, pois a atriz de *Jogo de cena* acaba tomando as dores da personagem que está interpretando, afinal trata-se de uma personagem real. Dessa forma, essas atrizes acabam se tornando personagens que também contam suas experiências ao interpretarem aquelas histórias reais. Naquele momento que a atriz Fernanda Torres interrompe a gravação com um longo silêncio e fala que parecia que estava mentindo para Coutinho, ela torna-se também uma personagem do filme.

No decorrer do documentário outras atrizes menos conhecidas do grande público contam histórias deixando o público em dúvida sobre se realmente são personagens reais ou atrizes. Assim, a fronteira que separa a mentira da verdade, ou da narradora e da personagem, é tênue. Afinal, estamos assistindo à verdade contada por alguém que viveu aquela história, ou estamos vendo a verdade na encenação da atriz que está contaminada por aquela história? Podemos pensar também que as donas das histórias também contaram suas histórias interpretando ou dando ênfase aos momentos que mais lhe tocaram e que de alguma forma ocultaram outros fatos e acontecimentos que poderiam dar outra conotação aquela história. A verdade e a mentira caminham de mãos dadas durante todo o filme, mas sempre auxiliada pela montagem deixando clara a intenção de jogar com o espectador.

A proposta de Coutinho fica evidente quando entrevista uma mulher que conta como perdeu seu filho num assalto⁵⁹. Porém, a mesma história já havia sido contada pela atriz Lana Guelero⁶⁰. Nesse caso, a separação das duas entrevistas foi feita de forma proposital na montagem. O espectador fica na dúvida e se questiona qual das duas entrevistas é a verdadeira e tenta montar mentalmente essas duas entrevistas de acordo com sua montagem individual. A provocação de Coutinho existe exatamente nessa montagem que rompe com a segurança do espaço documentário que pretende expor somente a verdade.

⁵⁹ A cena indicada inicia em 94m.

⁶⁰ A cena indicada inicia em 50m.

5.2 MOSCOU

Outro exemplo da utilização da dramatização acontece no filme *Moscou* (2009). Neste filme, Eduardo Coutinho acompanha os ensaios da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov do Grupo Galpão. A direção dos atores foi feita por Enrique Diaz. Coutinho compõe o documentário partindo de fragmentos dos ensaios e improvisações dos atores na peça. Coutinho não sabe ao certo que resultado teria ao final do processo. O seu desejo por desafiar os limites entre documentário e ficção permanece o mesmo.

Logo no início do filme, o diretor Enrique Diaz propõe ao elenco que falem de uma imagem do passado e outra imagem do presente. Nesse instante, os atores se tornam entrevistados e passam a contar situações reais de suas vidas. O que chama atenção diante de muitas falas é a necessidade de se falar da família. Quase todos os atores lembram de momentos íntimos e recordações de suas infâncias. Um dos atores, Paulo André, conta sobre uma tentativa de reaproximação com sua família, sendo que momentos antes, o próprio ator conta uma história fictícia de três irmãos que seguiram caminhos distintos e que nunca mais se viram. As relações dos atores com as histórias que eles contam são intimamente ligadas com suas vidas. Em alguns momentos não se sabe se os atores estão interpretando a personagem, ou são situações reais diante da câmera. Coutinho não coloca limites de atuação dos personagens reais e ficcionais em seu filme.

O conceito de teatro épico também não se preocupa com a verossimilhança e também trabalha de forma diferente com a montagem. Características do teatro épico, como o fato de desprezar o drama como algo que pode representar o real, dialogam bem com o documentário *Moscou* de Coutinho que ao mesmo tempo não queria tornar o homem passivo em relação ao mundo. Coutinho, assim como Brecht queria produzir o efeito surpresa em seus filmes e também utiliza uma estrutura narrativa que implica no *gestus*. Nesse recurso do teatro épico, para se obter um efeito desejado, o ator não poderia representar de maneira tradicional. O ator deveria narrar com *gestus* de quem mostra um personagem, e sempre manter certa distância dele. No momento que o ator se desprende do seu personagem, e se dirige ao público, o espaço e tempo da peça se esvaem. Essa separação entre o ator e o personagem acontece muito em documentários de Coutinho, principalmente quando atores estão interpretando, e ao mesmo tempo

mostra os seus bastidores, ensaios e consecutivamente a repetição de falas.

Coutinho utiliza músicas inseridas de forma aleatória no filme, fragmentos de ensaios da peça, da mesma forma que utiliza os fragmentos das entrevistas, de improvisos, silêncios, tudo num ambiente de teatro. Esses fragmentos fazem parte de uma montagem que também resulta num simulacro que não é um original, afinal não se trata de representar fielmente a peça em questão. Também não seria uma cópia, afinal não tem a intenção de espelhar a peça de Tchekhov de forma tradicional no cinema. O filme estaria operando entre as falas documentais dos atores e os diálogos de Tchekhov num ambiente de ensaio cercado por inúmeras outras referências musicais, literárias e das vidas dos atores e atrizes em questão.

O filme transita numa espécie de fronteira, assim como acontece em *Jogo de cena* e em *Cabra marcado para morrer*. Em *Jogo de cena* as atrizes comentam a interpretação delas de acordo com a narração de quem viveu aquilo. Em *Moscou*, os atores comentam suas interpretações de acordo com personagens fictícios de uma peça de Tchekhov. Em *Cabra marcado para morrer*, os narradores contam suas histórias que foram interpretadas por elas mesmas, vinte anos atrás.

5.3 O SURGIMENTO DE UM SIMULACRO DA REALIDADE

Além de utilizar a dramatização em seus filmes, seja com atores, ou com os próprios entrevistados, Coutinho trabalha a montagem de forma alegórica, o que resultaria numa terceira imagem. Essa interferência da dramatização na montagem proporcionaria o aparecimento de um simulacro que nunca seria algo original, mas também não seria uma cópia, mas sim, algo que está entre uma coisa e outra. O simulacro não é a cópia nem o original, ele é um terceiro e consecutivamente negaria a realidade formalizada e buscaria arrancar a máscara da realidade. O que podemos perceber é que as relações entre dramatização e a realidade no documentário são colocadas com o intuito de desmascarar essa realidade.

O simulacro é a instância que compreende uma diferença em si, como duas séries divergentes (pelo menos) sobre as quais ele atua, toda semelhança tendo sido abolida, sem que se possa,

por conseguinte, indicar a existência de um original e de uma cópia.⁶¹

A intenção de Coutinho não era retratar com exatidão o que havia acontecido com os camponeses perseguidos antes e durante o golpe militar. A intenção do filme foi dramatizar alguns fatos que representavam a realidade do que havia acontecido antes do assassinato de João Pedro. Por isso, a montagem parece ser o principal mecanismo de acionamento de algo que ultrapassa a intencionalidade de mostrar o real num documentário. As imagens filmadas em preto e branco são editadas de tal forma que passam a adquirir outro significado ao lado de uma entrevista gravada 20 anos depois. Com o tempo, as mesmas imagens tomaram outras dimensões e ultrapassaram a linha tênue entre dramaturgia e realidade.

As cenas dramatizadas e utilizadas no documentário *Cabra* assumem outro papel, mas evidentemente não estariam sendo deslocadas dessa forma se o filme tivesse seguido seu rumo natural, finalizado naquele mesmo ano. Em *Cabra marcado para morrer*, quase todas as cenas em que os camponeses interpretam eles mesmos, na verdade, são considerados *gestus* da ação, submetidas a uma lente de aumento proporcionada pela montagem do diretor. Essa montagem resultaria num simulacro da realidade que não teria o intuito de tentar construir uma cópia do que se passou, nem ser o original dos fatos. Coutinho preferiu construir um simulacro utilizando somente a verdade da filmagem.

Num momento do filme, Coutinho descreve a última cena de ficção gravada na noite de 31 de março de 1964, dia do golpe militar. “*Era uma sequência em que João Pedro reunia os camponeses para discutir a formação da liga de Sapé. Da sequência, só foram filmados três planos, o primeiro quando Elizabeth serve o café, o segundo quando ela ouve um ruído fora da casa e vai ver o que é. O último Elizabeth volta supostamente assustada e diz: “Tem gente lá fora”*”⁶². Aqui, encontramos a utilização da citação dos gestos dos seus entrevistados como base para dramatizar cenas com os próprios

⁶¹ DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968 [edição brasileira: *Diferença e repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed, RJ: Graal, 2006]. “Paris, capitale du XIX siècle – Exposé (1939), *Écrits français*, Paris: Gallimard, 1991. p75.

⁶² A cena indicada inicia em 61m07s.

entrevistados. Isso acontece quando Elizabeth representa seu próprio papel e suas ações são narradas por Eduardo Coutinho. A voz de quem dubla Elizabeth no documentário é do próprio Coutinho. Parece que, ironicamente, Coutinho está lendo o roteiro com que pretendia montar o filme, e automaticamente está ironizando sua própria atitude como diretor que pretendia fazer uma dramatização baseada em fatos reais.

Essas relações entre o real e a cópia ou entre a dramatização e a realidade acontecem no documentário *Cabra marcado para morrer* com a utilização das cenas ficcionais gravadas em 1964 com as entrevistas gravadas 20 anos depois. O simulacro se dá entre esses dois espaços. Nessa mesma sequência, Coutinho utiliza as figuras de vários camponeses repetindo a mesma fala de Elizabeth “*Tem gente lá fora*”. Claramente, uma menção ao golpe de 64. Neste momento, o narrador diz que estas foram as últimas cenas gravadas de *Cabra marcado para morrer*. A sequência ficcional mostra Elizabeth entrando numa sala onde estão três camponeses sentados em volta de uma mesa, um deles era João Mariano que interpreta João Pedro. O narrador enfatiza que, daquela sequência, só foram filmados três planos. O primeiro quando Elizabeth serve o café. O segundo plano acontece quando ela ouve um ruído fora da casa, abre a janela e vai ver o que é. O terceiro é a cena interna com Elizabeth fechando a janela e dizendo: “*Tem gente lá fora*”.

A utilização da encenação acontece de forma consciente e transfere uma fala dramática de um roteiro preconcebido ao entrevistado. Estas imagens dramatizadas de 64 se transformaram no material documental do filme. A junção dessas imagens com as entrevistas feitas 20 anos depois ajudam a construir um simulacro da realidade.

Essa junção de dramatização e documentário que Coutinho propõe dialoga com o distanciamento sugerido por Brecht que torna estranho tudo aquilo que supostamente conhecemos, pois afinal, se distancia dos elementos do documentário tradicional. A estrutura narrativa do *gestus* faz parte do processo de criação de Coutinho que assim como Brecht transforma o mundo que desconhecemos para então, explicá-lo de forma didática. A dramaturgia, assim com o documentário, necessariamente necessita de um conflito, e Coutinho utiliza um conflito real, encenado, que volta a ser mentira.

Essa mentira ele utiliza dentro da narrativa documental. Assim como a *Nouvelle Vague* ou o *Cinema Novo* geralmente não obedeciam a uma lógica cronológica exata e trabalhavam com descontinuidades e repetições de imagens, deixando clara a intenção anti-ilusionista, Brecht também não tinha o intuito de representar ou buscar o real como o teatro

aristotélico pretendia fazer. O teatro épico provocava espanto e não buscava empatia, defende a ideia de ser e assumir que é uma mentira essencial, quebrando a quarta parede e assumindo seu disfarce, seu fingimento, seu jogo diante do espectador ou leitor. O cinema de Coutinho também não tinha a pretensão de reproduzir a realidade. Mas que real?

Afinal, toda a máscara é uma máscara de uma máscara, assim nunca chegaríamos a um “real nu”. Talvez esse “real nu” não seria nem o original, nem a cópia, apenas um simulacro. Lugar que permite trocas e que Deleuze chama de fronteiras, membranas, limites ou compenetração. Esses espaços são identificados tanto no teatro épico, quanto nos filmes de Godard. Nos filmes de Coutinho, os limites são demarcados pela dramatização ou pela realidade? O limite pode estar no choro verdadeiro do entrevistado ou na risada interpretada pela atriz? O limite está na fala original da entrevistada ou na fala da atriz, ou seja, na cópia? Em nenhuma das duas, a realidade existe somente transitando entre o limite, a fronteira entre um e outro.

Talvez essa busca pela realidade aconteça justamente no espaço entre personagens, ou gêneros. Talvez este seja o espaço onde a realidade surge como uma máscara arrancada e nessa máscara surja um simulacro. Nesse espaço vazio encontramos o limite onde não há nem documentário, nem ficção, mas sim, um espaço silencioso onde provavelmente encontramos o semblante que Badiou citou em seu livro. Talvez somente nesses espaços, nessas fissuras, encontramos a máscara e a retiramos. O acesso ao real sempre aconteceria quando essa máscara fosse arrancada.

Nessas fissuras entre a interpretação da atriz e a fala da contadora da história, ou na representação de Elizabeth Teixeira ao encenar a espera de seu marido e a espera de Elizabeth Teixeira por justiça, ou até mesmo na incorporação do cenário e da música ao texto de Tchekhov que podemos remeter a outro espaço documental. Nesse espaço, encontramos o limite onde não há nem documentário, nem ficção, mas sim, o semblante que Badiou citou em seu livro.

O sistema do simulacro afirma a divergência e o descentramento; a única unidade, a única convergência de todas as séries é um caos informal que compreende todas elas. Nenhuma série goza de um privilégio sobre a outra, nenhuma possui a identidade de um modelo, nenhuma possui a semelhança de uma cópia.

Nenhuma se opõe a uma outra nem lhe é análoga. Cada uma é constituída de diferenças e se comunica com as outras por meio de diferenças de diferenças. As anarquias coroadas substituem as hierarquias da representação; as distribuições nômade substituem as distribuições sedentárias da representação.⁶³

Onde estaria o original no cinema que trata de uma arte reprodutiva e projetada numa tela onde não vemos um original? Só temos cópias das cópias no cinema. No entanto, estas cópias cinematográficas retratam histórias reais nos documentários, que por sua vez reproduzem uma cópia da situação vivida por aquele que está contando a história. Ou seja, os documentários não são, não podem e não devem ser originais, pois mesmo ao contar de uma história verdadeira, o “original” sempre já passou. No entanto, o documentário também rejeita a ideia de ser uma cópia. O espaço que Coutinho trabalha está entre o original e a cópia. Se encontra nessa fronteira. Esta fronteira, ou fissura seria o lugar onde podemos tocar o real e que tanto as obras de Brecht quanto as de Godard também possuem. O teatro épico, a *Nouvelle Vague* em grande medida e o cinema de Coutinho trabalham com a montagem alegórica que dão acesso a um simulacro que não está preocupado nem em ser o original, nem uma cópia, mas, sim, um simulacro da realidade.

Em *Cabra*, os atores passaram pela situação interpretada e dramatizada por Coutinho e comentam suas experiências no documentário. Ou seja, o documentário fala do fato e da experiência em interpretar o fato pelos próprios atores. Como no caso de Elizabeth que interpreta ela mesma. Por isso, o diretor é honesto ao trabalhar com a dramatização em seus documentários, buscando com isso, um possível simulacro. No entanto, não devemos entender por simulacro uma imitação, mas sim, o fato de que a própria ideia de um modelo possa ser contestada prevalecendo uma diferença nela mesma. Assim, não podemos apontar nem um original ou uma cópia. Como é de costume, Coutinho caminha no sentido inverso de qualquer formalidade.

⁶³ DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968 [edição brasileira: *Diferença e repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed, RJ: Graal, 2006]. “Paris, capitale du XIX siècle – Exposé (1939), *Écrits français*, Paris: Gallimard, 1991. p.264.

Ele rejeita qualquer tipo de busca por uma realidade imparcial e ironicamente joga com a dramatização em seu filme exatamente para tensionar o conceito de realidade que o documentário carrega. Talvez essa busca pelo real inalcançável seria o fora de campo citado por Bazin. Talvez entre o documentário e a ficção, ou entre o original e a cópia ele acabe encontrando um simulacro.

Talvez o mais elevado objeto da arte seja fazer com que atuem simultaneamente todas estas repetições, com sua diferença de natureza e de ritmo, seu deslocamento e seu disfarce respectivos, sua divergência e seu descentramento, encaixá-las umas nas outras e de uma à outra, envolvê-las em ilusões cujo "efeito" varia em cada caso. A arte não imita, mas isso acontece, primeiramente, porque ela repete, e repete todas as repetições, conforme uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, ela reveste as cópias em simulacros)⁶⁴

Voltando às considerações sobre imagem-tempo, Deleuze vai argumentar sobre a potência do falso. Para ele, a *Nouvelle Vague* rompe com a forma da verdade e substitui por potências de vida, que ele considera mais profundas. Ele cita novamente Godard e fala sobre as fronteiras de onde algo termina e onde começa outra coisa.

Mas onde fica o simulacro no documentário que utiliza a dramatização? Fica no entre. Ou seja, nem na dona da história, nem na atriz. Nem no real, nem na ficção. Esse lugar entre ficção e realidade que Deleuze chama de fronteira, membrana ou limite em que predomina o simulacro. Nos longas *Cabra marcado pra morrer (1984)*, *Moscou (2009)* e *Jogo de cena (2007)* esse jogo fica claro com o espectador, mas perturba, pois foge de uma linguagem identificável como documentário.

⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968 [edição brasileira: *Diferença e repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed, RJ: Graal, 2006]. "Paris, capitale du XIX siècle – Exposé (1939), *Écrits français*, Paris: Gallimard, 1991. p.278.

CONCLUSÃO

Assim como iniciei esta dissertação falando de um filme que não era objeto desse estudo, agora inicio a conclusão desse trabalho citando outro filme de Eduardo Coutinho, *Edifício Master* (2002). Nesse filme, o diretor e sua equipe permaneceram um mês dentro de um edifício entrevistando moradores. O filme foi rodado inteiramente dentro de um edifício localizado em uma área nobre da cidade do Rio de Janeiro, habitado em sua maioria por moradores de classes média e baixa. Coutinho busca personagens que ajudam a construir uma linha narrativa que foge completamente de um tipo ou de uma realidade única. Num determinado momento do filme, Coutinho entrevista Alessandra, uma garota de programa que fala sobre sua vida. Ao final da conversa, ela diz que é muito mentirosa. Então, Coutinho pergunta se ela havia mentido durante a entrevista. Alessandra diz: *Agora eu não menti nada, não...*

Não se sabe se ela estaria mentindo ao falar que não mentiu durante a entrevista. Alessandra só conta que acabou mentindo pra equipe de gravação, pois não queria participar do filme e acaba confessando que, na verdade, era uma mentirosa verdadeira. A verdade, na verdade, não tem a menor importância para Coutinho. O importante é que o filme consiga concentrar a verdade dela naquele momento da entrevista. Ou seja, a intenção de Coutinho não era criar um “tipo” personificado por Alessandra, como uma figura já tão explorada em telejornais e outros espaços midiáticos. Para isso, seria inevitável que a dramatização acontecesse não apenas diante de uma encenação marcada por um roteiro pré-estabelecido, mas também pela entrevistada que durante a entrevista cria maneiras de contar suas histórias interpretando ou dando ênfase aos momentos que acha mais relevante e ocultar outros fatos e acontecimentos que poderiam dar outra conotação para aquela história.

O realismo no cinema não cabe apenas nas imagens colhidas pela câmera que traz consigo todas as imperfeições de um mundo real e absolutamente complexo. Essas imperfeições sugerem que a realidade no cinema deixe expostas arestas inacabadas da representação. Esse seria um bom exemplo para concluir que a busca pelo real não é uma grande preocupação para Coutinho e que o documentário pode carregar um fardo por tentar retratar ou recortar a realidade, formalizando-a de forma cinematográfica.

Desde o princípio da pesquisa, tinha conhecimento das dificuldades em tentar definir o real e como essa realidade poderia ser trabalhada artisticamente. Por saber que não conseguiria tocar a realidade com a tentativa de formalizá-lo num documentário, Coutinho opta por brincar, jogar, enquanto o documentário tradicional tenta construir uma imagem de ser verdadeiro e contar apenas a realidade dos fatos. Para isso, o diretor se aproxima do teatro épico de Brecht que também não tinha a pretensão de reproduzir a realidade, e sim, provocar espanto, assumindo uma mentira essencial, quebrando a quarta parede e assumindo seu disfarce, seu fingimento e seu jogo com o espectador. Da mesma forma relaciono também o movimento cinematográfico da *Nouvelle Vague* que não obedecia uma lógica cronológica exata e trabalhava com descontinuidades e repetições de imagens, deixando claro a intenção anti-ilusionista de não reproduzir a realidade.

No entanto, pude perceber que nem o documentário está livre das representações diante das câmeras. Pelo contrário, o documentário utiliza mecanismos dramáticos para contar uma história real. A inevitável representação diante da câmera contribui para uma possível definição de documentário e sua aproximação com a dramaturgia. Assim, o cineasta se aproxima da dramaturgia, se afastando da tentativa de mostrar a realidade que sabia ser inalcançável, e permanece honesto com relação a seu público, deixando claro que aquilo não era uma ilusão da realidade.

Coutinho se aproximava mais especificamente do teatro épico de Brecht em alguns quesitos. Um destes quesitos é que o filme teria que diminuir a ilusão cinematográfica, em que público compraria emoções e deixá-lo desconfortável diante do filme. Assim como o teatro épico tinha a pretensão de elevar a emoção ao raciocínio e propor uma ideia rebelde, Coutinho também esperava que o público não ficasse passivo ao final da projeção.

O teatro épico de Brecht também trabalha com a figura do narrador que não exprime sentimentos e narra os sentimentos dos outros. O narrador faz observações das suas personagens e as descreve com a intenção de contar a história para alguém, mas sempre há uma distância entre o narrador e a história contada. Ao descrever o comportamento dos personagens nunca se transforma num personagem e assim mantém o distanciamento épico proposto por Brecht. Neste quesito, Coutinho propõe um personagem-narrador que ao mesmo tempo narra os acontecimentos dos personagens, e também se transforma em um personagem que estabelece um diálogo com seu entrevistado. Coutinho deixa margem para algumas variações em sua

forma de narrar, diferentemente de Brecht que trabalha com suas certezas políticas mais “herméticas” em seu teatro didático.

O que provoca esse distanciamento épico é tornar estranho tudo aquilo que achamos que conhecemos. Este efeito de distanciamento provoca a surpresa que Brecht desejava em suas peças e consecutivamente o estranhamento do público. Como Brecht surpreendia com o estranhamento do drama tradicional, Coutinho também consegue surpreender com o estranhamento usando elementos do documentário tradicional.

Além disso, Brecht transforma o mundo que desconhecemos para, então, explicá-lo de forma didática trabalhando uma narrativa que implica no *gestus* associado à ironia, a paródia, ou o cômico. As características que provocavam o estranhamento nos filmes de Coutinho e consecutivamente seu distanciamento épico também estão no *gestus* que os atores interpretam nas cenas gravadas em 1964 em *Cabra marcado para morrer*.

Elizabeth viveu aquelas situações, e as representou ficcionalmente naquelas cenas, mas ao mesmo tempo o filme a possibilita sair daquele papel e atuar como narradora daquela mesma cena. Para isso, Coutinho trabalha com uma montagem alegórica, utilizando imagens em preto e branco, filmadas em 64, e aproximando das entrevistas feitas no início dos anos 80. Essa montagem provocativa transformou o filme num jogo proposto pelo cineasta onde as peças desobedecem a fatores temporais e de espaço. Também algo característico do teatro épico, em sua preocupação com a história.

A proposta inicial de analisar filmes de Eduardo Coutinho que enfatizam a utilização da dramatização e a busca por um simulacro da realidade deixa clara a intenção do diretor em trabalhar com a montagem alegórica que busca uma terceira imagem. A dramatização proporciona o surgimento do simulacro. Simulacro que por definição não seria o original, mas também não seria uma cópia, mas algo que está entre uma coisa e outra.

Existe um espaço que Coutinho trabalha que podemos chamar de fronteira, ou limite. Esta fronteira, ou fissura seria o lugar onde podemos tocar o real. O teatro épico, a *Nouvelle Vague* e o cinema de Coutinho trabalham com a montagem alegórica que dão acesso a um simulacro que não está preocupado nem em ser o original, nem ser uma cópia, mas sim um simulacro da realidade.

Mas a problematização fica ainda maior quando tentamos identificar o simulacro num documentário que utiliza a dramatização. Esse simulacro também se movimenta e transita entre as camadas

ficcionais e documentais do filme. Ou seja, o jogo entre realidade e ficção fica claro para o espectador, mas perturba e incomoda, afinal, não se enquadra em nenhuma linguagem cinematograficamente identificável.

As fissuras podem ser encontradas entre a pergunta do entrevistador e a resposta do entrevistado. Num espaço vazio encontramos o limite onde não há nem documentário, nem ficção, mas um espaço silencioso e provavelmente indefinível. Talvez neste espaço, encontramos o semblante que Badiou mencionou. Assim, podemos perceber a retirada da máscara e teremos o acesso ao real. No entanto, toda máscara arrancada daria acesso a outra máscara, e assim por diante. Ou seja, nunca chegaríamos a um “real nu”. Talvez esse “real nu” fosse apenas um simulacro.

Obviamente, não se trata de um texto final sobre a utilização da dramatização em documentários, nem será um texto final sobre os simulacros no cinema. Muito menos, um texto conclusivo sobre os inúmeros temas que *Cabra marcado para morrer* e outros filmes de Coutinho podem proporcionar como objeto de estudo. No entanto, acredito que a utilização da dramatização no documentário faz pensar no surgimento de um simulacro da realidade.

Posiciono estas últimas palavras em seus devidos lugares, intocáveis. Digo intocáveis até o momento em que outro leitor as leia e faça delas o que bem quiser, ou as interprete como bem entender e as transforme em outro texto partindo da sua interpretação, de sua bagagem textual e trabalhe com outra montagem.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. (Trad): Denise Bottmann, Companhia das letras. 1987.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Papirus: Campinas, 2004.
- BADIOU, Alain. *À la recherche du réel perdu*, Paris: Fayard, 2015 [edição brasileira: *Em busca do real perdido*, trad. Fernando Scheibe, BH: Authêntica, 2017.
- BARTOLOMEU, Anna Karina. “O documentário: um percurso conceitual”. In: _____. *DEVIR Revista de cinema e humanidades – número 0*. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 1999.
- BAZIN, André. *O cinema - ensaios*. Tradução. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAZIN, André. *O realismo impossível*. Tradução Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BERGSON, Henri. *O riso - ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEZERRA, Cláudio. *A Personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas SP: Papirus, 2014. (Coleção Campo Imagético)
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o Risco do Real. In: GUIMARÃES, César; CAIXETA, Rubem (orgs.). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera – A literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*, Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968 [edição brasileira: Diferença e repetição, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed, RJ: Graal, 2006]. “Paris, capitale du XIX siècle – Exposé (1939), Écrits français, Paris: Gallimard, 1991.e, 1983.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

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

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MACHADO, Irene. *Analogia do dissimilar*. São Paulo: Perspectiva: 1989.

NIETZSCHE. *Sobre Verdade e Mentira*. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

OHATA, Milton. (org). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1965.

SONTAG, Susan. *A Estética do Silêncio*. In: _____. *A Vontade Radical*. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes. 1998.

WEINRICH, Harald. *Linguística da Mentira*. Tradução Maria Aparecida Barbosa, Werner Heidermann. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2017.

XAVIER, Ismael. *A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo*. In: _____. *O Ensaio no Cinema – Formação de um Quarto Domínio das Imagens na Cultura Audiovisual Contemporânea*. (org). Francisco Elinaldo Teixeira. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema – Antologia*. Rio de Janeiro: Graal/ Embracfilm.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FICHA TÉCNICA*Boca de lixo*

Direção: Eduardo Coutinho.

Roteiro: Eduardo Coutinho.

Ano de produção: 1992

Duração: 50 minutos

Cor

Cabra marcado para morrer

Direção: Eduardo Coutinho.

Roteiro: Eduardo Coutinho.

Ano de produção: 1964-1984

Duração: 119 minutos

Cor e p&b

Canções

Direção: Eduardo Coutinho.

Roteiro: Eduardo Coutinho.

Ano de produção: 2011

Duração: 91 minutos

Cor

Edifício Master

Direção: Eduardo Coutinho.

Roteiro: Eduardo Coutinho.

Ano de produção: 2002

Duração: 110 minutos

Cor

Eduardo Coutinho – 7 de outubro

Direção: Carlos Nader

Ano de produção: 2015

Duração: 72 minutos

Cor

Jogo de cena

Direção: Eduardo Coutinho.

Roteiro: Eduardo Coutinho.

Ano de produção: 2007

Duração: 107 minutos

Cor

História(s) do cinema

Direção: Jean-Luc Godard

Roteiro: Jean-Luc Godard

Ano de produção: 1988-1998

Cor e p&b

O fim e o principio

Direção: Eduardo Coutinho.

Roteiro: Eduardo Coutinho.

Ano de produção: 1992

Duração: 110 minutos

Cor

Nanook, o Esquimó

Direção: Robert Flaherty

Roteiro: Robert Flaherty

Ano de produção: 1922

Duração: 79 minutos

Preto e branco

Moscou

Direção: Eduardo Coutinho.

Roteiro: Eduardo Coutinho.

Ano de produção: 2009

Duração: 77 minutos

Cor

Theodorico, imperador do Sertão

Direção: Eduardo Coutinho.

Roteiro: Eduardo Coutinho.

Ano de produção: 1978

Duração: 49 minutos

Cor

Santo forte

Direção: Eduardo Coutinho.

Roteiro: Eduardo Coutinho.
Ano de produção: 1999
Duração: 80 minutos
Cor

