



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
LINHA DE PESQUISA: CULTURA, IDENTIDADE E CORPOREIDADE**

SIMONE SILVA NASCIMENTO

**“Quem conta um conto aumenta um ponto”:
a representação da memória construída nos filmes “O Fio da memória”
(1991) e “Jogo de cena” (2007) de Eduardo Coutinho**

Salvador, 2025

SIMONE SILVA NASCIMENTO

**“Quem conta um conto aumenta um ponto”:
a representação da memória construída nos filmes “O Fio da memória”
(1991) e “Jogo de cena” (2007)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

Salvador, 2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)

Biblioteca Universitária Isaias Alves (BUIA/FFCH)

Nascimento, Simone Silva

N244 “Quem conta um conto aumenta um ponto”: a representação da memória construída nos filmes “O Fio da memória” (1991) e “Jogo de cena” (2007) de Eduardo Coutinho. / Simone Silva Nascimento, 2025.

172 f.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

1. Memória. 2. Documentário (Cinema). 3. Representação cinematográfica – Aspectos sociais. I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 791.43

Responsável técnica: Alexandra Barreto da Silva - CRB/5-1366

SIMONE SILVA NASCIMENTO

“QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO: A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA CONSTRUÍDA NOS FILMES ‘O FIO DA MEMÓRIA’(1991) E ‘JOGO DE CENA’ (2007) DE EDUARDO COUTINHO”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais e, aprovada em dezessete de fevereiro de dois mil e vinte e cinco, pela Comissão formada pelos professores:

Documento assinado digitalmente



ANTONIO DA SILVA CAMARA
Data: 17/02/2025 15:28:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara (PPGCS – UFBA)
Doutor em Sociologia pela Université Paris Diderot. (Paris 7).

Documento assinado digitalmente



RAFAEL DE AGUIAR ARANTES
Data: 18/02/2025 11:15:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Rafael de Aguiar Arantes (PPGCS - UFBA)
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Documento assinado digitalmente



RODRIGO OLIVEIRA LESSA
Data: 18/02/2025 13:20:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Rodrigo Oliveira Lessa (IFBAIANO).
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Documento assinado digitalmente



LUCAS BARRETO CATALAN
Data: 18/02/2025 15:35:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Lucas Barreto Catalan(IFBA)
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia(UFBA).

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao professor Antônio Câmara, que foi a primeira pessoa que me incentivou a voltar para o ambiente acadêmico, pois estava afastada há quase dois anos por conta da maternidade. Apesar dessas circunstâncias, o professor não desistiu de mim, e, pelo contrário, demonstrou, ao longo do meu percurso, bastante entusiasmo pela reflexão teórica e social presentes na minha pesquisa e às inquietações que dela emergiram, contribuindo para o aprofundamento e desenvolvimento do meu trabalho. Estendo o agradecimento ao meu amigo Lucas Catalan, que esteve ao meu lado desde a escrita de meu projeto e que continuou me dando suporte em relação ao desenvolvimento de minha dissertação. A ambos, meu muito obrigada pelo incentivo diário, dedicação, paciência e solidariedade no percurso acadêmico.

Agradeço aos professores e funcionários da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e ao Programa de Pós- Graduação em Ciências Sociais da UFBA.

Agradeço ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo financiamento da pesquisa através da bolsa acadêmica.

Particularmente, sou grata aos integrantes - professores, doutorandos, mestrandos e graduandos - do grupo de pesquisa NUCLEARTE, pelo espaço de trocas de conhecimento ao longo dos anos de pesquisa.

Agradeço aos amigos do mestrado pelas trocas nas diversas disciplinas que estudamos e pelo apoio e amizade que foram construídos nesses dois anos, destacando a colaboração de Leandro Santos na parceria durante a escrita de meu trabalho e aos intensos diálogos, sobretudo, nos primeiros desafios da pesquisa. À Alana Vieira, Alessandra Viana, Ana Paula Almeida, Beatriz Favero, Cleziane de Jesus, Emili Almeida, Daniela Magalhães, Jessica Costa, Juciane de Jesus, Jeremias Carvalho, Poliana Souza, Rafaela Lobo, Rodrigo Vellame, René Nobre, Laiane Lima, Nirvana Bitencourt, Thaís Verçosa e Thais Barros, agradeço-os pelos diálogos e incentivos constantes e por demonstrarem amor e carinho por mim, amo vocês infinitamente.

Agradeço aos meus vizinhos e amigos Edi Carlos Rodrigues e Luiz César Carvalho por abrirem as portas de suas casas para que eu pudesse realizar os trabalhos do mestrado, vocês têm um papel fundamental nessa minha trajetória acadêmica.

Por fim, agradeço à minha querida família, que esteve presente em todos os momentos desse processo, pois sem essa rede de apoio eu não iria conseguir concluir essa etapa de minha vida. Portanto, reconheço os esforços da minha tia/mãe Rita Nascimento, minha tia Adriana Lemos, minha querida sogra Maria Mota, meu Sogro Edmilson Santana, minha prima/irmã Luana Souza, Rogério Souza, minha cunhada Edilene Mota, aos meus amados avós Carmelita Lemos e Dionísio Lemos e, não menos importante, a minha querida mãe Dircélia Nascimento, que sempre me incentivou a estudar.

Agradeço ao meu esposo Edmilson Santana (Dikson), que não soltou a minha mão em nenhum momento e me ajudou com o cuidado de nossas filhas, que foram a minha grande motivação nessa etapa, minhas princesas Ana Luiza Santana e Maria Cecilia Santana.

RESUMO

O objetivo central dessa dissertação é analisar como a representação da memória é construída nos filmes *O Fio da Memória* (1991) e *Jogo de Cena* (2007), dirigidos por Eduardo Coutinho. Articula-se nessa dissertação a discussão sobre a singularidade do cinema documentário, a sua veracidade em descrever os sujeitos e o mundo em seu entorno de modo não ficcional e o uso de técnicas do cinema verdade por Eduardo Coutinho no cinema brasileiro. Pretendemos compreender como este diretor, através de ferramentas estéticas, propicia aos atores sociais a possibilidade de reconstruírem suas memórias afetivas e sociais. No documentário *O Fio da Memória* (1991), os personagens reconstituem eventos históricos como a abolição da escravidão, a religião e o samba. Já em *Jogo de Cena* (2007), temos um jogo de espelhos com a representação da mulher na sociedade moderna. Os depoimentos de sofrimentos e alegrias de mulheres comuns, alternados por encenações dos mesmos textos realizados por atrizes brasileiras, desafiam o próprio caráter do cinema documentário ao embaralhar ficção e realidade, explorando, com maestria, a questão da memória.

Palavras-chave: Memória. Cinema documentário. Representação social.

ABSTRACT

The central objective of this dissertation is to analyze how the representation of memory is constructed in the films *O Fio da Memória* (1991) and *Jogo de Cena* (2007), directed by Eduardo Coutinho. This dissertation articulates the discussion about the singularity of documentary cinema, its veracity in describing the subjects and the world around them in a non-fictional way and the use of cinema verité techniques by Eduardo Coutinho in Brazilian cinema. We intend to understand how this director, through aesthetic tools, provides social actors with the possibility of reconstructing their affective and social memories. In the documentary *O Fio da Memória* (1991), the characters reconstruct historical events such as the abolition of slavery, religion and samba. In *Jogo de Cena* (2007), we have a game of mirrors with the representation of women in modern society. The testimonials of suffering and joy of ordinary women, alternated with performances of the same texts performed by Brazilian actresses, challenge the very nature of documentary cinema, by mixing fiction and reality, masterfully exploring the issue of memory.

Keywords: Memory. Documentary cinema. Social Representation.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1 e 2: Fotos de pessoas escravizadas (p. 72)

Imagem 3: Jarras de barro (p. 75)

Imagem 4: A frente da Casa da Flôr (p. 75)

Imagem 5: Obras de arte da Casa da Flôr (p. 76)

Imagem 6: Foto do personagem escrevendo (p. 76)

Imagem 7: Informações sobre a data de nascimento de Gabriel escritas por ele mesmo (p. 76)

Imagem 8: Imagem da parede da Casa da Flôr (p. 77)

Imagem 9: A talha (p. 77)

Imagem 10: Imagem da parede da casa de Gabriel (p. 78)

Imagens 11 e 12: Fotos de Gabriel (p. 80)

Imagem 13: Estátua do cachorro de Gabriel (p. 81)

Imagem 14: Sepultura do cachorro de Gabriel (p. 81)

Imagem 15: Foto da Casa da Flôr (p. 81)

Imagem 16: Restos mortais que se encontravam no cemitério (p. 83)

Imagem 17: Estátua de um anjo no cemitério (p. 83)

Imagem 18: Foto de Manoel - próxima (p. 83)

Imagem 19: Foto de Manoel - um pouco distante (p. 83)

Imagem 20: Sr. Manoel, seu amigo e a filha deste (p. 85)

Imagem 21: Professora e aluno (p. 86)

Imagem 22: Alunos conversando com Eduardo Coutinho (p. 86)

Imagem 23: Entrevistado (p. 87)

Imagem 24: Ilustração de Anastácia (p. 89)

Imagem 25: Escultura de Anastácia (p. 89)

Imagem 26: Busto do negro (p. 90)

Imagem 27: Filho e filhas de santo dançando (p. 91)

Imagem 28: A mãe de santo Beatriz Moreira da Costa, Mãe Beata (p. 92)

Imagem 29: Filhos e filhas de santo dançando (p. 93)

Imagem 30: Imagem de um batizado na umbanda (p. 95)

Imagem 31: Foto da família de Carmem Teixeira (p. 97)

Imagem 32: Crianças chorando na entrega dos presentes de Cosme e Damião (p. 98)

Imagem 33: Filhas de santo cozinhando (p. 99)

Imagem 34: Barco com os presentes para Iemanjá (p. 99)

Imagem 35: Foto da família de dona Tercilda (p. 101)

Imagem 36: Frei Davi Raimundo dos Santos e alguns fieis (p. 102)

Imagem 37: Foto da família de Carmem e Domingos (p. 105)

Imagem 38: Carlos Moreira e Aloísio Dias (p. 106)

Imagem 39: Personagem - Sinval Silva (p. 107)

Imagem 40: Aniceto (p. 110)

Imagem 41: Dona Maria (p. 111)

Imagem 42: Amigo de Maria (p. 112)

Imagem 43: Vera (p. 112)

Imagens 44 e 45: Crianças que vivem em situação de rua na cidade do Rio de Janeiro (p. 113)

Imagem 46: As crianças se juntaram para tirar essa foto (p. 113)

Imagem 47: Jovem entrevistado por Coutinho (p. 114)

Imagem 48: Outro jovem entrevistado (p. 115)

Imagens 49 e 50: Meninas que moram no Educandário Paulo Arcanjo (p. 116)

Imagem 51: Rogério da Silva (p. 117)

Imagem 52: Eri da Silva (p. 117)

Imagem 53: Militantes da marcha dos negros (p. 118)

Imagem 54: Os 7 jovens moradores da favela presos (p.120)

Imagem 55: Os 3 jovens entrevistados (p. 120)

Imagem 56: Rainha Fátima Ju (p. 122)

Imagem 57: Confraria do Garoto (p. 122)

Imagem 58: Foto de Benedita da Silva no Congresso, com Márcia Kubitschek (p. 123)

Imagem 59: 1ª deputada negra do Congresso, Benedita da Silva (p. 124)

Imagem 60: Mãe de Benedita da Silva (p. 124)

Imagem 61: Sobrinha de Benedita (p. 124)

Imagem 62: Imagem da homenagem à Iemanjá (p. 126)

Imagem 63: Foto de uma filha de santo (p. 126)

Imagem 64: Atriz Mary Sheila (p. 132)

Imagem 65: A atriz Andréa Beltrão (p. 137)

Imagem 66: Gisele, a verdadeira dona da história (p. 137)

Imagem 67: A atriz Débora, que interpretou Nilza (p. 140)

Imagem 68: A atriz Fernanda Torres (p. 142)

Imagem 69: A atriz Marília Pêra (p. 145)

Imagem 70: Sarita, a dona da história (p. 147)

Imagem 71: A atriz Lana Guelero, que interpretou Claudiléa (p. 152)

Imagem 72: Personagem e dona da história, Jackie Brown (p. 154)

Imagem 73: Maria de Fátima, dona da história (p. 155)

Imagem 74: Aletha, personagem e dona da história. (p. 160)

Imagem 75: Personagem Marina e dona da história (p. 164)

Imagem 76: A personagem Claudiléa (p. 166)

Imagem 77: A personagem Sarita (p. 168)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. CAPÍTULO I: Memória, cinema documentário e documentário brasileiro: o lugar de Coutinho	22
1.1. A memória como objeto de representação e o cinema	22
1.2. O cinema documental e Coutinho	29
2. CAPÍTULO II: Percurso de Eduardo Coutinho	48
2.1. Trajetória e formação cinematográfica	48
2.2. A progressão na adoção de estratégia de filmagens	52
2.3. Os elementos diegéticos usados por Eduardo Coutinho	58
2.4. A técnica da entrevista como centro do documentário de Coutinho	65
3. CAPÍTULO III: Metodologia e Análise do documentário O Fio da Memória	68
3.1. A contextualização do Documentário “O Fio da Memória”	68
3.2. Gabriel a Casa da Flôr e a técnica da decupagem	71
3.3. Senhor Manoel	83

3.4. Escola, professora branca, alunos negros	83
3.5. Negro, memória e história	87
3.6. O candomblé, a umbanda e as memórias de Mãe Beatriz	90
3.7. Carmem de Oxum	96
3.8. Tercilda, Baiana de Candomblé, e conversão ao protestantismo	100
3.9. Negros, católicos, sincretismo	101
3.10. Conceição de Souza Nascimento. Migração. Umbanda	103
3.11. Samba, sambistas, Sinval, Aniceto e Guilherme	105
3.12. A rua, pessoas em situação de rua, as crianças negras	110
3. 13. A luta, as lembranças, o movimento	117
3. 14. A favela, as pessoas comuns	118
3. 15. A Confraria do Garoto	120
3.16. Benedita da Silva. A negra, a política e a religião	122
4. CAPÍTULO IV: Metodologia e Análise do documentário Jogo de Cena	126
4.1. O cenário, as personagens e as atrizes	127
4.2. Decupagem do documentário Jogo de Cena	129

4.3. Mary Sheila / Jackie Brown – arte, vida, luta contra preconceito	130
4.4. Gisele / Andréa Beltrão – a vida, a morte, os sonhos	132
4.5. Atriz Nilza, migração, gravidez, solidariedade	137
4.6. Fernanda Torres	141
4.7. Sarita / Marília Pêra – Traumas na vida privada	142
4.8. Claudiléa / Lana Guelero – A perda, o interminável luto, a violência urbana	150
4.9. Jackie Brown – Sonho, preconceito	153
4.10. Maria de Fátima – Infidelidade, parto, depressão	154
4.11. Aletha / Fernanda Torres – Distúrbios mentais na família, gravidez, dificuldades performáticas	156
4.12. Marina, arte, silêncio, culpa	160
4.13. Andréa Beltrão – a lembrança de Alcedina	164
4.14. Claudiléa personagem e dona da história	164
4.15. O retorno de Sarita – o canto	166

CONSIDERAÇÕES FINAIS 170

REFERÊNCIAS 174

INTRODUÇÃO

A presente dissertação busca compreender como Eduardo Coutinho analisa a memória, uma vez que ela desempenha um papel fundamental nos processos sociais e psicológicos, sendo crucial para nossa identidade pessoal e para orientar nossas atividades diárias. Além disso, está intrinsecamente ligada a outras funções cerebrais, como a função executiva e o aprendizado (Mourão Junior, 2015). Lembrar é um ato que permeia nosso cotidiano, desde o trajeto habitual para o trabalho ou faculdade até os encontros com amigos. Em muitos casos, a memória se torna automática, como quando repetimos rotineiramente certas atividades e nosso cérebro memoriza os movimentos, executando-os sem que estejamos conscientes deles.

A memória não apenas conecta o presente com o passado, mas também influencia o processo de formação de representações. Conforme Ecléa Bosi (1994) observa, a memória traz à tona o passado e se mescla com as percepções imediatas, ocupando nossa consciência. Ela desempenha um papel prático ao limitar a incerteza do pensamento e da ação, levando-nos a reproduzir comportamentos previamente eficazes. Além disso, a memória é construída a partir das interações sociais, tornando-se, em grande parte, um produto da coletividade.

No contexto familiar, por exemplo, as lembranças são revividas quando nos encontramos com parentes, evidenciando que a memória não é apenas individual, mas também coletiva. Bosi destaca que muitas de nossas recordações são incorporadas através de relatos familiares, leituras e experiências individuais, demonstrando a complexa interação entre passado e presente, realidade e fantasia (Bosi, 1994). Assim, a construção da memória ocorre na interface entre o indivíduo e a sociedade.

A importância da memória na narrativa e na vivência da realidade é igualmente relevante no cinema. A capacidade desta forma de arte de articular realidade e fantasia permite que as imagens em movimento representem tanto a realidade objetiva quanto formas expressivas da experiência da realidade (Ramos, 2008). O cinema documental pode ser visto como uma representação mais veraz da realidade, enquanto outras formas cinematográficas proporcionam uma interpretação mais subjetiva da experiência humana.

É essencial ressaltar que a memória não se limita apenas ao passado: ela é continuamente moldada pelos atores sociais, tornando-se um elemento sociológico poderoso. Quando rememoramos uma situação vivida, elementos históricos são evocados, mas também incorporamos aspectos do presente, reinterpretando nossa realidade conforme nossas necessidades atuais. Esta reconstrução não é necessariamente falsa ou verdadeira, mas

simplesmente uma forma de recriar a história. Mesmo diante da ausência de memórias antigas, somos capazes de construir narrativas novas.

Nos documentários de Eduardo Coutinho, o foco recai sobre o cotidiano das pessoas e suas interações sociais. Através do estudo do cinema documentário, é possível reconstruir experiências de vida, confrontos e situações vividas em diferentes locais, seja no Rio de Janeiro ou no interior do Nordeste. Essa tensão constante presente na obra do cineasta oferece aos sociólogos uma rica oportunidade de investigação e resgate de narrativas sociais.

A escolha dos documentários "O Fio da Memória" (1991) e "Jogo de Cena" (2007) é justificada pela maneira como Eduardo Coutinho representa o papel da memória nessas obras. Dito isso, este aspecto memorialístico presente no cinema documentário constitui o cerne desta pesquisa. É importante reconhecer que o passado continua a influenciar o presente, com o corpo internalizando esquemas comportamentais que guiam nossas ações e interações. A memória habitual se manifesta através da atenção e repetição de gestos ou palavras, sendo um processo moldado pelas demandas da socialização (Bosi, 1994). Assim, a memória habitual nos permite realizar tarefas cotidianas, como seguir regras de etiqueta, escrever, falar em diferentes idiomas, dirigir um carro, entre outras.

Bosi (1994) explora várias temáticas internas relacionadas à substância social da memória, como memória e interação, o indivíduo como testemunha, tempo e memória, lembranças familiares, espaços da memória, e a relação da casa dentro e fora. Essas memórias são intrínsecas ao nosso ensino cultural, refletindo o que aprendemos coletivamente. A imagem de uma lembrança se refere a uma situação específica e individualizada, ao passo que a memória habitual se integra às práticas do dia a dia, parecendo se fundir com a percepção do presente. A lembrança de um evento antigo não é uma reprodução exata do que foi experimentado na infância, pois nossa percepção e compreensão do passado mudam ao longo do tempo.

Assim, o cinema e a memória estão intimamente conectados, já que os filmes representam tanto realidades físicas quanto mentais. A linguagem desempenha um papel fundamental nessa relação, pois é por meio dela que o passado é conservado, lembrado e interpretado. A percepção, ao assistir a um filme, envolve a memorização de cenas, resultando em uma compreensão do filme que se situa entre o presente e o passado. Os documentários de Coutinho representam histórias cotidianas como prática de memória, apresentando eventos passados e histórias contemporâneas que permitem uma conexão com a memória do espectador e uma reflexão sobre o presente.

No que concerne a esta dissertação, como dito anteriormente, pretendemos, a partir da convergência entre memória e cinema documentário, analisar as representações dos filmes *O Fio da Memória* (1991), e *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho. A escolha destes documentários justifica-se pela força da representação da memória neles contida, pois nesses filmes é perceptível a existência da memória do início ao fim. Eduardo Coutinho faz com que os entrevistados/personagens se remetam ao passado, lembrando de fatos que foram marcantes e importantes em suas histórias de vida.

É relevante mencionar que a escolha dos documentários se deu de forma relacional, com o aumento de meu interesse pelas obras do cineasta Coutinho, principalmente pela minha curiosidade sobre a memória em “Santa Marta”, objeto de minha monografia de bacharelado. Há oito anos componho o grupo de pesquisa Nucleart (Núcleo de Estudos da Sociologia da Arte) e nesse período tive a oportunidade de participar de alguns projetos de iniciação científica, tais como: Permanecer, Pibic, CNPq e Projeto de Extensão, onde eram exibidos, todas as sextas-feiras, filmes em que dois alunos do grupo Nucleart ficavam responsáveis por discutir sobre um filme específico e os alunos que estavam presentes no cinema participavam do debate. Eu tinha a responsabilidade de entrar em contato com o responsável pelo cinema para agendar as sextas-feiras pela manhã para a exibição dos filmes, atividade que durava em torno de 3 a 4 meses.

Durante o tempo em que participei desses projetos de iniciação científica, a experiência foi muito enriquecedora, pois pude aprender mais sobre o projeto de pesquisa do qual participo, sendo muito importante para o meu desenvolvimento acadêmico. Nas reuniões do grupo mantemos, ainda, a tradição de discutir alguns livros de escritores que fazem parte de nossa linha de pesquisa.

De modo específico, no que se refere a esta dissertação, objetivamos:

- Discutir como Eduardo Coutinho, através de ferramentas estéticas, propicia aos personagens sociais a reconstrução de aspectos de suas memórias;
- Compreender de que modo, no documentário *O Fio da Memória* (1991), os personagens reconstituem, através da memória dos personagens, eventos históricos (como a abolição da escravatura) e episódios do cotidiano (presente nas práticas religiosas, e festejos);
- Analisar como os personagens entrevistados rememoram fatos e discorrem sobre suas crenças religiosas (catolicismo, religiões de matrizes africanas e evangelismo) no documentário *O Fio da Memória* (1991).

- Compreender como o documentário *Jogo de Cena* (2007), em momento de grandes desafios feministas, através da reconstrução da memória, representa a situação da mulher na sociedade moderna.

A vida cotidiana é o ponto de partida e de chegada do conhecimento, conforme indica Lukács (1982), pois é nela que os produtos da arte e da ciência encontram significado e utilidade. A vida social é enriquecida constantemente por meio das conquistas dessas áreas, refletindo a interação dinâmica entre memória, cinema e sociedade.

Durante o curso desta investigação sobre a memória, alcançamos a elaboração de um sumário, que se revela de extrema importância para o desenvolvimento da pesquisa. Esta dissertação se estrutura em quatro capítulos fundamentais, em que o primeiro pretende descrever as características principais do cinema documentário brasileiro partindo de formulações de Labaki (2006), Fernão Ramos (2008), Bill Nichols (2005) e sobre o surgimento e a importância deste tipo de documentário no Brasil. Tomamos como marco dessa exposição a perspectiva de que “o cinema documental no Brasil que só começou a construir uma tradição a partir de fins dos anos 1950 e início da década de 1960, tendo com o advento do som direto e a descoberta dos temas populares, da região Nordeste” (Mattos, 2019, p. 22). Nesse sentido, a discussão irá progredir para a relação entre o conceito de documentário e a diferença existente entre documentário e ficção, considerada como principal divisão que estrutura o fazer cinematográfico, através do olhar de Bill Nichols (2005), Fernão Ramos (2008), Lessa (2015). Por fim, o capítulo discutirá o conceito de memória partindo das formulações de Mourão Junior (2015), Ecléa Bosi (1994), Halbwachs (1968), Jan Assmann (2011), Bergson (2006), Cristiane Freitas (2008), Soares (2011) e Lukács (1982).

O segundo capítulo mergulhará na trajetória singular de Eduardo Coutinho como documentarista, traçando um panorama desde os primórdios de sua carreira até suas obras mais recentes. Destacaremos a relevância incontestável de suas criações para o cenário do cinema documentário brasileiro. Nessa imersão, será crucial fundamentar nossas análises nas contribuições teóricas de estudiosos como Consuelo Lins (2004, 2008), Juliana Mager (2014), Felipe Bragança (2008), Cláudia Mesquita (2008), cujas perspectivas enriquecem nossa compreensão sobre a obra e o legado de Coutinho.

No terceiro capítulo trabalharemos com a metodologia e análise do filme "O Fio da Memória", explorando minuciosamente as cenas que abordam a complexa temática da memória presente nesse documentário. Além de descrever essas cenas, complementaremos nossa análise com o uso de imagens, proporcionando ao leitor uma compreensão visual mais abrangente.

Nosso objetivo é não apenas decifrar as interações entre os diversos grupos sociais representados, mas também evidenciar a importância da vida cotidiana como elemento central na narrativa cinematográfica. Exploraremos, igualmente, as representações das práticas religiosas e sua influência na construção das identidades apresentadas. Além dos discursos verbais, nos debruçaremos sobre os elementos sonoros, como música e ruídos, bem como as expressões corporais dos personagens, todos essenciais na configuração emocional e estética das cenas. A perspectiva estética será iluminada pela análise de especialistas como Aumont e Marie (2004), que nos auxiliarão a decifrar o uso de ferramentas cinematográficas como o zoom, a luz e a paleta de cores, enriquecendo, assim, nossa compreensão da obra. Deve-se ressaltar, ainda, que a memória no documentário acaba sendo um forte objeto sociológico na medida que não está apenas sendo referenciada como lembrança das relações sociais, mas sim como algo permanentemente atualizado através das nossas vivências. Portanto, os autores utilizam elementos que remetem à historicidade e ao presente, pois uma série de elementos da memória consistem em reinterpretação constante do passado, impulsionados pelas necessidades do presente. No entanto, tal retomada do passado saturado pelo presente não pode ser mensurado pelos critérios positivistas do verdadeiro/falso que estão contidos nos documentários. Eduardo Coutinho demonstra esses critérios ao escolher os seus personagens/entrevistados e antes das gravações conversa com eles para conhecer um pouco da sua história e, então, selecionar os personagens de seus filmes e iniciar as gravações.

A veracidade da realidade encontrar-se-á na inter-relação da subjetividade do cineasta e a objetividade das imagens construídas sobre determinado momento histórico. Para o cineasta, trata-se de uma nova história multifacetada, com novas perspectivas da realidade vivida, e então a memória acaba sendo reconstruída.

No quarto e último capítulo empreenderemos uma análise metódica do filme "Jogo de Cena", buscando desvendar como a questão da memória se desdobra nas entrevistas conduzidas pelo cineasta. Recortaremos cenas nas quais as entrevistadas rememoram seu passado, seja de forma espontânea ou instigada por Coutinho. Essa análise nos permitirá não apenas entender o papel do diretor na condução desses relatos, mas também examinar como ele manipula ferramentas como luz, diálogos, trilha sonora, paleta de cores e zoom para criar atmosferas e evocar emoções específicas em cada cena. Novamente, a ótica de Aumont e Marie (2004) será essencial para desvelar as escolhas estéticas e narrativas de Coutinho, proporcionando uma análise aprofundada e multifacetada do filme.

CAPÍTULO I:

Memória, cinema documentário e documentário brasileiro: o lugar de Coutinho

1.1. A memória como objeto de representação e o cinema

A memória é considerada um dos mais importantes processos sociais e psicológicos, pois ela é responsável pela nossa identidade pessoal e por guiar nosso dia a dia, estando ligada a outras funções corticais, tais como a função executiva e o aprendizado. (Mourão Junior, 2015). Ademais, a lembrança envolve diretamente a memória, pois precisamos dela para nos deslocarmos de casa para o trabalho, para a faculdade ou, até mesmo, para ir ao encontro de amigos. Em alguns casos somos capazes de identificar comportamentos automáticos que estão relacionados com a nossa memória, a exemplo do percurso realizado para o trabalho já inscrito no inconsciente, em função da frequência diária do trajeto. Isso ocorre quando realizamos repetidamente certas atividades e o nosso cérebro acaba por memorizar os movimentos e, de alguma forma, realiza-os automaticamente, sem que nós tenhamos consciência.

A memória permite a relação do presente com o passado, além de interferir no processo das representações. Segundo Ecléa Bosi (1994), é através da memória que o passado vem à tona e mistura-se com as percepções imediatas, ocupando, assim, o espaço da consciência. Pode-se afirmar que a memória tem uma função prática de limitar a indeterminação do pensamento e da ação, ou seja, de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo. Logo, a percepção concreta, nesse caso, vale-se do passado, pois a memória é uma reserva crescente a cada instante, dispondo da experiência adquirida. Além deste aspecto, a memória é construída a partir das relações sociais, tornando-se, assim, em grande parte, fruto da coletividade. Como informa a autora,

Uma memória coletiva constrói-se através de laços de convivência entre familiares e a sociedade, a memória é desenvolvida por quem lhe constrói, que lhe acrescenta, unifica, diferencia, corrige, transformando-a. Entretanto, por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda, ou seja, o indivíduo é considerado o memorizador das camadas do passado, a que tem acesso podendo reter objetos que são para ele, significativos dentro de um tesouro comum (Bosi, 2007, p. 408).

Quando nos encontramos com parentes, o passado, em alguns casos, é, automaticamente, revivido, de modo que lembranças remotas são retomadas. Estas lembranças não pertencem a um ou a outro membro da família, mas é ela mesma uma memória coletiva, construída através

da rememoração dos membros do grupo familiar. Bosi chama a atenção para o fato de que muitas das nossas recordações não nos pertencem do ponto de vista individual, mas foram incorporadas através dos relatos dos parentes, das lendas e de escritos lidos e enriquecidos por experiências e embates individuais. Deste modo, é correto afirmar que a construção da memória se encontra no limiar da relação entre passado e presente, realidade e fantasia (Bosi, 1994). Na concepção da autora, uma memória coletiva é desenvolvida através dos laços de convivência familiares, escolares e profissionais. Pode-se afirmar que, em relação à memória coletiva, é o indivíduo que recorda, memoriza e retém objetos oriundos das camadas do passado às quais tem acesso, tornando-se significativos dentro de um tesouro comum. Para Halbwachs (1968), cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.

Partindo-se desse pressuposto, pode-se afirmar que a memória possui importância na realidade contada e vivida, e que isto não seria diferente no cinema, pois a particularidade de investigar-se a memória a partir do cinema deriva da capacidade desta arte em apreender o mundo, articulando realidade e fantasia. Contudo, a imagem em movimento é um produto do pensamento, e a arte, por sua vez, realiza a identidade deste com o mundo sensível. Essas imagens podem constituir tanto o cinema documental, enquanto representações da realidade objetiva, como, também, formas de significação da experiência da realidade, tornando-se mais expressiva (Ramos, 2008).

Segundo Jan Assman (2016) podem ser encontrados nos filmes alguns registros da memória social de diferentes épocas, de diversas localidades, de variados povos e de suas culturas. Seja como filme documental ou como uma narrativa ficcional, além do fato do cinema valer-se de pesquisas em diversas fontes para compor cenário, figurino, comportamentos sociais, registros de linguagem, práticas cotidianas etc. Nesse sentido, o cinema transforma suas fontes documentais – pinturas, fotografias, textos escritos e relatos individuais e/ou coletivos – em linguagem audiovisual e reafirma seu caráter artístico, sua vocação e seu valor documental.

Podemos perceber, por exemplo, no documentário de Eduardo Coutinho, *Jogo de Cena*, como o mundo objetivo e a memória são representados a partir das entrevistas do diretor com mulheres acerca de suas histórias de vida. Na nossa pesquisa compreendemos ser necessário admitir que a memória é constituída tanto de aspectos individuais quanto coletivos enquanto experiências e imaginário de uma sociedade. É possível verificarmos tanto na obra *O Fio da Memória* quanto em *Jogo de Cena* a existência de uma memória individual e coletiva. Eduardo Coutinho realiza entrevistas de forma individual e os entrevistados acabam se remetendo ao passado e relembram fatos que ocorreram com a presença de outros membros da família,

tornando-se assim uma memória coletiva. Um exemplo disso ocorre no filme *O Fio da Memória*, quando a entrevistada Mônica Teixeira relata que a sua família tinha o costume de festejar o dia de Cosme e Damião, enquanto tradição familiar de mais de meio século, inaugurada por sua mãe, Carmem de Oxum, como promessa para Cosme e Damião, pois teria tido várias gravidezes de gêmeos.

Eduardo Coutinho, através das entrevistas, proporciona aos entrevistados/personagens de seus filmes a reconstrução de aspectos relacionados às suas memórias, fazendo com que estes voltem ao passado e relembrem de histórias importantes de suas vidas, o que, de alguma forma, interfere em seu presente, como, por exemplo, perdas de entes queridos, separação, relacionamentos complicados com os filhos, abolição da escravatura, manifestações religiosas e culturais de samba.

A arte é fruto da relação entre a objetividade do mundo e a subjetividade do artista. Tomando essa assertiva como ponto de partida, compreendemos que os documentários de Eduardo Coutinho, ao representarem aspectos sociais através de fragmentos de memória presentes na cotidianidade - tais como a prática religiosa, as festas locais animadas pelo samba e a história de vida dos seus personagens - trazem à tona alguns conteúdos da realidade histórica. É através de sua subjetividade que os artistas criam a obra de arte, mas esta desenvolve-se imersa na objetividade da vida social, ou seja, em uma relação dialética na qual o artista, ao criar uma obra de arte, representa elementos presentes na sociedade (Lukács, 1985).

Maurice Halbwachs (1968) afirma que existe uma seletividade de toda memória e há um processo de "negociação" para conciliar a memória coletiva e as lembranças individuais. Nesse sentido, o autor explica que, para que nossa memória se beneficie da contribuição de outros indivíduos, não basta que eles nos tragam seus testemunhos; além disso, é preciso convergir nossa memória com as das demais pessoas, assim podemos reconstituir a lembrança dos outros sobre uma base comum.

Já para Bergson (1999), a memória é uma força espiritual prévia a que se opõe a substância material, seu limite e obstáculo. Bergson parte do pressuposto de que as percepções passadas seriam conservadas no espírito, de modo que poderiam ser evocadas no presente sob a forma de lembranças ou permanências no corpo. As lembranças, então, se diferenciariam das percepções atuais. O autor opõe a percepção atual àquilo que, logo adiante, chamará de lembrança. O conjunto das lembranças não se constitui do mesmo modo que o universo das percepções e das ideias. Assim, o autor reserva os estados psíquicos passados como pertencentes à memória; e, em segundo lugar, entende que o passado atua no presente,

interferindo nas percepções imediatas. Para Halbwachs (1994, 1997), a memória pode ser analisada como uma função de nossa vida social, e, assim sendo, a memória nos capacita a viver em grupos e comunidades, criando laços afetivos.

Segundo Halbwachs, o caráter livre, espontâneo e quase onírico da memória é excepcional, pois lembrar é refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje. A lembrança de um fato do passado, por mais nítida que nos pareça, não corresponde inteiramente à mesma imagem que experimentamos na infância, pois nós não somos mais os mesmos, pois a percepção se alterou e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O autor vincula a memória da pessoa à memória do grupo e esta última à esfera maior da tradição, que é considerada construtora da memória coletiva de cada sociedade. Nesse sentido, um número enorme de lembranças reaparece porque outras pessoas nos fazem recordar, mesmo que esses outros não estejam fisicamente presentes. Portanto, podemos falar da memória coletiva quando evocamos um fato que teve lugar na vida de nosso grupo e que lembramos em outro momento, do ponto de vista desse grupo (Halbwachs, 1968, p. 22).

Na concepção do autor,

a memória coletiva não tem a capacidade de explicar todas as nossas lembranças e talvez não explique por si só a evocação de qualquer lembrança. Nada prova que todas as ideias e imagens tiradas dos meios sociais de que fazemos parte e que intervêm na memória não recubram uma lembrança individual como por exemplo, um painel, mesmo no caso em que não o percebemos. (idem, p. 42).

Pode-se afirmar que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, sendo que este ponto de vista muda de acordo com o lugar que ali ocupa e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantemos com outros ambientes. Nesse sentido,

[...] a memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas, a memória evolui segundo suas leis e se às vezes determinadas lembranças individuais a invadem, estas sofrem uma mudança de aparência a partir do momento em que são substituídas em um conjunto que não é mais uma consciência pessoal. É importante citar que nossa memória não se apoia na história aprendida, e sim na história vivida (idem, p. 72).

E, assim sendo,

A memória coletiva se distingue da história sob pelo menos dois aspectos. Ela é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, não ultrapassa os limites desse grupo. Quando um período deixa de interessar o período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado: na realidade, há dois grupos que se sucedem. A história divide a sequência dos séculos em períodos, como distribuimos a matéria de uma tragédia em muitos atos. Mas ao passo que em uma peça, de um ato a outro, acontece a mesma ação e com os mesmos personagens, que permanecem até o

desenlace segundo suas individualidades, cujos sentimentos e paixões progridem num movimento ininterrupto, na história se tem a impressão de que tudo se renova de um período a outro- interesses em jogo, direção dos espíritos, modos de apreciação dos homens e dos acontecimentos, as tradições também, as perspectivas do futuro- e que se os mesmos grupos reaparecem, é porque subsistem as divisões exteriores, que resultam dos lugares, dos nomes e também da natureza geral das sociedades. Mas os conjuntos de homens que constituem um mesmo grupo em dois períodos sucessivos são como duas toras em contato por suas extremidades opostas, que não se juntam de outra forma, e realmente não formam um mesmo corpo (idem, p. 102).

Segundo Halbwachs, a memória coletiva retrocede no passado até certo limite, mais ou menos longínquo conforme pertença a esse ou aquele grupo. Sendo assim, a memória já não atinge diretamente os acontecimentos e as pessoas. Para o autor, o passado já não faz parte do pensamento das gerações mais novas. Nesse sentido, parece que a memória coletiva tem de esperar o desaparecimento de gerações anteriores, fixando-se assim a imagem e a ordem de sucessão de fatos, conservados agora na memória. O autor chega, então, à seguinte conclusão:

[...] a maioria dos grupos, não apenas aqueles que resultam da justaposição permanente de seus membros, nos limites de uma cidade, uma casa ou um apartamento, mas também muitos outros, esboçam de algum modo sua forma sobre o solo e encontram suas lembranças coletivas no contexto espacial assim definido. (idem, p. 133).

Bergson (1999) tem como objetivo entender as relações entre a conservação do passado e a sua articulação com o presente, a confluência da memória e da percepção. Ele pretende mostrar que o passado se conserva inteiro e independente no espírito e que o seu modo próprio de existência é um modo inconsciente. Nesse sentido, a memória é considerada para ele uma força espiritual prévia a que se opõe a substância material, seu limite e obstáculo, pode-se afirmar que a matéria levaria ao esquecimento, bloqueando o curso da memória.

Bergson afirma que a consciência de todo um passado de esforços que estão armazenados no presente é considerada uma memória, sendo esta diferente, pois está voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. Bergson (1999) chama a atenção para o conceito de três termos: a lembrança pura, a lembrança-imagem e a percepção, mas afirma que estes não se reproduzem na realidade, isoladamente. Pode-se afirmar que a percepção não é um simples contato do espírito com o objeto presente e sim que está permeada pelas lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. Nesse sentido, a lembrança-imagem participa conseqüentemente da “lembrança pura” que a materializa, e da concepção na qual tende a se encarnar e poderia ser definida como uma percepção nascente. Sendo assim, a lembrança pura não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e viva que a revela. Contudo, a percepção afastará sempre a lembrança-imagem, e a lembrança-imagem da lembrança pura.

Bergson nos faz refletir sobre a memória do corpo, constituída pelo conjunto dos sistemas sensório-motores organizados pelo hábito, considerada como uma memória quase instantânea para a qual a verdadeira memória serve de base. É correto afirmar que a memória do passado apresenta aos mecanismos sensório-motores todas as lembranças capazes de orientá-los em sua tarefa e de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas lições da experiência e nisto consistem as associações por contiguidade e por similitude. Assim, “para que uma lembrança reapareça na consciência, é preciso que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação” (Bergson, 1999, p. 179).

Se para o subjetivismo de Bergson o sujeito é a fonte de toda memória conservada, para Halbwachs (1968) ele fica subsumido à memória coletiva. Não há espaço, na teoria de Halbwachs, para se pensar o sujeito no modo como este reconstrói ou conserva seu passado. A memória que existe é a memória social, sendo a memória individual vista apenas como fenômeno de pouca relevância que não produz qualquer efeito sobre o outro ao qual está associada. As lembranças grupais se apoiam umas nas outras, formando assim um sistema que subsiste enquanto puder sobreviver à memória coletiva.

Na concepção de Traverso (2021), a memória precisa ser analisada a partir de tradições teóricas, que na maioria das vezes são externas ao materialismo histórico, à exceção de Walter Benjamin (2012) que tinha como objetivo retomar as ruínas históricas e verificar nelas as promessas não cumpridas. É importante frisar que o materialismo histórico sempre investiu na dimensão utópica do futuro, menosprezando a memória, remetendo-a apenas ao passado que não acionaria o presente, e menos ainda poderia permitir enxergar o futuro. Essa perspectiva é firmemente ancorada em Hegel (2021), que via as imagens do passado como rememorações do espírito, apenas “espectros” do que ele foi, mas incapaz de permitir a sua atualidade e seu desdobramento.

Benjamin (2012) contribui para vencermos o dilema de rememorar o passado e encontrar nele aportes do próprio futuro. Será Walter Benjamin (1985), em uma conjuntura de derrotas, que construirá as suas teses sobre História, fornecendo elementos para pensarmos a memória e a história como obra de grupos sociais em luta, e o passado como repositório de promessas não cumpridas. Para efeitos desta dissertação, é de extrema importância citar a sua segunda tese, na qual as gerações do presente têm responsabilidade sobre as gerações do passado, pois haveria uma continuidade entre as gerações passadas e a atual; e a tese número quatro, na qual afirma que a luta de classes dará condições às classes dominadas de pôr em dúvida todas as conquistas reivindicadas pelas classes dominantes. Contudo, o autor concebe uma forma de trabalhar o

passado apenas como vislumbre que pode ser apropriado como “clarão num momento de perigo”. (Benjamin, 2012, p.11).

Nesse sentido, pode-se verificar uma particularidade existente da memória no cinema documentário, qual seja, vincular o passado ao presente nas lembranças de um grupo social - expresso de modo individual - às possibilidades de futuro que ultrapassam a própria existência dos atores sociais. Assim, a memória presente no documentário pode ser definida parcialmente como fruto da intenção do diretor em abordar determinado tema, mas, ao tomar os fatos sociais como seu ponto de partida, vai além da sua própria intenção, e podemos arriscar dizer que também da imaginação dos seus entrevistados. A concretização da película em imagens e som empresta-lhe um caráter objetivo, escapando, muitas vezes, das suas pretensões originais (Ramos, 2008).

Existem alguns subtemas trabalhados por Bosi (1994) enquanto constituintes da memória passíveis de serem tratados pelo cinema documentário, tais como: memória e interação, o indivíduo como testemunha, tempo e memória, o compasso social do tempo, lembrança da família, os espaços da memória e a casa dentro e fora. Nesse sentido, pode-se afirmar que essa memória faz parte de toda a nossa aprendizagem cultural, ou seja, o que aprendemos coletivamente. Ademais, a imagem lembrança refere-se a uma situação definida, individualizada, diferentemente da memória, hábito que se incorporou às práticas do dia a dia. Esta memória parece fazer um todo com a percepção do presente. Para Bosi, “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão, ou seja, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (1994, p. 54). Ainda segundo a autora,

Por mais evidente que pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem do que foi experimentado na infância, porque nossa percepção sofreu alterações, nossas ideias, os juízos de realidade e de valor, sendo assim, o simples fato de lembrar o passado no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (Bosi, 1994, p.408).

Dessa forma, observamos uma íntima conexão entre o cinema e a memória, pois o filme é entendido como representação de uma realidade física ou mental. Para Cristiane Freitas (2008), a realidade representada em um filme não é somente física ou material, uma paisagem ou um figurino, pois, nesse sentido, os elementos visuais e auditivos também contribuem para o desenvolvimento da história.

1.2. O cinema documental e Coutinho

O cinema no Brasil começou com os irmãos Afonso e Pascoal Segreto, inicialmente com produções não ficcionais. A primeira sala de cinema foi inaugurada em 1897, no Salão de Paris, no Rio de Janeiro. Até a chegada do cinema sonoro, no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, os documentários dominavam as telas nacionais. Em 1936, o antropólogo Roquette Pinto, junto com o ministro da Educação e Saúde, criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (doravante INCE). Sob a direção de Humberto Mauro, o INCE produziu filmes com temáticas nacionalistas, destacando-se suas produções documentais entre 1936 e 1964, período em que Mauro assumiu a direção com maior autonomia. Até o surgimento do Cinema Novo, o cinema documentário brasileiro girava em torno do INCE e de Humberto Mauro. A produção cinematográfica do cinema novo modificou tematicamente o conteúdo dos documentários, voltando-se para situações de exploração do trabalho, crenças religiosas, crítica política, hábitos e costumes de regiões mais afastadas do Sudeste do país etc. O início das atividades de Coutinho ocorreu nesse novo contexto, com a produção da primeira parte de *Cabra Marcado para Morrer*. Na sequência de sua carreira, trabalhou com produção de documentários na Rede Globo e, só a partir da filmagem da segunda parte de *Cabra Marcado para Morrer*, inicia o percurso para tornar-se um documentarista inovador.

Labaki (2006) afirma que o mais importante movimento do cinema documentário no Brasil no momento da chegada do som ao cinema foi marcado por duas datas: a primeira em fevereiro de 1932, quando um decreto-lei passou a obrigar a exibição de curtas-metragens educativos realizados no Brasil antes de cada sessão de um longa estrangeiro; e a segunda, em março de 1936, quando o primeiro governo getulista criou, no Ministério de Educação e Saúde, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), visando a produção de filmes didático-científicos, concretizando o ideal de Getúlio Vargas do cinema como “o livro das imagens luminosas”. Neste cenário, o autoritarismo varguista buscava controlar a produção cinematográfica, determinando, a partir de 1937, a exibição obrigatória de cinejornais e curtas-metragens. Portanto, os cinejornais do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) cuidavam da propaganda política do regime estadonovista; já os curtas e médias-metragens do INCE, serviram como instrumentos para a batalha da educação, vista pelo regime como “matéria de salvação nacional”.

Pode-se afirmar que, após a 2ª Guerra Mundial, depois do Estado Novo e com a aposentadoria do diretor Roquette Pinto, iniciou-se a segunda fase das produções do INCE. Nesta fase, a preocupação política do governo em relação ao cinema diminuiu e o ideal

educativo de Roquette Pinto foi substituído pouco a pouco por uma preocupação documental. Segundo Fernão Ramos (2005), a produção do instituto brasileiro não dialogava com a cinematografia de vanguarda, pois possuía um aspecto cientificista e culturalista em suas temáticas e na sua forma estética, assuntos de caráter científico predominaram em relação aos outros temas abordados nos filmes do Instituto, sendo que dos 239 filmes produzidos, 95 tiveram como diretor Humberto Mauro. É importante ressaltar que esses filmes eram curtas-metragens que destacavam as contribuições científicas brasileiras, como os estudos sobre a diversidade excepcional da fauna e da flora do país.

Na concepção de Labaki (2006), Humberto Mauro não foi o único cineasta a realizar filmes no INCE, pois, a instituição também financiava e apoiava produções de outros diretores sob o incentivo de Edgard Roquette-Pinto, como, por exemplo, Alexandre Wulfes, Benedito J. Duarte e Ruy Santos, dentre outros, que realizaram documentários educativos sob seu patrocínio, durante e após o Estado Novo. Mauro era reconhecido por seus melodramas na década de 1920 (*Brasa Dormida*, *Sangue Mineiro*), e entra no INCE após mais um de seus fracassos na era sonora, “*Cidade mulher*” (1936).

Por volta de 1936, a convite do antropólogo Roquette-Pinto, diretor do Museu Nacional, e protegido pelo ministro da Educação e Saúde do governo getulista, Gustavo Capanema, Mauro se associou ao Instituto Nacional do Cinema Educativo. Logo, conforme resalta Fernão Ramos (2008), a linha cinematográfica na produção de Mauro junto ao INCE tomou forma no decorrer dos quase trinta anos de existência da instituição, tendo recebido forte influência do seu mentor intelectual e anfitrião no Instituto. Nesse sentido, “Roquette fez a ponte entre o Ince e o Estado getulista, ou seja, o Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema, figura chave que percorre o Estado brasileiro entre 1934 e 1945” (Ramos, 2008, p. 251).

Até o surgimento da geração cinemanovista, é correto afirmar que o cinema documentário brasileiro se articulou em torno do INCE e de Humberto Mauro. O cineasta esteve à frente da direção de uma grande quantidade de filmes ficcionais, mas seus trabalhos como documentarista, produzidos entre 1936 e 1964, são mais reconhecidos do que suas realizações ficcionais. É possível dizer que após as películas da Comissão Rondon, foi a obra de Mauro que consolidou o documentarismo brasileiro, criando um estilo ou fase do cinema documental brasileiro: a do cinema educativo (Ramos, 2008). Esta produção foi marcada pela linha positivista e conservadora do registro documental, tendo como traço marcante a tentativa de fundar uma representação visual da cultura e do folclore considerados legitimamente nacionais.

Como já registrado, é o cinema novo que funda outras formas de produção do documentário no Brasil e o cineasta objeto deste estudo, Eduardo Coutinho, sofre influência desta nova fase, sobretudo na primeira parte de *Cabra Marcado Para Morrer*, que foi filmado no início da década de 1960, sendo um filme ficcional, que tinha como objetivo principal contar a história de vida do líder camponês João Teixeira, ex-presidente da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, que foi brutalmente assassinado a mando de um poderoso proprietário de terras nordestinas. Inicialmente, os documentários do cineasta aparecem de forma crítica, mas, posteriormente, alteram-se para a forma reflexiva, ou seja, preocupando-se com o processo de negociação entre cineasta e espectador e indagando as responsabilidades e consequências da produção do documentário para o cineasta, os atores sociais e o público.

Do ponto de vista da natureza do documentário, é significativa a postura do diretor, que dispensava os roteiros, pois, para ele, era insuportável porque tinha que escolher palavras, e o mundo das palavras é infinito, afirmando que cada palavra gerava dúvidas e conseqüentemente dramas de consciência. Assim, Coutinho enfrentava um dos principais dilemas do cinema, que era lidar com o texto que aparecia na origem como uma limitação do próprio movimento. Nesse sentido, o cineasta acabou optando pela reportagem, pelo improvisado, diferente de outros documentaristas. Além da limitação da palavra, Coutinho enfrentou outro problema, qual seja a posição e ângulo da câmera, disposta de forma fixa, visto que a sua maior intenção era trazer a realidade através do improvisado.

Eduardo Coutinho passou a filmar em vídeo, levando em conta os custos econômicos e a necessidade de contar histórias de vida. Nesse caso, foi obrigado a conversar antes com seus interlocutores ou até mesmo fazer perguntas diretas. Contudo, o cineasta deixa claro que

[...] não me interessa o plano curto. Eu quero a dimensão temporal das coisas. Às vezes uma pessoa fala, e é cinco, três minutos, e é isso mesmo. Tem uma densidade, tem progressão, ela hesita, volta para trás. Isso é inadmissível na televisão. As pessoas têm um tempo, têm uma memória, têm um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar nos planos, na edição. (Coutinho apud. Bragança, 2008, p.70)

Ou seja, para Coutinho a dimensão do tempo está no conteúdo e na forma, na memória e no plano, e por este motivo a televisão não o interessava, pois ela vivia no presente.

No decorrer de sua carreira, Coutinho afasta-se do modo clássico de filmar, presente em *Cabra Marcado*, introduzindo a forma reflexiva como na obra “*Santa Marta: duas semanas no morro*” (1987), um estilo pautado no posicionamento participativo-reflexivo, no qual a grande sedução encontra-se em performances exóticas e às vezes inesperadas de figuras populares ou

personagens incomuns, além da própria situação inusitada da presença de uma equipe de filmagem na versão final do próprio filme. Além disso, o documentário foi realizado através de uma série de depoimentos que eram alternados por imagens com som direto ou música. É correto afirmar que nesse filme documentário o que pesa na construção das sequências é a lógica das imagens contidas nesta obra e o relato dos entrevistados. Nesse filme podemos perceber uma trilha sonora bastante singular e em várias cenas o cineasta utiliza-se da música. Na montagem final, ele usa oito sequências com músicas de compositores que moravam no morro, e, em algumas, incluía a composição inteira. Os temas das músicas eram: letras que fazia com que as pessoas imaginassem a favela, letras românticas, letras que falavam sobre a religião, letras com cunho realistas, como por exemplo, menor abandonado, invasão da polícia no morro, bebedeira, ou que afirmavam a raiz africana.

Frisa-se que Coutinho avançou nas conclusões que acabaram expondo o tipo de formulação inaugurada pelos questionamentos do cinema verdade, que buscava mostrar a sua equipe no decorrer das filmagens, assim como os aparelhos cinematográficos e a presença do diretor na gravação fazendo perguntas aos personagens/entrevistados, tendo como objetivo indicar a existência de um meio entre o que está acontecendo e a captação, além de romper com as vertentes documentais que garantissem a aplicação clássica dos depoimentos oriundos das entrevistas dos personagens da vida real, ou seja, não atores, elementos semelhantes a serem indexados ao filme. Seguiu buscando questionar as ideias de verdade ou realidade nos seus filmes documentários e, nesse sentido, para o cineasta a questão da aproximação entre o entrevistador e os entrevistados tornam-se cruciais para a inserção da realidade objetiva frente a câmera. Assim, aproximava-se cada vez mais do modo de fazer documentário como expresso na literatura, entendendo este tipo de cinema a partir da intenção de seu autor em fazer um documentário (Ramos, 2008), na medida em que essa intenção seja partilhada pelo espectador.

Nesse caso, ao recebermos a narrativa como documentária, estamos deduzindo que assistimos a uma narrativa que estabelece sentido e conceito sobre o mundo, que se encontra em um contexto distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional. Pode-se afirmar que se constitui por meios de definição sobre o mundo, enunciados

através de vozes: a voz over¹, a voz em primeira pessoa², a voz dialógica³ ou monólogos no mundo (com o sujeito-da-câmara oculto, em recuo, agindo), ou seja, trata-se da modalidade de posicionamento do sujeito da câmera na tomada introduzida historicamente de modo mais sistemático por Jean Rouch⁴ e Edgar Morin⁵ no final dos anos sessenta no cinema verdade. Essas são as vozes que fazem as interpretações do documentário. Ainda segundo Ramos (2008), o documentário lida diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade do presente. A reconstituição ou representação poderá ser valorizada positivamente ou negativamente. Portanto, a noção de verdade, muitas vezes, aproxima-se de algo que definimos como interpretação.

Essas três vozes aparecem no documentário *O Fio da Memória* que aborda questões referentes à memória da abolição da escravatura, religião, música e à precariedade da vida material de personagens negros no Rio de Janeiro, mergulhando na cultura e na história afro-brasileiras através de entrevistas e relatos pessoais. Nesse filme é possível verificarmos a imagem da escola de samba Cacique de Ramos e podemos observar a presença da voz over, pois aparecem as imagens da escola de samba e as pessoas desfilando, mas não podemos ver a pessoa que está cantando, apenas escutamos sua voz. Trata-se da “voz de Deus”, narrador onipresente e onisciente, que conta a história sem manter vínculo com ela.

Podemos verificar também a voz em primeira pessoa na cena em que Tercilda conta a história de sua vida: “Eu digo choro porque a primeira lembrança que tive do meu marido foi uma boneca ele me deu de presente uma boneca de louça, aquela minha filha ainda brincou com a minha boneca, mas quebrou, depois eu fiquei viúva aos 31 anos e eu vendia acarajé eu vendia tudo o que uma baiana tem começando por mim mesma eu vendia”. Nesse sentido, Tercilda participa dos acontecimentos e usa pronomes como “eu” ou “nós” para se referir a si

¹ A voz over é o conjunto de sons produzidos pelo aparelho fonatório humano. Em um filme, a voz define-se sempre em relação à imagem e a tela. Ela intervém como elemento da representação cinematográfica e se situa em função dos elementos visuais dessa representação (Aumont, 2012. p. 278).

² Voz em primeira pessoa é quando o diretor ou ator participa ativamente dos fatos narrados, podendo ser ou não o protagonista da história.

³ Voz dialógica - voz parte focal de uma composição musical: melodia em três vozes, conselho, advertência, apelo: escutar a voz. Dialógica é o feminino de dialógico. Dialogal; descrito ou escrito seguindo a forma de um diálogo.

⁴ Jean Rouch foi uma figura importante do cinema verdade. Um homem interessado pela Antropologia e Sociologia, era francês e filmava o outro na África.

⁵ Edgar Morin é um sociólogo francês sintonizado com as novidades de sua época, e que chega ao filme com a ideia de cinema verdade na cabeça. Ele é um intelectual que teve o seu início de carreira marcado pela cinefilia e por ensaios voltados para o cinema. O cinema verdade rouchiano é a estilística do direto aplicada à ficção. A relação entre Morin e sua “sociologia do presente” e as demandas contidas em crônica é pertinente. Contudo, Rouch e Morin acreditam na possibilidade de atingir a transparência da câmera na tomada. Eles realizam um documentário ensaístico que, ao mesmo tempo em que pretende inaugurar uma nova modalidade de cinema baseada na fala, busca a reflexão sobre esse exercício cinematográfico. (Mager, 2020, p. 163)

própria. A voz dialógica também pode ser vista nesse filme, pois aparece a capacidade de expressar ideias, sentimentos, opiniões e pensamentos, utilizando palavras que indicam uma certa interação. Assim, podemos observar nesse filme que os entrevistados, ao relatar as suas histórias de vida, passam a expressar suas ideias, sentimentos, opiniões e compartilham os seus pensamentos com o cineasta se remetendo ao passado.

Já em relação ao documentário *Jogo de Cena* podemos observar a existência da voz em primeira pessoa e da voz dialógica. Falas da personagem Gisele: "Eu queria um parto normal mais uma vez. Foi muito bom para mim a experiência do parto normal com a Tais, minha filha"; "Enfim, estava tudo perfeito. Foi um trabalho de parto de aproximadamente 6 horas. Ele nasceu e eu o peguei pelos braços, estive com ele acordadinho e ele começou a apresentar um problema"; "Quando verificaram, ouviram no coração dele um barulho de intestino, o que acharam estranho. Começaram a fazer outros exames e viram que ele tinha uma hérnia no diafragma". A voz dialógica é notada em toda a obra, pois tanto as mulheres comuns como as atrizes que interpretaram as histórias de vida dessas mulheres, e contaram as suas histórias de vida, expressavam suas ideias, seus sentimentos ao relatar uma história que não era sua e as suas opiniões em relação à história que foi interpretada por elas e o que elas sentiram ao interpretar a história de vida das mulheres "comuns".

Bill Nichols, é conhecido como uma autoridade internacionalmente, ficou conhecido no campo do documentário e do filme etnográfico, foi professor de cinema na San Francisco State University, onde também dirigiu o programa de pós-graduação em Estudos Cinematográficos (Nichols, 2005).

Nitidamente essa concepção difere da apresentada por Bill Nichols (2005), que, afirma que todo filme é um documentário, apontando para dois tipos de filmes: o primeiro seria documentário de satisfação de desejos e, o segundo de representação social, sendo que cada tipo conta histórias ou narrativas diferentes. Os documentários de satisfação de desejos são conhecidos como documentário de ficção, esses filmes expressam desejos e sonhos, pesadelos e terrores; já os documentários de representação social são os denominados de não ficção. Ainda que compreensível, a formulação de Nichols parece-nos que se afasta do caráter criativo mais acentuado no filme ficcional, pois o documentário não propicia essa liberdade ao criador e continua sendo necessária uma alusão direta a fatos do mundo real. Por isso, aproximamo-nos do sentido proposto por Fernão Ramos, ainda que com um risco elevado de subjetivismo ao fixar, como elemento principal, a intenção do cineasta, que afirma o documentário como imagens-câmera que estabelecem asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre este mundo. Dessa forma, a

dimensão da tomada e a natureza das imagens-câmera, através da qual as imagens são constituídas, determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados (Ramos, 2008).

Na concepção de Nichols, o documentário associa-se ao mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras:

Em primeiro lugar, os documentários oferecem ao público um retrato, ou uma representação reconhecível do mundo, isso ocorre pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, como por exemplo, nos documentários vemos pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos fora do cinema (Nichols, 2005, p.28).

Em segundo lugar, para Nichols os documentários, em alguns casos, também significam ou representam os interesses de outros. O autor utiliza-se de um exemplo para explicar esta afirmação, sendo este a democracia representativa, pois, ao contrário da democracia participativa, esta democracia é baseada em indivíduos eleitos que pretendem representar os interesses de seu eleitorado. Em relação à democracia participativa, os indivíduos participam efetivamente das decisões políticas não as delegando aos seus representantes. Em contrapartida, os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos nos temas de seus filmes, quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica.

Em último lugar, ainda segundo Nichols, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que o advogado representa os interesses de um cliente, ou seja, é colocada diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. Contudo, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneira que eles próprios não poderiam, sendo assim os documentários intervêm mais efetivamente, afirmando, assim, a natureza de um assunto, com o objetivo de conquistar consentimento ou influenciar opiniões.

É importante trazer nessa discussão a diferença existente entre documentário e ficção, pois a oposição entre documentário/ficção é a grande divisão que estrutura a instituição cinematográfica desde suas origens. Como ponto de partida, o documentário é concebido como uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias (Nichols, 2005). Portanto, o filme documentário, por vezes, possui um caráter didático ou informativo, visando dessa forma restituir as aparências da realidade e apresentando as coisas como elas pretensamente seriam. As diferenças existentes entre documentário e ficção são

tênuas, pois tanto um tipo de gênero cinematográfico quanto o outro podem lançar mão da representação, ainda que com objetivos distintos.

A diferença fundamental entre estes dois gêneros cinematográficos reside, portanto, na pretensão do documentário de aproximar-se das circunstâncias do mundo real (mesmo que isso não exclua momentos de ficcionalização), enquanto o propriamente dito cinema ficcional não tem um compromisso prévio com as circunstâncias históricas específicas, o que, no entanto, não impede que subgêneros do cinema ficcional tenha-se aproximado de modo mais direto de certas circunstâncias históricas, recriando-as. O documentário lida diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade do presente, e a reconstituição ou representação poderá ser valorizada positiva ou negativamente. Nesse sentido, a noção de verdade, muitas vezes, aproxima-se de algo que definimos como interpretação.

Através dessa discussão sobre documentário é possível afirmar que os documentários trazem temas importantes sobre o mundo, pois estes registram situações e acontecimentos com notável fidelidade. Dessa forma encontramos introduzidos nos documentários, histórias, argumentos ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira, estes também significam ou representam os interesses de outros. Sendo assim, estes falam em favor dos interesses dos outros, tanto dos sujeitos temas de seus filmes quanto da instituição ou agência que banca sua atividade cinematográfica (Nichols, 2005). Nichols afirma que, ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico e, nesse caso, é possível verificar a existência de duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes estas se misturem. O fato de documentaristas explicitamente romperem os limites de ficção não significa que não possamos distinguir os gêneros (idem, 2005).

Podemos verificar no documentário *Jogo de Cena* essas duas vertentes (os cinemas documental e ficcional), pois esse filme abordou fatos que no passado fizeram parte da vida das entrevistadas e, conseqüentemente, interferem em seu presente. E, em relação à questão do filme ficcional, memoriza às interpretações das atrizes Marília Pêra, Fernanda Torres, Andréa Beltrão e Mary Sheila reproduzindo as histórias de mulheres comuns como se fossem suas. Nesse sentido, a história real confunde-se com a interpretação de uma memória que não pertencia a essas atrizes, como veremos no capítulo quatro.

Segundo Nichols, “os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões e não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos” (Nichols, 2005, p. 48). Assim, nem todos os documentários exibem um conjunto único de características comuns e,

Nesse sentido, pode-se afirmar que a prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. As abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas. Logo, existe contestação, sobressaem-se obras prototípicas que outras emulam sem jamais serem capazes de copiar ou imitar completamente. (idem, p.48).

Contudo, é possível verificar que aparecem casos exemplares, que desafiam as convenções e definem os limites da prática do documentário. Eles expandem e às vezes alteram esses limites. Ramos (2008), por sua vez, afirma que “o documentário é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (*intenção* social, manifestação na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador)” e

Podem-se destacar como próprios à narrativa documentária que possui presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada (Ramos, 2008, p. 25).

No entanto, procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos e ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico. Assim sendo,

As escolhas estéticas em função de possibilidades técnicas foram responsáveis pela criação de estilos documentais, como é o caso da ascensão do cinema direto durante a década de 1960, relacionado à portabilidade da câmera de filmar e a descoberta do gravador Nagra, que proporcionava a captação do som sincrônico. Tanto para o cinema de origem quanto para o contemporâneo, o interesse estético por questões amplas e socialmente profundas das massas permeiam o conjunto das obras; algo muito forte, por exemplo, no discurso do filme de Dziga Vertov, *Chelovek's kinoapparatom* (1929) (o homem com uma câmera), o qual procura interagir com as transformações da revolução tecnológica no cotidiano das cidades russas sob o socialismo, ou em *cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, destinado a apresentar um contexto de exercício da violência militar do Estado para a desorganização da vida familiar de pessoas ligadas a movimentos sindicais – em particular à Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, durante a década de 1960 (Lessa, 2013, p. 55).

A exemplo de Ramos, discutido acima, Nichols afirma que a voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou perspectiva, pois essa pode defender uma causa, apresentar um argumento, ou até mesmo transmitir um ponto de vista. Nesse sentido, os documentários possuem o poder de persuasão no que tange à força atribuída de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. Como, por exemplo, uma trama e seu argumento podem ser apresentados de diferentes formas. Neste sentido, a voz do documentário

não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes “deuses” invisíveis e “autoridades” plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta- e que falam pelo filme - nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista - e que falam no filme. (Nichols, 2005).

Portanto, na concepção de Nichols, a voz do documentário é a linguagem através da qual se expressa todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme. Contudo, isso acarreta, em algumas decisões:

1) quando cortar, ou montar, o que sobrepor como enquadrar ou compor um plano (primeiro plano ou plano geral, ângulo baixo ou alto, luz artificial ou natural, colorido ou preto e branco, quando fazer uma panorâmica, aproximar-se ou distanciar-se do elemento filmado, usar *travelling* ou permanecer estacionário, e assim por diante);” 2) “gravar som direto, no momento da filmagem, ou acrescentar posteriormente som adicional, como traduções em *voz-over*, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários;” “3) aderir a uma cronologia rígida ou rearrumar os acontecimentos com o objetivo de sustentar uma opinião;” “4) usar fotografias e imagens de arquivo, ou feitas por outra pessoa, ou usar apenas as imagens filmadas pelo cineasta no local;” e “5) em que modo de representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático). (Nichols, 2005, p. 76).

No documentário *O Fio da Memória* vemos que a linguagem é acentuada como mecanismo, o zoom utilizado em várias cenas, através do close up dos olhos com o objetivo de focar no rosto dos entrevistados. É possível observarmos também a utilização do plano geral em algumas cenas, inserindo o sujeito em seu ambiente, existindo assim uma relação entre eles, e o plano médio principalmente nas cenas que aparecem a Casa da Flôr, mostrando todo o conjunto que estão envolvidos na ação, a câmera se movimenta filmando todos os cômodos da casa e as criações de Gabriel, como as decorações nas paredes feitas por azulejos, vidros, lâmpadas e outros materiais, as jarras de barro com flores em cima do muro da entrada da casa, entre outros elementos.

A fotografia que se encontra nesse documentário é simples, pois, na maioria das vezes, o foco está no rosto e nas expressões dos entrevistados, com iluminação que destaca os detalhes das suas feições.

O som é claro, com atenção especial para as vozes das pessoas, e existe uma trilha sonora sutil que completa as cenas. É usada a voz off na cena em que os fiéis estão em uma praça para a celebração de uma missa. Podemos escutar algumas vozes e, em questão de segundos, podemos ver o Frei e os fiéis cantando e dançando. É possível visualizarmos imagens de

arquivos e fotos históricas com o intuito de contextualizar as histórias e mostrar a continuidade da memória cultural.

Em relação ao documentário *Jogo de Cena*, podemos verificar uma mudança quanto ao enquadramento, pois este varia entre o plano médio e o close-up, pois as entrevistas são colocadas no centro da cena contando as suas histórias de vida com poucas intervenções da parte do cineasta é focado nos rostos das entrevistadas e atrizes, intensificando, assim, uma sensação de intimidade e vulnerabilidade. A fotografia é simples, focando nos rostos das entrevistadas com iluminação destacando os detalhes e feições. É usado também o plano americano, mostrando as entrevistadas da cintura para cima com o objetivo de capturar as expressões faciais e a linguagem corporal das entrevistadas e atrizes.

Nichols chama a atenção para o fato de que a voz de um documentário se apóia em todos os meios disponíveis e não apenas nas palavras faladas, o que significa que o argumento ou ponto de vista transmitido por um documentário pode ser mais ou menos explícito. Logo, a forma mais explícita de voz é, sem dúvida, aquela transmitida pelas palavras faladas ou escritas. Estas são palavras que representam o ponto de vista do filme diretamente e às quais nos referimos, caracteristicamente, como comentário com “voz de Deus” ou “voz da autoridade” (Nichols, 2005). Nos documentários de Eduardo Coutinho é perceptível a transmissão das palavras faladas, pois os entrevistados/personagens possuem o direito da fala ao relatar as suas histórias de vida, tendo uma certa autoridade nas histórias contadas ou narradas.

Nichols (2005) afirma também que, para cada documentário, há pelo menos três histórias que se cruzam, sendo: a do cineasta, a do filme e a do público. Essas histórias possuem formas diferentes, pois todas fazem parte do filme a que assistimos. Nesse caso, é correto afirmar que, quando assistimos a um filme, tomamos consciência de que ele provém de algum lugar e de alguém, existindo uma história de como e por que ele foi feito. Por sua vez, essa história é considerada mais pessoal e singular nos documentários e no filme ficcional de vanguarda do que na longa-metragem comercial.

Ramos (2008) nos traz uma reflexão a respeito da tomada da imagem documentária, afirmando que essa imagem é definida principalmente pela presença de um sujeito que se encontra com uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que “corre” (transcorre) na câmera/gravador seja esse suporte digital, videográfico ou película. Nesse sentido, pode-se afirmar que a tomada deve ser feita dentro de um viés histórico e diacrônico, pois a sua forma e a articulação narrativa evoluem em diferentes conjuntos estilísticos. Sendo assim, a tomada em um documentário feito dentro da

estilística do cinema direto tem estatuto completamente diverso daquele de um documentário institucional.

O cinema direto não intervém sobre o que é filmado, tendo em vista uma reprodução direta da realidade como se esta realidade pudesse ocorrer mesmo se não estivesse sendo registrada. É importante salientar que a criação do roteiro está intrinsecamente ligada ao estilo do documentário, ou seja, quando o documentário interage com os entrevistados, este é considerado como o cinema verdade, mas se o documentário opta por seguir os entrevistados e interferir o mínimo possível nas filmagens estamos diante do cinema direto, ele não interfere no meio, esconde a câmera e toda a sua equipe cinematográfica (Alves, A.C., Macedo, E.S., Wurts, E., Garcia, P.P., Vargas, R. M., 2005).

Ainda sobre essa reflexão, pode-se afirmar que no cinema direto os diretores optaram por não mostrar a sua equipe no decorrer da gravação, pois eles têm como objetivo não perder o foco do público e dar mais veracidade ao discurso. Já no cinema verdade a grande maioria dos diretores gosta de mostrar a equipe, tendo como objetivo indicar a existência de um meio entre o que está acontecendo e a captação. Nesse sentido, o cinema verdade está relacionado à interatividade do cineasta com a situação representada e com as pessoas que estão diretamente envolvidas, utilizando-se de recursos como as entrevistas, conversas que ocorrem entre o diretor e os personagens, e, assim, priorizando a singularidade da ocasião em oposição ao interesse da objetividade. (Alves, A.C., Macedo, E.S., Wurts, E., Garcia, P.P., Vargas, R. M., 2005). É importante salientar que o cinema direto e o cinema verdade foram inaugurados na década de 1960 com os filmes “Primary” (EUA), de Robert Drew, e “Crônica de um verão”, de Jean Rouch e Edgar Morin.

O novo método de trabalho proposto pelas duas vertentes foi possibilitado pela revolução tecnológica da época, que trouxe câmeras portáteis menores e mais leves, e som direto, com gravação Nagra. Destarte,

A fruição do espectador converge para a circunstância da tomada diferentemente, na forma que essa tomada tem de existir para o espectador e pelo espectador. A evidente sobredeterminação da tomada pela montagem não deve impedir a análise de aprofundar o estatuto da tomada. No caso da questão do cinema direto/verdade, onde a dimensão da tomada é realçada e o grande número de tomadas, realizadas no processo de filmagem, leva a uma maior seleção no momento da montagem. (Ramos, 2008, p. 83,84).

Nesse sentido, para Fernão Ramos o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazê-lo, na medida em que essa intenção caiba no entendimento do espectador a quem ela se propõe atingir. Ou seja,

[...] ao recebermos a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece *asserções, postulados*, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional, como por exemplo, o homem que copiava 2003, de Jorge Furtado é considerada uma narrativa ficcional. (idem, p. 27).

Já Nichols (2005) parte do pressuposto de que a montagem de evidência é característica da decupagem espaço-temporal da tomada, que segue de perto a disposição das asserções pela narrativa e nela se sustenta. Mesmo acompanhando o raciocínio de Nichols, é possível notar, sem dificuldade, que a montagem de evidência costuma se sobrepor, na narrativa documentária, a um tipo de montagem próximo à montagem que vem do classicismo narrativo, baseada na exploração do espaço fora-de-campo (raccords de olhar, de continuidade, de movimento etc.) ou no paralelismo/simultaneidade da ação.

A importância da definição da câmera é acentuada por Ramos, afirmando que “as imagens-câmera em movimento têm por base, em sua constituição, a mediação de uma máquina chamada câmera” (Ramos, 2008, p.127). Contudo,

[...] em sua forma contemporânea, possuem aparência bidimensional perspectiva e geralmente incluem em sua composição materiais sonoros (fala, ruídos, música). O conceito câmera inclui, para além da máquina que grava imagens, também a máquina que grava sons, muitas vezes acoplada internamente à câmera. Entretanto, a gravação do som na tomada, o som direto, também pode ser feita por um aparelho-gravador à parte, compondo, de modo unitário, o ponto nodal que chamaremos de sujeito-da-câmera. (idem).⁶

Ramos nos faz refletir a respeito dos elementos comuns de conduta estética no âmbito do filme documentário que envolvem discussões estilísticas e teóricas não muito distantes das que são travadas em outros campos do conhecimento. Logo, a forma com que estas questões são enfrentadas neste campo apresenta um outro traço importante, sendo o modo pelo qual o cineasta atribui à tomada cinematográfica a condição de ser a evidência mais forte de uma circunstância de mundo histórica, dada na realidade objetiva.

Dessa forma, podemos verificar a existência de algumas controvérsias sobre as possibilidades técnicas ou subjetivas de apresentação da realidade para os olhos do espectador, geralmente problematizada no âmbito da tradição documental. Assim, a dimensão subjetiva seria responsável por produzir a relação do espectador com uma circunstância histórica do mundo. O autor define essa dimensão autoral subjetiva como uma relação “sujeito-da-câmera”:

⁶ Esta definição de Ramos hoje pode ser ampliada na medida em que os smartphones hoje têm recursos para filmagem.

Vamos chamar da dimensão subjetiva que funda toda a imagem-câmera de sujeito-da-câmera. O sujeito-da-câmera não é propriamente a pessoa física que está segurando a câmera, embora também o seja. O sujeito da câmera é composto pelo conjunto da circunstância de mundo no qual a câmera está inserida em sua abertura para o espectador (em “seu” lançar-se”) através da mediação da câmera. O sujeito-da-câmera não existe em-si, embora se configure como presença subjetiva que sustenta a câmera na tomada. Ele existe para, e pela experiência do espectador. (idem, p.186)

É importante salientar que Ramos se debruçou sobre a relação entre tomada, sujeito e imagem, a partir de uma leitura fenomenológica, que tinha como principal objetivo pensar a experiência do espectador a partir do signo fílmico. O sujeito da câmera em algumas circunstâncias pode permitir uma dupla interpretação, pois ele é quem sustenta a câmera na circunstância da tomada, ou seja, não somente como um corpo físico que segura a câmera, mas também em sua subjetividade. Nesse sentido, a imagem-câmera é aquela que lança o espectador diretamente à circunstância da tomada. Essa imagem, por sua vez, carrega asserções sobre o mundo histórico, no documentário (Souza, 2001).

Nessa perspectiva, Fernão Ramos (2008) afirma que o documentário é uma narrativa com imagens-câmera, que estabelecem asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como tal. Dessa forma, a dimensão da tomada⁷ e a natureza das imagens-câmera, através da qual as imagens são constituídas, determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. Aprofundando este aspecto, Carrol (2004) vai apontar que estes filmes trazem em si um caráter assertivo, ou seja, sua narrativa é desenvolvida através de um argumento sobre determinado tema (seja ele ficcional ou não).

Em decorrência da discussão já realizada, é importante salientar que o elemento da memória pode ser um forte objeto sociológico, pois ela não se refere apenas ao passado, na medida em que ela é permanentemente atualizada pelos atores sociais, remete ao presente, e a sua historicidade contém o passado e os dilemas do próprio presente, permitindo uma reinterpretação de uma situação da realidade vivenciada a partir da sua necessidade presente, o que não a torna falsa, pois aparece como uma reconstrução e permite, ainda de que forma alusiva, retornar ao passado.

No documentário *O Fio da Memória*, Coutinho trabalhou com memórias que afloram no cotidiano das pessoas. Já em *Jogo de Cena*, essas memórias são provocadas pelo entrevistador,

⁷ Tomada é a representação da cena, tanto na forma como no conteúdo. Tipo: “tomada em close up”; representação da face do personagem; “tomada em plano conjunto”; representação de um grupo de personagens na cena, etc. Nesse sentido, a tomada é a filmagem/construção/elaboração de uma parte específica da obra cinematográfica. Por isso, tomadas podem ser de várias formas a depender do plano, da sequência, etc. (Glossário de termos técnicos do cinema e do audiovisual, utilizados pela ANCINE, 2008).

num jogo performático (pois mesclam-se atores sociais e artistas reconhecidas repetindo o mesmo papel). Este segundo filme exercita ao máximo a possibilidade da memória como performance e, talvez, como ilusão dos próprios personagens. No entanto, por mais que este exercício tenha sucesso, podemos dizer que ambos os filmes nos conduzem a refletir situações de vivências, de enfrentamentos, situações de vida, em vários lugares, seja no Rio de Janeiro, ou no interior do Nordeste, logo encontramos essa tensão permanente na obra do cineasta e que os sociólogos podem resgatar.

Na filmografia de Coutinho encontramos outros filmes nos quais a questão da memória é recorrente, a exemplo de “Santa Marta: Duas Semanas no Morro”, quando o cineasta representa temáticas chave - como violência, religiosidade, preconceito, trabalho e lazer - na cotidianidade dos moradores do Morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, fazendo com que os entrevistados se remetam ao passado para contar um pouco de seu cotidiano. Esse aspecto da memória encontra-se em outros filmes do cineasta como⁸: “Cabra Marcado para Morrer” (1984); “O Fio da Memória” (1991); “Santo Forte” (1991); “Edifício Master” (2002); “O Fim e o Princípio” (2005) e “Jogo de Cena” (2007). A escolha dos documentários O fio da Memória (1991) e Jogo de Cena (2007) justifica-se pela força da representação da memória neles contida.

Esse aspecto memorialístico contido no cinema documentário é o eixo central dessa pesquisa. É preciso termos em mente que o passado atua no presente, o corpo guarda esquemas de comportamento de que se vale na ação sobre as coisas, tratando-se da memória hábito, ou seja, memórias de mecanismos motores, onde ocorrem lembranças isoladas, singulares, que constituem autênticas renovações do passado.

É possível afirmar que os fenômenos que mantêm a relação entre o filme e o público estão ligados à percepção que compreende a memória e, ao assistirmos a um filme,

⁸ Cabra Marcado para Morrer era, no início da década de 1960, um projeto de filme de ficção sobre um líder camponês assassinado a mando de um grande proprietário de terras nordestino. Foi produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes e pelo Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, criado por Miguel Arraes, então prefeito de Recife. O Fio da Memória aborda as religiões de origem africana de forma bastante clássica, com explicações de rituais e cerimônias de umbanda, candomblé e também da igreja católica, o filme acaba tendo um caráter didático, situando e explicando os acontecimentos mostrados. Santo Forte começou a ser rodado em outubro de 1997 no dia em que o papa João Paulo II celebrou missa no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. A ideia era verificar a repercussão da cerimônia junto aos moradores da favela e filmar quem estivesse assistindo à missa pela televisão, fosse ou não indicado pela pesquisa começada há poucos dias. Edifício Master registra o cotidiano dos moradores do Edifício Master em Copacabana. Esse edifício possui 276 apartamentos e 12 andares, onde os entrevistados moram. O Fim e o Princípio: esse documentário registra o cotidiano e as histórias dos moradores de São João do Rio do Peixe, na Paraíba. Através de depoimentos o filme tem como objetivo retratar o sentimento de uma população humilde que possui alegria e esperança. Jogo de Cena: o documentário registra a história de vida em um estúdio de 83 mulheres, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas em junho de 2006. Várias atrizes interpretaram, a seu modo, as mesmas histórias. (Zahar, 2004; Ohata, 2013).

memorizamos algumas cenas trazidas durante a projeção, mostrando assim a compreensão do filme. Por isto, Freitas (2015) afirma que a percepção se encontra situada entre o presente e o passado, desenvolvendo-se um movimento de percepção e de percepção lembrança, sendo que a percepção lembrança é dissolvida pelo passado.

O termo memória possui duplo significado, sendo um instrumento memorial do espectador, ou seja, aquilo que ele é capaz de assimilar e a memória do filme que são as relações temporais e estruturais entre os acontecimentos dos filmes (Freitas, 2015). Nesse sentido, os documentários de Coutinho trazem histórias que tratam da cotidianidade dos entrevistados, como práticas de memória que ilustram fatos passados e histórias do tempo presente. Portanto, o encontro entre o cinema e a história permite estabelecer uma relação com a memória passada, que pode conseqüentemente se tornar uma ação no presente. A vida cotidiana é o ponto de partida do cinema documentário e note-se que, para Lukács (1982), a vida cotidiana é o ponto de partida e o ponto de chegada do conhecimento, é dela que provém a necessidade de o homem objetivar-se, ir além de seus limites habituais e objetivar-se.

Mas se o cotidiano é o ponto de partida para compreendermos o processo de objetivação na sociedade, inclusive da memória, é necessário destacar o caráter singular de sua representação no cinema, sobretudo o documental, pois estamos diante de uma condensação do cotidiano, de momentos significativos destacados do todo do cotidiano e, ainda assim, capazes de nos restituir uma imagem do todo.

As dimensões imagética e sonora do cotidiano serão analisadas nos dois filmes escolhidos para a presente investigação. A questão da cotidianidade contida no documentário será conceituada a partir de Agnes Heller e de Georg Lukács. Na concepção de Lukács (1982), a arte é considerada uma atividade que parte da vida cotidiana e, em seguida, a ela retorna, produzindo um movimento que reafirma uma elevação na consciência sensível dos homens. Já para Heller (2008) a vida cotidiana é a constituição e reprodução do próprio indivíduo e conseqüentemente da própria sociedade, através das objetivações. Nesse sentido, o processo de objetivação se caracteriza por essa reprodução, que não ocorre do nada para se efetivar, pois ela pressupõe uma ação do homem sobre o objeto, transformando-o para seu uso e benefício. Contudo, tudo pode ser objetivado, pois tudo está em constante mutação, em todas as dimensões da vida. A autora exemplifica a objetivação com as seguintes situações: a árvore é transformada em papel; o leite transformado em bolo; o tijolo transformado em casa; o recém-nascido balbucia e se transforma na criança que domina a linguagem da mãe. Portanto, tudo o que se realiza é objetivação. A objetivação é caracterizada como aquilo que constitui a coisa por si mesma, ou seja, ela é aquilo porque não é outra coisa. Logo, a mesa é mesa porque

temos uma representação do que ela significa, tanto em nossa linguagem quanto em nossa cultura, que lhe dá um determinado uso social.

É importante ressaltar que a vida social dos homens é permanentemente enriquecida com as aquisições advindas das conquistas da arte e da ciência. Lukács também estabelece uma divisão entre o senso comum dos homens mergulhados na cotidianidade e as formas superiores de consciência que vão além desses limites. Desta forma, Lukács afirma que as objetivações do ser social, que elevam o homem acima da cotidianidade, nascem para responder às necessidades vitais postas pela vida e, por isso mesmo, retornam ao cotidiano para enriquecê-lo.

Para Heller (2008), a reprodução da vida cotidiana viria originalmente da família como núcleo central e natural, ou seja, a vida cotidiana é o lugar natural de reprodução das características da particularidade da vida cotidiana, contudo, isso ainda é assegurado nas características como imitação que envolve os primeiros anos de vida. A autora afirma que, historicamente, mesmo através das próprias conquistas da mulher (movimento feminista, revolução sexual) e todas as suas conquistas enquanto lei, a partir do surgimento da sociedade civil (garantindo direitos como voto, emprego, divórcio etc.) paradoxalmente acaba por "tirar" esta função social e afetiva da própria família e sua reprodução da vida cotidiana.

É correto afirmar que a vida cotidiana está intrinsecamente ligada com o cinema documentário. Coutinho, por exemplo, traz para a cena do documentarismo brasileiro uma maneira de se reportar à memória e aos discursos dos personagens que consegue trazer estes elementos para sua narrativa. Entretanto, na concepção de Heller (2008), a vida cotidiana aparece na totalidade da vida humana. Todos os seres humanos a vivem, sem nenhuma exceção, independente de qual seja o seu posto na divisão do trabalho intelectual e material. A autora afirma também que a organização do trabalho, o intercâmbio e a purificação são partes orgânicas da vida cotidiana. Desta maneira, toda a vida cotidiana era constituída em torno da organização do trabalho a qual se subordinava todas as demais atividades.

Lukács (1982) aponta a partir do recurso de aproximação e distanciamento, características entre a arte, a ciência e a religião tendo como interesse demonstrar no que consiste a peculiaridade da arte na vida social. Nesse caso, Lukács se utiliza de algumas categorias que lhe permitem tal exposição, sendo as principais a antropomorfização, desantropomorfização, a imanência e a transcendência. A antropomorfização se expressa no procedimento de compreensão da realidade objetiva, utilizando-se de princípios subjetivos que tem sua base na cotidianidade, enquanto a desantropomorfização procura entender o

movimento do real, o que está fora do sujeito, distanciando-se ao máximo dos impulsos puramente subjetivos.

Lukács traça uma reflexão a respeito da refiguração desantropomorfizada do sujeito na arte, a partir da sua imanência com a vida cotidiana levando em conta a existência de três tipos de reflexos possíveis de serem destacados a partir do exercício da racionalidade humana em contato com a realidade objetiva. No entanto, a sua noção de reflexo traz uma incoerência direta da experiência material sobre a mente, pois existe algo precipitado pois a mediação entre o sujeito e o mundo apresenta-se quase de forma direta, como resultado dos sentidos. Portanto, pode-se afirmar que esta racionalidade se manifesta sob três formas características, sendo estas: a refiguração da arte, da ciência e do pensamento cotidiano, permitindo identificar na representação dos documentários elementos que correspondem aos três tipos de manifestação da racionalidade, ou do pensamento humano em contato com a realidade objetiva, formando dessa forma uma narrativa articulada que advém da realidade objetiva e, conseqüentemente, volta-se novamente para ela.

Logo, segundo Lukács, é fundamental analisar as três formas de refiguração: ciência, arte e pensamento cotidiano seriam, assim, matrizes fundamentais da representação da vida cotidiana, pois esta é a base do conteúdo intelectual e simbólico dessas manifestações. É possível afirmar que comparando os complexos arte, ciência e religião é possível observar que temos na arte e na ciência o conceito de imanência⁹, pois, na relação do objeto com o sujeito, o objeto é inseparável, quando arte e ciência retornam ao cotidiano, ajustam-se suas propriedades imanentes, uma vez que são do gênero humano, se objetivando para esclarecer questões, ou para elevar e fazer refletir a condição humana, enriquecendo, nesse sentido, o próprio cotidiano.

Dessa maneira, na ciência há a possibilidade de verificação. Enquanto na arte não há esse compromisso, mas apenas uma intenção como ponto de partida e não como ponto de chegada na cotidianidade (Lukács, 1982). No caso do filme documentário, a sua proximidade com o registro de cenas do mundo objetivo o aproxima da ciência, mas, no entanto, o fato deste não realizar uma meta-análise do seu próprio conteúdo o aproxima da imanência artística, ou seja, a aparência artística é a contribuição da arte para a apreensão do mundo.

A imanência com a vida cotidiana que o cinema já apresentava com a existência da ficção ganhará, assim, uma nova faceta. Nas obras “Santa Marta: duas semanas no morro”, O Fio da Memória e O Jogo de Cena a vida cotidiana será representada não só a partir da refiguração da

⁹ Imanência é a característica do que faz parte da essência de alguma coisa em oposição à existência (real imaginária ou fictícia).

realidade que prevalece na arte, mas também através do modo pelo qual a reflexão opera a partir da imaginação, da criatividade e da inspiração dedicadas durante o seu processo. Nesse sentido, não estará restrita a forma de pensamento unida à refiguração ordinária do bom senso ou do senso comum no pensamento cotidiano, quando o seu realizador dá vazão ao seu ponto de vista enquanto agente ou ator dessa cotidianidade, e, por sua vez, articula um discurso subjetivamente - o qual pode conter um caráter político ou não -, fazendo dessa forma uma reflexão que supra demandas simbólicas incitadas durante o desempenho da vida cotidiana.

Logo, partindo do cotidiano, Coutinho reconstrói as memórias de seus personagens e apresenta novas possibilidades para uma segunda memória, e é essa a dimensão que estamos investigando, em convergência com estudos de Lukács e Benjamin (1985) na apreensão da memória como um resgate do próprio cotidiano.

CAPÍTULO II:

Percorso de Eduardo Coutinho

2.1. Trajetória e formação cinematográfica

Eduardo de Oliveira Coutinho nasceu em 1933 na cidade de São Paulo. Era considerado muito discreto em relação à sua vida pessoal e só era possível saber sobre assuntos relacionados à sua família por meio de breves comentários em entrevistas. Através delas somos informados de problemas familiares que teriam ocasionado a sua mudança para o Rio de Janeiro após o retorno de um curso de cinema na França, em 1960, aliados à sua motivação no âmbito profissional, pois no Rio se encontravam os diretores do Cinema Novo que protagonizavam a cena do cinema nacional.

Coutinho era filho de uma família paulista pequeno burguesa. O cineasta tinha o costume de percorrer os bairros de São Paulo à procura de filmes norte-americanos, animações de Walt Disney e seriados. Teve a sua primeira experiência com a sensação de terror no cinema numa sessão de Pinóquio (em 1940) aos sete anos de idade. Ficou impressionado com a cena em que Pinóquio é engolido pela baleia e, ao final da sessão, passou por três minutos de pânico quando se perdeu dos pais. (Mattos, 2019, p. 33-34)

Em entrevista concedida a Carlos Mattos (2019, p. 90) o cineasta discorre sobre suas “influências familiares e de formação totalmente conservadora e de direita”, mas ressalta que as viagens realizadas na Europa e no Brasil, e o seu contato com o CPC (Centro Popular de Cultura da UNE), foram responsáveis por alterar suas posições políticas ao longo do tempo.

É correto afirmar que os primeiros contatos de Coutinho com o cinema aconteceram na infância e na adolescência, como espectador e cinéfilo. Em 1952, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, mas não concluiu o curso, abandonando um ano depois. Em 1954 o cineasta começou a trabalhar como jornalista nas funções de revisor e copidesque da revista Visão, onde trabalhou por três anos. Neste mesmo ano, participou do Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (Masp)¹⁰, evento de grande importância para a sua carreira, pois marcou sua primeira incursão no campo do cinema.

¹⁰ Este curso foi dirigido por Marcos Margulies na Escola de Cinema do Masp. Esta escola foi inaugurada em 1949 por Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro que teve grande parte de sua carreira vivida fora do Brasil, para onde retornou no final da década de 1940 com o objetivo de auxiliar no projeto de Companhia Cinematográfica Vera Cruz, na tentativa de implementar o grande estúdio de cinema no Brasil. (Mager, 2020)

Posteriormente, Coutinho foi aluno do curso de direção do *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDEHEC) de Paris, estudando nesta instituição com bolsa obtida por cartas de recomendação assinadas por Paulo Emílio Salles Gomes¹¹, Vinicius de Moraes¹² e Alberto Cavalcanti, importantes nomes ligados ao cinema e ao campos cultural e artístico nacionais. É importante citar que Eduardo Coutinho

não foi o primeiro cineasta de sua geração a estudar no IDEHEC, além dele, Ruy Guerra, Silvio Tendler e Paulo César Saraceni, estudaram no exterior e foram os únicos que tiveram uma formação técnica. Já os que ficaram no Brasil aprenderam na prática e no contato com os amigos e colegas que possuíam mais experiências, pois não havia no Brasil um curso de cinema”. (Mager, 2020, p. 52)

Em um depoimento concedido em 1993 ao projeto Memória do Cinema pertencente ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo,¹³ Coutinho chama a atenção de algumas imperfeições dentro do curso de direção da instituição francesa, na medida que havia uma escassa experiência prática no curso e uma demanda muito alta de teoria. Ou seja, a teoria acabava sendo predominante no curso, além dos laboratórios serem incipientes e com corpo docente possuindo pouca experiência dentro do ramo profissional.

Em outras palavras, Coutinho alicerça a sua crítica mostrando que o curso de diretor de cinema acabou por não dar uma formação adequada na medida que o mesmo relata que o seu melhor curso foi a experiência adquirida nas atividades cinematográficas dos anos 1960 e 1970, logo após o seu retorno ao Brasil. Partindo desse pressuposto, pode-se afirmar que Coutinho defendia a experiência cinematográfica em oposição ao academicismo das instituições de ensino. Nessa direção, o mesmo cita que o ensino das escolas no exterior, naquele momento, era predominantemente acadêmico e ainda por cima era fragmentado em relação à estética do cinema moderno e à valorização da experiência profissional. Dessa forma, é correto afirmar que os elementos principais da formação dessa geração de cineastas no Brasil foram o cineclubismo, a cinefilia e a prática por meio de contato com amigos também ligados ao cinema.

Coutinho morou no Rio de Janeiro, onde trabalhou na produção do filme *Cinco vezes favela*, projeto do CPC da UNE, que tinha direitos ligados ao Cinema Novo, e, logo depois,

¹¹ Paulo Emílio Salles Gomes foi um importante crítico e estudioso de cinema. Fundou o primeiro curso de cinema do Brasil na Universidade de Brasília na década de 1960. Na década de 1950 era reconhecido como um importante nome no universo do cinema, tendo sido diretor da filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que se transformaria na Cinemateca Brasileira anos mais tarde.

¹² Vinicius de Moraes foi poeta, escritor, compositor e diplomata (até 1968), entre outras funções, destacando-se no cenário da cultura nacional e internacional.

¹³ O Museu da Imagem e do Som de São Paulo era dirigido por Amir Labaki, que, em 1996, se tornaria o diretor do maior festival de documentário do país. O projeto Memória do cinema reúne, desde os anos 1970, depoimentos em áudio e vídeo de importantes personalidades do cinema nacional.

dirigiu, a convite do CPC, o filme *Cabra Marcado Para Morrer*, cujas filmagens precisaram ser interrompidas na época devido ao golpe militar instaurado no Brasil em 1964. Este filme foi transformado em um documentário vinte anos depois, consolidando o cineasta como um grande nome na cinematográfica nacional, tendo sido considerado um grande marco do cinema brasileiro.

Esta obra de Coutinho foi destacada pela forte relação com uma postura intervencionista que estava relacionada à entrevista e ao testemunho. Podemos afirmar que, na segunda versão de *Cabra Marcado para Morrer*, Coutinho passou a trabalhar com o cinema verdade, ou seja, aparecendo na gravação com a sua equipe cinematográfica e participando das entrevistas, tendo uma certa aproximação com os entrevistados.

Cinco vezes favela (1962), foi uma produção nacional cujo objetivo é descrever a vida dos personagens nas favelas do Rio de Janeiro, dividido em cinco episódios de curta-metragem reunindo diretores ligados ao Cinema Novo, a exemplo de Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Cacá Diegues e Leon Hirszman, diretor do núcleo de cinema do CPC. É importante citar que essa foi a primeira experiência profissional de Eduardo Coutinho no cinema e um dos primeiros trabalhos do grupo, pois todos haviam acabado de ingressar na cinematografia; ou seja, não dispunham de muita estrutura e nem recursos financeiros para o desenvolvimento do filme. O filme foi gravado em favelas do Rio de Janeiro, como Borel e Morro da Providência, que resultaram em meses de trabalho nos morros cariocas. O objetivo geral do CPC era mostrar a miséria e a desigualdade social, na linha de conscientização política. O cineasta trabalhou em quatro episódios, dirigidos por Cacá Diegues, Miguel Borges, Marcos Farias e Leon Hirszman. No entanto, o cineasta acabou não finalizando o seu trabalho, pois interessou-se pela vida política, e, posteriormente, decidiu integrar a UNE. É importante salientar que a perspectiva política de Coutinho, enquanto diretor, estava alicerçada no contexto social de sua época. Decorrente disso, acabou desenvolvendo o seu traço único com a criação de suas grandes obras, embora, apesar disso, a sua trajetória documental, em alguns aspectos, se assemelhava às de alguns de seus colegas.

A aproximação de Coutinho com o CPC da UNE ocorreu através de seu fundador, Carlos Estevam, em 1961. Coutinho começava, então, a se aproximar da esquerda cultural. Passou a visitar o Rio de Janeiro com mais frequência, onde cultivou uma amizade com Leon Hirszman. Em dezembro de 1961 essas visitas resultaram em uma mudança definitiva, que foi estimulada pelas novas amizades e pelo seu grande desejo de ficar longe de sua família conservadora. Pode-se afirmar que durante os primeiros anos na cidade Coutinho viveu como um nômade na casa de amigos, conforme Mager (2020) relata

Na década de 1960, Eduardo Coutinho trabalhou na área do cinema como roteirista, assistente de direção e diretor, trabalhou também como copidesque e crítico de cinema no *Jornal do Brasil*- críticas reunidas no livro Eduardo Coutinho (OHATA, 2013). Dirigiu, nesse período, três filmes de ficção pouco expressivos: o curta *O pacto* (1966) – *Episódio de ABC do amor*, *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1970). Como roteirista, assinou alguns filmes que obtiveram grandes repercussões: *A falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967), *Os condenados* (1973), *Lição de amor* (1975) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976). Em 1970 o cineasta trabalhou na Rede Globo como funcionário do Globo Repórter, onde teve a oportunidade de dirigir os seus primeiros documentários, quais sejam: *Seis dias em Ouricuri* (1976) e *Teodorico, imperador do sertão* (1978). (Mager, 2020, p. 68- 69)

Conforme indicado anteriormente, Coutinho deu início à sua carreira cinematográfica no gênero não ficcional na década de 1980, tendo como obra inicial o seu primeiro longa documental, *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Nesse sentido, o cineasta percorreu um caminho no sentido contrário ao dos demais cineastas, visto que se iniciou na ficção até chegar ao gênero documental. É importante notar que

[...] ele não foi o único a realizar esse percurso; como por exemplo Eduardo Escorel tem uma trajetória parecida, mas o mais interessante é verificar o afastamento definitivo do cinema de ficção (ainda que não da ficção) a partir de *Cabra Marcado para Morrer* (1984). (idem, p. 69).

Momento significativo da trajetória de Coutinho foi o convite para trabalhar no *Jornal Nacional*, da Rede Globo, o que foi inicialmente rejeitado, mas, no entanto, a Globo fez uma contraproposta para ele ocupar uma vaga no Globo Repórter. Assim, o cineasta optou em deixar o *Jornal do Brasil* em 1975 e passou a trabalhar no Globo Repórter. O Globo Repórter arriscou-se em realizar uma série de documentários singulares, com uma equipe composta por jornalistas profissionais da própria Globo e cineastas renomados como Walter Lima Jr, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Hermano Penna, Sílvio Back, Jorge Bodansk, dentre outros, que na época eram convidados para dirigir alguns programas. Além disso, a equipe tinha como integrante Dib Lufti com bastante experiência com o uso da câmera, sendo assim de fundamental importância na realização de vários dos filmes do programa.

Durante as décadas de 1970 e 1980 o programa Globo Repórter ajudou a formar uma geração de cineastas brasileiros, a exemplo de Coutinho. Ademais, o Globo Repórter consolidou-se como sendo um espaço para a criação de documentários na televisão brasileira. O programa tornou-se uma espécie de espaço para cineastas originários do Cinema Novo, tendo núcleos de produção no Rio de Janeiro e em São Paulo. Por ser uma unidade semiautônoma dentro da TV Globo, o Globo Repórter tinha suas próprias pautas. Além de coordenar sua

equipe de produção, a edição final era controlada pela direção de jornalismo da emissora e submetida a um certo padrão de texto e formato.

O período que Coutinho trabalhou na rede Globo proporcionou-lhe estabilidade financeira e permitiu a retomada da filmagem do filme *Cabra Marcado para Morrer*. Coutinho considerava que seu emprego na Rede Globo permitiu-lhe completar sua formação como cineasta documentarista e concluir o seu filme *Cabra Marcado para Morrer* durante suas férias. É importante frisar que a execução do filme dependeu de recursos próprios, mas contou com a utilização das instalações da Rede Globo para concluir a montagem do longa-metragem.

Na TV Globo, o cineasta acabou por exercer funções para além da direção, visto que tornou-se responsável pela edição, checagem de entrevistas e roteiros, além de dirigir toda a produção, o que possibilitou experiência essenciais para as suas primeiras incursões pelo cinema documentário com seus filmes de curta ou média metragem que foram: “Seis dias de Ouricuri” (1976), “Superstição” (1976), “O Pistoleiro de Serra Talhada” (1977), “Teodorico, Imperador do Sertão” (1978), “Exu, uma Tragédia Sertaneja” (1979) e “Portinari, o Menino de Brodósqui” (1980).

Após sua saída da emissora, em 1984, Coutinho passou a se aproximar dos movimentos sociais e das ONG's, realizando vídeos, como “Santa Marta: Duas Semanas no Morro” e “O Fio da Memória”. Nessas produções percebe-se a postura crítica do cineasta e a sua reflexão acerca das posições políticas de esquerda na década 1960, da qual participou ativamente. Através de obras e entrevistas concedidas ao longo dos anos, Coutinho apresenta aproximações e afastamentos em relação ao Cinema Novo, posturas cruciais para a construção do seu método de filmagem.

É importante salientar que Eduardo Coutinho foi considerado o mais importante e influente documentarista brasileiro da virada do século XX para o XXI devido ao corpo da sua obra e às inovadoras técnicas de filmagem adotadas (Mattos, 2019). Coutinho faleceu em 2 de fevereiro no ano de 2014, assassinado por seu próprio filho, Daniel, em um surto psicótico. Muitos personagens que participaram de seus filmes compareceram ao seu velório para prestar uma última homenagem. O cineasta deixou um documentário inacabado, “Últimas Conversas”, que foi montado por Jordana Berg e lançado em 2015.

2.2. A progressão na adoção de estratégia de filmagens

É importante trazer nessa discussão as obras cinematográficas de Eduardo Coutinho que fizeram parte de sua trajetória no cinema documental brasileiro ao longo dos anos.

O documentário “Volta Redonda, Memorial da Greve” (1989) foi realizado com base em uma solicitação do bispo Dom Valdir Calheiros, da diocese de Barra do Piraí e Volta Redonda (RJ), tendo como objetivo central narrar os episódios que ocorreram no período da greve dos operários da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) em 1988. Esse movimento teve como feedback do governo a intervenção violenta do exército na cidade de Volta Redonda e na empresa, ocasionando a morte de três jovens metalúrgicos. Nessa obra Coutinho atuou como co-diretor, ao lado de Sérgio Goldenberg, que foi responsável em pesquisar e editar o material. De acordo com Consuelo Lins,

Volta Redonda é um vídeo de 39 minutos que se estrutura de forma bastante clássica. Narrações em off relatam e explicam os acontecimentos, ilustradas por imagens de arquivo, fotografias, imagens amadoras de greve e dos confrontos, da cidade e da siderúrgica. Há também entrevistas com grevistas, familiares dos operários mortos e com o bispo de Volta Redonda. Nesses momentos, a câmera é quase sempre fixa, e as intervenções dos diretores são escassas. Não há qualquer sinal da equipe da filmagem e apenas ouvimos as perguntas dos entrevistados (Lins, 2004, p. 81-82).

O longa metragem *Cabra Marcado para Morrer* foi filmado no início da década de 1960, sendo considerado um projeto de filme de ficção que tinha como tema principal a história de vida do líder camponês João Teixeira, que foi presidente da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, brutalmente assassinado a mando de um poderoso proprietário de terras nordestino. Depois de quase vinte anos, Coutinho retornou ao local onde o filme foi interrompido e reencontrou a viúva de João Pedro Teixeira e os demais personagens que fizeram parte do filme, todos camponeses, fazendo do registro deste reencontro e das memórias do passado uma forma de contar a história de João Pedro e mencionar as circunstâncias envolvendo a luta das Ligas Camponesas e o projeto do filme em 1964 (Lessa, 2015).

É importante reforçar que o filme *Cabra Marcado para Morrer* foi interrompido pelo Golpe militar de primeiro de abril de 1964. Essa interrupção teve várias consequências e prejuízos para o cineasta e sua equipe de filmagem, como, por exemplo, fugas, prisões e apreensão do material de filmagem pelo exército. O cineasta deixou as latas de copião aos cuidados de seu pai, David Neves, que, à época, exercia a função de general. Durante muitos anos o seu pai guardou os negativos debaixo da cama e então “os negativos da filmagem foram salvos e retirados depois de 11 anos, do laboratório da Líder e depositados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, sob o título *A Rosa do Campo*.” (Lins, 2004, p. 30). Em 1979 Coutinho começou a organizar a produção do filme, procurou os contatos e tentou recuperar os endereços dos camponeses que participaram das filmagens em 1964 com o objetivo de retomar

o seu filme com a participação de alguns personagens que participaram da primeira versão de seu filme.

O documentário "Santa Marta: Duas Semanas no Morro" (1987) foi filmado na favela Santa Marta, no Rio de Janeiro, com o objetivo principal de representar o cotidiano dos seus moradores. Abordando temas como violência, religiosidade, preconceito, trabalho e lazer, o filme oferece um panorama detalhado da vida na comunidade durante o ano de 1987. O diretor se empenhou em capturar de forma autêntica e sensível o dia a dia dos residentes do morro, explorando diversas situações e desafios enfrentados pela comunidade, com destaque para as complexas relações entre os moradores e a polícia, bem como a dura realidade da violência urbana. Conforme Lins,

[...] Houve, porém, um incidente durante as filmagens, expressivo do que era a "calmaria" e o nível de violência capaz de se manifestar ao menor contratempo. A maleta com o equipamento de som foi roubada, e a associação de moradores avisou ao tráfico. Quando a equipe voltou ao morro no dia seguinte, um adolescente armado lhe disse: "A gente pode ter que matar, mas vocês terão o material em menos de 24 horas". Foram 24 horas exatas. Pelo o que foi apurado, o roubo fora cometido por dois adolescentes, e eles apanharam a noite toda. Talvez um deles tenha levado um tiro na mão. (Lins, 2004, p. 61-62)

Eduardo Coutinho, ao filmar Santa Marta: Duas Semanas no Morro, tinha por objetivo filmar algumas dificuldades, pequenas alegrias, os medos que os moradores enfrentaram em relação à violência do bairro, momentos de descanso, preferências religiosas, amores, encontros, educação, amigos, a relação com os moradores do "asfalto", a preocupação com os filhos, o preconceito, a pobreza e a violência policial. É importante ressaltar que, nessa obra, as marcas do passado coincidem com o presente no que tange à fala dos personagens, sem que sejam determinadas as relações de causalidade ou até mesmo a sucessão entre o que está sendo mostrado. Nesse sentido, o objetivo central do filme não se resumia a contar a história do morro, muito menos a história de seus moradores, e sim, em meio às conversas que o diretor teve com os personagens, surgiam lembranças de como os moradores foram parar ali. Como relata uma moradora: "Eu queria só saber quem foi que teve essa ideia e por que o pobre aceitou. Agora não adianta desfazer o negócio, porque já sabe, veio do Ceará, vem de pau-de-arara, tem que subir pra favela. E aí vem de Minas, vem do Norte, vem não sei de onde. É pobre, tem que subir para a favela".

O documentário O Fio da Memória (1991) registra imagens da população do Rio de Janeiro, propiciando uma discussão sobre as consequências da escravatura, a religião e o samba, com o intuito de recuperar histórias que fizeram parte do passado dos entrevistados. O documentário mergulha na cultura e na história afro-brasileira através de entrevistas e relatos

personais. A memória dos entrevistados é o fio que conduz a narrativa. O filme explora tanto histórias individuais quanto coletivas, entrelaçando as experiências de vida dos entrevistados com a memória coletiva da população negra no Brasil. Constitui-se, também, em um registro do patrimônio imaterial da cultura afro-brasileira, capturando músicas, danças, histórias e outras expressões culturais passadas de geração em geração. Por fim, podemos observar que um documentário com essas características é uma peça importante para a construção da identidade cultural e para a luta contra a discriminação e o racismo.

O personagem principal é Gabriel Joaquim dos Santos, artista popular semianalfabeto e trabalhador de uma salina. É importante citar que nesta obra os personagens reconstituem, através da memória, eventos históricos (como a abolição da escravatura) e episódios do cotidiano (presente nas práticas religiosas e festejos).

Foi gravado especificamente em uma área conhecida como "Boca de Lixo", (1992) onde os resíduos eram depositados. Coutinho utilizou entrevistas como principal método, realizando diversas delas com pessoas que trabalhavam neste local. Durante uma das entrevistas, perguntou a uma trabalhadora se ela preferia recolher lixo ou ter um emprego formal, recebendo salário-mínimo. Ela respondeu que considerava melhor catar lixo do que trabalhar em residências particulares e outros lugares.

Ao assistir ao filme, tornam-se evidentes as condições precárias de vida dessas pessoas, que não tinham acesso a empregos formais e dependiam da coleta de lixo para sobreviver. Muitos entrevistados mencionaram que, embora não gostassem de trabalhar na "Boca de Lixo", preferiam essa ocupação a recorrer ao roubo. O documentário abordou temas como situação econômica, amizades entre os trabalhadores, relacionamentos amorosos, orgulho em trabalhar naquele local, tempo dedicado ao trabalho na "Boca de Lixo" e questões relacionadas à maternidade.

Já a obra "Os Romeiros do Padre Cícero" (1994) foi uma produção do Cecip para a ZDF, uma emissora alemã. A intenção de Coutinho era acompanhar um grupo de romeiros a Juazeiro do Norte, cidade que reverencia o Padre Cícero, no Ceará. Ele tinha como objetivo, filmar o grupo antes desde a sua partida em uma cidade no interior de Alagoas até a chegada em Juazeiro, distante 700 km do ponto de partida. Após esta filmagem, pretendia acompanhar a romaria anual em louvor a Padre Cícero em um caminhão "pau-de-arara". Esse filme, com caráter didático, explicava a trajetória do Padre Cícero, os seus problemas com a Igreja oficial e sua ação junto ao povo. Nesse sentido, foi necessário a utilização de muitas imagens de arquivo de 1925; algumas sequências de filmes de ficção de 1976 ("Padre Cícero", de Helder Martins); de um documentário de 1969 ("Viva Cariri", de Geraldo Sarno). O cineasta narrou esse filme,

mas não explicou as condições de filmagem, não existiu nenhum sinal da equipe cinematográfica, apenas é perceptível a voz do diretor em algumas entrevistas (Lins, 2004).

"Santo Forte" foi filmado na Vila Parque da Cidade, uma pequena comunidade na Zona Sul do Rio de Janeiro. Coutinho entrevistou moradores da vila para entender suas práticas religiosas. Além da religião, o documentário explorou temas como relacionamentos amorosos, sonhos não realizados, histórias de vidas passadas, crenças sobre a vida após a morte, a reencarnação, bem como o fanatismo religioso. Em "Santo Forte", Coutinho optou por assumir a purificação de vários elementos estéticos e decidiu se concentrar exclusivamente no fundamental, que, para ele, estava relacionado ao encontro, à fala e às transformações dos personagens. O cineasta passou por um desafio nesse longa-metragem, que estava relacionado em como resgatar o vigor e a força intrínseca de uma fala. "Santo Forte" foi rodado em outubro de 1997, dia em que o papa João Paulo II estava celebrando a missa no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Ele tinha como objetivo verificar a repercussão em torno da cerimônia junto aos moradores da favela e capturar, através de sua câmera, quem estivesse assistindo à missa pela televisão. De acordo com Lins (2004),

Com as primeiras imagens Coutinho indica também o minimalismo de sua proposta estética para tratar das coisas da religião: o personagem é filmado por uma câmera fixa, com alterações mínimas no enquadramento – entre o plano médio e o primeiro plano – realizadas com zoom. No decorrer dos três minutos da fala inicial, insere-se três planos bastante breves: os dois primeiros com imagens populares de espíritos da umbanda – o primeiro da Pombagira e o segundo da preta velha da esposa de André; o terceiro, do quarto vazio do casal, onde esses espíritos baixavam. Eis os elementos estéticos essenciais de Santo Forte: a fala dos personagens, as imagens concretas dos espíritos, os espaços vazios – sem personagens ou movimento, como se só fosse possível tratar da tamanha profusão de crenças com uma economia narrativa das mais radicais. O que é contado já excede de tal forma tudo o que poderíamos pensar sobre a fé popular, que o diretor filma esse mundo da maneira mais econômica possível (Lins, 2004, p. 104-105).

Nessa cena podemos observar a riqueza dos detalhes existentes na passagem, pois a câmera permanece fixa no personagem André, que conta um pouco da história de sua esposa, e o enquadramento utilizado nesta cena é o plano médio mostrando o ambiente ao redor de André. Utiliza-se também o primeiro plano, onde a câmera aproxima-se do rosto ou fixa-se em algum detalhe que ocupa a quase totalidade da tela, sendo utilizado também o zoom focando no rosto dos entrevistados, verificando, assim, as feições dos entrevistados.

O documentário "Babilônia 2000 ou a Arte da Superfície" foi filmado em 31 de dezembro de 1999. Cinco equipes compostas por técnicos de cinema devidamente equipados de materiais cinematográficos subiram o morro para filmar o último dia do ano. Essas equipes se dividiram

pelas favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia, em busca de compreender as expectativas dos entrevistados em relação ao ano que estava por vir. Nesse documentário são abordados temas como religião, relacionamentos amorosos, racismo, morte de entes queridos, relacionamento familiar, violência existente no bairro, lazer dos entrevistados etc.

Uma das equipes era composta por quatro pesquisadores: Cristina Grumbach, Daniel Coutinho, Geraldo Pereira e o cineasta Coutinho. Estes conversaram com os moradores, sendo de grande ajuda a familiaridade de Coutinho com a população local e o seu conhecimento do cotidiano das duas comunidades. Os depoimentos desse documentário foram inseridos na ordem que foram gravados, tornando, assim, o processo da montagem mais fácil e mais divertido segundo Coutinho e Jordana Berg do que na obra “Santo Forte”.

Esse documentário foi considerado econômico, pois as suas imagens eram “puras”, com planos sem conversas ou pessoas cantando. As câmeras estavam sempre na mão e, mesmo nas cenas mais longas, a câmera acompanhava os personagens que fizeram parte do filme. O cineasta aproximava-se dos personagens perguntando quais eram as expectativas para o ano 2000, a maioria preparando-se para a festa e a chegada do novo ano.

O documentário intitulado “Edifício Master: Controle, Vigilância e Resistência” foi gravado em 2002, no Edifício Master, localizado em Copacabana. Este edifício é composto por 276 apartamentos conjugados, tendo aproximadamente quinhentos moradores, 12 andares com 23 apartamentos por andar. Coutinho e a sua equipe cinematográfica alugaram o apartamento 608 no prédio por um mês com 13 equipes com o intuito de filmar a vida do prédio durante uma semana, em que pessoas reais contassem, com poucos cortes, episódios de suas existências. Nesse sentido, o diretor realizou entrevistas com os moradores do Edifício Master, onde foram abordados assuntos como suicídio; o tempo de convivência no edifício; os objetos que os entrevistados mais gostavam; assaltos que ocorriam próximo ao prédio; relacionamento amoroso, relacionamento familiar e gravidez na adolescência; assuntos relacionados à profissão; maternidade; amizade entre irmãs; amizades entre vizinhos; lazer dos entrevistados; músicos que tinham o sonho de se tornarem famosos; relação que os entrevistados tinham com Deus. Sobre ele, Lins (2004) aponta que

Edifício Master ficou com uma hora e 50 minutos de duração, não havia um som que não fosse sincrônico relacionado à imagem; nenhuma voz, murmúrio, nenhuma música ou assobio que passe de um plano a outro; se há um corte na imagem, há inexoravelmente um corte também no som. É ainda um filme em que o prédio jamais é visto de fora; todos os planos são feitos do ponto de vista de quem está no seu interior (Lins, 2004, p. 153).

Ao assistir a este filme podemos observar que alguns entrevistados se sentiam solitários vivendo no edifício, pois existia uma perda de sentido da existência no cotidiano desses entrevistados, como, por exemplo, duas entrevistadas que falaram sobre o suicídio e foi relatado que uma moradora acabou se jogando da janela um dia antes do início das filmagens.

Em 2002 Eduardo Coutinho e João Moreira Salles dedicaram maior atenção ao filme que fizeram juntos sobre a eleição presidencial. A iniciativa de fazer o documentário que se chamou "Peões: adeus à classe operária" partiu de Salles, tendo como objetivo mostrar a campanha política, e, ao mesmo tempo, dirigir ao lado de Coutinho. O documentário foi filmado em Várzea Alegre, no Estado do Ceará, em outubro de 2002. Dirigido por Coutinho, é um longa-metragem documental dividido em duas partes distintas: uma que aborda a campanha de Luiz Inácio Lula da Silva e outra que explora as lembranças dos participantes anônimos da greve dos metalúrgicos. Coutinho procurou contatar alguns desses metalúrgicos para coletar histórias sobre seu trabalho na época em que estavam na Volkswagen e entender melhor seu envolvimento na greve.

O primeiro encontro com os operários tinha por finalidade mostrar as lideranças do movimento grevista, sindicalistas e pessoas que estavam envolvidas nas mobilizações, uma seleção de fotografias e imagens de cinco documentários que foram realizados na época das grandes greves, com o intuito de identificar personagens que fariam parte do filme documental. Este documentário traz histórias de personagens com participações que acabaram variadas no que tange à questão da mobilização política e diferentes trajetórias ao longo das últimas duas décadas do século XX. Naquele período, em função da reestruturação produtiva, ocorreram muitas greves e em decorrência delas muitas demissões de operários que se viram obrigados a procurar outros trabalhos, para conseguir sobreviver.

Nos filmes relacionados acima, Eduardo Coutinho trabalhou com a questão da memória como um dos fios condutores para a sua narrativa fílmica. As entrevistas sempre remetiam os entrevistados/personagens ao seu passado, lembrando de momentos bons e ruins que, de alguma forma, interferiram no seu presente. Por outro lado, os eventos do cotidiano sempre estiveram presentes na filmagem, situações de lazer, atividades domésticas, preparação para ir ao trabalho ou à escola etc., aparecem ao longo das cenas.

No documentário *Jogo de Cena*, Coutinho trabalhou com mulheres comuns contando as suas histórias de vida de forma espontânea que foram interpretadas por quatro atrizes famosas e conhecidas pelo grande público: Marília Pêra, Fernando Torres, Andréa Beltrão e Mary Sheila.

2.3. Os elementos diegéticos usados por Eduardo Coutinho

É necessário, para os propósitos dessa dissertação, compreender como está situada a obra de Eduardo Coutinho na tradição do cinema documentário brasileiro. No início de sua carreira como documentarista os seus documentários apareceram de forma crítica, mas, com o decorrer do tempo, alterou-se para a forma reflexiva, ou seja, preocupando-se com o processo de negociação entre cineasta e espectador, indagando as responsabilidades e consequências da produção do documentário para cineasta, os atores sociais e o público.

Desde *Cabra Marcado para Morrer* (1984), e, sobretudo a partir de “*Santo Forte*” (1999), o cinema documental de Coutinho era representado pelas histórias dos personagens, nesse caso, a palavra falada ocupava um espaço importante de desvendamento do personagem. A partir de “*Santo Forte*” o cineasta utilizava o método da entrevista como essencial para a sua construção cinematográfica, sendo este o elemento chave para a sua obra documental, e assim o som ganhou destaque em suas produções, atingindo um patamar similar ao da imagem. Desta forma, Coutinho construiu um estilo próprio, pautado na imagem e na oralidade. Enfim, um estilo dialógico de realizar uma narrativa.

Partindo desse pressuposto, é correto afirmar que “Eduardo Coutinho desenvolveu um estilo voltado para a fala das pessoas comuns, fazendo das histórias de suas personagens elemento narrativo primordial da construção fílmica. A aposta de Coutinho é no som direto com ênfase para a oralidade das personagens.” (Mager, 2020, p. 72). Pode-se afirmar que a concentração nos testemunhos era acompanhada de outras escolhas referentes ao som, como, por exemplo, a recusa da voz over e a ausência quase total do recurso a sons off, incluindo também o uso da trilha sonora.¹⁴

Após sua obra “*Santo Forte*”, Coutinho dedicou-se a focar na narrativa dos seus documentários no momento presente da filmagem, onde incluía apenas imagens dos testemunhos que eram feitas nos encontros da equipe com os personagens, deixando de lado as imagens de arquivo e as encenações. Nessa orientação, o diretor não solicitava que os personagens encenassem as suas histórias.

É importante mencionar que, nesse cinema da oralidade, as personagens contavam histórias, e o objetivo de Coutinho

[...] é buscar por pessoas que sabiam narrar histórias diante da câmera. Tratando-se de documentários que filmam justamente essa transformação da pessoa em personagem. Nesse sentido, os relatos eram marcados por memórias pessoais, que são contadas em

¹⁴ O som off é o som fora do campo, Coutinho não fazia uso desse tipo de som em seus filmes, ele privilegiava apenas os sons que são sincrônicos e que pertenciam ao campo.

primeira pessoa, sendo considerado da ordem do testemunho. As narrativas das personagens de Coutinho são histórias contadas em primeira pessoa, trazendo o caráter autobiográfico. Os testemunhos das personagens estão relacionados com lembranças do universo íntimo dessas pessoas que se propôs a fazer o documentário (Mager, 2014, p. 16).

Além disso, Eduardo Coutinho

[...] utilizou o encontro pessoal como meio de aproximação ao universo do cotidiano e da cultura popular. Dessa forma ele negou a exaustão da entrevista, renovando-a como veículo de discursos polissêmicos, em que confissão, desabafo, fantasias e mentiras sinceras muitas vezes se misturavam de maneira indissociável. (Mattos, 2019, p. 23).

Outro ponto chave a ser analisado em Coutinho é a respeito do uso da temporalidade, porque o seu real objetivo era concentrar-se inteiramente no presente que de uma certa forma está intrinsecamente ligado ao passado, o que podemos verificar em suas obras, tais como “Peões”, “O Fio da Memória”, “Cabra Marcado para Morrer”, “O Fim e o Princípio”, “Jogo de Cena” etc, (Mager, 2020). Coutinho preocupava-se em manter sempre o foco no desenvolvimento da obra, uma vez que o uso de imagens de arquivos acabava por causar um atrito com o presente, no que importa à narrativa do filme. Assim, no conceito do cineasta, o presente era considerado o ponto de partida para a reflexão referente ao passado que não foi concluído. Segundo Mager,

Em documentários como Babilônia 2000, O fim e o princípio, Edifício Master, Jogo de cena, Moscou e As canções, essa concentração no presente (do filme) é ainda mais radical, diferença que coincide com a inexistência de uma experiência que fez parte do passado comum aos personagens que fosse claramente identificável. Essa atenção ao presente não nega as interpenetrações do passado que emergem por meio da memória. Os relatos das personagens que se reinventam diante das câmeras contando histórias trazem recordações, carregando o filme de uma temporalidade complexa. (Mager, 2020, p. 23).

Essa forma de pensar o passado sem reproduzir uma temporalidade na película, consistia em reunir fragmentos de histórias, sendo estas as narrativas e histórias de vida, ou seja, memórias dos personagens. Nesse sentido, o cinema do presente encontrava o passado através das narrativas/memórias dos personagens (Mager, 2020). Na concepção de Consuelo Lins (2004, p. 188), “é um cinema do presente impuro, que deve ser entendido em um sentido mais amplo, não apenas o presente instantâneo da atualidade, mas o da rememoração ou evocação”.¹⁵

¹⁵ É importante trazer nessa discussão algumas informações sobre Consuelo Lins, pois ela trabalhou em alguns documentários do cineasta Coutinho. Consuelo Lins nasceu em Santa Catarina e mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de cursar mestrado em cinema na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fez doutorado na França e pós-doutorado na Universidade de Paris III. No ano de 1990 Consuelo Lins retornou ao Brasil e decidiu se dedicar ao cinema documentário. Ela é professora da escola de comunicação da UFRJ e exerce a função de pesquisadora da Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais (CIEC). É, também,

Na concepção de Eduardo Coutinho o documentário é resultado de um encontro de sua equipe cinematográfica com os personagens. Nesse sentido, o acaso é considerado um elemento essencial para o sucesso da filmagem. Segundo Ismail Xavier, o método do documentarista era pautado por uma “filosofia do encontro que não é difícil formular uma teoria, mas cuja realização é rara”. (Xavier, 2008, p. 67)

O documentário “Jogo de Cena” (2007), que será analisado no capítulo 4, é a experiência de Coutinho que o afasta mais ainda de suas origens documentárias, pois nele embaralha-se ficção e não-ficção em treze depoimentos de personagens/atrizes femininas que contam diferentes histórias pessoais, geralmente ligadas a temas como maternidade, rompimentos familiares, luto e relações conjugais.

É correto afirmar que Coutinho,

[...] se baseou na memória e no testemunho como elementos centrais do método utilizado para a construção da narrativa de seus documentários. Nesse sentido pode-se admitir que essa centralidade da memória e do testemunho na cinematografia de Coutinho instituiu por meio de um estímulo à narrativa de si e da ênfase nos aspectos pessoais/privados da vida/histórias dos personagens, e que essa relação entre memória e testemunho ganhou em Jogo de cena novos contornos que foram provocados tanto pelo efeito de separação entre as enunciações e as “donas” das histórias, produzido pela presença das atrizes, como pela unidade narrativa entre os depoimentos costurada na montagem. Nesse sentido, as análises dessa obra Jogo de cena servirão como referência para examinar o papel da memória e do testemunho no cinema de Coutinho (Mager, 2020, p. 15).

Além disso, para o cineasta era o momento do encontro com os personagens que importava, por este motivo negava-se a elaborar roteiros prévios, optando assim, pela aceitação de dispositivos ou “prisões”, limites geográficos, temáticos, éticos ou estéticos. Além disso, Coutinho sempre participou da equipe, com o intuito de dirigir os trabalhos. Seu papel principal estava relacionado com a conversa dos personagens e orientar o câmera e o diretor de fotografia. Portanto, o seu papel principal estava direcionado à reprodução de situações de conversas, como por exemplo, do diálogo, definido a partir da proximidade física com o entrevistado. (Mager, 2020)

Durante o processo de montagem, a narrativa cinematográfica de Coutinho delineava o roteiro na sua forma final e a escolha definitiva dos personagens que comporiam o filme. Desde “Santo Forte” até às últimas produções, o diretor dedicava-se à montagem em um processo marcado por intensas negociações e deliberações.

documentarista, tendo dirigido Chapéu Mangureira e Babilônia, Histórias do Morro (1991) E Julliu's Bar (2001). A mesma trabalhou com Eduardo Coutinho em Babilônia 2000 e Edifício Master e atualmente escreve artigos sobre cinema, vídeo e televisão.

A abordagem de montagem adotada nos documentários deste diretor preserva elementos que, aos olhos de alguns, poderiam ser considerados dispensáveis ou até mesmo indesejáveis – referidos aqui como "sujeira" ou "resto". Tal escolha estética e narrativa busca não somente a limpeza visual ou a fluidez da narrativa, mas também a integridade e a autenticidade da história contada. A decisão de manter no corte final imagens que capturam o confronto entre a equipe de filmagem e os personagens, os momentos de negociação antes das cenas, e até mesmo ocorrências imprevistas ou problemas técnicos, revela uma preocupação ética com a representação fiel das condições sob as quais as imagens e sons foram produzidos (Mattos, 2019).

Por outro lado, é visível que, ao longo da criação de suas obras cinematográficas, Coutinho influenciava os entrevistados, direcionava os diálogos e cortava falas quando o assunto parecia afastar-se de seus objetivos. Essas práticas foram observadas em uma grande parte de seus filmes documentários.

Essa metodologia de montagem desafia a noção convencional de que a edição deve servir exclusivamente para polir e refinar o material bruto em uma obra coesa e esteticamente agradável. Pelo contrário, ao escolher preservar esses momentos "imperfeitos", o diretor sublinha a importância da transparência e da honestidade na criação documental. Isso não apenas enriquece a narrativa com camadas adicionais de significado e contexto, mas também convida o público a refletir sobre a complexidade do processo criativo e as dinâmicas de poder e negociação inerentes à produção de documentários (Mattos, 2019).

Foi com essa intenção que Coutinho subiu o Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro, durante a transição de 1999 para 2000. Seu objetivo era capturar, em filme, as reflexões e aspirações de pessoas comuns no limiar do novo milênio. Este projeto se distinguiu dos anteriores por sua metodologia: a utilização de múltiplas equipes de filmagem, algumas das quais operaram independentemente da presença direta de Coutinho. A direção foi colaborativamente compartilhada entre Eduardo Coutinho, Consuelo Lins, Daniel Coutinho e Geraldo Pereira. Jordana Berg¹⁶ reassumiu seu papel crucial na equipe de montagem, enquanto Cristina Grumbach desempenhou as funções de assistente de direção. Jacques Cheuiche, assumindo a câmera, juntou-se pela primeira vez ao grupo de colaboradores frequentes de Coutinho. Esses profissionais, que acompanharam Coutinho por anos a fio, desde "Babilônia

¹⁶ É importante citar que a edição desse documentário foi realizada por Jordana Berg. Berg afirmou em depoimento escrito por ela em 2013 que a montagem dos documentários de Coutinho tendia a manter a ordem das filmagens e evitava realizar alterações nessa ordem, fugindo especialmente dos mecanismos de manipulação emocional do espectador, como por exemplo, o cineasta utilizava uma cena emocionante que foi tomada no meio das gravações e colocava no final do filme, para conseguir um bom desfecho.

2000" até projetos posteriores como "As Canções", desempenharam papéis fundamentais na materialização de suas visões.

As narrativas de Eduardo Coutinho são intrinsecamente tecidas com memórias e testemunhos, servindo como pilares essenciais de seu estilo documental. Nos filmes do diretor, identifica-se uma marcante exploração da memória, agrupando-se em séries com traços comuns, ainda que cada obra e cada conjunto dentro de sua filmografia possuam suas particularidades únicas.

Desde os primeiros documentários, como "Cabra Marcado para Morrer" (1984) e "O Fio da Memória" (1991), até os trabalhos posteriores iniciados com "Santo Forte" (1995), e seguidos por destacadas produções como "Peões" (2004), "O Fim e o Princípio" (2006), e, de forma notável, "Jogo de Cena" (2007), "Moscou" (2009) e "As Canções" (2011), o papel da memória mantém-se como uma constante. Observa-se uma evolução significativa na maneira como Coutinho aborda a memória e o testemunho em "Santo Forte" e, particularmente, em "Jogo de Cena", adaptando-se sem jamais perder de vista o coração de seu método: o testemunho como ponte para acessar a memória pessoal (Mager, 2020).

Pode-se afirmar que Eduardo Coutinho fez um esforço em seus documentários ao realizar entrevistas individualmente, mas em alguns casos os entrevistados relatavam histórias em que outros membros da família (mãe, pai, filhos, tios, avós, amigos) participaram dessas lembranças, tornando-se uma lembrança coletiva. No documentário O Fio da Memória é mostrada a diversidade dentro da comunidade afro-brasileira, destacando diferentes tradições, religiões e práticas culturais que foram preservadas ou transformadas ao longo do tempo.

A questão da abolição da escravatura é um dos pontos mencionados neste filme, onde aparecem imagens de arquivos e fotos históricas para contextualizar as histórias com o intuito de mostrar a continuidade da memória cultural.

Os personagens nos documentários de Coutinho compartilham narrativas íntimas de suas vidas, recorrendo às suas memórias para, diante das câmeras, recriarem-se como personagens. Tal interação entre lembranças e oralidade posiciona os trabalhos de Coutinho na esfera do testemunho, utilizado como um alicerce para a evocação da memória. É crucial destacar que, em "Cabra Marcado para Morrer", essa sinergia é articulada de maneira decisiva pela primeira vez na cinematografia de Coutinho, estabelecendo um precedente para as obras subsequentes.

A ênfase de Coutinho na oralidade como veículo primordial para a transmissão de memórias não implicava na ausência de momentos em que conteúdos latentes ou inconscientes emergissem durante os exercícios de recordação. Pelo contrário: o ato de testemunhar muitas

vezes desencadeava lembranças profundas e significativas nos participantes, contribuindo para a riqueza e autenticidade de suas narrativas.

Ao afirmar que seus filmes eram baseados em conversas, Coutinho expressava seu desejo de se distanciar da abordagem jornalística tradicional em entrevistas. Ele evitava o tom de confissão e a exposição sensacionalista presentes em reality shows, que exploravam a vida privada das pessoas para conquistar audiência. Para Coutinho, a criação de uma "outra política das imagens" era essencial, diferenciando sua abordagem daquela adotada pela grande mídia.

As histórias que emergiam dessa relação dinâmica entre a equipe de Coutinho e os personagens não eram pré definidas antes do momento da filmagem. A troca dialógica entre a equipe e os personagens era essencial, destacando a importância do personagem como peça fundamental para o documentário. A preocupação ética com as implicações do uso do testemunho alheio e das imagens permanecia presente, demonstrando a atenção do cineasta para com o tratamento ético dos relatos e das representações visuais.

Em “Jogo de Cena” essa centralidade do testemunho torna-se evidente. O filme adota uma economia estética que simplifica a cena do documentário à situação da entrevista, utilizando, por exemplo, duas cadeiras dispostas uma em frente à outra em um teatro. Essa escolha elimina os elementos típicos de uma cena filmada em locação, onde a casa dos personagens está repleta de sons, objetos e outras pessoas. O filme se resume a uma situação de diálogo direto entre o diretor e os personagens, colocando em destaque os relatos desses últimos.

A presença de atrizes e as repetições das histórias, contadas por diferentes pessoas, desafiam a relação convencional de testemunho, criando fissuras na crença do espectador. Dessa forma, ocorre uma distância entre a pessoa e o personagem, provocando reflexões sobre a natureza da verdade, da representação e da subjetividade no contexto documental. O trabalho de Coutinho, mais uma vez, se destaca pela sua abordagem inovadora e pela exploração das complexidades inerentes à construção da realidade no cinema documentário.

Eduardo Coutinho, segundo Mager, apostou na sincronia entre som e imagem, destacando o momento do encontro entre equipe e personagem como ponto central da narrativa. Ao assumir a interferência da equipe no resultado da filmagem e enfatizar a interação com o personagem, consolidou a conversa como elemento essencial na construção da narrativa cinematográfica. Segundo Nichols, “esse enfoque alinhava-se com a tendência participativa do documentário brasileiro nas décadas de 1980 e 1990, em que a intervenção era reconhecida como parte vital da relação com o mundo, as personagens e o espectador. A entrevista, neste

contexto, surgia como uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema” (Nichols, 2005, p. 159).

O cinema de Coutinho dialogava com o caráter interativo e reflexivo presente em "Crônica de um Verão" (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961). Jean Rouch e Eduardo Coutinho compartilhavam a entrevista como método, a concentração no presente das filmagens e uma abordagem documental que dialogava com a ficção, explorando a contingência das verdades cinematográficas. “Crônica de um Verão” foi um filme precursor do estilo que mais tarde seria reconhecido como cinema verdade. A economia visual característica do trabalho de Coutinho visava afastar-se do excesso de imagens no documentário, distanciando-se da imagem como mera ilustração e da afirmação de uma verdade. Coutinho acreditava que os personagens não necessitavam de outras imagens para se sustentarem.

Assim, Coutinho fundamenta sua abordagem com uma explicação sociológica, inicialmente influenciada pelo cinema verdade e, posteriormente, por uma visão pós-moderna da arte, que é uma forma de expressão que mistura estilos e técnicas, além de questionar os valores individualistas. É também conhecida como arte contemporânea a mesma destaca a performance e a reflexividade, abdicando da busca por causas específicas dos fenômenos. O ponto central de interesse reside na sua capacidade de trazer elementos da realidade de forma crítica, mesmo ao adotar estratégias radicais de ruptura com o cinema político tradicional. É relevante destacar que, ao longo de sua carreira cinematográfica, Eduardo Coutinho se distanciou da abordagem puramente sociológica, passando a explorar os personagens e entrevistados por uma perspectiva mais íntima e psicológica. Ao se alinhar ao cinema verdade, Coutinho prioriza a autenticidade e a rapidez nas suas obras, afastando-se da tradicional abordagem política que busca explicar e analisar causas sociais. Sua escolha por uma visão pós-moderna destaca-se na ênfase dada à performance e à reflexividade, elementos que se manifestam nas interações dinâmicas entre equipe, personagens e processo de filmar.

2.4. A técnica da entrevista como centro do documentário de Coutinho

Eduardo Coutinho escolhia filmar seus documentários dentro de contextos geográficos e sociais específicos, confinando o escopo de seu trabalho a espaços definidos e, muitas vezes, íntimos, como pode ser uma comunidade isolada, um único prédio, um teatro ou uma favela. Essa escolha metodológica reflete seu interesse por histórias pessoais e individuais em detrimento de narrativas amplas ou abstrações sociológicas. Ele buscava, através de seus

"microscópios", mergulhar profundamente na individualidade, evidenciando a riqueza e a complexidade encontradas nas histórias de vida de pessoas comuns.

Esta abordagem intencionalmente limitada permitia escapar das armadilhas das tipificações sociais, mantendo o foco nas experiências e nas memórias compartilhadas por seus entrevistados, como ele mesmo articulou em entrevistas (Eduardo; Gardnier; Valente, 2008, p. 91), sublinhando a importância de encontrar "pessoas" em vez de representantes de um "povo" ou de uma "classe social". Essa filosofia de trabalho distingue-se claramente do cinema novo e de outras tendências documentais que predominaram nas décadas de 1960 e 1970, as quais muitas vezes buscavam enquadrar suas narrativas dentro de contextos sociais, políticos ou ideológicos mais amplos. Neste sentido, em seus documentários Eduardo Coutinho tinha o costume de permitir que os entrevistados expressassem seus pontos de vista sobre temas específicos. Por exemplo, em "O Fio da Memória" e em "Jogo de Cena", os entrevistados narravam suas histórias de vida, sendo colocados no centro da cena de maneira espontânea. É relevante mencionar que, em alguns de seus documentários, Coutinho retratava os entrevistados ou personagens como indivíduos desprovidos de laços sociais, recursos econômicos, segurança pública, entre outros aspectos.

A experiência de Coutinho na televisão, especialmente em reportagens, como mencionado em entrevistas (Bragança, 2008), foi crucial para o desenvolvimento de seu estilo documental. Permitiu-lhe não só aprimorar suas habilidades técnicas, mas também desenvolver uma sensibilidade especial para capturar o "real" e construir uma proximidade autêntica com as pessoas filmadas.

Além disso, como Coutinho esclareceu em uma entrevista dada à Valéria Macedo (2008, p. 66), sua percepção do real estava intrinsecamente ligada ao imaginário, enfatizando que o documentário, em sua essência, não captura uma realidade objetiva, mas sim uma realidade filtrada pelas experiências, memórias e subjetividades dos entrevistados. Essa visão desafia concepções clássicas sobre o documentário e destaca a complexidade de trabalhar com narrativas que entrelaçam o real com o imaginário, reforçando a ideia de que a verdade é multifacetada e pessoal.

Se eu tiver que escolher entre dois projetos um sobre um tema medíocre filmado no sertão do Nordeste e um sobre um tema quente filmado na cidade de São Paulo – eu escolho o do Nordeste. A linguagem oral é essencial no imaginário presente, no lugar em que a cultura industrial não penetrou tanto. Ao contrário do que se pensa, o cara é analfabeto ou pouco alfabetizado e que vive num espaço em que a cultura oral é predominante, ele tem uma necessidade mais absoluta de se expressar bem do que o cara que vive em uma cultura industrial. As pessoas da cidade de São Paulo falam

mal, enquanto que no sertão a expressão é riquíssima, não só no que dizem, não só porque é eloquente, mas porque no fundo é mais precisa que a linguagem urbana. Eu me lembro de expressão do Nordeste, até da zona da mata, que falam coisas como: “É na dura sorte”. Essa expressão é de uma beleza extraordinária, e assim não. Essa eloquência você não vai encontrar na cidade (Coutinho apud Bragança, 2008, p. 67).

Na mesma entrevista mencionada, Eduardo Coutinho revela aspectos intrigantes de sua abordagem única e íntima durante a produção de seus documentários. Distanciando-se da pretensão de estabelecer afinidades sociais ou pessoais com seus entrevistados, Coutinho admite que, ao dialogar com um nordestino, por exemplo, percebe diferenças marcantes em relação à linguagem e à vivência, mas se recusa a dissimular uma suposta igualdade. Ele reconhece sua posição atrás da câmera, destacando que, socialmente, não é igual ao entrevistado.

Coutinho esclarece que, ao realizar suas entrevistas, evita a tentação de preconceber ideias ou de realizar uma espécie de sociologia da favela. Sua abordagem é marcada pela tensão de não saber previamente o que o entrevistado compartilhará, admitindo que essa incerteza gera uma atmosfera de extraordinária tensão, mantendo todas as possibilidades em aberto. Ele reconhece que esse elemento imprevisível contribui para uma dinâmica instigante, onde a narrativa se desenrola orgânica e surpreendentemente.

Além disso, Coutinho expressa seu desejo de compreender as razões dos entrevistados, indo além de suas próprias motivações. Ele destaca a importância de não se desconectar da própria ideologia, argumentando que, ao entrevistar alguém com opiniões divergentes, busca entender as razões subjacentes a essas perspectivas, mesmo que estas contradigam suas próprias convicções.

Do ponto de vista técnico, a necessidade de filmar as entrevistas levou o diretor a adotar o vídeo como instrumento para seus documentários, pois no cinema ele era obrigado a ser econômico quanto à escuta das histórias de vida. Sendo obrigado a fazer as mesmas coisas que outros cineastas faziam, como conversar antes ou até mesmo fazer perguntas diretas. Mas se a intenção do diretor era contar histórias de vida, só mesmo o vídeo poderia suportar:

Não me interessa o plano curto. Eu quero a dimensão temporal das coisas. Às vezes uma pessoa fala, e é cinco, três minutos, e é isso mesmo. Tem uma densidade, tem progressão, ela hesita, volta para trás. Isso é inadmissível na televisão. As pessoas têm um tempo, tem uma memória, têm um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar nos planos, na edição. Essa dimensão do tempo está no conteúdo e na forma, na memória e no plano. Por isso a televisão não me interessa, ela vive no presente puro. (idem, p. 70).

É válido afirmar que a transição do uso da película para o vídeo representou uma vantagem significativa para o método de Eduardo Coutinho. O diretor conseguiu manter-se

distante das complexidades técnicas envolvidas na produção, direcionando seu foco para a pesquisa e os encontros com os personagens de suas histórias. As mudanças tecnológicas não abalaram Coutinho, mas, ao contrário, ele se adaptou e explorou as novas possibilidades que o formato de vídeo proporcionava.

A expansão da duração das fitas U-Matic¹⁷ e Betacam¹⁸, assim como o advento do seu "cinema de conversa", permitiu ao diretor prolongar seus diálogos, proporcionando encontros mais longos e aprofundados com os participantes de seus documentários. O contato regular e prolongado com as pessoas por trás dos temas abordados foi crucial para a contínua evolução e refinamento do estilo de Coutinho, consolidando sua identidade única como documentarista.

O cineasta destacou que, para ele, o essencial residia na interferência de sua voz na conversa, utilizando-a para esclarecer dúvidas ou aprofundar questões. Ele via essa intervenção como parte integral do processo, um elemento do "jogo" documental. Em contraste, Coutinho observou que, em muitos documentários americanos clássicos, tal abordagem seria considerada um "pecado mortal". Ele criticou ganhadores do Oscar de documentário por adotarem métodos que simplificavam a narrativa, muitas vezes recorrendo a figuras famosas e a cenas de arquivo, sem aprofundar-se verdadeiramente nas complexidades dos temas abordados. O diretor ressaltou que a autorreferência, embora inevitável em alguns casos, era um terreno delicado a ser navegado.

No entanto, é relevante mencionar que Coutinho, por vezes, exagerava nesse método, direcionando ativamente os diálogos dos entrevistados. Apesar desse aspecto controverso, sua abordagem única e a ênfase na autenticidade e na profundidade das interações continuaram a caracterizar seu trabalho e a contribuir para o enriquecimento do panorama do cinema documentário.

CAPÍTULO III:

Metodologia e Análise do documentário O Fio da Memória

Para atender aos objetivos desta dissertação, a metodologia aplicada ao longo deste trabalho será a análise filmica, na qual ressaltaremos a composição geral dos filmes documentários de Coutinho, sendo eles O Fio da Memória e Jogo de Cena, apontando as

¹⁷ Era um formato de videocassete analógico introduzido pela Sony, usando fita de 3/4 de polegada. Este foi o primeiro formato de videocassete, e todos os formatos de fita de vídeo anteriores eram compatíveis.

¹⁸ A Fita de Vídeo Betacam Digital Sony BCT-D12 é uma fita em metal de 1/2" feita para equipamento Betacam Digital. Ela reúne todo o potencial de ENG/EFP digital de 1/2", pós-produção e transmissão, em termos de alta saída, durabilidade e capacidade de arquivamento a longo prazo.

principais estratégias utilizadas e investigando, em ambos os documentários, a maneira como as técnicas documentais abordam elementos sócio-históricos do cotidiano dos moradores nos espaços sociais representados. A partir dos resultados dessa análise, situaremos a particularidade dos filmes no processo de desenvolvimento do cinema documentário no Brasil.

Para a verificação das estratégias utilizadas nos documentários, utilizaremos a técnica de decupagem, que considera que a montagem produz significados, sentidos, interpretações, ou seja, determinado enquadramento, iluminação, som, movimento, continuidade, descontinuidade, indicando algo ao receptor. A decupagem se propõe a desconstruir a montagem do filme, ao identificar e permitir a análise minuciosa das sequências e cenas, verificando a luz, a paleta de cores, diálogos, trilha sonora etc. (Aumont, 2012). Após a decomposição, é feita a recomposição e a análise como um todo. Essa técnica é o instrumento que nos permite, primeiramente, decompor o filme de acordo com o corte de compreensão do elemento da cotidianidade contida no filme, e, em seguida, atingir a partir da recomposição deste elemento constitutivo, os princípios gerais de construção e produção de sentido na obra filmica. Ademais, no nível do plano observarei o ponto de vista que é apresentado pela localização da câmera, a distância focal e a profundidade do campo.

Os elementos documentais trabalhados nessa dissertação foram pesquisados em livros, materiais de imprensa, artigos e informações disponíveis (por meio virtual e impresso) quanto ao lançamento e contextualização dos filmes, visando compreender como estes se situam na trajetória do cineasta. Realizamos uma investigação sociológica que compreende: a) o momento prévio à produção das obras e sua contextualização; b) a apreciação de pesquisas atinentes à memória, memória no cinema documentário e, especificamente, estudos sobre a memória no cinema documentário de Eduardo Coutinho; c) a análise circunstanciada dos filmes utilizando de procedimentos já consagrados em estudos filmicos, consistindo na decomposição filmica, pressupondo, também, a própria montagem cinematográfica.

Esta análise dos documentários foi realizada em dois momentos: numa perspectiva macro, observando a condução das entrevistas e o desenvolvimento das narrativas, e numa perspectiva micro, examinando cena por cena e focando no impacto das histórias sobre as personagens e atrizes. Nesse sentido, ao adotar a análise micro, observei os recortes cena-a-cena para analisar detalhadamente como os entrevistados, detentores de suas histórias, desenvolvem o enredo na entrevista.

3.1. A contextualização do Documentário “O Fio da Memória¹⁹”

O documentário O Fio da Memória foi realizado em 1991, patrocinado pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro em coprodução com canais internacionais de televisão, e apoio da Embrafilme²⁰. Coutinho contou com uma equipe enxuta para filmar e produzir o filme.²¹ O documentário aborda questões referentes à memória da abolição da escravatura, religião, música e à precariedade da vida material de personagens negros no Rio de Janeiro, mergulhando na cultura e na história afro-brasileiras através de entrevistas e relatos pessoais. A memória dos entrevistados é o fio que conduz a narrativa, mas, no entanto, essa reconstrução não abandona o presente, pois os personagens importam tanto por suas lembranças quanto por suas vidas no presente. O filme explora tanto histórias individuais quanto coletivas, entrelaçando as experiências de vida dos entrevistados com a memória coletiva da população negra no Brasil. Por outro lado, o documentário também pode ser visto como um registro do patrimônio imaterial da cultura afro-brasileira ao recuperar músicas, danças, histórias e outras expressões culturais transmitidas de geração em geração.

Este documentário foi filmado no Estado do Rio de Janeiro tendo como um dos personagens principais Gabriel Joaquim dos Santos, artista popular semianalfabeto e trabalhador de uma salina. É importante citar que nesta obra os personagens reconstituem, através da memória, eventos históricos (como a abolição da escravatura) e episódios do cotidiano (presente nas práticas religiosas e festejos). Pretendo compreender como os personagens entrevistados rememoram fatos e discorrem sobre suas crenças religiosas (catolicismo, religiões de matrizes africanas e evangelismo) nesse documentário. O cineasta trabalhou neste documentário com muitas cenas e vários temas, sendo bem distante do minimalismo adotado em Jogo de Cena, e, em algumas cenas, os temas que aparecem no documentário O Fio da Memória são resultado das entrevistas abertas realizadas pelo diretor.

Na primeira cena do documentário podemos verificar a imagem do mar e das ondas batendo nas pedras, e, logo em seguida, podemos ouvir a narração da história através da voz de Milton Gonçalves, afirmando que o Brasil já foi governado por Portugal, sendo mostrada,

¹⁹ Todas as imagens contidas neste capítulo são advindas do documentário O Fio da Memória.

²⁰ As seguintes instituições apoiaram a produção do filme: Television Española, S.A. (TVE, S.A.). Produtores associados; Channel 4, La Sept; Tropicolor Inc. E.C. Filmes; Embrafilme, Cinefilmes. Apoio Hubert Bals Fund of the film Festival Rotterdam.

²¹ Equipe produtora do filme: Diretor Assistente Sérgio Goldenberg; coordenação de produção Sonia Faerstein; narração, Milton Gonçalves, Ferreira Gullar; Som direto, Cristina Maciel, Jorge Saldanha; Música, Tim Rescala; Montagem, Gilberto Santeiro; Fotografia, Adrian Cooper; Produção Executiva; Eduardo Escorel, Lauro Escorel Filho; Direção, Eduardo Coutinho.

ainda, a imagem do Forte. Nesse documentário, Coutinho ainda não tinha adotado plenamente o modo de fazer filmes do cinema direto, por isto, mesclado com a desenvoltura da equipe e do cineasta como entrevistador, ainda temos a voz off:

Contextualizando a história dos negros no Brasil a narração, nas vozes de Milton Gonçalves e Ferreira Gullar, explica que o Brasil já tinha sido uma roça Portuguesa “aqui já foi tudo, existia um cativeiro muito perigoso e os portugueses costumavam carregar os negros nas costas da África, pois eles tinham o objetivo de colocar os escravos para trabalhar nas enxadas, o mesmo citou que essa situação já ocorreu no Brasil”. “os portugueses entregaram isso e Dom Pedro I fez a independência botou o Brasil pra cá e o português para lá e daí ficou o Brasil por conta de nós próprio, antes isso aqui foi fazenda, fazenda de escravos, isso foi nos tempos passados, tempos do cativeiro há 80 e tanto anos que nós marávamos aqui meu pai criou 12 filhos tudo na casa, meus irmãos tudo morreram e agora fiquei eu, e eu nunca sair daqui”. (02:13s-02:56s).

Podemos verificar uma casa um pouco distante e a sensação que temos é de uma cena gravada em um lugar alto e a uma distância considerável da casa. Próximo a essa casa encontra-se um cachorro deitado e logo em seguida aparece um homem subindo as escadas para chegar à Casa da Flôr. Logo saberemos que o homem é o sobrinho de Gabriel. A câmera acompanha o personagem até a casa e filma algumas partes da casa.

3.2. Gabriel a Casa da Flôr e a técnica da decupagem

Podemos perceber que as lembranças do Sr. Gabriel Joaquim dos Santos constituem-se no eixo central da narrativa no documentário, nascido após a abolição e falecido no ano de 1985. Ele era filho de pessoas escravizadas e construiu uma casa de acordo com seus “sonhos e pensamentos”, alfabetizou-se e escreveu cadernos de assentamentos, que continha anotações de fatos do cotidiano, histórias da região e história do Brasil. Além disso, a casa construída por ele mesmo denominava-se Casa da Flôr, constituindo-se como uma autêntica casa da memória, que chamava a atenção devido à sua arquitetura encantada e encantadora. Essas informações foram retiradas do próprio documentário "O Fio da Memória" (06:11s-06:53s).

É importante ressaltar que a pesquisa sobre Gabriel Joaquim dos Santos e as fotografias foram de autoria da professora Amélia Zaluar, que as cedeu para a equipe de Eduardo Coutinho, um material recolhido por ela ao longo de 12 anos. Vilson dos Santos, sobrinho de Gabriel, aparece no filme interpretando o seu tio.

Na cena seguinte podemos observar:

“Fotos do fotografo Cristiano Junior em 1866 que anunciou na imprensa do Rio de Janeiro a venda de cartões postais com retrato de negros. Segundo o anúncio tratava-se de coisas muito próprias para o viajante oriundo da Europa. Os negros, fotografados em estúdios, eram escravos e não libertos por causa dos pés descalços sinal de sua condição”. (03:05s-03:31s).

Foram usadas imagens de arquivo e fotos históricas para contextualizar as histórias e mostrar a continuidade da memória cultural.

Imagem 1



Imagem 2



Fotos de pessoas escravizadas

Milton Gonçalves citou que “em 1532 os portugueses introduziram os primeiros escravos africanos para trabalhar na lavoura, na cana de açúcar e que em pouco mais de III séculos no Brasil existia cerca de 3 milhões e 500 mil escravos. Nesse sentido é correto afirmar que no ano de 1822 o Brasil se tornou independente de Portugal e passou a ser a única monarquia duradoura na América, a escravidão mantinha-se intocada”. “Em 1850 o Brasil proibiu o tráfico de escravos, nessa data o Rio de Janeiro foi a maior cidade escravista da história com 200 e 66 mil habitantes dos quais 40% eram escravos. Em 13 de maio de 1888 a princesa Isabel regência do império assinou a chamada Lei Áurea abolindo a escravidão, o Brasil foi o último país da América a libertar os seus escravos”. (03:34s-04:27s).

“Em 1889 Proclamação da República sem acesso à terra ou qualquer espécie de existência, os ex-escravos foram marginalizados no mercado de trabalho livre recém criado”. “Nas novas condições de expansão capitalista o racismo mudou de cara. Considerado antes o escravo perouco e robusto que construiu a riqueza da nação o negro agora é taxado de mal cidadão incapaz de submeter-se a disciplina do trabalho assalariado”. (04:31s-05-01s).

Milton Gonçalves continua em voz off: “o negro ao longo de um século lutou contra a desagregação métrica, reuniu os fragmentos de sua identidade, nas manifestações religiosas e lúdicas de origem africana e durante a escravidão eles souberam preservar com ordinário plasticidade e astúcia”. “Nesse sentido, hoje segundo, as estatísticas cerca de 60 milhões de brasileiros, 43% da população tem origem negra, quase 8 milhões de pretos, 52 milhões de pardos, constituindo a maior população negra da diáspora africana”. (05:04s-05:43s).

Podemos notar que, nessa cena, a câmera encontra-se em movimento, pois pretende capturar uma grande parte do

“Distrito de Viateiro, Município de São Pedro da Aldeia quase divisa com Cabo Frio a menos de 200 km do Rio de Janeiro, onde viveu Gabriel Joaquim dos Santos, o seu pai era um ex escravo que trabalhou em uma fazenda como feitor e a sua mãe era filha de índios, ele nasceu 4 anos após a abolição da escravatura. Gabriel morreu em 1985 aos 92 anos, cego, com pés inchados e cortados, pois, depois de quebrar a perna recusou-se a ser internado em um hospital no final dos anos 1970.” (05:56s-06:33s).

Alguns depoimentos de Gabriel foram encontrados em um pequeno gravador. Após sua morte, descobriu-se que ele tinha deixado cadernos de apontamentos, onde estavam anotados parte de seu cotidiano relacionado com a história da região e a história do Brasil. No documentário, o sobrinho de Gabriel, seu intérprete, vestido com uma camisa branca e uma calça jeans, encontra-se descalço, folheando o segundo Livro de Leitura. Após depoimentos de Gabriel Joaquim dos Santos foi possível observar o quanto era pesado o serviço nas salinas, e, além disso, ele também trabalhava na roça, onde plantava milho e feijão. Gabriel morava com o seu pai em uma casa velha e teve um sonho em 1912, alertando-o para construir uma casinha para conseguir viver sozinho sem a família.

Assim, fazia os trabalhos em casa e, quando tinha alguma hora vaga, dava continuidade à construção da casinha, que ele optou por fazer em uma região alta porque os temporais batiam e de manhã aparecia tudo seco.

“Gabriel era católico e em 1926 converteu-se “no evangelho” e entrou para a Igreja Batista, onde conheceu um menino bem sabido, eu disse ó menino eu vou comprar um livro para você me ensinar alguma coisa na leitura, comprei uma cartilha de criança estudei, acabei a cartilha, aprendi a assinar meu nome, mas graças a Deus dou a definição da bíblia toda”. (07:49s-08:12s).

Como notamos acima, a memória, enquanto um dos mais importantes processos sociais e psicológicos, é responsável pela nossa identidade pessoal e por guiar nosso cotidiano (Mourão Junior, 2015) e apresenta-se como fundamental para a reconstrução de Gabriel, que lembrou dos tempos do trabalho na roça que foram momentos difíceis que enfrentou em sua vida, da convivência com o pai e o sonho em construir uma casa com suas próprias mãos. O seu desejo de aprender a ler realizou-se com a ajuda de um menino que morava próximo dele, então ele comprou uma cartilha, treinou e aprendeu a escrever o seu nome.

Retomando a história de vida de Gabriel, o documentário retoma o seu escrito de 27 de julho, no qual registrou estar sentindo muitas dores nas pernas feridas, e faz um pedido a Deus

pela sua recuperação. Na sequência o narrador informa que a obra da Casa da Flôr foi concluída e por isso decidiu enfeitá-la, pensou em como poderia fazer isso, pois não tinha dinheiro para comprar certas coisas:

Então optou por pegar “cacos de louça no lixo, pegar caco de vidro da rua e fazer aquelas florezinhas de vidro na parede da casa para enfeitar, veio aquela coisa na mente só apanhar os cacos, restos das grandes obras da cidade, lixo tem uma pessoa com azulejo eu boto, tem uma pessoa com caramujo eu boto”. (11:14s-11:59s).

Na cena seguinte é mostrado a Casa da Flôr e nota-se que por fora tinham jarros de barro com flores, sendo as flores feitas com cacos de telhas e cacos de pedaços de pedras, pois ele não queria que a casa se desmanchasse:

“à chuva batia, lava é uma semivida aquilo, aquela jarra foi um sonho que eu estava fazendo meu jardim, fui juntando pedras e fiz aquela jarra, aquela pilastra com aquela rosa em cima, lembra um safári”. “Equivale a uma lâmpada queimada, a lâmpada queimada nas casas grande apanha e bota fora não tem mais luz, eu vou lá no lixo apanho a lâmpada por outra, as criancinhas me traz para eu fazer abajur feito de lâmpadas queimada”. (12:08-12:59s).

A câmera mostra a Casa da Flôr como um todo, exibindo, assim, tudo o que já foi criado por Gabriel, como, por exemplo, as decorações nas paredes, as jarras de barro com flores em cima, sendo que estas jarras encontram-se acima do muro da casa. A câmera acompanha o personagem andando pela casa, sendo este o sobrinho de Gabriel. Nessa cena é utilizado o plano médio, pois a câmera mostra o conjunto envolvido na ação e a câmera encontra-se em movimento filmando todos os cômodos da Casa da Flôr. É importante ressaltar que a casa em si é uma verdadeira memória deixada por Gabriel Joaquim.

Imagem 3



Jarras de barro

Imagem 4



A frente da Casa da Flôr

A Casa da Flôr é mostrada várias vezes no filme e nessa cena podemos verificar com mais detalhes as artes feitas nas paredes, além de jarros, lâmpadas e o altar, que Gabriel afirma que parece um armário antigo que ele poderia guardar os seus livros - aqui, mais uma vez é usado o plano médio. Ele mostra a talha, onde ele pode pegar água para as suas necessidades básicas. Nesse sentido, a câmera mostra o momento que o sobrinho de Gabriel pega água com o copo e depois fecha a talha e a câmara é estática focando exclusivamente na talha e nas mãos do personagem, seguindo, assim, o movimento do sobrinho de Gabriel, capturando suas emoções de forma sutil.

Podemos verificar também a mesa em que Gabriel escrevia e a pedra que ele ganhou do seu sobrinho, “ele citou que essa pedra foi de grande serventia, pois era macia e dava para escrever em cima dela”. A câmera captura o seu sobrinho escrevendo na mesa como se fosse Gabriel e a câmera permanece fixa filmando este momento. Nessa cena é utilizado também o plano americano, pois o personagem é mostrado até a cintura escrevendo na mesa feita por Gabriel e é possível observarmos a utilização do travelling lateral, pois passa do local que ele se encontra para a parede que leva ao quintal.

Imagem 5



Obras de arte da Casa da Flôr

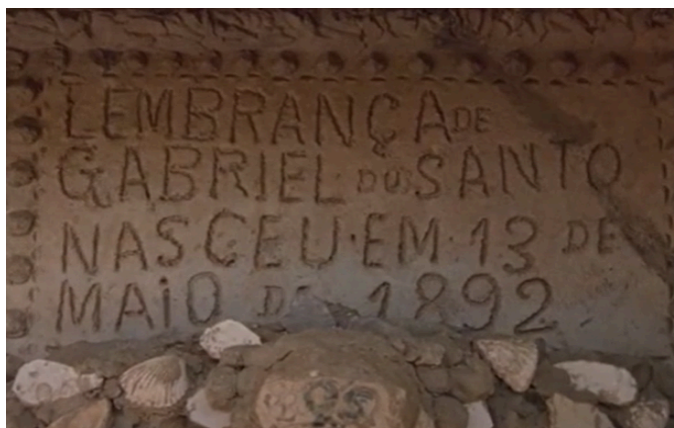
Imagem 6



Foto do personagem escrevendo

Gabriel tinha o costume de escrever as datas nas paredes da Casa da Flôr com o objetivo de deixar algumas recordações, ou seja, ele deixou várias lembranças para quando ele morresse as pessoas pudessem lembrar dele e de sua casa extremamente decorada, a câmara nessa cena é estática, focando na parede onde estavam escritas algumas informações deixadas por Gabriel

Imagem 7



Informações sobre a data de nascimento de Gabriel escritas por ele mesmo

Em um outro corte aparece a imagem da casa de Gabriel, que possuía 3 cômodos. Ele não cozinhava em casa e quem levava o seu almoço era a sua sobrinha. Lá não tinha banheiro e ele só se preocupava em decorar a casa e descansar:

“Eu fiz aquele altar, aquilo é um altar feito todo de pedra, parece um armário antigo para guardar os meus livros”. “Comprei uma atalha e botei alí aquele depósito de água, fiz umas bicas cai água em cima da casa e a água cai dentro da talha e enche que nunca me falta água”. As datas eu gosto de fazer para recordação, as pessoas veem e não esquece, isso foi feito em 1952, foi tudo feito em cimento, pedra e vidro,

lembranças as pessoas que mais tarde vem aqui eu não estou aqui, mas elas se lembram de mim”. “Essa messazinha aí é onde eu escrevo, essa pedra mármore meu sobrinho me deu, então eu coloquei aí me serve muito é muito macia para eu escrever em cima. (16:13s-17:21s).

Imagem 8



Imagem da parede da Casa da Flôr

Imagem 9



A talha

A Casa da Flôr é de grande relevância nesse documentário, pois busca resgatar as memórias importantes de Gabriel. Halbwachs (1968) nos oferece uma visão profunda sobre a natureza da memória, destacando seu caráter dinâmico e fluido. Segundo ele, lembrar não é simplesmente reviver um evento passado de maneira estática, mas sim reconstruir, repensar e reinterpretar esse evento com base em nossas experiências e percepções atuais. Mesmo as lembranças mais vívidas da infância são moldadas e filtradas pelas mudanças em nossa percepção e entendimento ao longo do tempo. À medida em que crescemos e evoluímos, nossas ideias, juízos de realidade e valores também se transformam, influenciando assim a maneira como lembramos e interpretamos o passado.

Nesse documentário é mostrada a vida de Gabriel e os momentos felizes vividos por ele na Casa da Flôr, desde a decoração da casa até as datas importantes escritas nas paredes da casa, deixando registrado a data de seu nascimento e a data em que foi construída a Casa da Flôr com o objetivo de deixar uma lembrança para as pessoas que futuramente viessem visitar esta casa.

Além disso, Halbwachs estabelece uma conexão crucial entre a memória individual e a memória coletiva. Ele argumenta que as lembranças de uma pessoa estão intrinsecamente ligadas à memória do grupo social ao qual ela pertence, e essa memória coletiva, por sua vez, está enraizada na tradição mais ampla da sociedade. Dessa forma, muitas de nossas lembranças

são revividas não apenas por nós mesmos, mas também através das interações e influências de outras pessoas em nosso grupo social. Em O Fio da Memória é possível verificarmos a presença de uma memória coletiva, pois Gabriel cita, em seus relatos, que em sua casa não tinha cozinha e quem cozinhava para ele era a sua sobrinha e que não tinha banheiro e usava o da casa de seu pai. Relatou, também, que tinha um amigo que ele considerava como um irmão. Nesse sentido, essas memórias não eram apenas dele e sim uma lembrança compartilhada com outras pessoas, resultando dessa forma em uma memória compartilhada.

“Eu me deito muito cedo, mas não para dormir e sim para pensar eu tenho um pensamento vivo, meu pensamento é vivo e quando chega meia noite é que vou adormecendo sonho toda noite, sou governado para fazer essas coisas do pensamento e sonho aqui, eu fiz tudo com as minhas mãos e ninguém me ensinou é coisa espiritual, o espírito é quem manda a senhora pensa que eu tinha inteligência para fazer isso?” “Eu mesmo faço eu mesmo me admiro, isso pode ser de mim, não pode. Aí tem um mistério na minha vida que eu mesmo não posso compreender isso é uma história, negócio perigoso.” (26:30s-27:24s)

“De noite luz não temos acendo um lampião e sento nessa cadeira, oh que vida, oh que alegria para mim, oh que alegria nessa cadeira, quando eu acendo a luz e vejo isso tudo prateado de noite fico tão satisfeito”. “A senhora já viu na bíblia a passagem de Salomão Rei de Israel, Salomão fez uma igreja dentro da cidade de Jerusalém e nunca houve uma igreja como aquela e nunca haverá outro igual as pessoas de vistas fracas e tempo quente não podiam entrar o diamante e o ouro era tanto que doía as vistas dentro da igreja de Salomão”. (27:26s-28:09s).

Nessa cena a câmera, em movimento, focaliza as artes que se encontravam dentro da casa. Nesta mesma cena é possível verificarmos que é mostrado metade do corpo do personagem, pois a câmera foca nas pernas e mãos do sobrinho de Gabriel que estava sentado em um banco no escuro. Em um momento a câmera estava estática e logo em seguida se moveu suavemente, capturando uma parede decorada por Gabriel.

Imagem 10



Imagem da parede da casa de Gabriel

A Casa da Flôr ainda existe e, no dia 24 de setembro no ano de 2024, foi gravado um documentário a respeito da Casa da Flôr que pode ser visto em:

<https://www.youtube.com/watch?v=11dRakg124M>.

Mais uma vez o documentário retoma com mais informações sobre Gabriel que nos traz algumas informações políticas.

Ele citou que o presidente do Brasil Washington Luis foi deposto em outubro de 1930, e que neste ano Getúlio Vargas tornou-se presidente e governou durante 15 anos “naqueles tempos o patrão tratava os empregados como cachorro, hoje os empregados tem valor quando chega o momento da velhice eles tem o instituto e isso foi uma grande coisa para a pobreza Graças a Deus. Dentre outros assuntos o personagem Gabriel afirmou que se não fosse isso nos dias de hoje ele estava onde? tava na esmola eu não posso falar de um presidente desse, posso”? (01:20m-01:21m).

A câmera filma cada obra de arte feita por Gabriel dentro da casa, como, por exemplo, objetos recolhidos das ruas e alguns que foram doados por familiares e vizinhos. As paredes eram decoradas com azulejos, farol de carro e algumas lâmpadas. Nesta cena é usado o plano médio, pois mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação, tais como as obras de arte feitas por Gabriel em sua Casa da Flôr, enquanto a câmera se movimenta suavemente, mostrando toda a estrutura da casa.

Podemos observar na Casa da Flôr os objetos produzidos por Gabriel, em um altar é possível visualizarmos uma foto de Gabriel mais jovem e podemos verificar também um senhor varrendo o quintal da casa que é o seu sobrinho que estava interpretando o seu papel. Gabriel deixou algumas anotações em seus cadernos de assentamento que dizia:

“Restos mortos do passado Miguel Apolônio morreu no dia 29 de junho de 1930, Pedro Umbelirio morreu no dia 1 de maio de 1945. Guilherme foi trabalhar na salina no dia 23 de novembro de 1954 ele me deu um retrato 4 de maio de 1975 ele casou 9 de fevereiro de 1973 convidou Gabriel dos Santos amigo dele para assistir”. (01:42m-01:43m)

Imagem 11



Imagem 12



Fotos de Gabriel

“Diamante um cachorro de estimação de Gabriel apareceu doente no dia 1 de janeiro de 1977 Gabriel mandou matar no dia 3 de janeiro, lembranças e saudades do meu cachorro companheiro de viagem nunca mais eu quero cachorro, ele fez a sepultura de diamante no dia 3 de janeiro que foi usado telhas e garrafas”. (01:44 m-01:45m)

Nesta cena é utilizado uso de arquivos e imagens históricas, que são usadas para contextualizar as histórias e mostrar a continuidade da memória cultural. A câmera se move suavemente mostrando alguns espaços e paredes da Casa da Flôr. É usado também o plano médio, mostrando os elementos existentes ao redor do local em que o cachorro de Gabriel foi enterrado. Nessa cena não aparecem pessoas, só são mostrados os locais.

Imagem 13



Estátua do cachorro de Gabriel

Imagem 14



Sepultura do cachorro de Gabriel

Em um relato de Gabriel este cita que tem pessoas que morrem e se desfazem das coisas que tem, mas que ele era o contrário, pois tinha pessoas que já morreram, mas que ele continuava guardando os presentes que eles lhes deram e que era uma lembrança para ele quando ele via os presentes. Nessa cena, a câmera se move de forma suave, capturando mais uma vez a decoração da casa. É usado o plano médio capturando os elementos ao seu redor, como por exemplo, o rádio em cima de uma escada e as paredes e o chão do quintal, é usado também o plano americano, onde o sobrinho de Gabriel é mostrado até a cintura aproximadamente, ajudando os telespectadores entender a importância da aproximação da câmera em determinadas cenas do filme.

Imagem 15



Foto da Casa da Flôr

“Eu digo que o Brasil é uma nação Santa quando Pedro Álvares Cabral saltou em terra os portugueses a primeira coisa que fizeram foi uma cruz a senhora sabe uma cruz feita de pau-brasil e a portuguesada a se ajoelhar e o padre Capelão rezou uma missa, missa no Brasil e toca a fazer igreja, igreja romana, igreja de toda a qualidade até o dia de hoje não tem uma pessoa no Brasil que não seja crente cada um na sua religião pode ter um ateu um ou outro, mas tudo religiosa porque o Brasil é uma nação mãe uma nação criadoura, uma nação, uma nação santa”. (39:36s-40:12s).

Nessa cena podemos observar algumas imagens da cruz da igreja, das árvores e no mar, além de ser possível verificar uma pilastra com um anjo em cima dela. Neste documentário é usado imagens de arquivo e fotos históricas para contextualizar as histórias e mostrar a continuidade da memória cultural.

Em outra cena, os telespectadores podem verificar vários sacos pretos com restos mortais, ossos que eram separados por números, mas, ao assistir ao documentário, foi relatado que ninguém do cemitério soube dizer onde se encontravam os restos mortais de Gabriel. Nesta cena é mostrada a imagem de uma estátua de um anjo e é usado o close-up, focando no rosto da estátua. Essa imagem do anjo é perceptível ao terceiro tipo de imagem dos documentários do cineasta Coutinho, que possui planos em que são filmados objetos e espaços vazios. Sendo esta uma permissão do cineasta às imagens puras. Nessa cena são filmadas as casas antes do cemitério e a câmera se move suavemente. São mostrados os túmulos com os nomes dos mortos e as flores que as pessoas da família deixavam próximas aos túmulos.

Logo em seguida é mostrado o cemitério onde supostamente Gabriel foi enterrado. A câmera se move suavemente exibindo alguns túmulos, sendo usado o plano médio, mostrando o cemitério como um todo e é possível ouvir o assovio do vento. A câmera captura alguns sacos pretos que estavam com restos mortais das pessoas que tinham sido enterradas no cemitério, ou seja, os ossos, crânios e etc. A câmera fica estática por um momento e, logo em seguida, se move suavemente, capturando os sacos pretos, onde é possível observar os restos mortais. É importante mencionar que não existem restos mortais concretos, material de Gabriel, mas ficou a memória abstrata e material. A morte está intrinsecamente relacionada com a memória, pois as pessoas da família e amigos sempre lembram de momentos felizes que passaram ao lado de Gabriel em vida sem contar com a lembrança deixada por Gabriel, sendo esta a Casa da Flôr.

Imagem 16



Restos mortais que se encontravam no cemitério

Imagem 17



Estátua de um anjo no cemitério

3.3. Senhor Manoel

Na próxima cena é possível observarmos um zoom no rosto de um personagem, o senhor Manoel. Aqui a câmera se aproxima do rosto do entrevistado, fazendo um close-up, acentuando seus olhos, mas é possível observar que em um determinado momento a câmera se afasta lentamente e foca no rosto e no tronco do corpo do senhor Manoel, centralizando, assim, a imagem do entrevistado. Jacques Aumont e Michel Marie (2004) citam que “a distância e a profundidade do campo definem a “quantidade de objetos” que estarão no quadro, no sentido lateral, pela distância focal, e no sentido do eixo da objetiva, pela profundidade do campo”. No entanto, nessa cena específica não é possível observar o que se encontra atrás do senhor Manoel, pois a imagem encontra-se desfocada.

Imagem 18



Foto de Manoel - próxima

Imagem 19



Foto de Manoel - um pouco distante

Manuel Deodoro Maciel na época da filmagem tinha 120 anos:

“Foi escravo em Minas Gerais, era solteiro sem parentes e morava com seu amigo e ex patrão o sitiante Antônio de Souza, até 6 anos atrás Manoel ainda trabalhava na lavoura. Eduardo Coutinho pergunta para o senhor Manoel como foi a abolição da escravatura e o mesmo responde que a escravidão acabou por que a princesa Isabel, o pai dela foi a Portugal, além de ele ir a Portugal o coração dela pediu, ela estava enjoada de ver gente sofrer, ela não gostava, o coração dela doía de ver a judiação deles, então ela deu libertação, quando o pai dela veio de Portugal, ela já tinha feito o que precisava, deu libertação e o pessoal queria acabar com ela e aí papai do céu não deixou”. (08:20s-09:20s).

Coutinho pergunta para o sr. Manoel se, após a abolição, ele continuou fazendo as atividades de quando ele era escravo. Ele respondeu “que não, e que trabalhava na roça, puxava cana com carro e que puxava boi, puxava cana até a usina, cortava lenha, capinava fazia todo o serviço”. Coutinho pergunta se o trabalho na lavoura era melhor do que a escravidão e o senhor Manoel afirma que “era melhor e que o melhor da escravidão era o dinheiro e que ele gostava e que falava em dinheiro para ele estava bom e que com ele era na nota”, ou seja, que todo o trabalho realizado por ele teria que ser pago. (08:36-11:05s).

Coutinho pergunta-lhe se quando chega alguém para entrevistá-lo se ele recebia alguma moedinha e ele explica que às vezes algumas pessoas davam a ele e que ele gostava e adorava e pergunta o que Coutinho tem para ele e acaba recebendo um valor do cineasta, ficando muito feliz e diz “muito obrigado, que Deus te ajude”. Manoel faleceu em janeiro de 1989, quatro meses depois dessa filmagem.

O personagem do Sr. Manoel Deodoro estava vestido com uma camisa azul clara de manga e uma calça azul com cinto. Possuía dificuldade para andar e usava um pau de vassoura para ajudá-lo em sua locomoção. Nesta cena, em plano geral, a câmera se aproxima de seu Manoel e de seu amigo, a câmera acompanha os passos deles, pois insere o sujeito em seu ambiente, nesse caso existe uma relação entre eles. A câmera movimenta-se em alguns momentos, e focaliza o amigo de seu Manoel e sua filha, que estava sentada em seu colo, a menina estava usando um capote azul escuro, com bico na boca. A câmera focou lentamente nos pés inchados de seu Manoel e em questões de segundos voltou a focar no seu rosto. É possível verificar a presença de mais duas pessoas no quadro: uma mulher que aparece com uma toalha no ombro, e um homem que estava escrevendo na mesa da sala. No final dessa entrevista o close-up acentua os olhos com o intuito de capturar a expressão facial do entrevistado.

Imagem 20



Sr. Manoel, seu amigo e a filha deste

3.4. Escola, professora branca, alunos negros

Em outra cena podemos verificar uma professora perguntando a um de seus alunos o que a África lhe lembra e então “A professora explica para o aluno que a Itália para ela tem muita importância, pois ela nasceu lá”. A professora é branca, estava usando uma tiara preta, tem cabelos liso e longo e está vestida com uma blusa branca de manga. Usava um relógio no braço esquerdo, mas não foi possível observar o tipo de calçado que a professora estava usando, pois as suas pernas estavam entre a mesa e não foram filmadas. O estudante diz que a África é onde moram os negros, enquanto um outro aluno explica que os negros eram importados da África. Coutinho pergunta-lhes se eram brancos e o aluno responde que eles eram mestiços e negros. Coutinho pergunta o que é mestiço e uma aluna cita que é cafuzo, moreno de cabelo “duro” e diz que acha que é cafuza. A professora explica o caminho que os traficantes de escravos fizeram para chegar ao Brasil, mostra aos alunos o mapa para identificar o percurso realizado e cita que:

“Os navios são mais modernos e que demora menos, mas antigamente não tinha tantos recursos que temos hoje, então a própria higiene era horrível porque eram muitos, muitos negros, quanto mais negros melhor por que os negros representavam muito dinheiro, não importava a quantidade, nem como eles iam chegar ao Brasil, mas eles queriam os negros, e com isso eles ficavam doentes não tinha médicos para cuidar de tantos negros e a alimentação era fraca, e eles tinham pouca higiene”. Essa cena foi gravada em uma escola aparentemente pública e não possui nenhuma relação com a história de Gabriel Joaquim. (13:40s-15:52s).

Nessa cena é usado o plano médio, mostrando, assim, o conjunto de elementos que estão envolvidos na ação - que são os alunos e alguns cartazes nas paredes da sala - enquanto a câmera se move suavemente capturando os outros alunos que se encontram em frente a Coutinho. É importante salientar que o cineasta não aparece nas filmagens, só escutamos a sua voz fazendo perguntas aos entrevistados. A fotografia desse documentário é simples, pois na maioria das vezes é focado nos rostos e expressões dos entrevistados, com iluminação que destaca os detalhes das feições. O enquadramento utilizado é o close-up, pois tem o objetivo de destacar as expressões faciais dos entrevistados.

Nessa cena podemos observar que a professora pergunta para os alunos o que a África lembra para eles e qual a importância da mesma. A professora explica que a Itália, para ela, é muito relevante, pois é seu país de origem. A professora estava fazendo com que os alunos, ao olharem para o mapa, vissem a África e lembrassem da abolição da escravatura, que foi um momento muito importante na história do Brasil.

Imagem 21



Professora e aluno

Imagem 22



Alunos conversando com Eduardo Coutinho

Podemos verificar em outra cena, aos 17:44s, a retomada da história dos alunos que falaram sobre a abolição da escravatura. Nessa cena a câmera se aproxima dos alunos e foca bastante em seus rostos, utilizando o close-up em seus olhos. É utilizado, ainda, o plano médio. Eles conversam entre si sobre quem foi a Princesa Isabel. É possível perceber que os alunos não possuíam muito conhecimento sobre o assunto abordado, pois eles respondiam sem confiança e, na maioria das vezes, davam respostas erradas. Coutinho perguntou aos alunos quem foi Zumbi dos Palmares e um dos alunos respondeu que não sabia quem foi Zumbi dos Palmares, mas que ele era um grande guerreiro, um chefe que lutava nos Palmares. Coutinho

pergunta o que é os Palmares e ele responde que era um lugar que os negros que conseguiam fugir iam para lá e quando os brancos apareciam lá eles lutavam, matavam e que alguns negros morriam também e que Zumbi morreu a tiro.

Imagem 23



Entrevistado

Em um outro corte aparece a professora novamente perguntando como foi a abolição para os alunos e um dos alunos afirma que não entende nada disso, e então a professora pergunta quem fez a abolição e ele responde que foram os negros e Coutinho pergunta quando libertou e como foram libertados os negros. Uma das alunas explicou que a abolição da escravatura, a Lei Áurea, foi assinada pela Princesa Isabel. Um outro aluno afirmou que a Princesa Isabel podia libertar os escravos porque ela era uma princesa e Coutinho pergunta: “se ela não fosse uma princesa não iria conseguir libertá-los?” e o aluno afirma que se ela não fosse uma princesa não teria vez porque não teria força e que um príncipe e uma princesa têm força. Então Coutinho pergunta a ele se fosse um negro ou um branco não teriam força? E ele afirma que não teriam nenhuma força porque não tinham arma. Um outro aluno cita que o preto fez a abolição já um outro aluno completou que foi o preto e o branco. Um dos alunos afirmou que quem libertou os escravos foi a escrava Anastácia enquanto outro aluno explicou quem libertou os escravos foi a Princesa Isabel.

3.5. Negro, memória e história

Logo após essa discussão na sala de aula com os alunos, podemos observar uma referência à escravizada Anastácia, sendo citado que:

“Existem várias versões sobre a vida de Anastácia, primeiro que ela foi uma espécie de santa popular a quem se atribuiu muitos milagres, a segunda versão, mais divulgada, ela tinha sido uma princesa africana trazida como escrava para a Bahia no século passado, que se rebelou contra a dominação dos seus senhores, Anastácia teria morrido martirizada, sua imagem é de uma mulher negra de olhos azuis com uma máscara de flambes na boca e uma gargantilha no pescoço, instrumentos de castigos comuns durante a escravidão”. É citado no documentário “que a existência histórica de Anastácia é duvidosa, assim como a autenticidade da imagem venerada”. (19:29s-20:14s).

Milton Gonçalves, então, comenta: “desde 1971 essa imagem foi exposta publicamente pela primeira vez no Museu do Negro, anexo à Igreja do Rosario e São Benedito no centro do Rio, a escrava Anastácia tornou-se objeto de um culto popular sem paralelo no Brasil Contemporâneo”. Podemos observar uma artesã que estava pintando uma imagem de Anastácia, sendo perceptível a concentração que a mesma possui ao pintar e, nessa cena, a câmera permanece fixa na artesã e na imagem que ela está pintando. Anastácia era considerada uma guerreira e lutava pelo término do cativeiro. Não cedeu aos apelos sexuais do seu senhor, que, por este motivo, decidiu estuprá-la e amordaçá-la. A sua luta, segundo essa versão, foi transformada em exemplo para as demais companheiras do cativeiro. (Souza, 2001).

É importante citar que se reconhece em Anastácia um objeto que permite perceber uma organização, de modo criterioso, das “versões” formalmente registradas a respeito da escravidão. Nesse sentido, o histórico da escravizada Anastácia estava relacionado através de uma ligação com o universo religioso e também com a sua participação ativa na luta contra a escravidão, sendo estes os elementos que os fiéis atribuíam à Anastácia. Ela é reconhecida como uma mulher forte, em alguns momentos como guerreira, que lutava contra a opressão e incorporava um outro elemento de resistência: a religião. Em diversas histórias, Anastácia aparece como responsável por milagres, ela era reconhecida também como uma heroína.

É importante ressaltar que, no plano espiritual, ela é vista como objeto de devoção para um grande número de pessoas, reunindo pessoas de diversas religiões. Segundo Mônica de Souza, um contingente considerável de fiéis dos mais diferentes princípios religiosos percorre centros de devoção em busca de Anastácia. Este é o motivo que faz com que, desde a década de 1970, a sala do Museu do Negro se encontre sempre repleta de devotos. (Souza, 2001, p. 107)

Imagem 24



Ilustração de Anastácia

Imagem 25



Escultura de Anastácia

No Museu do Negro os fiéis levavam flores e entregavam ao busto do negro que foi transformado na imagem do escravizado desconhecido, no qual as pessoas falavam no ouvido do busto do negro e acreditavam que estavam sendo ouvidos, sendo que suas memórias são contadas, mas se esvaem. A câmera acompanhava os fiéis e capturava os momentos de fé das pessoas que se encontravam no Museu.

É importante citar que “em meados de 1988 pouco depois dessa filmagem o Museu do Negro foi fechado para reforma, sendo reaberto em 12 de maio de 1989 as imagens da escrava Anastácia tinham sido retiradas por ordem da arquidiocese do Rio de Janeiro. Há 15 anos um busto de negro foi doado ao Museu”. (20:52s-21:24s).

Nesta cena é usado o plano médio, mostrando o conjunto de elementos envolvidos na ação e a câmera captura tudo o que se encontra ao redor do Museu, como, por exemplo, as pessoas deixando rosas próxima da imagem de Anastácia e colocando pedidos dentro do local da imagem dela, se benzendo logo em seguida.



Busto do negro

3.6. O candomblé, a umbanda e as memórias de Mãe Beatriz

O candomblé é uma religião afro-brasileira que cultua divindades de origem africana, chamadas orixás. Essa religião surgiu na Bahia no século XIX, formada a partir das tradições religiosas africanas dos povos iorubás. É importante destacar que essas tradições foram trazidas ao Brasil por populações negras escravizadas, vindas de países da África Ocidental, como Nigéria, Benin e Togo. Os rituais do candomblé são realizados em terreiros, liderados por um pai ou mãe de santo. Durante as cerimônias, chamadas de toques, os participantes cantam e dançam, enquanto os filhos de santo incorporam os orixás. A maioria dessas cerimônias segue um calendário fixo e são feitas exclusivamente em homenagem aos orixás. O candomblé está intrinsecamente ligado ao processo de escravização dos africanos que chegaram ao Brasil durante o período colonial. O tráfico durou cerca de 350 anos, desde meados do século XVI até o século XIX. Na Bahia, os africanos foram trazidos inicialmente da costa de Angola e do Congo, e depois da região do Benin, Togo e parte da Nigéria - regiões conhecidas como Costa da Mina e Costa dos Escravos-, além da Alta Guiné e de Moçambique. Esses homens e mulheres foram agrupados e denominados a partir de categorias genéricas, muitas vezes relacionadas às regiões e portos africanos de onde foram embarcados (Verçosa, 2022).

Em uma outra cena aos (20:42s) podemos verificar a religião do candomblé. É possível notar que as pessoas estão no interior de um terreiro: do lado de fora tem uma mulher vestida toda de branco, com uma toalha branca no ombro, turbante branco e o homem que está ao seu lado, usando uma camisa preta e azul e uma calça preta. Em seguida aparece um homem vestido de branco, usando um colar longo no pescoço e dançando. Ele vem na frente de outras

mulheres, que estão atrás dele em forma de fileira, todos dançando. As mulheres estão com vestidos longos estampados e com um pano branco no pescoço e todas estão usando colares longos. Em seguida, o telespectador pode observar um homem saindo de dentro da casa, também vestido de branco, com um bordado azul e um colar azul longo, que saiu de dentro da casa dançando e atrás dele vem algumas filhas e filhos de Santo.

A câmera encontra-se em movimento, pois acompanha os filhos e filhas de santo dançando, se utilizando do plano médio, com o intuito de capturar o conjunto de elementos que estão envolvidos na cena, como, por exemplo, as filhas de santo dançando e os músicos tocando instrumentos enquanto a câmera se move lentamente, seguindo os movimentos das filhas e mãe de santo, capturando assim, as suas emoções de forma sutil.

Imagem 27



Filho e filhas de santo dançando

Já em outro corte, aos 22:12s, podemos ouvir a voz de Mãe Beata ao som do candomblé, onde os filhos e filhas de santo ainda encontravam-se dançando. Só aos 22:26s é que é possível observarmos a imagem de Beatriz Moreira Costa, a Mãe Beata, mãe de santo do candomblé Iguaçu Grande Rio. A mãe de santo fala um pouco sobre a relação do candomblé com a natureza e nesse momento são mostradas as árvores e as plantas que têm no terreiro. É possível observar um filho de santo que se encontra atrás Mãe Beata, que estava vestido de branco e com um torso azul e branco na cabeça. Ele abraça a árvore, coloca a cabeça na árvore e vira para frente, como se a estivesse reverenciando. Mãe Beata continuou conversando com Eduardo Coutinho sobre a importância da natureza para a religião. Nessa cena podemos verificar a imagem das plantas ao som de uma música do candomblé. Coutinho pergunta à mãe

de santo se ela poderia falar da relação do candomblé com a natureza e ela explica “que tudo deve ser respeitado, essas árvores para mim e para as pessoas que tem amor a religião são orixás, são santos, orixás é coisa divina, merece todo respeito, merece toda a consideração é o que falta em muita gente é isso”. (23:14s-23:37s) e, em seguida, diz que “O senhor vê aí casas de candomblé suntuosas que o senhor não vê em uma árvore”. A árvore para ela é considerada como Deus, “esse é omoambi é filho da minha ialorixá é o vodu da nossa casa”. (23:42s-24:09s).

A câmera se movimenta lentamente mostrando as árvores e plantas existentes no local da filmagem. A câmera fica um pouco distante da mãe de santo, mas não deixa de focar na entrevistada. É utilizado também o plano médio. É importante ressaltar que nessa cena é explorada a importância da religião e da espiritualidade na vida dos negros no Brasil, destacando práticas como o Candomblé e outras tradições afro-brasileiras. Nessa cena Eduardo Coutinho faz com que mãe Beata se remeta ao passado lembrando da sua relação familiar.

Imagem 28



A mãe de santo Beatriz Moreira da Costa, Mãe Beata

O narrador explica que “os orixás são divindades africanas ligadas aos elementos da natureza e cultuadas no candomblé religião trazida para o Brasil pelos escravos, há vários tipos de candomblé, mas o modelo nagô que se irradiou a partir da Bahia acabou predominando para os negros brasileiros o candomblé tem sido o núcleo mais forte de resistência cultural”.

“Essa religião foi duramente reprimida desde os tempos da escravidão até os anos 40 deste século, seus adeptos se viam obrigados a absorver e reinterpretar práticas católicas no processo conhecido como sincretismo. Aos orixás se dá também o nome

de santos este terreiro nagô na periferia do Rio de Janeiro é dirigido pela mãe de santo ou iyalorixá Gisele Cossard uma francesa iniciada no candomblé há 30 anos”. (24:10-25:9s)

As filhas de Santo estavam usando vestidos coloridos e dançavam muito ao som da música do candomblé:

“Nesse sentido, organizados em terreiro como grupos autônomos os adeptos formam uma família ritual os iniciados que dançam para o orixá são chamados de filhos e filhas de santo, assim o desocupo ocorre na possessão parte de um processo ritual que começa com uma cerimônia secreta, o sacrificio de animais, a coreografia de cada orixá atualiza a sua história mítica”. (25:22s-26:03s).

É possível afirmar que um bom desempenho na dança é valorizado pelos adeptos porque confirma a presença da divindade e a competência religiosa da mãe de santo. As filhas de santo dançam lindamente. A câmera encontra-se em movimento em todo o momento desta cena, pois acompanha os filhos e filhas de santo dançando, capturando as emoções destes de forma sutil. Aí é usado, também, o plano médio, com o intuito de capturar o máximo possível de conjuntos de elementos que estão envolvidos na cena e o close-up em alguns momentos focando nas expressões dos filhos de santo.

Imagem 29



Filhos e filhas de santo dançando

Em outro corte podemos verificar algumas pessoas reunidas para homenagear Iemanjá, sendo uma atividade realizada por adeptos da umbanda na praia do Rio de Janeiro nas noites de ano novo. Iemanjá é a divindade do mar nas religiões afro-brasileiras e seu culto ganhou

dimensão a partir dos anos 1960, tornando-se atração turística. Os adeptos fizeram uma estrela com velas acesas, entoando uma música do candomblé. Essa cena possui um som claro, com atenção especial às vozes das pessoas que se encontram na homenagem feita para a entidade, possuindo uma trilha sonora sutil que completava as cenas. É usado também o plano médio com a intenção de capturar os elementos que estão inseridos na cena. Coutinho não utilizou o close-up neste momento, pois a câmera capturou uma grande quantidade de pessoas reunidas na frente do mar homenageando a rainha do mar.

Nesse documentário são citadas algumas informações sobre a religião da umbanda. É explicado que “ela é simples e complexa de alimentos de espiritismo, do candomblé, do catolicismo e dos cultos indígenas e que a umbanda é uma religião brasileira criada nos anos 20 no Rio de Janeiro”. (28:48s-29:00m). Por conseguinte, é correto afirmar que a umbanda é considerada uma religião brasileira, resultante da mistura de elementos de regiões africanas, indígenas, orientais e europeias (catolicismo e espiritismo). A umbanda é considerada uma religião genuinamente nacional pelo seu aspecto mestiço e sincrético, é uma religião monoteísta, pois reconhece a existência de um único Deus, mas também acredita nos orixás (também cultuados no candomblé) e nas entidades ou guias protetores (espíritos ancestrais).

“Na umbanda em geral os médiuns ou cavalos recebem espíritos de morte como os caboclos, imagem idealizada do índio brasileiro”. “Os exus e o seu correspondente feminino as pombas giras são o povo da rua longe das encruzilhadas espíritos atrasados que trabalham tanto para o bem quanto para o mal, mensageiros dos deuses e princípio dinâmico de tudo que existe no candomblé na umbanda o exu é uma entidade frequentemente associada ao diabo o estereótipo da pomba gíria é a prostituta representada por mulheres sensuais e desafiadoras”. “Os pretos velhos são espíritos de antigos escravos humildes e bons conselheiros, índios, negros, marginais, boiadeiros, crianças tem em comum o fato de representarem os setores excluídos da sociedade que no ritual da umbanda transformam em seres poderosos. Fábrica de imaginário popular a umbanda assimilou desde os tradicionais Santos católicos e orixás até os personagens que encarnam a violência e a desordem do cotidiano das grandes cidades”. Essas informações sobre a religião da umbanda foram ditas pelo narrador Ferreira Gullar aos (29:00m-30:22s).

No próximo plano podemos visualizar o mar, as ondas batendo nas pedras e em cima de uma das pedras existe uma garrafa de vidro, uma vela e um chapéu, além de uma boneca em uma das poças de água, com folhas de palmeira seca próximas à boneca, uma vasilha de barro com comida envolvidas por fitas. Logo após aparece a imagem de um santo, duas panelas de barro com quiabos e uma outra garrafa de refrigerante ao lado das panelas.

Podemos verificar mais algumas imagens de santo nas pedras, sendo que alguns deles estão quebrados e sem a cabeça. A câmera se move suavemente mostrando todo o cenário, usando assim, o plano médio. A montagem e edição desse documentário são cuidadosas, com

cortes suaves que mantêm o ritmo da narrativa fluido, intercalando entrevistas com imagens de locais e eventos significativos.

Na cena seguinte podemos observar um casal de mãos dadas e duas mulheres indo em direção ao rio para assistir a uma iniciação da umbanda. A mãe de santo estava jogando água na cabeça da filha de santo, enquanto esta, vestida de branco, parece manifestar uma entidade e a mãe de santo a segura o tempo todo. A iniciação ocorre ao som dos tambores. No local da realização do batizado existem muitos fieis da umbanda reunidos para assistirem ao ritual, que foi realizado nas águas de um rio, e contava, ainda, com a presença de algumas crianças. É usado o plano médio mostrando o ambiente ao redor dos fieis, o som é claro, com atenção especial as vozes dos fieis da umbanda. No momento da realização do batismo a câmera se move de forma suave capturando o momento do batismo.

Imagem 30



Imagem de um batizado na umbanda

“Coroa Grande Município de Itaguari a 150 km do Rio de Janeiro nos fins de semana Coroa Grande atrai centenas de adeptos clientes da umbanda além dos que procuram apenas lazer”. “Essa religião foi perseguida até a década de 40 a umbanda se expandiu rapidamente nos últimos 20 anos penetrando em todas as classes sociais”. (30:51s-31:17s).

“Este centro de umbanda comemora o Dia de São Cosme e São Damião no dia 27 de setembro, nessa comemoração tem bastante pessoas, adultos, crianças, jovens e idosos eles tinham o objetivo de prestigiar os santos, foi servido um bolo que tinha a imagem de Cosme e Damião, eles são santos gêmeos católicos e são assimilados ao princípio da dualidade, representado na África pelos gêmeos sagrados. Essa cena se inicia aos 31:46 segundos e

terminou aos 32:00 minutos. É importante ressaltar que no dia 27 de setembro os cristãos católicos comemoram o dia de Cosme e Damião, que foram dois irmãos gêmeos considerados santos pela igreja católica e são conhecidos como os padroeiros dos médicos e dos farmacêuticos. Segundo a tradição católica eles eram da Arábia e nasceram no século III d.C.

Os fiéis fizeram um cortejo para os Santos Cosme e Damião em cima de uma kombi e podemos observar os Santos Cosme, Damião e Doun. Tinham algumas crianças no fundo de um caminhão com expressão de felicidade, nesse momento a câmera acompanha um pouco essas crianças, mas logo em seguida é possível visualizar um altar com a imagem de Cosme, Damião e outros Santos. Nesta cena é usada também o plano médio, mostrando o conjunto de elementos contidos na cena, como por exemplo, as pessoas que estão no cortejo, as faixas, a kombi que estava levando a imagem de Cosme e Damião, as crianças atrás do caminhão sorrindo e acenando, a câmera fica estática e em questões de segundos fixa nas crianças que estavam no caminhão. A câmera se move suavemente, seguindo o movimento dos fiéis e capturando as suas emoções.

3.7. Carmem de Oxum

Uma das personagens citadas pelo documentário é a da senhora Carmem Teixeira da Conceição, a Carmem de Oxum, que morreu em maio de 1988, aos 109 anos. Ela foi a última sobrevivente das chamadas tias baianas que migraram da Bahia para o Rio de Janeiro no início do século XX.

“As tias tiveram um papel fundamental na história do candomblé, do samba e da sociabilidade afro-brasileira no Rio de Janeiro”. “Carmem de Oxum morava na Vila perto da antiga Praça Onze e reduto do samba, a sua família tinha o costume de se reunir para festejar o dia de Cosme e Damião mantendo uma tradição de meio século, ficou viúva aos 38 anos, Carmem trabalhou vendendo doces na rua, uma tradição baiana nascida nos tempos da escravidão e ligada ao candomblé. A mesma teve 20 filhos dos quais 12 sobreviveram. (32:46s-46:32s).

Mônica Teixeira de Carvalho é a sua filha mais velha. Coutinho pergunta para a entrevistada porque a sua mãe teve a ideia da promessa para Cosme e Damião e a mesma responde que “ela teve três barrigas de gêmeos, duas de 2 e um de 3, então ela disse que enquanto ela existisse que ela daria festa de Cosme e Damião”. (33:42s-34:01s).

A família de Carmem Teixeira pousou para foto, nesse momento a câmera estava estática, pois tinha o intuito de tirar a foto, logo em seguida o cineasta Coutinho entrevistou Mônica e utilizou o plano médio com a intenção de mostrar o ambiente ao redor da cena. O enquadramento utilizado foi o close-up, destacando assim, a expressão facial da entrevistada. A

fotografia é simples, pois focou no rosto e expressões de Mônica, com a iluminação destacando os detalhes da sua feição. Nessa cena, Monica Teixeira relembra fatos do passado de sua mãe e a importância da crença nos santos Cosme e Damião que Carmem Teixeira tinha.

Imagem 31



Foto da família de Carmem Teixeira

Neste documentário podemos notar que na Zona Norte e nos subúrbios do Rio de Janeiro famílias de várias religiões tinham crença nos gêmeos e costumavam pagar promessas feitas a Cosme e Damião, distribuindo doces e presentes às crianças, pagando, assim, a graça recebida referente aos gêmeos nascidos com saúde. Na entrega dos presentes e doces podemos observar um tumulto, com muitas pessoas aglomeradas, gritaria, mães agoniadas para entregar as crianças para receber os presentes. Nesta cena é usado o plano médio, mostrando todas as pessoas que estão envolvidas na cena, a câmera se move lentamente seguindo o movimento das pessoas que levaram os seus filhos para receberem os presentes em homenagem a Cosme e Damião. É usado o close-up dos olhos e do rosto nas mães e crianças, destacando as expressões faciais. Algumas crianças estão chorando muito por conta do aperto e calor que aparentemente estava fazendo no momento em que eles se encontravam em frente à casa que estava entregando, roupas e brinquedos para as crianças. A fotografia utilizada nessa cena é simples, pois foca nos rostos e expressões das pessoas, com iluminação que destaca os detalhes das feições. Nessa cena específica Eduardo Coutinho acaba por trabalhar com várias pessoas no momento da entrega dos presentes que em outras cenas ele escolhia um único personagem para entrevistar, como por exemplo, a mãe de santo, senhor Manoel, as cenas do batizado que a câmara se encontrava focada na mãe e filha de santo e etc. Quando utiliza close-up nessa cena, Coutinho captura as feições de pessoas desconhecidas.



Crianças chorando na entrega dos presentes de Cosme e Damião

Na próxima cena podemos verificar algumas filhas de Santo na cozinha preparando a comida.

“Em 18 de agosto de 1990 o terreiro de candomblé em Santa Cruz da Serra município do Grande Rio na cozinha do terreiro Ile Tora Mandiba, os filhos e filhas de santo preparam a comida para a festa de olumbaxé obrigação anual consagrada ao Obaluaiê ou Omolu divindade da varíola e das doenças contagiosas”. (01:41m- 01:42m).

É possível afirmar que, devido à importância simbólica da comida no candomblé, a cozinha é um dos espaços sagrados do terreiro. “Numa cerimônia privada os orixás são os primeiros a serem alimentados e o que resta da comida dos santos é ritualmente preparado para a refeição comunitária que é realizada à noite”. (01:42m-01:42:46s). Mais uma vez é usado o plano médio, pois tem como objetivo mostrar o conjunto de elementos envolvidos no quadro, assim é mostrada a cozinha como um todo, o fogão com as panelas em cima, a mesa feita de blocos e cimento, as panelas de barro em cima da mesa, algumas panelas em cima da parede da cozinha. É explorada nesta cena a importância da religião e da espiritualidade na vida dos negros no Brasil, destacando-se práticas do candomblé.

Imagem 33



Filhas de santo cozinhando

Na próxima cena podemos ver a imagem de Iemanjá e de um preto velho e, em seguida, os telespectadores podem verificar que são usados muitos fogos de artifício no céu da praia de Copacabana em homenagem à chegada do Ano Novo. Em 1º de janeiro de 1989, nos primeiros instantes do ano, os terreiros de umbanda conduzem ao mar os barcos com oferendas a Iemanjá, e, cantando música para este orixá, seguem em direção ao mar para deixar o barco com os presentes. A câmera segue o rapaz que está conduzindo o barco e uma onda forte toma conta da cena. É usado o plano médio também nessa passagem, capturando os elementos ao seu redor. Quase não existe iluminação por ter sido gravado à noite. É demonstrado como a memória e a história são usadas como ferramentas de resistência contra a opressão e o apagamento cultural. É explorada também a importância da religião e espiritualidade na vida dos negros no Brasil, destacando rituais do candomblé e de outras tradições afro-brasileiras. O som é claro, com atenção especial para as vozes das pessoas e uma trilha sonora sutil que completa as cenas.

Imagem 34



Barco com os presentes para Iemanjá

3.8. Tercilda, Baiana de Candomblé, e conversão ao protestantismo

Na cena seguinte é contada um pouco da história de vida de Tercilda. Essa entrevista ocorreu na frente de sua casa na companhia de sua filha e de seus netos que posam para uma foto e, logo em seguida, a entrevistada começa o seu relato. A câmera se aproximou lentamente do rosto de Tercilda e é possível observar a utilização do close-up dos olhos dela e de sua filha com o intuito de capturar as expressões faciais de ambas. Nessa cena é utilizado também o plano médio, pois a câmera mostra toda a frente da casa da entrevistada. Na frente de sua casa tem uma pia de cimento, baldes, uma mesa coberta com uma toalha e uma bolsa em cima dela, plantas e um balde de lixo próximo da entrada da casa.

Quando nos encontramos com parentes, o passado é revivido, de modo que lembranças remotas são retomadas, e, como evidenciado anteriormente, estas lembranças não pertencem a um ou a outro membro da família, mas é ela mesma uma memória coletiva, construída através da rememoração dos membros da família. Bosi (1994) chama a atenção para o fato de que muitas das nossas recordações não nos pertencem do ponto de vista individual, mas antes foram incorporadas através dos relatos dos parentes, das fábulas e escritos que lemos, e depois enriquecidas por experiências e embates individuais. Sendo assim, a construção da memória encontra-se no limiar da relação entre passado e presente, realidade e fantasia (Bosi, 1994). É importante citar que na cena de Tercilda, a lembrança de seu primeiro encontro com o seu esposo foi um momento importante da sua vida e o primeiro presente que ele deu para ela - uma boneca de louça com a qual sua filha chegou a brincar - gerou essa memória compartilhada com a filha deles, tendo uma significância ainda maior na história de sua vida. Contudo, essa lembrança da boneca compartilhada e incorporada através do relato de Tercilda foi enriquecida por experiências individuais de sua filha. Nesse sentido, a memória encontra-se entre o passado e o presente, sendo um fator crucial para a narração de uma história vivida.

Relato de Tercilda- “aí meu pai era um negro muito bacana, minha mãe também era uma negra e nada de mistura sou filha de negro e meus avós eram escravos, meus avós também eram escravos não sei de onde”. “Tercilda Cruz de Souza também ganhou a vida como baiana de tabuleiro nas ruas das cidades ela teve seis filhos, 28 netos e catorze bisnetos casou-se aos 12 anos com o neto do grande poeta negro João da Cruz e Souza fundador do simbolismo do Brasil”. (35:28s-36:07s).

Ela mostra a foto de seu esposo falecido e quando Coutinho pergunta como ela o conheceu, responde que o conheceu pulando o jogo da amarelinha, aos 12 anos, brincando de roda. “Eu digo choro porque a primeira lembrança que tive do meu marido foi uma boneca, ele me deu de presente uma boneca de louça, aquela minha filha ainda brincou com a minha

boneca, mas quebrou. Depois eu fiquei viúva aos 31 anos e eu vendia acarajé eu vendia tudo o que uma baiana tem começando por mim mesma eu vendia”. “Essa roupa era a que eu vendia acarajé, eu era cantora, depois eu saía às 6 horas vendendo acarajé”.

Logo em seguida ela canta uma música de Iemanjá, mostrando que tem uma voz muito boa. Em seguida o cineasta a questiona se ela era do candomblé e dona Tercilda responde sorrindo, e afirma que não era de candomblé, mas tinha o nariz no candomblé e hoje ela é cristã participa da assembleia de Deus, os cantos de agora eu canto assim:

“Jesus orou entrando em Jerusalém, Jesus chorou entrando em Jerusalém, ele veio buscar o que era seu eles rejeitaram Jesus agora é meu, ele veio buscar o que era seu, eles rejeitaram Jesus agora é meu, Jesus é meu, Jesus é meu, Jesus agora é seu, Jesus é meu é meu, Jesus agora é seu”. Coutinho pergunta para ela se ela estudou canto e ela responde que não. Coutinho pergunta se o sonho dela é se tornar uma grande cantora popular? E ela cita que sim. 36:03s-39m).

Imagem 35



Foto da família de dona Tercilda

3.9. Negros, católicos, sincretismo

Na cena seguinte podemos verificar a imagem de Nossa Senhora e de outros santos, com algumas pessoas cantando músicas católicas.

“Catedral de Caxias, município do Grande Rio 20 de novembro de 1988 data da morte do herói negro Zumbi dos Palmares agentes de pastoral negros ligados à teologia da libertação comemoram o evento com a cerimônia que incorpora elementos dos cultos afro-brasileiros aos ritos católicos”. (40:17s- 40: 52s).

“Os celebrantes é o Frade Franciscano Frei Davi Raimundo dos Santos”. Os fiéis seguravam a tocha com o intuito de simbolizar que a luta não morreu e que eles iriam continuar lutando pela liberdade. Os fiéis cantavam e dançavam com muita alegria, a música: oh, oh recebe senhor, oh, oh, oh recebe senhor, oh, oh recebe senhor (...)

O mais interessante nesta cena é o respeito e a consideração que o franciscano tem por outras religiões, pois o frei acolhe uma irmã de religião afro para fazer uma breve oração sobre as oferendas:

“A Dona Maria ela sempre foi católica e continua sendo, mas também agora teve a coragem de dizer olha Frei eu também sou de umbanda”. Os fiéis cantam uma música de Nossa Senhora Aparecida, o Franciscano reparte o pão e passa para os fiéis e entregam os pratos de pipoca também. (43:08s- 43:47s).

Nessa cena podemos ouvir em off algumas pessoas cantando uma música católica e, em questão de segundos, vemos o frei e os fiéis cantando e dançando e todos aparentam estar felizes. É circulada uma tocha, para que os fiéis passem adiante e a câmera acompanha a passagem da tocha enquanto uma fiel leva a imagem de Nossa Senhora. A câmera foca no rosto do Frei Davi e acaba capturando o rosto dos fiéis ao seu lado, também em plano médio.

Imagem 36



Frei Davi Raimundo dos Santos e alguns fiéis

Em outra cena, aos 44:52s, podemos analisar homens e mulheres representando os indígenas, onde é utilizado o close-up dos olhos focalizando bem o rosto dos personagens. Na sequência, aos 45:02s, é mostrada a escola de samba Cacique de Ramos. Nessa passagem é apresentada a diversidade dentro da comunidade afro-brasileira, destacando diferentes tradições, religiões e práticas culturais que foram preservadas ou transformadas ao longo do

tempo. Podemos visualizar também imagens de arquivo e fotos históricas que são usadas para contextualizar as histórias e mostrar a continuidade da memória cultural.

3.10. Conceição de Souza Nascimento. Migração. Umbanda

Essa cena inicia com o narrador Ferreira Gullar falando um pouco sobre a história de vida “de Conceição de Souza Nascimento ela é mãe de Santo da umbanda seu marido Domingos serralheiro desde os 11 anos foi boêmio e trabalhador, o casal mora no subúrbio de Ramos e criou 4 filhos e 12 sobrinhos e agregados”. (45: 06s-45:22s).

São usados o plano médio e o close-up com o intuito de focalizar o rosto da entrevistada. A câmera se aproxima lentamente do rosto do esposo de Conceição, fixando-o por alguns segundos, logo distancia-se lentamente e foca novamente em Conceição, por fim, a câmera foca em um dos filhos do casal e o diretor faz-lhe algumas perguntas. Eduardo Coutinho insiste nas recordações do entrevistado, conseguindo, assim, construir um mosaico de lembranças de fatos marcantes de seu passado.

Coutinho pergunta para a mulher se ela conheceu Tancredo e ela diz que sim, pois foi levar muitas roupas para ele, uma vez que a sua família trabalhava para fora e ela levava na casa dele. Ela foi morar em uma casa em frente a de seu esposo e lá começaram a namorar: “eu já tinha meu santo aberto, eu atendia as pessoas ali defronte e tudo”. Coutinho pergunta como ele era, ele era sério malandro, como ele era, ao que ela responde:

“Ele era malandro, levado, boêmio eu tinha até medo dele porque em Minas Gerais as pessoas colocam muito medo na gente carioca sabe, carioca faz isso, carioca faz aquilo que eu tivesse cuidado com os cariocas e eu tinha muito cuidado eu não o deixava nem me tocar nem me dar o braço na rua”. (45:27s-46:17s).

Coutinho pergunta para seu Domingos se o pai dele era músico e ele responde que ele era boêmio e gostava também da orgia. Coutinho pergunta como eles criaram uma família tão grande e tão unida e

“O entrevistado cita que foi pela força de vontade de sua esposa e que ela trabalhou muito para criar as 16 crianças e que ela lavava roupa para fora e ele com o dinheirinho dele certinho pagava colégio e eles andavam até de farda, usava farda branca, boné e o apelido deles era os três mosqueteiros, Ubirajara, Ubiraci e Ubirani”. Eles iam para o samba, mas ele nunca tinha a levado ao samba “eu queria ver até hoje eu não sei como é uma roda de samba e ele dizia que mulher direita e mulher séria não andava em samba aí não deixava eu ir eu nunca fui em uma mangureira e nem sei como é, nem mangureira nem escola de samba nenhuma”. (45:27s-46:17s).

Um de seus filhos saiu na escola de samba e a sua neta também. “Conceição afirmou que gostava de ver todo mundo sambar, e brincar, eu gosto, mas para eu fazer não, não tem mais

graça para isso o meu tempo já passou, quando eu devia ir não ia, agora” ...”. (47:45s-48m). O tempo de uma certa forma acaba por remeter à memória.

Coutinho pergunta para a entrevistada porque ela colocou o nome de índios em seus filhos e a mesma explica que quase sempre as pessoas de santo escolhem os nomes dos filhos assim, todos os nomes indígenas, naquele tempo era assim. Coutinho cita que isso vai continuar na fundação mundial o cacique surgiu e tal. Um dos filhos da entrevistada explica sobre a questão do espiritismo, cita que a realidade do espiritismo e a fé que eles tinham em sua mãe, em uma tamarindeira ela colocou um axé, um preceito, um patuá, algo que criasse um espaço forte em termo de evoluir o nosso trabalho dentro do Cacique. Coutinho pergunta se ela consagrou a árvore e ela responde que a árvore era bem segura. Seu Sete Montanhas era uma entidade importante, que mandou botar o axé lá e fazer um preparo que ela não podia dizer o nome nem explicar como se faz, mas que teve efeitos para o grupo:

“E foi uma coisa que fluiu, uma coisa que deu certo e hoje em dia o Cacique de Ramos congrega mais de 10 mil componentes no desfile da avenida é um dos blocos tradicionais do carnaval, em seguida é mostrado o bloco de Cacique de Ramos na avenida e um dos filhos e neta do casal aparece desfilando na escola de samba”. (48:52s 49:40s).

O cineasta pergunta o que a família comemorará amanhã e qual o motivo da reunião naquele dia, qual é a história e

O filho do casal explica que a sua filha Cristian Kelly completou 15 anos e eles decidiram se reunir “para arrumar o maior pagode da face da terra em função do prestígio que nós queremos dar a ela porque ela é uma filha que merece todo o respeito e todo o carinho que estar, sendo a continuidade da família sabe, em termo de dignidade de estudo vamos realizar a missa de ação de graça, e amanhã tem 100Kg de carne pra gente comer a vontade na borda de uma piscina ao som de um bom pagode e 400 litros de soro para os amigos”. (49:45s-50:25s)

Nesta cena podemos verificar a existência de uma repressão ao samba, pois, ao lembrar de momentos do passado, Conceição se lembrou que seu esposo não a levava para ver as escolas de samba e nem permitia que a mesma fosse sozinha, alegando que mulher direita e séria não andava em samba.

Imagem 37



Foto da família de Carmem e Domingos

3.11. Samba, sambistas, Sinval, Aniceto e Guilherme

Na cena seguinte, aos 50:42s, aparecem dois senhores, sendo que um deles está cantando e o outro tocando violão. Ele canta: “recordar Castro Alves pro lado de lá e Gonçalves Dias e outros imortais que glorificaram nossa poesia todos eles escreveram um batismo de amores poemas cantaram, talvez nunca pensaram eu vi nas suas noites em som de agonia e os pequenos poetas que vivem cantando na vida e colina, cenário encantador deste panorama que tanto fazia um desejo contido do samba querido a glória levar o caro este outros estudos sorrindo a cantar”.

É contada um pouco da história de Carlos Mangueira:

“Este samba enredo pioneiro foi composto em 1933 por Carlos Moreira de Castro o Carlos Cachaça, ele era ferroviário aposentado e um dos fundadores da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, Aloisio Dias violonista e compositor entrou na escola em 1932 a favela do morro da Mangueira com 15 mil habitantes foi uma das primeiras do Rio nela nasceu Carlos cachaça em 1902. Geraldo da Pena foi um grande compositor fez muitas obras boas e eles falam também do falecido Massu, grande Marcelino ele foi um grande Cartola, um dos compositores mais badalados da época de todas as épocas”. (51:32s-52:26s)

Mais uma vez é utilizado o plano médio, com o objetivo de mostrar o ambiente ao redor dos entrevistados. A cena foi filmada em um sofá onde ambos estavam sentados, sendo utilizado o close-up nos olhos dos entrevistados, destacando, assim, as feições dos entrevistados. O som é claro, com atenção especial às vozes dos entrevistados e uma trilha sonora sutil que complementa as cenas.

Imagem 38



Carlos Moreira e Aloisio Dias

Coutinho pergunta a Carlos Moreira se tinha muitas pessoas do samba que eram ligadas à macumba “e ele afirma que Cartola era um e ele também, que eles eram calmon eu e o Cartola éramos calmon, calmon era aquele que leva a oferenda em determinados lugares as vezes acham perigosos, perigosos não, lugares que amedrontam como encruzilhadas em determinado lugar”. (52:34s-52:52s).

Coutinho pergunta como era a repressão ao samba antigamente? “A repressão era tão forte que uma escola de samba tinha que pedir licença ao distrito para desfilar, tinha medo de pedir o distrito licença para desfilar. O distrito era conhecido como o pior marginal vocês vão até que horas até meia noite, isso é coisa de vagabundo”. “O carnaval naquela época tinha hora de terminar era terça feira meia noite quando dava 15 minutos a polícia começava a mandar o pessoal sair porque o carnaval já ia acabar. Quando batia meia noite aqueles que tivessem ali fazendo rodinhas de samba entrava a cavalaria de espadas em cima aquilo parecia uma praça de guerra.”(52:54s-53:47s).

Coutinho pergunta como é a escola de samba em 1991, e um dos entrevistados afirma que

“Hoje é como uma empresa e a empresa tem a proteção de tudo que tem o apoio até do poder econômico, hoje ela é captadora de recursos de venda, todos os recursos de dinheiro quando naquele tempo nós desembolsava do nosso bolso para fazer o carnaval da escola para ajudar para colaborar era tudo feito assim, agora hoje não, houve desenvolvimento o samba hoje é uma cultura né”. Mais uma vez podemos verificar passagem de uma escola de samba, o carro alegórico e as pessoas vestidas com a roupa da escola de samba, dançando felizes. (53:50s-54:22s).

Na cena seguinte, o cineasta traz o desfile de algumas escolas de samba do Rio de Janeiro. Vera Verão desfilou em uma das escolas de samba, representando uma pessoa escravizada, com correntes nos braços e um colar com pontas pontiagudas. A câmera fixa nela por um momento. Nesta cena específica é utilizado o plano médio, mostrando os elementos existentes ao seu redor.

Segundo o narrador Ferreira Gullar “Sinval Silva, compositor de sucesso dos anos 30, época de ouro da música popular brasileira, foi um dos fundadores da escola de samba Império da Tijuca, em 1940”.

Nessa cena podemos ouvir em off uma música de carnaval e algumas cenas da escola de samba, onde as pessoas aparecem tocando instrumentos musicais e dançando. Logo em seguida é mostrado Sinval tocando e cantando no sofá a música de carnaval. É possível analisar a existência de um plano médio nesse quadro, pois há um conjunto de elementos que estão envolvidos na ação dessa cena, como, por exemplo, três quadros na parede, a cortina branca próximo do sofá, as almofadas em cima do sofá, a capa do violão que também se encontrava em cima do sofá, o sofá estava coberto com um forro estampado. O close-up também é usado nos olhos do entrevistado com o objetivo de destacar a expressão facial de Sinval o som é claro e possui uma trilha sonora bastante sutil que complementa as cenas.

Imagem 39



Personagem - Sinval Silva

Eduardo Coutinho entrevistou Aniceto²² que recitou algumas poesias e pediu ao diretor para completar a frase que ele falava com o intuito de rimar, mas Coutinho não sabia e foi chamado de inocente por Aniceto, ele estava internado no hospital com diabetes e cego, o mesmo fala um pouco sobre a sua doença e demonstra que está satisfeito com a diabetes, ele nos explica que Deus quis assim e que ele deveria aceitar tudo o que ele manda que Deus sabia o que fazia e ele não sabia o que queria.

Aniceto recitou uma poesia que dizia:

²² Aniceto de Menezes Silva Junior, conhecido como Aniceto, foi um grande sambista carioca, um dos fundadores da Escola de samba Império Serrano. Nasceu em 1912 e morreu em 1993. Além desse registro no Fio da Memória, o cineasta Zózimo Bulbul fez em 1981 um documentário em sua homenagem intitulado: Aniceto do Império: dia da Alforria?

“Sou raiz, meu senhor, abandonado e sem amor, isto é, em português o meu pai era rei das matas, minha mãe senhora do rio, uso tanga a noite sem camisa não sinto frio”. “Aniceto Menezes de Silva Junior o Aniceto do Império é um mestre do partido alto um tipo de samba baseado na improvisação e na participação do coro e da plateia ele trabalhou 30 anos como arrumador do cais do porto do Rio de Janeiro, talvez o único setor de trabalho regular onde a presença dos negros continuou dominante após a abolição”. “Em 1946 Aniceto foi um dos líderes e uma greve histórica dos arrumadores no ano seguinte, ele e companheiros do cais e moradores do Morro da Serrinha fundaram a escola de samba Império Serrano, em 1988 internado em um hospital, Aniceto estava cego e com diabetes”. (01:01 m-01:02).

Aniceto explica que “o partido alto não se aprende, o partido alto é dom como eu já falei, dom é algo que está na essência. Eu falo para o coro completar se os bichos são inteligentes porque não a criatura. Me digam qual é a pedra mais doce, então o coro completo o senhor sabe qual seja? E Coutinho fala que não e ele responde que é a rapadura e que é uma só rima”. (01:02s-01:03s).

Ele pergunta para Coutinho também “qual é a defesa do banguelo e Coutinho diz que não sabe e Aniceto afirma que o cineasta é inocente demais, e Coutinho fala que é, Aniceto diz que o coro responde é dentadura e assim vai desenvolvendo”. “Compunha sobre a madeira o que acontece? Roldando fura, chegou a inverno de olaria o que diz o malandro”? Coutinho fica calado e ele responde ‘que é cana dura’. Coutinho pergunta a ele se ele tem muito amor em família e ele responde que sim e Coutinho pergunta se ele pode falar sobre eles e o entrevistado diz que pode falar porque não?

Coutinho o lembra sobre o tema da embaixada e ele responde: “ah, Maria” e Coutinho fala: “Maria das Graças” e ele fala que Coutinho está bem informado e o cineasta explica que leu o livro. O entrevistado cita:

“Que Maria era pernambucana, loira e o cineasta pergunta se tinha preconceito ele afirma que se tivesse preconceito ela não o acompanhava, agora eu a ganhei por telefone e Coutinho pergunta o senhor a ganhou pelo telefone”? “É ela não sabia que eu era negro ficou toda caída quando nos encontramos ela quis recuar aí eu cantei tia romana para ela, não dar a música cantada por ele foi: a tia romana plantou cana para São João festejar, tia romana cria gado quando tem canaviar não dá, tia romana não dá , tia romana não dá foi plantada à meia noite e as 11 foi cortada quem não conhece mandiga fica quieto para sentar, sim como pode ser plantada à meia noite e cortada as 11 horas”. (01:03m-01:05m).

Coutinho pergunta quem era a Tia Romana e ele responde:

“Que Tia Romana é a mulher da música, uma mulher imaginária, meu Deus ele cita que as perguntas que Coutinho faz é um tanto quanto demasiada”. Coutinho pergunta para ele se ele está com diabetes e o mesmo responde “que Graças a Deus ele é diabético e Coutinho pergunta a ele porque Graças a Deus e o entrevistado explica que

Deus quer assim e que ele tem que aceitar tudo aquilo que ele manda, ele sabe o que faz e eu não sei o que quero”. (01:05m-01:06m).

A enfermeira o leva para o seu quarto enquanto a câmera os acompanha e podemos ouvir um pagode tocando que é eu já vou embora...

Aniceto tinha cabelos brancos e estava sentado em uma cadeira de rodas com um cobertor em seu corpo. Nesta cena existe uma distância focal e uma profundidade do campo, pois, quando a enfermeira leva o entrevistado para o seu quarto, é possível observar a distância existente entre a câmera e eles. O corredor é grande e do lado direito tem quatro janelas fechadas e do lado esquerdo tem um muro branco. É possível ver uma árvore grande que as folhas ultrapassam a altura do muro. A câmera permanece fixa no rosto do Aniceto e em quase toda a entrevista é utilizado o close-up dos olhos com a intenção de mostrar as expressões faciais do entrevistado.

Nessa cena é perceptível a questão da memória, pois Coutinho faz com que Aniceto relembra de situações que fizeram parte de seu passado, como, por exemplo, o seu relacionamento com Maria. Nesse sentido, Aniceto compartilhou algumas lembranças com seus amigos quando ele participou do partido alto que foi um tipo de samba baseado na improvisação e na participação do coro e da plateia e a suas lembranças com o seu grande amor, Maria. É importante ressaltar que nesse filme existem a memória individual e coletiva. Na concepção de Halbwachs (1968), “a memória coletiva não tem a capacidade de explicar todas as nossas lembranças e talvez não explique por si só a evocação de qualquer lembrança”, pois “nada prova que todas as ideias e imagens tiradas dos meios sociais de que fazemos parte e que intervêm na memória não recubram uma lembrança individual como por exemplo, um painel, mesmo no caso em que não o percebemos” (Halbwachs, 1968, p.42). Pode-se afirmar que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, sendo que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupa e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantemos com outros ambientes.

Imagem 40



Aniceto

Em outro cena - 01:06m - podemos visualizar o caderno escrito por Gabriel, onde obtinham informações sobre Guilherme, que dizia:

“Que não desprezava o amor velho pelo novo que há de vir porque o novo vai embora e o velho vem a servir”. “A cidade de Cabo Frio conheci aqui era um deserto, era uma praia de pescador não tinha nada, era uma vila feita de palha papada com sapé e buriti, hoje está uma cidade linda, mas isso tudo é moderno a senhora nunca viu uma coisa velha está tudo moderno. Hoje é tudo novo menina, tudo é novo, mesmo na roça tudo novo”. (01:06m-01:07m).

Nesta cena podemos observar vários prédios e o mar, sendo possível perceber a câmera filmando este local, com a câmera em movimento, uma vez que o objetivo é capturar o máximo possível de prédios e casas existentes no bairro.

3.12. A rua, pessoas em situação de rua, as crianças negras

Os moradores de rua, habitantes de uma das praças da cidade do Rio de Janeiro, são filmados e entrevistados por Coutinho, com a câmera em movimento capturando cenas desse cotidiano. Coutinho entrevistou uma pessoa em situação de rua, que se chamava dona Maria. Ela estava com um bebê dormindo em seu colo e vestia uma blusa azul, tiara azul e uma saia cinza. Dona Maria apresentou ao diretor sua amiga, Ieda, que tinha quatro filhos, sendo um deles o bebê de colo, que ainda usava chupeta. Coutinho perguntou para dona Maria quanto tempo ela tem morando na rua e a mesma respondeu

Que “no local que ela se encontrava ela já tinha 27 anos e que morar na rua era bom porque ela podia trabalhar e que tinha mais liberdade e as crianças podiam brincar ela cita que dormia no metrô, na caixa econômica e que ela fazia uma cabana de caixote e colocava tábuas por cima e plásticos que era uma coisa legal”. (01:08m-01:09m).

Coutinho pergunta para dona Maria se ela conhece os moradores que estão próximos a ela e a mesma responde que todos eles são seus amigos de infância e apresenta a amiga como

uma mulher sofredora. Mostra os filhos dela, citando que ela é trabalhadora e tem a banquinha dela na praça. Fala também da sua colega Vera, que no momento encontra-se dormindo, mas é acordada por dona Maria e os seus outros amigos. Vera acorda um pouco assustada e Maria explica que ela está construindo a sua casinha.

Imagem 41



Dona Maria

Um outro amigo de dona Maria também foi entrevistado por Coutinho, “ele cita que são amigos e irmãos de sofrimento e de batalha de canseira de tudo ele cita que há momentos que é bom morar nas ruas e que há momentos que não, que é doloroso”. (01:09m-01:10m).

Estava usando uma camisa branca e cinza e um chapéu. Tinha uma boa altura e era negro. Ele deu a entrevista com um sorriso no rosto, apesar de falar sobre a dura realidade de viver na rua. Coutinho voltou a entrevistar Vera, que estava construindo a sua casinha, e perguntou a ela como ela ganhava dinheiro e a mesma afirma que vendia papelão para conseguir sobreviver. Vera explica que tinha muitos amigos e que se dava bem com todos, sendo bem quista, e que não podia ficar sem comida, que dona Maria arranjava para ela. Vera é uma mulher negra que usava o cabelo raspado e estava vestida com uma blusa branca de desenhos.

Imagem 42



Amigo de Maria

Imagem 43



Vera

Na cena que iniciou em 01:10m, um dos homens em situação de rua estava cantando uma música de capoeira e os meninos em forma de uma roda jogaram passos de capoeira enquanto a câmera permanecia fixa nos entrevistados.

“Eu sou Gustavo de Oliveira tenho 12 anos, minha mãe já morreu eu moro na rua, eu não tenho pai a minha mãe morreu fez pouco tempo o homem que matou a minha mãe morreu há pouco tempo também”. Coutinho pergunta se ele pode contar como foi essa história. “Eu estava dormindo em casa aí de repente veio o meu colega e avisou que minha mãe estava morta aí eu fui lá ver e meu irmão já estava lá chorando aí o cara foi embora a gente já desconfiava que tinha sido ele porque ele brigou com ela aí ele veio aqui para a cidade e eu fiquei aqui na catedral a primeira vez que eu vi ele foi alí na Lapa eu vi ele tomando banho chamei a polícia e meus colegas também me ajudaram e ele foi preso”. (01:11m-01:12m).

“Um outro menino afirma que todos são irmãos de rua”. Coutinho pergunta se é muito ruim viver na rua e o menino diz que:

“é muito ruim que os outros tem horas que esculacham e taca mijo na nossa cara, as vezes quando a gente estar na rua taca fogo, faz maldade com a gente, o menino mostrou o olho machucado e diz que foi o policial que fez e deslocou o seu pulso também”. “O menino afirmou que tem um homem andando de kombi que estar arrancando o coração e os olhos das crianças”. (01:11m-01:12m).

As crianças falaram das dificuldades enfrentadas na rua e as malvadezas que algumas pessoas faziam com eles, como, por exemplo, o tratamento que um deles recebeu de um policial militar, que machucou o seu olho e deslocou o seu pulso e a câmera foca bastante no braço dessa criança. A câmera se aproxima e se distancia, tendo como objetivo gravar todo o cenário. No final dessa entrevista as crianças se juntam para tirar uma foto, ficando essa foto

como uma lembrança. A câmera nessa cena encontra-se em movimento, filmando todas as pessoas em situação de rua e é usado o plano médio, mostrando o conjunto de elementos presentes no quadro, que, nesse caso específico, são as pessoas. A câmera se aproxima lentamente da entrevistada Maria. Ela e os outros entrevistados são filmados no centro da cena, contando suas histórias de vida de forma espontânea, sem muitas intervenções. Nesse sentido é relevante mencionar que o estilo documental direto e intimista de Coutinho, sem grandes intervenções visuais, cria uma sensação de autenticidade. A fotografia utilizada é simples, focando principalmente nos rostos dos entrevistados, com uma boa iluminação que destaca os detalhes das suas feições. É utilizado também o close-up destacando as expressões faciais dos entrevistados.

Imagem 44



Imagem 45



Crianças que vivem em situação de rua na cidade do Rio de Janeiro

Imagem 46



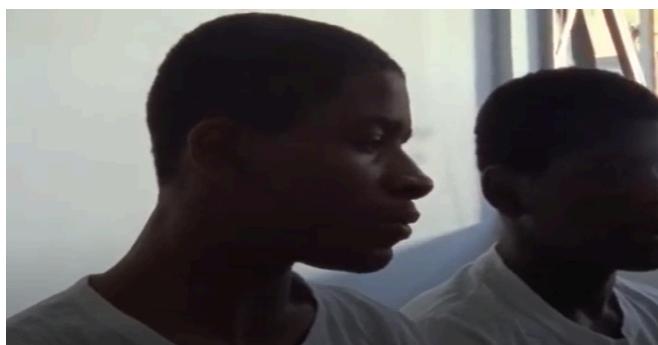
As crianças se juntaram para tirar essa foto

Coutinho gravou também “na Fundação Nacional do Bem Estar do Menor em setembro de 1988, na Escola Oudiro Costa Filho, onde foram internados os menores infratores transferidos em 1990 quando da extinção da FUNABEM”. Seu propósito era entender um pouco da história de vida desses jovens infratores e as suas dificuldades, destacando-se o racismo. Um jovem cita que:

“a sua infância foi muito ruim porque a sua mãe não tinha condições financeiras para o sustentar e que ele vivia fugindo do colégio interno, as pessoas pensam que só porque é negro pensa que eles vão assaltar, roubar e que isso desvaloriza a cor e que a culpa é dos negros e dos brancos por causa do racismo e que uns tempos atrás os negros eram tratados como animais e que uma vez que uma pessoa negra escuta essas coisas vai se revoltando e que ele tem que esquecer o racismo”. (01:12m-01:14m).

Um outro jovem relata “que ele estava fumando maconha e que os policiais chegaram e o prenderam”.

Imagem 47



Jovem entrevistado por Coutinho

Um outro jovem fumando cigarro relata que já fez de quase tudo e Coutinho pede para ele dar um exemplo e ele explica “que já roubou, já matou, que traficou também e que já tinha feitos muitas coisas nessa vida”. (01:14m-01:47m).

É possível notar o plano médio mostrando o conjunto de elementos que estão envolvidos na ação, nesse caso os colegas que estão do lado dos entrevistados, foi usado também o close-up dos olhos dos jovens capturando as expressões dos rostos. Segundo Xavier (1947), “a passagem do close-up pode apresentar uma “aproximação” que obedece a um desejo de nós espectadores entrar em intimidade maior com o personagem ou até mesmo isolar um detalhe que importa na história desses jovens.

Imagem 48



Outro jovem entrevistado

Em um outro corte há 01:14m podemos observar algumas crianças correndo no campo e logo em seguida podemos verificar o Educandário, que ficava localizado na praia de Charitas, em Niterói, na Baía de Guanabara. O Educandário Paulo Arcaño foi um centro de triagem que recebia meninas que eram abandonadas nas ruas ou entregues pela sua família. A casa foi originalmente um hospital, inaugurada em 1856 com a presença da Princesa Isabel, que comemorava o seu 10o aniversário.

Coutinho entrevistou essas meninas com o intuito de saber um pouco sobre suas histórias de vida. Nesse sentido, uma menina explicou “que veio de Minas para trabalhar no Rio e que a sua patroa começou a tratá-la mal e ela decidiu fugir eu fui achada e colocada no colégio aí eu tô aqui eles disseram que não vão me tirar daqui”. (01:15m-01:16).

Uma outra menina relatou “que veio para morar com uma senhora em Copacabana que estava precisando de uma menina para cuidar dela, mas eu não gostava dela, ela me trancava no banheiro me deixava com fome aí eu fugir da casa dela eu fui para trabalhar em Botafogo cuidar dessa senhora e eu nunca tinha folga ela não me pagava por isso que eu não quis ficar”. (01:15m-01:16m).

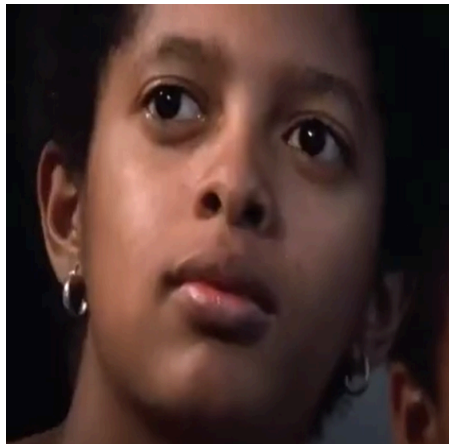
Coutinho entrevistou também uma menina que se chamava Simone e que tinha 11 anos ela cita “que estar no centro desde pequenininha e que ela nunca tinha visto a sua família”. (01:16m-01:17m).

Nessa cena é utilizada a ferramenta do close-up com o intuito de capturar as expressões faciais das meninas e mais uma vez é utilizado o plano médio mostrando o ambiente ao redor das entrevistadas.

Imagem 49



Imagem 50



Meninas que moram no Educandário Paulo Arcanjo

Podemos observar que Coutinho entrevistou alguns jovens na Escola Padre Anchieta para menores abandonados.

“Em 1990 ocorreu a extinção da FUNABEM e os internos foram transferidos para outras instituições”. A equipe cinematográfica de Coutinho filmou três jovens dançando em uma área da escola, quando a câmera começou a se aproximar um dos jovens parou de dançar e se afastou um pouco. Logo em seguida os telespectadores podem ver alguns jovens sentados no tronco de uma árvore. O cineasta deixou os jovens livres para falarem o que quisessem. Um dos jovens se ofereceu para falar, mas ele ficou envergonhado e pediu para que o colega falasse primeiro. O jovem explica como ele veio parar na instituição ele cita “que foi abandonado na rua e ele foi pego com meses na rua, então ele foi para a instituição foi registrado e não conheceu os seus pais e nem os outros membros da família ele foi registrado como Rogério da Silva e que ele gostaria de conhecer a sua família”. (01:16m-01:19m).

Nesta cena a câmera foca bastante no rosto dos jovens, trabalhando com o zoom, intencionando focar nas expressões faciais dos jovens.

Outro jovem, Eri da Silva, falou um pouco sobre a sua vida, citando que:

“é difícil encontrar a família porque a FUNABEM muda o nome e que muitos perdem a família e não tem como encontrar a família porque quando a família abandona a instituição acaba mudando o nome a FUNABEM muda o nome e não sabe como falar com a criancinha”. Todos os abandonados recebem o sobrenome de Silva”. (01:19m-01:20m).

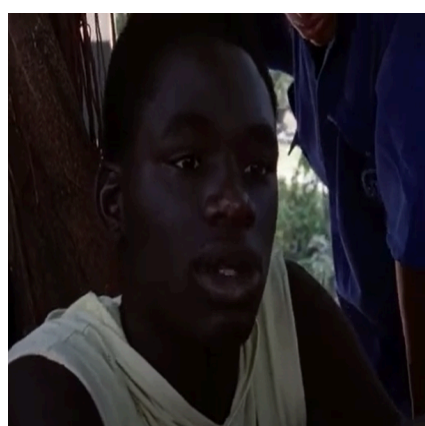
Cada um dos jovens relatou um pouco de sua história de vida, inclusive como eles chegaram na Escola Padre Anchieta. Nesta cena é utilizado também o plano médio, capturando, assim, o ambiente ao redor dos entrevistados, porém, nessa cena, a câmera não se aproxima muito do rosto dos entrevistados.

Imagem 51



Rogério da Silva

Imagem 52



Eri da Silva

3.13. A luta, as lembranças, o movimento

“Em 11 de maio de 1988 os militantes dos movimentos negros no Rio de Janeiro se reuniram no centro da cidade para realizar a chamada marcha dos negros contra a farsa da abolição, os militantes reivindicavam em contraposição ao 13 de maio o dia 20 de novembro como o dia nacional da consciência negra, sendo o aniversário da morte do zumbi dos palmares ocorrida em 1665”. (01:22m-01:22:38s).

As pessoas cantavam e dançavam na passeata,

“essa passeata terminaria junto ao busto do zumbi situado próximo ao ponto de Caxias onde estão os restos mortais do patrono do exército. Sobre o pretexto de impedir ofensas à memória do Duque de Caxias, o exército exige a mudança do itinerário da passeata mobilizando 600 soldados e centenas de policiais militares. Um dos representantes da passeata afirmou que iriam caminhar até onde o racismo deixar e as pessoas que estavam na passeata repetiram algumas vezes a mesma frase. Eles falam também que o negro na rua a luta continua”. (01:22m-01:24m).

Tinham muitas pessoas nessa passeata, algumas com cartazes, algumas mulheres cantando com a imagem de Nossa Senhora Aparecida, além de vários policiais e soldados. As pessoas deram as mãos para fortalecer as suas causas. Um dos homens vestia uma camiseta branca na qual estava escrito: “1888 Lei Áurea 1988 nada mudou, vamos mudar” e nela tinha a imagem de um policial branco que prendeu 7 homens negros e colocou uma corda no pescoço de cada um. Eduardo Coutinho conseguiu realizar uma entrevista com 3 dos favelados presos. Nesta cena é usado também o plano médio tendo como objetivo mostrar a quantidade de pessoas que estavam reunidas na marcha dos negros. A câmera se movimenta suavemente, seguindo o movimento das pessoas que estavam participando da marcha dos negros e capturando suas emoções de forma sutil. É utilizado o close-up destacando assim, as expressões faciais das pessoas.

Imagem 53



Militantes da marcha dos negros

3.14. A favela, as pessoas comuns

No início dessa cena, o narrador fala um pouco sobre a favela da Cachoeirinha:

“Favela da cachoeirinha Zona Norte do Rio de Janeiro no dia 20 de setembro de 1982 policiais militares prenderam cerca de 20 favelados no alto do morro sete deles foram amarrados com cordas no pescoço e trazidos para baixo, um repórter que passavam por acaso fotografou a cena que lembrava episódios de rotina no tempo da escravidão a foto correu o mundo e tem sido usado como símbolo do racismo pelo movimento negro”. (01:25m-01:25:45s).

Nessa cena são mostradas imagens dos negros favelados com a corda no pescoço. Coutinho conseguiu entrevistar três dos favelados presos: Nivaldo da Silva, apelidado de Nivinha cobrador de ônibus, Adilson da Silva, que trabalhava como mecânico, e o Alcir Barbosa, que era cobrador de ônibus. Alcir não apareceu na foto, mas foi quem ficou mais tempo preso, permanecendo durante 9 dias na prisão.

Coutinho, perguntou para Nivaldo como foi a chegada até aqui e ele respondeu que foi difícil e que ele, por exemplo, quase se enforcou: “eu enfiei o dedo para puxar a corda para pegar um pouco de ar porque eu já estava sem ar aí o guarda falou cuidado negão que você pode morrer aí mesmo e que poderia ter acontecido uma coisa mais grave”. (01:26m-01:26:38s).

Eles explicam a foto e citam que as famílias deles ficaram arrasadas com o acontecido, então Alcir dá mais detalhes:

“que as pessoas não estavam acostumados com isso e que nem a família dele que são no total 10 irmãos fora o seu pai e mãe e tios, sobrinhos cada vez vai crescendo mais e

que na sua família não tem nenhum bandido, ele afirma que ninguém é certo totalmente e que pode ter um errado um pé de cana um ou outro qualquer que pode até fazer o uso de toxico qualquer, mais que não chega a ser bandido”. (01:27m-01:28m).

Coutinho pergunta para eles o motivo dos outros favelados presos não terem aparecido para a entrevista e Alcir diz:

“que para ele foi falta de informação porque o Sérgio passou o maior sufoco para reunir os três de repente, você estar tranquilo já passou, esqueceu passou e voltar tudo à tona eles devem ter se assustado e a maioria correu e aí só ficou nós três mesmo, isso que eu acho foi mais medo. De repente você estar filmando aqui de repente você pode passar para a polícia a mentalidade deles é essa”. (01:28-01:29m).

A câmera se move suavemente, mostrando a pista e algumas casas da favela. Tem duas crianças brincando próximo de casa e logo em seguida são mostrados os três favelados que foram presos, é importante citar que essa expressão favelado é uma categoria do próprio filme. Nesse momento é usado o close-up dos olhos e do rosto dos entrevistados com o intuito de destacar as expressões faciais deles, sendo usado também o plano médio para mostrar o ambiente ao redor dos entrevistados. Estes entrevistados são colocados no centro da cena, contando suas histórias de forma espontânea, sem muitas intervenções. Em relação ao tempo, o ritmo é pausado, permitindo que os espectadores compreendam as histórias, mas respeitando o tempo dos entrevistados. Dessa forma, Coutinho adota uma abordagem intimista e reflexiva, permitindo que os entrevistados narrem suas histórias, criando, assim, uma conexão emocional com o público. As entrevistas nesta cena revelam o impacto do racismo e da exclusão social na vida cotidiana e nas oportunidades sociais das pessoas.

Esse momento da prisão ficou no pensamento desses entrevistados e os três entrevistados relataram a Coutinho com detalhes o quanto eles sofreram no momento da prisão e a preocupação que a família destes tiveram no momento em que eles foram presos.

Imagem 54



Os 7 jovens moradores da favela presos

Imagem 55



Os 3 jovens entrevistados

3.15. A Confraria do Garoto

No documentário tem uma passagem com “a comemoração do dia 13 de maio de 1988 onde os 13 integrantes da Confraria do Garoto comemoraram, ao seu modo, o aniversário da Confraria e o centenário da abolição integrada por comerciantes e profissionais liberais aposentados a entidade afirma defender a tradição do folclore e as credences do povo carioca”. (01:29m-01:29:53s).

Todos os integrantes da Confraria estavam vestidos de branco, com o número 13 no meio da camisa, e um pouco abaixo tinha a bandeira do Brasil. O rei Momo passou a faixa para a rainha da Confraria, que se chamava Fátima Ju. As mulheres também estavam vestidas de branco e filhas e mães de santo também participaram da Confraria do Garoto. Nessa cena é usado o plano médio, mostrando o conjunto de elementos que estão envolvidos na cena, a exemplo das pessoas que estão presentes no local. É mostrada a diversidade dentro da comunidade afro-brasileira, destacando diferentes tradições, religiões e práticas culturais que foram preservadas ou transformadas ao longo do tempo. A câmera se move suavemente, seguindo os movimentos das pessoas e capturando suas emoções de forma sutil. O estilo documental direto e intimista do cineasta, sem grandes intervenções visuais, cria uma sensação de autenticidade.

A coroação ocorreu em frente à igreja do Rosário e de São Benedito, onde a Confraria do Garoto preparou a coroação da modelo Fátima Ju como rainha do centenário da abolição.

“Em 1983 Fátima foi escolhida a mulata mais bonita do Brasil no programa de Chacrinha, os espectadores da coroação são devotos da escrava Anastácia especialmente cultuadas no dia 12 e 13 de maio”. A rainha Fátima levanta uma bebê e coloca a coroa na cabeça da bebê, mas a menina chora bastante e tira a coroa de sua cabeça. (01:30m-01:31m).

Uma devota fica bastante chateada em relação à escolha de Fátima para a posição de rainha, pois, em sua opinião, a modelo Fátima Ju não era considerada negra, mas mulata, tendo os cabelos longos e cacheados, diferente da cor dela. A entrevistada cita “que tem que abolir essa safadeza porque tem tantas pretas bonitas aqui porque que não botou tá errado, tá errado 100 anos hoje da Lei Áurea 13 de maio de 1988 hoje, era para sentar uma negra bem preta sem cabelo” e as pessoas que estavam próximas dessa senhora a aplaudiram, concordando com o seu discurso a favor de uma negra sem cabelo ocupar o lugar de Fátima.

“Ela diz que é negra raiz que não tem nem cabelo” um senhor tenta falar e explicar o seu ponto de vista, mas a senhora e as pessoas não permitem que ele expresse a sua opinião.

Ela cita “que o branco não gosta de preto e que a escravatura nunca vai acabar no Brasil e que o preconceito nunca vai acabar e que ela acabou de provar agora, eu provo e reprovoo com toda a confiança de minha alma que vocês não gostam mesmo de nós, tanta preta bonita aí porque que não botou”. (01:31m-01:32m).

Ele pede para que ela a escute e ela diz que não vai escutar nada e dá as costas para o senhor. Ela afirma que isso vai ter que acabar e que o negro só serve para votar. O senhor fala “que 51% da população brasileira é a raça negra. Quem tem 51% de ações é o dono da empresa e qual é o líder que vocês têm porque que vocês não tomaram poder o que vocês fizeram? Eles discutem entre si e as pessoas começam a gritar e não deixam eles falarem mais. (01:32m-01:33m).

A senhora estava vestida toda de branco, inclusive o seu torso de cabelo também era branco, ela tem uma boa altura e estava com bastante disposição. Neste momento da discussão, a câmera gravou todo o desabafo dessa senhora. Nesta cena é utilizado o enquadramento da câmera em close-up, destacando as expressões faciais da rainha Fátima Ju e da senhora que deu a sua opinião em relação à escolha da rainha. A câmera se move lentamente, seguindo os movimentos das pessoas, capturando também a emoção destes de forma sutil, e a fotografia é simples, pois foca nos rostos e expressões dos entrevistados, com uma iluminação que destaca os detalhes das feições.

Imagem 56



Rainha Fátima Ju

Imagem 57



Confraria do Garoto

3.16. Benedita da Silva. A negra, a política e a religião

Em outra cena podemos verificar uma mulher negra, alta de cabelo curto, vestida com uma blusa rosa e saia estampada, que afirmou:

“que das 437 favelas ela tinha no mínimo uma pessoa de sua família de primeiro grau e essa relação é uma relação permanente não é porque eu fui vereadora e hoje sou deputada não, eu sempre tive isso com a minha família até porque mamãe nos educou assim 13 de maio era a data do grande encontro da família onde meus avós contavam a história da escravidão pra gente.” (01:35m-01:36m).

Benedita anda de mãos dadas com a sua neta até chegarem em sua casa, onde se encontram com a família para tomar café da manhã. Ela conversa bastante com Coutinho e o cineasta faz algumas perguntas para a sua sobrinha e a sua mãe.

A entrevistada Benedita Souza da Silva Santos, apelidada por Bené, nasceu e foi criada na favela no Morro do Chapéu, Mangueira, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Foi eleita no ano de 1986, através do Partido dos Trabalhadores, sendo a primeira deputada negra do Congresso Nacional. Ela cita que sua mãe era lavadeira de roupas e o seu pai era lavador de carro, tendo sido lavadeira das chamadas figuras importantes, como Juscelino Kubitschek, e que entregava roupa na casa da Márcia Kubitschek

“eu fui uma menina que vestiu muitas roupas da Márcia, eu tenho recordações assim que eu nunca pensei que na volta em que o mundo dá eu pudesse numa dessas voltas encontrar com a Márcia numa situação de igual, de igual para igual e a Márcia não tinha a menor lembrança de mim, eu lembro de quando eu cheguei no congresso a

primeira pessoa que eu encontrei foi exatamente a Márcia e a mãe dela e me sentei de frente, mas ela não me reconheceu e eu não disse absolutamente nada”. Nessa cena aparece a imagem de Benedita no Congresso próxima de Márcia. (01:36m-01:37m).

Imagem 58



Foto de Benedita da Silva no Congresso, com Márcia Kubitschek

“Porque a Márcia não tinha nenhuma lembrança da Benedita, mas eu tenho todas as lembranças da Márcia possíveis de como era a boneca de qual o vestido que eu ganhei da Márcia”. “Benedita tem dois filhos, quatro enteados e doze netos, seu marido Agnaldo Bezerra dos Santos, o Bola, foi candidato a governador do estado pelo PT em 1986. Bola morreu de edema pulmonar agudo em dezembro de 1988, três meses após essa filmagem”. (01:37m-01:38m).

Coutinho pergunta como é a questão do machismo em casa, quem manda, e Agnaldo responde “que é Benedita, isso é autoritária para caramba aqui a gente diz assim, sou contra mas concordo certo, sabe aquele negócio quem manda aqui é a companheira, manda em tudo ela sabe de tudo eu chamo ela de perfeição”. (01:38m-01:39m).

“Ela cita que é inadmissível que ela saiba tanto quanto ele essa que é a questão a perfeição está exatamente no poder saber tanto quanto ele, entendeu aí isso daí é a perfeição”. (01:39m-01:39m).

Ele diz “que atrás de um grande homem tem uma grande mulher, mas que ela está do meu lado, mas só que ela não me dá espaço eu falo é isso ela diz é isso pronto acabou”. (01:39m-01:39:30s).

Imagem 59



1ª deputada negra do Congresso, Benedita da Silva

Imagem 60



Mãe de Benedita da Silva

Coutinho pergunta para uma sobrinha de Benedita como a família vê a carreira dela e a sobrinha explica que para eles é um prazer ter uma tia negra, favelada, pobre na constituinte, uma honra. A mãe de Benedita cita:

“que embora ela seja analfabeta ela está em primeiro lugar na família para aconselhar para falar alguma coisa, isso é muito importante, né”? Coutinho fala que fora do congresso quem manda é a senhora? A sobrinha de Benedita cita que “ela manda lá no plenário na constituinte e aqui quem manda é a Celina”. (01:39m-01:40m).

Imagem 61



Sobrinha de Benedita

Coutinho pergunta como é a sua vida política e ela responde que ela e seu esposo sempre foram muito militantes e que eram amigos da militância política. Ele com a militância no Partido Comunista e ela na devoção à igreja, mas que ambos trabalhavam pela comunidade. Ela

explica que seus pais eram umbandistas, sua mãe era mãe de santo e que ela começou na umbanda, mas o sincretismo já fazia parte da história de sua família “aí íamos para a igreja católica e da igreja católica também íamos para umbanda foi aos 26 anos quando eu decidir sair da igreja católica e começar a trabalhar com a igreja evangélica, espiritualmente falando”. Coutinho pergunta como se manifestou o racismo em seu caso e ela responde

“que eles viviam numa situação de preconceito em alto grau e que no bairro dela, ela é a Benedita, mas quando a Bené chega em Brasília, ela é a deputada, mas quando ela abre a porta ela é a empregada do prédio, sabe, cadê a deputada?, onde ela está ninguém viu não sabe, não conhece, então desde os bilhetinhos que mandam para mim dizendo que eu sou satã, que meu lugar é no fogão, e não ter que defender direito de mulher que a mulher já tem direito, até dizer chega e que não existe racismo no Brasil e que nós é que estamos colocando, então essas coisas são coisas que me pegam em determinado momento da minha vida que é dureza porque eu estou aqui e estou sabendo como a polícia me trata, como ela chega na porta, como ela faz”. (01:39m-01:41m).

Mais uma vez é usado o plano médio, mostrando algumas casas da favela, com um morador descendo as escadas com duas gaiolas de passarinho e um outro que passa por trás da entrevistada. Benedita é colocada no centro da cena, contando a sua história de vida de forma espontânea, com poucas intervenções feitas por Coutinho. A câmera se move de forma suave, seguindo os passos da entrevistada, capturando, dessa forma, as emoções de Benedita de forma sutil.

A fotografia é simples, pois foca principalmente no rosto e nas expressões da entrevistada, de seu esposo, sua mãe e sua sobrinha, com uma iluminação que destaca os detalhes de suas feições. É usado também o close-up com o intuito de mostrar as expressões faciais dos entrevistados. Nesta cena existe uma pluralidade cultural, pois mostra a diversidade dentro da comunidade afro-brasileira, destacando diferentes tradições, religiões e práticas culturais presentes em uma unidade familiar. As entrevistas revelam os impactos do racismo e da exclusão social na vida cotidiana e nas oportunidades das pessoas.

Na penúltima cena é mostrada mais uma homenagem a Iemanjá. Os filhos e filhas de santo dançam e cantam uma música de Iemanjá no entorno de uma roda de velas e flores que foram arrumadas na areia. Logo em seguida todos se perfilam em frente ao mar, vestidos de branco, e jogam flores no mar. Uma filha de santo olha fixamente para o mar enquanto a câmera a acompanha e foca bastante no mar. É usado o plano médio, pois a câmera mostra todos os elementos que estão envolvidos na cena, a câmera aparentemente encontra-se distante das pessoas que estão realizando a homenagem para Iemanjá. A câmera se aproxima lentamente de uma devota e foca no lado esquerdo do seu rosto.

Imagem 62



Imagem da homenagem à Iemanjá

Imagem 63



Foto de uma filha de santo

É importante trazer nessa discussão a questão da cotidianidade contida nesse filme documentário, pois é mostrado o dia a dia de alguns entrevistados. Coutinho participou de alguns momentos do cotidiano dos entrevistados, como, por exemplo, a entrevista realizada com a primeira deputada negra do Rio de Janeiro, que ocorreu durante o encontro de Benedita da Silva com sua família enquanto estavam reunidos no café da manhã. Eduardo Coutinho também passou um tempo filmando no terreiro do candomblé, conhecendo, assim, um pouco das atividades da mãe, filhos e filhas de santo. Dessa maneira, podemos afirmar que existe uma ligação intrínseca da vida cotidiana com o cinema documentário de Coutinho.

É significativo salientar que os filmes trabalham com a questão da memória para além da questão coletiva e individual, através de entrevistas feitas por Eduardo Coutinho, onde o diretor faz perguntas direcionadas a momentos do passado dos entrevistados e entrevistadas, como no filme *Jogo de Cena*, fazendo com que estes revisitem o seu passado e reconstruam lembranças remotas que possuem um misto de realidade e fantasia, com ênfase nos aspectos sociais e individuais.

CAPÍTULO IV:

Metodologia e Análise do documentário *Jogo de Cena*

4.1. O cenário, as personagens e as atrizes

No documentário *Jogo de Cena* (2007), o diretor entrevista treze personagens femininas que contam diferentes histórias pessoais, versando sobre temas como maternidade, rupturas familiares, luto e relações conjugais. A primeira cena do filme apresenta um anúncio publicado em jornal de grande circulação no qual convida mulheres maiores de 18 anos, moradoras do Rio de Janeiro, para participarem de um teste, visando a participação como personagens de um filme documentário, cujo requisito fundamental é o ter “histórias para contar”. A sequência acompanha a entrada de uma mulher no palco do Teatro Glauce Rocha, set de filmagem do filme. As entrevistadas, sucessivamente, sentam-se numa cadeira no palco de costas para a plateia vazia, e o diretor, fora de quadro, conduz a entrevista.

Aos poucos, percebe-se que as cenas de mulheres anônimas contando suas experiências são intercaladas com cenas de atrizes conhecidas do grande público brasileiro (Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra) dando continuidade às mesmas histórias. Ao longo do filme, percebe-se também que algumas das mulheres que, inicialmente, pareciam ser personagens reais, são atrizes menos conhecidas, interpretando depoimentos, o que ajuda a confundir ainda mais o espectador. Logo, o que caracteriza a filmagem é o uso deste dispositivo utilizando-se de atrizes e pessoas comuns que interpretam o mesmo texto.

O diretor procura seguir o curso narrativo das entrevistadas, evitando críticas e perguntas constrangedoras. Ele abre espaço e tempo para que cada uma delas mobilize os fatos biográficos que vão compor sua identidade na narrativa fílmica. Essa abordagem de Coutinho apresenta-se, para as entrevistadas, como uma oportunidade de agir de modo afirmativo, tornando-as, ao mesmo tempo, personagens de sua própria história: “O aperfeiçoamento da dupla metodologia de dispositivo e entrevista prévia consegue fazer com que as personagens se coloquem de forma mais sofisticada em cena e se descolem, gradualmente, das histórias que narram.” (Baumhardt, 2011, p. 40).

Sobre a forma como essas mulheres se inventam no filme, através dos depoimentos, vale ressaltar que elas passaram por uma entrevista prévia; portanto, não é a primeira vez que ordenam tais memórias numa linha narrativa. A ação de contar a história da própria vida

exercita a capacidade autorreflexiva das entrevistadas, e esse é um elemento bastante explorado na montagem, que se torna mais aprimorada ao intercalar as cenas do relato pessoal e de sua interpretação. A forma sofisticada da narração aproxima a interpretação das atrizes da performance original das entrevistadas, tendo como ponto de partida o texto utilizado como script.

Assim, as entrevistas configuradas na película, apresentam diferenças mínimas entre atrizes e “pessoas reais”, pondo os espectadores em dúvida quanto à autenticidade das narrativas. Ao embaralhar ou duplicar as falas das entrevistadas com as cenas das atrizes, Coutinho instala-se em uma linha tênue entre ficção e não ficção, apresentando novas possibilidades para o cinema documentário. (Tardivo, 2016), afastando-se da tradição do documentário e, no limite, aderindo a concepções que levantam dúvidas sobre o real, portanto com avanços estéticos, mas com severo prejuízo para a apreensão do mundo. Enfim, o cineasta avança no sentido de minimizar a distância entre cinema ficcional e documentário, recuando, no entanto, quanto à utilização científica deste estilo de cinema.

As histórias são plurais, ainda que frequentemente atravessadas por temas como família e maternidade. As mulheres entrevistadas apresentam personagens de si mesmas, utilizando para isso uma memória autorreflexiva capaz de dar nomes aos sentimentos e organizar narrativamente as próprias experiências. Já as atrizes, quando interpretam os depoimentos, relatam um certo incômodo devido ao grau de aproximação entre a realidade e os papéis que devem atuar. A seguir, exploraremos as sequências do documentário que permite analisar essa dimensão da construção das personagens, tendo em vista que mesmo as atrizes profissionais fazem apropriações particulares das histórias.

Esta dissertação compreende o objeto fílmico enquanto uma obra em si. Por isso, a película será analisada internamente através das técnicas de decomposição das cenas. O filme é dividido efetivamente em blocos, nos quais aparecem duplas de personagens compartilhando a mesma narrativa ou personagens sozinhas. Nesse caso, a compreensão dos segmentos não se refere às personagens, mas a cada uma das histórias do filme, pois são elas que delimitam a estrutura do filme. Pretendo analisar as cenas do documentário minuciosamente, verificando a câmera, a iluminação, a trilha sonora, os diálogos e, por fim, trazer na discussão a importância da memória contida nas cenas analisadas.

É importante citar que este documentário é composto por três subcapítulos: 1) Desconhecidas contam histórias sobre a sua vida; 2) Atrizes famosas narram tais histórias como se fossem suas e em 3) Atrizes famosas narram as histórias de sua vida, misturando-as com as

das mulheres desconhecidas (Mager, 2020). Ao assistir ao documentário podemos observar a existência desses subcapítulos.

A análise do documentário será dividida em duas partes: uma análise macro, que observa a condução das entrevistas e o desenvolvimento das narrativas, e uma análise micro, que examina cena por cena, focando no impacto das histórias sobre as personagens e atrizes. Assim, ao adotar a análise micro vou observar os recortes cena-a-cena para analisar detalhadamente como as atrizes e as mulheres detentoras de suas histórias desenvolvem o enredo da entrevista. Além disso, examinaremos o entrelaçamento entre a personagem e a atriz, considerando como a personagem domina a atriz. Esse domínio da personagem sobre a atriz foi inserido na análise devido ao efeito das histórias sobre as atrizes durante as filmagens do documentário.

Após os dois passos mencionados, analisaremos as estratégias utilizadas pelo cineasta Coutinho, as quais revelam a singularidade do filme no contexto do desenvolvimento do cinema documentário no Brasil.

4.2. Decupagem do documentário Jogo de Cena²³

O documentário foi filmado no teatro Glauce Rocha, localizado no centro do Rio de Janeiro. O espaço cênico restringiu-se ao interior do teatro, às escadas que levam ao palco e o espaço do palco onde foram gravadas praticamente todas as cenas do documentário. Um aspecto marcante do documentário é o deslocamento dos personagens, que entram e saem do palco na qual Eduardo Coutinho e sua equipe cinematográfica permanecem aparentemente fixos durante todo o filme documentário.

Ao longo do documentário, o enquadramento varia entre o plano americano e o close-up. A escolha desses enquadramentos justifica-se por uma decisão estética e narrativa deliberada que desempenha um papel crucial na construção da narrativa do filme. Os entrevistados são colocados no centro da cena, contando suas histórias de forma aparentemente espontânea, sem muitas intervenções do diretor. A fotografia é simples, focando principalmente nos rostos e expressões dos entrevistados, com iluminação que destaca os detalhes das feições.

O plano americano, que mostra as personagens da cintura para cima, é utilizado para capturar tanto a expressão facial quanto a linguagem corporal das entrevistadas e atrizes. Esse tipo de enquadramento permite uma visualização clara das emoções e reações das personagens, mantendo um equilíbrio entre a proximidade íntima e a contextualização no espaço em que estão inseridas, ajudando, assim, a estabelecer uma conexão mais profunda com o público, que

²³ Todas as imagens contidas neste capítulo são advindas do documentário Jogo de Cena.

consegue observar nuances sutis nas expressões e gestos das personagens, enriquecendo a compreensão das histórias contadas (Mager, 2020).

Por outro lado, o close-up, que foca diretamente nos rostos das personagens, intensifica a sensação de intimidade e vulnerabilidade. Este enquadramento é particularmente eficaz para transmitir emoções intensas e momentos de maior carga dramática. Ao aproximar o espectador das personagens, o close-up cria uma sensação de cumplicidade e empatia, permitindo que o público sinta a profundidade das experiências narradas.

A repetição do mesmo tipo de quadro e de iluminação ao longo do documentário produz um efeito de uniformidade e continuidade visual. Essa consistência visual serve para criar uma sensação de semelhança entre as performances das atrizes e as histórias das entrevistadas. Mesmo que as narrativas sejam diversas e únicas, a uniformidade no enquadramento e na iluminação estabelece uma ponte visual entre elas, sublinhando a ideia de que todas essas experiências, por mais distintas que sejam, compartilham elementos comuns da condição humana (Mager, 2020).

Além disso, essa abordagem estética reforça a ambiguidade entre realidade e ficção, uma marca registrada do documentário. Ao utilizar os mesmos recursos visuais para as mulheres anônimas e para as atrizes conhecidas, o filme desafia o espectador a questionar a autenticidade das histórias e a natureza das performances. Essa estratégia provoca uma reflexão sobre a veracidade dos relatos e sobre a construção subjetiva da identidade na realidade social e na arte.

Portanto, a variação entre o plano americano e o close-up, aliada à repetição dos enquadramentos e da iluminação, não só enriquece a narrativa visual do documentário, mas também serve como um dispositivo narrativo essencial para a construção da complexa tapeçaria de histórias pessoais e performances que constituem *Jogo de Cena* (idem). Esta escolha estética habilmente interliga as experiências das personagens, criando uma narrativa coesa que explora as fronteiras entre o vivido e o encenado, desafiando o público a refletir sobre a natureza da memória e da representação.

4.3. Mary Sheila / Jackie Brown – arte, vida, luta contra preconceito

A primeira cena inicia-se com um minuto, tendo duração de seis minutos. O cenário tem pouca iluminação, utilizando de uma técnica do teatro que enquadra a personagem e deixa na sombra as áreas em seu entorno. É possível observarmos que a primeira personagem sobe umas escadas para chegar ao centro do palco e olha para o lado procurando a equipe de filmagem e o diretor, anda bem devagar e a câmera a acompanha. Durante a entrevista, a personagem

gesticula muito, move os braços e as mãos no diálogo com Eduardo Coutinho. Mary Sheila se emociona ao relatar que o diretor Guto Fraga lhe deu uma oportunidade de participar do grupo Nós do Morro e ela explica que essa oportunidade a marcou muito.

Mary Sheila cumprimenta Coutinho e relata as dificuldades e sonhos de ser atriz, apesar das barreiras enfrentadas. Ela compartilha como, assistindo ao programa *Video Show*, descobriu o grupo de teatro "Nós do Morro" no Vidigal. Mesmo sem ser da comunidade, persistiu e convenceu o diretor, Guto Fraga, a deixá-la participar. Esse foi o início de uma trajetória de dez anos no grupo, no qual aprendeu a ler, interpretar e se tornar mulher.

Ao interpretar a história de vida de Jackie Brown, Mary Sheila, emocionada, menciona o atual papel como Joana, a Medéia, na peça "Gota d'Água", de Chico Buarque. Ao ser solicitada por Coutinho, recita uma fala de Medéia, que ocorre antes dela matar os próprios filhos, transmitindo a intensidade e a força de sua personagem. Contudo, é importante frisar que esse papel foi interpretado pela verdadeira dona da história, Jackie Brown, mas a interpretação de Medéia foi feita por Mary Sheila.

A câmera foca a cadeira no palco, como símbolo das histórias compartilhadas por várias mulheres. Coutinho, utilizando o estilo "cinema verdade", aparece na cena com sua equipe, mostrando uma interação autêntica entre ele e Mary Sheila. O diretor aparece em cena sentado em frente à atriz (Mager, 2020).

É importante destacar que Mary Sheila interpretou a história de vida de Jackie Brown, que aparece no meio do documentário relatando suas dificuldades e absolvendo seus pais de qualquer culpa em relação às dificuldades financeiras enfrentadas, afirmando que tudo o que passou a fortaleceu e a fez ser quem é hoje.

Em outra cena podemos observar Jackie Brown cantando um rap para Coutinho, usando as mesmas palavras que Mary Sheila utiliza em sua interpretação. Jack conta que tinha o sonho de ser paqueta da Xuxa, mas logo percebeu que era uma ilusão devido às exigências de aparência, como pele clara, cabelo liso e olhos azuis, características que ela não possuía.

A interpretação de Mary Sheila e o relato de Jackie Brown diferem em alguns aspectos. Jackie Brown oferece mais detalhes sobre sua vida, mencionando sua participação em um grupo de rap, seu relacionamento com sua namorada e o preconceito que enfrentou devido à sua orientação sexual. Esses elementos adicionais enriquecem sua narrativa, fornecendo uma visão mais ampla de suas experiências e desafios.

Ao incorporar a história de Jackie Brown, o documentário não apenas destaca as lutas pessoais e os sonhos frustrados, mas também aborda questões sociais mais amplas, como racismo, homofobia e a luta por aceitação. A decisão de Coutinho de incluir essas narrativas

diversas e interconectadas sublinha a complexidade da identidade e da experiência humana, mostrando como diferentes histórias de vida podem convergir e divergir ao mesmo tempo (Mager, 2020). Assim, o documentário utiliza essas histórias interligadas para criar um mosaico rico e multifacetado da experiência feminina, explorando como as personagens navegam por suas realidades e desafios, ao mesmo tempo em que buscam realização pessoal e artística.

É importante ressaltar a relevância da memória contida neste filme documentário, pois ela permite a relação do presente com o passado e, conseqüentemente, interfere no processo das representações. Segundo Ecléa Bosi (1994), é através da memória que o passado vem à tona e se mistura com as percepções imediatas, ocupando o espaço da consciência. No filme, a memória não apenas traz o passado à luz, mas também se mescla com as percepções imediatas, deslocando-as e ocupando o espaço da consciência.

Imagem 64



Atriz Mary Sheila

4.4. Gisele / Andréa Beltrão – a vida, a morte, os sonhos

A segunda cena começou aos seis minutos e terminou aos vinte e um minutos, totalizando quinze minutos de duração. Nessa cena, Gisele e a atriz Andréa Beltrão contam a história alternadamente.

A primeira a falar é Gisele. Na tela, vemos uma cadeira vazia, logo em seguida, ouvimos os passos e a respiração de Gisele enquanto ela entra no quadro. Usando um vestido florido e um casaco preto, Gisele está ofegante, aparentemente devido às escadas do teatro. Ela começa a relatar sua vida, mencionando seus planos de morar e estudar fora do país, interrompidos quando engravidou. Gisele fala sobre o seu casamento e a separação, expressando seu desejo de estudar e não se sentir presa ao casamento.

Após um corte, a atriz Andréa Beltrão retoma as palavras de Gisele, repetindo sua última frase. Este é o primeiro momento do filme em que a fala passa da personagem para a atriz. Andréa Beltrão continua narrando a história de Gisele, falando sobre relacionamentos posteriores e a chegada de seu filho, Vitor. Em outro plano, Gisele e Coutinho conversam sobre sua gravidez e o seu relacionamento com o pai do bebê. Gisele compartilha uma experiência emocional, mencionando um sonho em que apareceu um homem vestido como um frade católico e a chamou pelo seu nome, pedindo-lhe ajuda. Ela sentiu uma dor no peito, mas consentiu, em silêncio. Mais tarde, descobriu que estava grávida, interpretando o consentimento como a vinda de seu filho. A cena termina com Andréa Beltrão descrevendo a expectativa do parto e a preparação para a chegada do bebê.

Em outro corte, Gisele fala novamente:

"Eu queria um parto normal mais uma vez. Foi muito bom para mim a experiência do parto normal com a Tais, minha filha. Enfim, estava tudo perfeito. Foi um trabalho de parto de aproximadamente seis horas. Ele nasceu e eu o peguei pelos braços, estive com ele acordadinho e ele começou a apresentar um problema. Quando verificaram, ouviram no coração dele um barulho de intestino, o que acharam estranho. Começaram a fazer outros exames e viram que ele tinha uma hérnia no diafragma. Com o vácuo do parto normal, o intestino passou por essa hérnia, e o pulmão esquerdo dele não inflou. Ele ficou com insuficiência respiratória. Foi tudo muito difícil porque foi inesperado. Eu me senti um pouco traída, porque tudo parecia tão certo, tão planejado, tão bonito, e de repente deu tudo errado. Ele apresentou esse problema fisiológico e desencarnou. Se eu pudesse ter ficado mais um pouco com ele, foi como se tivessem me roubado. Eu me senti iludida porque estava tudo perfeito, até a festa de 1 ano dele, que eu já tinha programado, já sabia o tema que seria (12:03s-13:52s)
O plano seguinte é voltado para a atriz Andréa Beltrão. Ela compartilha: "Ela disse que vinha sonhando com uma situação muito real e, de repente, o sonho acabou. Aquilo me deu um desespero, uma dor, uma falta de entendimento. Eu perguntava, meu Deus, por quê, por quê, por quê? Por que não descobriram isso antes? Por que não fizeram exames? Por que não me pediram os exames? Por que teve que ser assim, por quê, por quê, por quê? E aquela dor... Até que, em um momento de muita dor, pedi a Deus que me mostrasse por que tinha que ser assim, para que eu pudesse entender e continuar vivendo. Então, tive outro sonho. Sonhei que eu era mãe de um menino". (13:52s-14:06s)

Eduardo Coutinho pergunta-lhe o tempo que se passou entre o nascimento da criança e o sonho, e ela responde: "Foi na mesma noite, no mesmo dia em que eu o enterrei. Foi no dia 29 de março. Sonhei que eu era mãe de um menino de onze anos. Nesse sonho, eu ia buscar essa criança em uma clínica. Era uma criança com muitos problemas, muito doente, atrofiado assim. Aí, uma médica, que acredito ser médica porque estava toda de branco, entregava essa criança para a mãe e dizia 'mãe, pode ir, o seu filho está liberado'. Então, aquele pesar, aquele sofrimento." (14:48s-15:39s).

Em seguida, passa para outro plano, agora com Gisele dando continuidade à conversa, afirmando:

"Não houve conversa nem nada, só aquele sentimento. Foi aí que eu entendi que foi muito melhor a despedida dele, a ida dele. Porque para nós dois, ele seria uma criança que sofreria uma vida, o quanto ele vivesse. E eu, sem um apoio de um companheiro, porque na semana seguinte que ele desencarnou, ele disse para mim que não dava mais." (15:52s-16:27s)

Coutinho pergunta-lhe sobre o pai da criança e Gisele responde:

"O pai da criança. Ele disse que realmente não dava, que não conseguíamos nos entender. Nosso relacionamento era muito difícil. Então, é melhor a gente terminar. Eu ainda estava com leite, ainda no resguardo. Então, imagina com uma criança que tivesse continuado com paralisia cerebral, e eu sem condições financeiras. Quer dizer, Deus olhou para nós dois." (17:33s-17:59s).

O cineasta então questiona quando isso aconteceu, e ela respondeu que foi há três anos.

Agora, em outro corte, Andréa Beltrão fala:

"O pai da criança não quis mais saber, né? Na semana seguinte que ele desencarnou, o relacionamento acabou. Eu ainda estava com leite, em resguardo, e o pai da criança disse que não dava mais. Ele disse que realmente não dava, que não conseguíamos nos entender. Nosso relacionamento era muito difícil. Era melhor a gente terminar. Mas eu aprendi, eu acho que aprendi alguma coisa, porque hoje consigo lidar com o amor de uma maneira bem diferente. Nós dois nós ajudamos muito. Eu falo "eu e meu filho", porque para mim ele ainda está vivo, ele está em algum lugar. (17:00m-18:00m).

Nesse momento, Andréa se emociona e pede desculpas a Coutinho.

"Eu tenho hoje um namorado que, nossa, ele é muito meu amigo, é muito bacana comigo. Eu nem me lembro de ter tido um namorado parecido com esse. Ele é muito meu amigo, muito parceiro mesmo. Ele quer ter filhos, não tem filhos e quer ter três filhos. Eu já consegui diminuir para dois, mas eu vou tentar. Porque eu receberia outro filho com muito prazer, se estiver preparada, eu receberei com muita alegria." (18:06s-18:52s).

A cena é cortada mais uma vez e volta para a cena de Gisele, que afirma:

"Teria outro filho sem medo. Cada coisa é uma coisa, né? Minha história com Vitor foi muito especial. Eu sou mãe dele sempre, continuarei sendo mãe dele sempre. Para mim, é tão difícil quando as pessoas me perguntam, "poxa, você só tem ela?". Por não querer estender a conversa, eu falo "só", mas me doi, porque eu me sinto mãe dos dois. Então, o Vitor não me marcou negativamente. Se eu tiver outro filho, será outra história." (18:52s-19:39s)

Nessa cena a história de vida de Gisele é contada inicialmente por ela e depois pela atriz Andréa Beltrão, uma intercalando a fala da outra, sendo contada de maneira idêntica, e em alguns momentos a fala se repete. Nesse sentido, a atriz tentou ser o mais fiel possível à sua interpretação, buscando a serenidade de Gisele, mas não conseguiu, pois em alguns momentos de sua performance a mesma se emocionou bastante, o que resultou em não conseguir contar a

história de vida da personagem com tranquilidade. A atriz relatou a Coutinho que teve vontade de pedir para voltar do começo, pois em sua concepção a sua performance não tinha ficado legal.

Em relação à perda precoce do bebê, é possível afirmarmos que é contraposta à vontade de ter outro filho, pois, para Gisele, a perda de seu bebê não a marcou negativamente. E se ela, por acaso, tivesse outro filho, seria uma outra história. Para além do aspecto psicológico temos aqui o elemento social referente ao papel da mãe na sociedade.

Novamente, houve um corte na cena, e foi para a encenação da atriz Andréa. Coutinho perguntou à atriz o que ela sentiu ao interpretar a história de Gisele. A atriz se antecipou e respondeu:

“Não preparei choro nenhum porque eu não queria chorar. Eu queria imitá-la, mas não aguentei. Não sei o que senti. Tentei falar o texto da maneira mais fiel que pude, sem agredir, sem criticar, sem imitar. Tentei ter serenidade. Tentei, lutei para ter mais é que não dá. Quando li o texto, todas as vezes que fui decorar, eu chorava. Acho que se eu estivesse me preparado como atriz para chorar, não teria ficado tão incomodada. Fiquei incomodada. Teve uma hora no texto que eu falei, gente, não vou conseguir falar”. Coutinho pergunta à atriz aqui agora?

“É, teve uma hora que eu dei uma parada. Eu falei: será que paro e peço para fazer de novo? Porque achei que estava emocionada demais. Vai ficar chato, vai ficar meloso. Isso teria que ensaiar muitas vezes no teatro para conseguir falar isso friamente. Não que ela diga friamente, mas historicamente, limpidamente dessa maneira. Teria que me preparar demais. Então, todas as vezes que eu fazia mecanicamente, tudo bem. Passava lá, lá, lá. Agora, quando tentava fazer bem serena, procurando me aproximar da serenidade dela, não conseguia. Essa hora do meu bebê Vitor, meu bebê é uma coisa terrível. Acho que é porque não tenho religião, aí fico assim. Morreu para mim, acabou. Morreu, acabou. Agora, acho que quando a pessoa tem uma religião, ajuda, né? Acho que ter fé ajuda porque ela acredita que o filho está vivo em algum lugar. Eu queria tanto acreditar. Tenho tantas pessoas que queria acreditar que estivessem vivas em algum lugar, tantas”. (19:37s-21:37s).

É importante destacar que a atriz Andréa Beltrão não conseguiu alcançar a perfeição em sua interpretação, pois não conseguiu contar a história limpidamente. Muito pelo contrário: a atriz se emocionou em alguns momentos, principalmente quando ela relatava a história do bebê, comprometendo, assim, a sua interpretação.

A história de vida de Gisele nos remete à vida real, pois em algum momento de nossas vidas, conhecemos pessoas que possuem sonho de estudar fora do país, que desejam casar, que passam por uma separação, que tem perda precoce de bebê, que possuem fé em Deus e etc.

Nesta cena podemos observar uma alternância entre a personagem e a atriz, com uma retomando a fala da outra, permitindo-nos acompanhar a história de Gisele de forma mais completa. Ela compartilha suas crenças religiosas, sua transição para o espiritismo, seus relacionamentos após a separação, e o relacionamento marcante que resultou na perda de seu

segundo filho, poucos dias após o nascimento. A atriz emocionou-se ao contar a história da morte precoce do filho de Gisele. Ao final da entrevista, o diretor perguntou à atriz o que ela sentiu ao narrar a história de Gisele e ela explicou que não planejou chorar, mas acabou se emocionando, tentou transmitir o texto com fidelidade, sem julgamentos, mas lutou para manter a serenidade, o que foi difícil de conseguir.

É notável que essa história seja contada tanto pela personagem quanto pela atriz, ambas abordando a difícil superação da perda do filho e a construção de uma relação saudável com o namorado, expressando o desejo de ter novos filhos. A narrativa de dor e da superação expressa-se do corpo de Gisele para o de Andréa, através de cortes que criam a alternância. Gisele parece mais contida e serena em sua fala e performance, mesmo nos momentos mais difíceis, enquanto Andréa se emociona mais facilmente.

Ao longo do filme, o enquadramento varia entre o plano americano e o close-up, criando uma sensação de semelhança entre as performances e histórias, o que contribui para a construção narrativa do documentário. Esse é o primeiro corte em que os espectadores percebem a passagem da fala de um corpo para outro, da personagem para a atriz. A novidade dessa cena está na emoção que a atriz sentiu ao relatar a história de Gisele e seu esforço para se aproximar da serenidade contida na fala da personagem, apesar de ter sido dominada pela emoção.

Este relato revela a presença de um trauma social na história da personagem, compartilhado com sua família e amigos. O trauma social é uma experiência que afeta não apenas o indivíduo, mas também grupos e comunidades, desafiando seus limites de suportabilidade e gerando estados de impotência na busca por alternativas de vida (Francisco Farias, 2012). Gisele enfrentou um trauma psicológico decorrente da perda precoce de seu bebê e da separação do pai de seu filho. Este trauma psicológico foi mostrado esteticamente nesta obra.

O conceito de memória é fundamental nessa discussão, pois é construído a partir das relações sociais e da coletividade. Ao nos reunirmos com parentes, o passado é revivido através da rememoração de memórias compartilhadas, que se tornam parte da memória coletiva da família. Nesse sentido, a história do final do casamento de Gisele e a perda precoce de Vitor foi compartilhada com sua família, que vivenciou esses dois momentos tristes e difíceis de sua vida.

Imagem 65



A atriz Andréa Beltrão

Imagem 66



Gisele, a verdadeira dona da história

4.5. Atriz Nilza, migração, gravidez, solidariedade

A terceira cena inicia-se aos vinte dois minutos e estende-se até os trinta minutos, totalizando oito minutos de duração. Nessa cena, a história é narrada exclusivamente pela atriz que interpreta Nilza. Ela vestia uma blusa branca curta, uma saia jeans também curta, cabelo curto e um batom que combinava com seu tom de pele. Pulseiras adornavam seu braço direito. O aspecto intrigante desta cena é que apenas no final de sua fala nós percebemos que a história que ela contou não é dela, isto quando a atriz olha diretamente para a câmera e diz: "Foi isso que ela disse." Esse gesto tem por propósito envolver os espectadores, já que a frase direcionada à câmera visa transmitir essa mensagem ao grande público.

Fica evidente na cena que a atriz está compartilhando a história de outra mulher, mas o mais notável é que a verdadeira protagonista da história não aparece no documentário. O último plano da participação da personagem é surpreendente, pois ela olha diretamente para a câmera e repete: "Foi isso que ela disse." O close-up em seu rosto é utilizado, trazendo os espectadores para mais perto da narrativa. Essa cena busca engajar o público, pois a frase dirigida à câmera tem como destinatário explícito o espectador. Assim, Coutinho revela que se trata de uma atriz chamada Débora de Almeida, que conta a história de Nilza, que não está presente no filme, mas autorizou que sua história fosse contada por uma atriz. A participação de Nilza na pesquisa para o documentário pode ser vista nos extras do DVD (Mager, 2020, p. 231).

A personagem é representada como uma mulher negra, alta e magra, vestindo um top branco curto e uma saia jeans. Sua entrada em cena é filmada do fundo do teatro, com um close-up em seu rosto, mantendo-se o enquadramento entre o close-up e o plano americano.

A performance de Nilza é marcante, pois ela relata a história com humor, demonstrando personalidade forte e confiante. A narrativa é linear, começando com sua origem pobre e seu

trabalho como doméstica na adolescência, sua mudança para São Paulo e uma gravidez inesperada após um encontro casual. Por fim, ela fala sobre sua relação com um casal de idosos para quem foi trabalhar mais tarde, enquanto sua filha ainda era pequena, e como eles a ajudaram a criá-la. Nilza afirma ter uma ótima relação com sua filha e consigo mesma. Ela expressa orgulho em sua aparência e seu amor pela vida. Seu depoimento é emocionante e inspirador.

Eduardo Coutinho inicia a conversa perguntando a Nilza sobre sua origem e sua situação financeira. Ela responde que veio de Minas Gerais, de uma família muito pobre, e desde os 8 anos teve que se virar. Compartilha suas experiências como babá e sua mudança para São Paulo. Nilza conta uma história sobre um encontro inusitado em São Paulo, que terminou com ela indo embora para casa. Coutinho questiona sobre o local desse encontro, e Nilza responde que foi na Praça da Sé, durante o dia, dentro de uma guarita de ônibus. Ela relata sua tentativa de encontrar o mesmo homem na semana seguinte, mas desistiu ao perceber que não sabia como ir até ele em Jabaquara.

Coutinho perguntou a Nilza se o despachante era efetivo. Nilza respondeu: “ele não era efetivo e que ele só ia às vezes. E aí, o que aconteceu, mesmo assim, eu não desisti. Eu falei: ‘bom, já passou um tempo, quem sabe agora eu não tenha mais sorte?’ E eu fui. Aí, me arrumei toda, cheguei lá na praça da Sé, um monte de gente me olhando, só que eu sempre andei assim”, referindo-se ao jeito que ela se vestia, blusa e saia curta. “As pessoas chegam e falam: ‘essa daí é meio estranha, é meio doida’, e vários caras e várias pessoas me olhando”. “E aí, de repente, eu senti uma tonteira, encostei na placa do ponto de ônibus e aí eu não vi mais nada. Resultado, o moço estava passando de carro e disse: ‘eu vou te levar até o hospital’. Eu disse: ‘tudo bem’. Aí fomos eu e aquele bando de rapazes para o hospital e tal. Aí ele chegou e perguntou: ‘Nilza, você está grávida?’ Aí olha, eu não sabia o que era bebê de proveta, eu falei: ‘grávida eu, eu não fiz nada a não ser que seja bebê de proveta’, né, porque eu achei que não tinha feito nada, eu achei que para ter um filho você tinha que transar várias vezes e tal e bom aí eu nem quis mais procurar ele, eu achei ‘poxa, o cara vai achar que eu sou uma louca se nem eu acreditei nisso, imagine aquele cara que estava lá só para pagar a minha língua’”. (24:45s-26:16s).

Nilza era de uma família pobre do estado de Minas Gerais e mudou-se para São Paulo, uma cidade desconhecida em sua adolescência para trabalhar como doméstica, tendo trabalhado duro para conseguir sobreviver em outra cidade. Ela não tinha conhecimentos no que tange a assuntos relacionados à gestação, em sua opinião para uma mulher engravidar teria que transar várias vezes e que não aconteceria apenas em um único encontro casual, optando em não

procurar pelo pai de sua filha porque nem ela estava acreditando que tinha engravidado, imagine ele.

“E aí o que aconteceu, resolvi ter a minha filha sozinha e resolvi assumir e deixei o cara para lá. E aí até a hora de eu ganhar a minha filha foi o dia que eu mais trabalhei, cheguei do trabalho peguei as crianças fui brincar e corre daqui e pega dali a gente brincando de pique de repente eu senti aquela cólica”. (26:17s-26:37s).

Coutinho perguntou a Nilza se ela era babá e ela respondeu que era. Questionou, ainda, como era a relação dela com a filha e a personagem respondeu que a filha era a vida dela: “tudo que eu tenho e eu não tenho muita coisa, sabe, tudo o que eu tenho, ela sabe que eu trabalho para ela, entendeu?” (26:38s-26:56s). E continua: “e a patroa que disse que ia me ajudar e tal e que acabou indo embora e eu acabei indo trabalhar em outro lugar, fui tomar conta de uma dona doente, né, e ela sempre dizia ‘Nilza traz a sua filha aqui pra casa que eu ajudo você a cuidar dela’ e eu falava ‘não eu não vou fazer isso porque você precisa de mim como é que você vai cuidar dela’, e ela falou ‘não, traga a sua filha para aqui que eu te ajudo a cuidar dela’, né, e eles cuidam da minha filha até hoje, desde os oito meses de idade”. (26:57s-27:33s).

O cineasta indagou à Nilza onde ela morava e ela respondeu que “morava no Rio de Janeiro e a sua filha em Petrópolis, mas a gente se vê de 15 em 15 dias”. Coutinho perguntou se a relação delas era boa e Nilza afirma que “é ótima, ótima ela é muito bonita, sabe, muito bonita, eu achava que ela ia nascer toda desconformada por causa daquela trepadinha de galo”, ela fala sorrindo essa parte da história. “Eu achava que o filho para nascer perfeito teria que ter aquela relação de várias vezes, e eu só fui aquele dia depois eu fechei a tampa, eu falei ‘caramba se eu dei 5 minutos eu fiquei grávida se eu der uma hora vão ser 2, 3, então eu parei ali””. Coutinho perguntou se ela namorou sério e ela disse que “nunca mais namorou sério e é também aquela coisa as pessoas acham porque você se veste assim você é fácil e que vai pegar um homem e vai levar para um motel eu acho que isso não tem nada a ver, entendeu... E eu vou trabalhar assim, né? Quer dizer, mais eu trabalho de uniforme, entendeu, eu não trabalho assim, eu já chego e falo logo, gosto de vestir curto, uso pouca roupa, entendeu, aceita, aceito, então está ótimo porque para mim quanto menos roupa melhor”. (27:37s-29:06s).

A liberdade sexual de uma mulher pobre em nossa sociedade é, muitas vezes, confundida com prostituição. Isso fica claro no relato de Nilza, quando a mesma afirma que costumava usar roupas curtas, mas a roupa não diz quem ela realmente é, pois ela trabalhava muito para sustentar a sua filha e, infelizmente, as pessoas costumam julgar pela aparência e não pelo caráter da pessoa. Nesse sentido, acabam por rotular as mulheres que gostam de vestir roupas curtas como mulheres fáceis, sem vergonha ou até mesmo prostitutas.

“Eu sei que eu me amo tanto, me adoro tanto que eu já nem esquento mais com essa coisa de amor, entendeu, eu sei que eu me adoro tanto que antes de qualquer coisa eu vou me ver. Eu acordo, poxa hoje eu acordei estava aquele tempo meio assim, aí eu olhei e falei poxa São Pedro eu queria ir bem para a filmagem bem extravagante, não dar para o senhor mudar esse tempo, São Pedro não mandou o sol para mim, entendeu, então eu acho que é isso, eu acho que é você se olhar, você agradecer a Deus, você olhar para o céu, sabe porque tem gente que passa o dia inteiro na rua, não eu tenho mania de perguntar para as pessoas, já olhou para o céu hoje, não, não acredito não, porquê tem gente que passa o dia inteiro na rua e não olha para o céu, entendeu”! ‘Foi isso que ela disse’. Tempo da cena. (29:07s-30:03s).

Imagem 67



A atriz Débora, que interpretou Nilza

Na concepção de Halbwachs (1968), cada memória individual representa um ponto de vista sobre a memória coletiva. A partir desse entendimento, podemos afirmar que a memória desempenha um papel crucial na construção da realidade percebida e vivenciada, e isso não é diferente no cinema. A abordagem particular de investigar a memória através do cinema decorre da capacidade desta arte de capturar o mundo, combinando realidade e fantasia. No entanto, é importante reconhecer que a imagem em movimento é um produto do pensamento, e a arte, por sua vez, concretiza a identidade deste pensamento com o mundo sensível. Essas imagens podem tanto constituir o cinema documental, representando a realidade objetiva, quanto servir como formas de dar significado à experiência da realidade, tornando-a mais expressiva (Ramos, 2008).

Halbwachs (1968) afirma que existe uma seletividade de toda memória e um processo de "negociação" para conciliar memória coletiva e memórias individuais. O autor explica: para que nossa memória se beneficie da contribuição de outros indivíduos, não basta que eles nos tragam seus testemunhos, mas, além disso, é preciso convergir nossa memória com as das demais pessoas, pois assim podemos reconstituir a lembrança dos outros sobre uma base

comum. Já para Bergson (1999), a memória é uma força espiritual prévia a que se opõe a substância material, seu limite e obstáculo.

Nessa cena de Nilza podemos perceber que a sua memória foi compartilhada com outras pessoas, como, por exemplo, com o despachante, com a sua patroa e com familiares e amigos, fazendo com que essa memória não fosse considerada apenas uma memória individual, mas também uma memória compartilhada, pois algumas dessas pessoas acabaram vivenciando esses momentos de sua vida, mesmo que por um curto espaço de tempo. É importante ressaltar que Nilza passou por momentos difíceis em sua vida, com o seu trabalho, com o olhar de desprezo das pessoas pela forma que se vestia, o desafio de criar uma criança sem pai e a difícil decisão de doar a sua filha para a sua patroa. Aparentemente, a sua fé religiosa a ajudou na sua luta para oferecer uma vida melhor para a sua filha.

4.6. Fernanda Torres

Na quarta cena do documentário, que teve uma duração de três minutos, a atriz Fernanda Torres compartilha a história de uma mulher comum que não se encontra no documentário. Ela relata um episódio envolvendo um aborto espontâneo durante a primeira gestação e as dificuldades emocionais que enfrentou após essa perda. A atriz descreve como a tristeza e o medo de não conseguir engravidar novamente a levaram a buscar ajuda em um terreiro de candomblé, onde sua tia era uma figura importante.

Ao narrar a visita ao terreiro, a atriz destaca a importância dessa experiência em sua jornada de superação, mencionando que a ajuda ali recebida foi fundamental para lidar com sua melancolia. Ela atribui ao ritual realizado no terreiro o sucesso em engravidar novamente, ocorrido um mês após a visita, sem maiores problemas.

É importante ressaltar que Fernanda Torres estava interpretando a história de outra mulher. No entanto, salienta-se que a performance dela é carregada de autenticidade, o que confere credibilidade ao relato. Nesse sentido, Coutinho estabeleceu uma linha tênue entre ficção e documentário ao longo do filme, o que pode dificultar, para os espectadores, discernirem de quem é a história contada. É necessário assistir várias vezes e com atenção para distinguir entre a personagem (dona da história) e a atriz (que a interpreta).

Fernanda Torres inicia sua narrativa expressando o desejo de ter um filho, sua subsequente gravidez e a perda que enfrentou. Relata como o medo e a angústia a levaram a buscar ajuda no terreiro de sua tia, que era mãe de santo. A experiência no terreiro, marcada por rituais e símbolos, teve um profundo impacto emocional, ajudando-a a superar sua tristeza e a

engravidar novamente. Ao compartilhar essa história, a atriz destaca o papel do candomblé na cura de sua melancolia e na transformação de sua perspectiva sobre a vida. A morte subsequente de sua tia acrescenta um elemento de emoção à narrativa, enquanto a atriz expressa orgulho por ter vivenciado essa experiência.

Na concepção de Traverso (2021), a memória não é considerada apenas como recordações individuais, ela é vista também como representações compartilhadas do passado. Nesse sentido, o autor afirma que a memória se encontra sempre em transformação, pois vai além das memórias de uma experiência passada. É importante citar que a mulher comum compartilhou esse momento de sua vida com a tia, sendo considerada uma memória compartilhada.

Imagem 68



A atriz Fernanda Torres

4.7. Sarita / Marília Pêra - Traumas na vida privada

A quinta cena iniciou aos trinta e quatro e terminou aos cinquenta minutos. A personagem Sarita e a atriz Marília Pêra contam a história alternadamente.

Após a fala de Fernanda Torres, é possível verificar um novo plano com a personagem Sarita subindo as escadas do teatro até chegar ao palco, sendo acompanhada pela câmera. Sarita é uma mulher de cabelos grisalhos e veste-se de preto. É a primeira a entrar em cena. Ela se senta, Coutinho dá “oi” e pergunta se está tudo bem. “Tudo bem, e o senhor tá bem?”, responde ela. O diretor confirma que sim. Sarita então começa a falar sobre suas origens e sua família: “Seu sobrenome, Houli, significa ‘bile preta’ em grego vernacular e está ligado ao humor colérico”. “Seus avós paternos eram turcos e judeus ortodoxos, e a família materna era católica e ‘barra pesada’”. Ela menciona que seu avô paterno imigrou da Turquia para o Brasil com seu

pai, que se casou com sua mãe, brasileira e de família católica, filha de um diplomata linha verde e antisemita. Sua mãe se converteu ao judaísmo por causa do casamento.

Nesse documentário, Coutinho trabalhou com mulheres de condições de vida distintas, como, por exemplo, Jackie Brown, que fazia teatro e tinha poucas condições financeiras; donas de casa, como Claudiléa e Aletha; Nilza, que trabalhava como empregada doméstica; Maria de Fátima, designer de sobrancelha; e, por fim, a personagem Sarita, que veio de uma família pequeno burguesa, sendo possível notar que a mesma possui uma melhor condição financeira comparada com as demais entrevistadas.

É possível notar que a atuação de Marília Pêra é mais contida comparada com a da personagem, pois Sarita possui uma personalidade comunicativa, com características mais voltadas para o humor, mas com tons emocionados ao falar de histórias tristes. Coutinho relatou em entrevista a Felipe Bragança (2008, p.198) que o jeito retraído da interpretação de Marília foi um pedido dele: “e a própria Marília, a quem a única instrução, já disse, que eu dei foi: ‘Marília, você vai fazer uma mulher explosiva, mas faz para dentro’”. Além disso, estamos diante de uma atriz muito conhecida, o que desfaz qualquer equívoco.

É importante ressaltar que esse retraimento é rompido quando a atriz fala sobre a relação mãe e filha vivida pela personagem. A alternância entre Sarita e Marília segue por diversos minutos, nos quais personagem e atriz contam a história de vida de Sarita. Marília afirma que, ao falar da filha de Sarita, lembrou-se de sua própria filha, o que fez com que ela tivesse os olhos marejados. É importante citar que não é a primeira vez que a atriz é tocada pelo relato, pois a atriz chegou a lembrar de sua própria relação afetiva como forma de proteger-se da separação da personagem.

Segundo Conte, Perrone e Braga (2016), o social é uma estrutura na qual a linguagem tem papel fundamental, que são: os modos de relação entre desejo e linguagem que fornecem o fundamento da vida social no sentido mais amplo. Nesse sentido, é possível afirmar que a personagem Sarita compartilhou com a atriz Marília Pêra a relação difícil que ela tinha com a filha, fazendo com que Marília Pêra lembrasse de sua relação com a própria filha. Após a sua performance, Marília Pêra afirmou a Coutinho que ao relatar a relação de Sarita com a filha fez com que ela se lembrasse do rostinho de sua filha e fizesse com que os seus olhos marejassem.

Nessa cena, podemos verificar também a existência de trauma social em relação ao relato da personagem, que é compartilhado com seus familiares e, conseqüentemente, com os amigos. Podemos afirmar que o trauma social é uma experiência que afeta o sujeito, grupos, comunidades e nações, tendo por objetivo pôr em xeque os limites de suportabilidade e produzir estados de impotência do sujeito e do grupo para construir alternativas de vida. Sarita

passou por um trauma psicológico, que são respostas emocionais em relação a algumas situações estressantes que ela conseguiu administrar, como, por exemplo, sua relação com a filha. O desgaste emocional e psicológico é tamanho que elas perdem a noção da realidade e de si mesmas. Existem algumas situações que passam a ser consideradas traumáticas, como acidentes ou assaltos. Uma pessoa pode desenvolver um trauma em resposta a qualquer situação considerada física ou emocionalmente ameaçadora. É correto afirmar que esses traumas podem dificultar a fruição da vida de pessoas traumatizadas e podem levar ao surgimento de condições psicológicas severas, como estresse pós-traumático e depressão profunda.

“Meu avô era extremamente antissemita, linha verde, diplomata. O negócio era quente.” Sarita conta que sua mãe se converteu ao judaísmo e era uma mulher “inteligentíssima”. Coutinho pergunta o que o pai fazia e ela diz que ele era médico e professor.

No plano seguinte, Marília Pêra, que se identifica enquanto atriz, continua a narração. “Eu tenho pavio curto, mas também sou legal”, conta. Coutinho pergunta se ela chora fácil e ela responde que sim. Ele então a questiona sobre o filme *Procurando Nemo* e Marília diz que chora muito com esse filme. Ela provoca Coutinho, de forma calma, mas irônica, dizendo que o diretor não gosta de Nemo. (35:54s-36:20s).

Ele responde que nunca assistiu, mas ela insiste: “O senhor não gosta de coisas americanas, é meio comunista, né?!”. Depois disso, a atriz fala sobre o enredo do filme: segundo ela, trata-se de uma história “fantástica” sobre a relação de amor entre pai e filho.

O plano seguinte corta para Sarita, que se descreve como uma pessoa generosa, que “abraça as coisas facilmente”. Coutinho pergunta se ela chora com frequência e ela admite que sim, mas que também fica brava com facilidade. O diretor pede então que ela conte sobre um filme que a fez chorar. “A história do (Procurando) Nemo?”, ela pergunta, rindo e parecendo constrangida, mexendo no cabelo. Sarita começa a argumentar que se trata de uma história fantástica entre pai e filho e pergunta se o diretor conhece o filme.

Coutinho diz que não tem ido muito ao cinema. “O senhor não gosta de americano, aaah, que máximo!”, diz, eufórica. “Nemo é uma história bonitíssima, belíssima. Pai e filho no fundo do mar, aquela coisa, e o filho briga, se zanga com o pai”, conta. “Nemo, que no desenho animado é um peixe pré-adolescente, resolve desafiar o pai e foge pelo mar, quando é pescado e levado para a Austrália. Lá, ele fica preso em um aquário e o filme conta a história da busca de seu pai pelo oceano atrás dele.” “O pai fica desesperado e vai atrás dele”, conta, mexendo nos olhos com as mãos e ameaçando chorar. Sarita parece estar tensa e bate com os pés no chão. (36:49s-37:57s)

Ela conta que, depois do sumiço do filho... Nemo conhece um peixe louco no mar, que perde a memória instantaneamente. Os dois resolvem ir juntos para a Austrália, são ajudados por outros peixes e passam por “muitas situações semelhantes à vida”. Sarita ameaça chorar novamente, ri, diz que o diretor não pode rir também. “Se eu chorar e o senhor rir, fica esquisito!”. Ela conta que o filme termina bem e que o laço entre as duas personagens principais é restabelecido. “A relação entre pai e filho volta, então (o filme) tem essa coisa de relação entre pai e filho, que hoje em dia é muito complicada, né?! É uma nuance muito fina que eu não sei se as pessoas se apercebem – devem levar no inconsciente, porque aquilo é muito bem-feito.” Sarita conta que, no fim da história, Nemo acaba admitindo para o pai que errou e que não devia ter fugido pelo mar” (37:58s-39:09s).

“Procurando Nemo” deixou Sarita bastante comovida, como se a relação entre mãe e filha estivesse intrínseca nessa história e remetesse a sua vontade de resolver os problemas que a mesma tinha com a filha, tanto que ao contar essa história ela se emociona, ameaçando chorar em alguns momentos e explica que a relação entre pai e filho hoje em dia é muito complicada.

O plano corta novamente para Marília. Coutinho pergunta por que ela contou aquela história. “Porque... porque eu tenho um problema com a minha filha. Eu tenho um problema de relacionamento com a minha filha que é uma coisa que me derruba.” Marília para, pensa, suspira e diz de maneira firme: “eu acho que ela rompeu um elo que ela não podia ter rompido.” A atriz ameaça chorar e conta que resolveu participar do filme porque quer reatar a relação com a filha, nem que seja a última coisa que ela faça. (39:12s-40:06s).

Imagem 69



A atriz Marília Pêra

A imagem seguinte é de Sarita, já com o rosto molhado depois de chorar. Ela descreve como é a sua filha: “ela é uma brasileira maravilhosa, linda, chiquérrima”, conta, dizendo que o pai é um americano, seu ex-marido, com quem ela se casou muito jovem. Sarita enxuga

as lágrimas e descreve como era o pai de sua filha: “ele era advogado, chegou no Brasil e não fez nada. Ficou bobão. Virou professor de inglês e tal, não deu certo”, diz, acrescentando que o casal vivia entre o Rio de Janeiro e Nova York, quando começaram os conflitos. “Eu quis me divorciar, fiz meu último ano de faculdade em Nova York.” Ela conta que criou a filha sozinha porque, além de não ter o apoio do ex-marido, seu pai ficou doente naquela época. Ela descreve a situação: “um homem de 1,85m, trabalhava das sete às sete, uma massa de trabalho, um humanista genial, um homem maravilhoso, virou uma borboleta – meu marido, falava, virou uma berinjala. Ficou definhando para morrer durante cinco anos em cima da cama”. Coutinho pergunta se ele sofreu de esclerose e Sarita diz que foi um acidente vascular encefálico. (40:06s-41:04s)

O plano seguinte é com Marília. “Meu pai era aquele turco, aquele homem grande, de 1,85m, chegava em casa e – embora ele chegasse até cantando umas marchinhas de Carnaval às vezes –, ele queria ser servido, ele era o senhor da casa. A mulher dele tinha que servi-lo.” Ela conta que aquilo era, na verdade, um “teatrinho”, porque o pai era uma boa pessoa, um humanista fantástico, e que tinha uma verdadeira paixão pela neta. “Acho que foi isso que me salvou na vida, a paixão do meu pai. Meu pai era um homem muito apaixonado, muito apaixonado pelos filhos, pelos irmãos, pelos sobrinhos.” Marília fala isso de forma bastante contida, apenas imitando o pai ao descrevê-lo chegando em casa e levantando a voz ao dizer que ele era um “humanista fantástico”. (41:05s-42:04s).

A imagem volta para Sarita: “Isso (ter sido filha daquele pai) ajudou muito a gente.” Ela diz que, quando fica brava, lembrava que teve o pai, que o enterrou, e que, só por isso, sua vida foi maravilhosa. O episódio da morte também marcou a saída de sua filha de casa. “Ela está lá (nos Estados Unidos), está milionária, vive lá, mora lá”, conta, aparentando ressentimento. Coutinho pergunta então quando ela sentiu uma ruptura com a filha. “Ah, essa história eu não conto não, senão eu morro”, diz, para logo depois mudar de ideia, parecendo ansiosa com a situação. “Não, eu conto sim, não tem grilo”, fala, mexendo-se na cadeira e olhando para cima, tentando lembrar-se da situação vivida por elas. (42:05s-42:42s).

Quem conta a história é a atriz Marília Pêra, no plano seguinte. Ela volta um pouco na sequência, dizendo que a filha está muito bem nos Estados Unidos, tem um carro, “e eu aqui vivendo essa vida dura, apertada”. “Eu adoro a América, eu queria viver lá, na verdade eu queria ficar lá com ela.” Marília conta que a briga começou quando ela pediu, certo dia, o carro da filha emprestado e ela não quis emprestar. (42:46s-43:12s).

“Eu fiquei furiosa, meti a mão nela. Bati nela. Mas para mim era uma coisa normal, eu fui criada desse jeito: meu pai era muito apaixonado, mas ele mandava a mão” (Marília imita

um tapa no rosto). “Mandava aquela mão em cima da gente.” Ela diz que apanhava mais que a irmã, mas nunca se magoou com isso. “Eu sempre achei que era assim, que o amor persiste mesmo quando você apanha quando é criança.” (46:13s-43:54s).

Em resposta ao tapa, no entanto, a filha chamou a polícia para se proteger da mãe. “Ela chamou a polícia pra mim...” A atriz para um pouco e parece um pouco irritada. “Chamou a polícia pra mim!” Sarita continua: “Tinha uma coisa de amor ali que eu achava que era um anel que não se romperia jamais, porque é o anel filial. Aí quebrou.” Ela chora e diz que o único objetivo de sua vida agora é resgatar essa relação, nem que seja a última coisa que faça. (44:01s-47:28s).

Imagem 70



Sarita, a dona da história

Coutinho pergunta se ela tentou se reaproximar da filha e Sarita diz que ciclicamente o faz. “Quando eu me encontro com ela, é muito afetuoso, entende? É isso que me choca, é demais. Eu fui agora com a minha irmã e não tem mais aquele negócio de ‘agarrar’, mas ela se encosta em mim assim como se estivesse no sofá, entende? Como quando ela era criança.” Sarita diz que a filha parece uma louca: ela a trata “como um cachorro”, depois se aproxima e se afasta novamente. Ela exemplifica: “a gente marca no restaurante e ela diz ‘você está impondo esse encontro’”, descreve, imitando a arrogância da filha. Sarita conta que não costuma discutir quando isso acontece. “A gente aprende com a idade, né?!” (44:29s-45:14s).

Marília volta para outro período da história, logo depois da separação do ex-marido. “Fui morar com ela num apartamento chiqueríssimo ali perto da praia de Ipanema e ela tinha um quartinho para ela – eu fiz questão que ela tivesse um quartinho para ela, essas coisas de psicologia moderna –, mas ela se recusava a ficar lá. Ela dormia comigo, dormia sempre comigo na cama de casal.” Na época, ela tinha dezesseis ou dezessete anos. “Eu até brincava ‘pô, você fica me batendo com o pé, parece seu pai’. O pai dela é muito grande, eu sou muito grande.” (45:16s-46:10s).

O último plano da história é com Sarita, que fala como está sua vida atualmente. Ela diz que foi reumatóloga e está “meio aposentada” em função de uma hepatite autoimune, que a obriga a tomar corticoides. “Toma corticoide sempre?”, pergunta Coutinho. “Sempre, com o maior amor. Senão ia para o cemitério, o que o senhor prefere?”, pergunta, rindo. O diretor questiona se é verdade que ela não gosta mais de gente. “É, com essas tragédias todas que passei na minha vida... assim, em todos os momentos em que precisei... eu não acredito em Deus, nem nada. Se colocar isso no filme, vai ficar esquisito, mas eu não acredito, viu?! Então não adianta...”. Coutinho pergunta se ela reza. “Não, eu tinha as superstições da minha mãe, mas, fazendo análise, fica esquisito. Melhor a gente olhar para dentro e buscar forças, enfim.” O plano termina com ela mordendo os lábios, parecendo ansiosa. (46:11s-47:13s).

O próximo plano é mais aberto, com Coutinho aparecendo no canto da tela de perfil e conversando com Marília a respeito de sua interpretação. Mesmo sendo conhecida do grande público, é só então que ela efetivamente se apresenta enquanto atriz. A atriz parece um pouco ansiosa, mordendo os lábios. Coutinho comenta que o depoimento foi todo interpretado de forma contida, com exceção de quando ela contou sobre a briga com a filha. “Teve um momento em que eu falei da filha dela, aí veio a imagem da minha filha e eu dei uma marejada, como eu tô dando agora. Porque vem a filha, a tua filha, a tua continuidade, vem na memória emotiva a carinha da filhinha.” (47:15s-47:44s).

Marília explica sobre as vezes em que se emocionou no texto. “Isso é algo que eu não sei se é interessante ficar, que é aquilo que eu te falei das vezes em que a gente se encontrou: quando o choro é verdadeiro, a pessoa sempre tenta esconder. Assim, esconder (mostra, fingindo conter as lágrimas).” Coutinho pergunta se isso acontece na vida em geral ou em um filme. “Na frente de uma câmera ou, sei lá, numa análise – cada análise é uma. Mas quando o sentimento é doloroso e verdadeiro, a pessoa tenta esconder a lágrima. E o ator, principalmente o ator hoje, tenta mostrar a lágrima.” Marília diz que isso ocorre com frequência em atores de televisão e que, ao interpretar Sarita, tentou esconder o choro. “Acho mais emocionante quando você quer esconder a emoção.” (47:46s-49:12s).

Um plano que nos chama a atenção é a performance de Sarita, que revela maior consciência do fato de estar participando de um documentário e demonstra um forte desejo de reatar o relacionamento com sua filha. Ela deixa claro seu interesse em fazer as pazes com a filha, repetindo esse desejo várias vezes em seu depoimento. A personagem retorna no final do filme documentário porque sentiu que sua entrevista teve um tom muito triste. Conforme entende Ismail Xavier (2004), as personagens de um documentário contam suas histórias tendo

em vista dois eixos - o diretor e a câmera. Sarita, assim, parece agir claramente em função da câmera e da abertura ao espaço público que ela representa.

Outra característica importante deste segmento de "Jogo de Cena" é que Marília Pêra, mesmo sendo uma atriz reconhecida do teatro, da televisão e do público, só se apresenta como atriz no final de seu depoimento, quando Coutinho conversa com ela sobre sua interpretação. Nesse sentido, faz parte do "jogo" proposto pelo filme documentário não a colocar na posição de atriz, ao contrário do que ocorreu com Fernanda Torres.

Aletha e Fernanda, Sarita e Marília contam histórias relacionadas à família e ao rompimento com a filha de maneira diferente. Sarita é uma personagem expansiva e espontânea; quando ela conta a história, é possível perceber que ela se emociona em vários momentos, principalmente quando fala de sua filha, e fica irritada ao lembrar da briga que teve com ela, sorrindo em alguns momentos também, como quando admite que gosta de assistir "Procurando Nemo". Marília conta a história de maneira diferente, ou seja, sua personagem é contida, sóbria e poucas vezes se emociona – a não ser uma única vez ao falar da filha, fato que é justificado na conversa final com o diretor sobre sua interpretação. Contudo, é possível observar que a história contada pela atriz teve alguns improvisos e apreensões particulares em comparação à história original. Por exemplo, quando descreve o pai chegando em casa, a atriz lembra que Sarita mencionou que o pai gostava de marchinhas e acrescenta essa frase ao texto. Em outro momento, a atriz parece tirar suas próprias conclusões da história ao afirmar que o machismo e a agressividade do pai de Sarita não passavam de um "teatrinho" familiar.

A cronologia com que os fatos são contados é bastante linear e semelhante entre Sarita e Marília. Ambas se apresentam, contam quem são, a história da família e falam sobre a animação "Procurando Nemo" (2003), de Andrew Stanton e Lee Unkrich, usando-o como pretexto para que o diretor pergunte sobre a relação da personagem com sua filha. A história passa pela descrição da filha, a briga entre ambas, as tentativas de reconciliação e o momento atual da personagem.

Em relação à narrativa, poucas vezes há repetição de trechos e elipses da história. Na maior parte do segmento, parece que a montagem faz as personagens "conversarem" entre si, mesmo com interpretações distintas e evidentemente sem se encontrarem ao longo do filme (Mager, 2020). Em um trecho, por exemplo, Sarita conta a história de "Nemo" e Marília, no plano seguinte, diz por que gosta do filme. Em outro momento, a atriz admite que está participando do documentário para se reconciliar com a filha, e Sarita aparece na cena seguinte com o rosto molhado de chorar por causa dessa fala.

O mais interessante é que os artifícios da narrativa não se referem a colocar as personagens dentro de identidades separadas no começo do segmento para depois embaralhar as peças, como ocorreu com Aletha e Fernanda. Referências sobre entrevista prévia ou interpretação, que deveriam servir para apresentar ou confundir as duas identidades, não aparecem de maneira clara em boa parte do segmento (idem). Portanto, a montagem não provoca o questionamento sobre qual parte cada personagem ocupa na história, e os “truques” existentes se dão pelas passagens de um trecho a outro e pela repetição de certas falas das personagens.

A presença do diretor é colocada de forma clara logo no começo da cena. Assim que Sarita aparece, ela cumprimenta Coutinho e pergunta se está tudo bem com ele. Esse é um indício do que volta a ocorrer ao longo de todo o segmento: tanto Sarita quanto Marília solicitam a presença do diretor e interagem com ele constantemente, algumas vezes com perguntas e risadas. Uma das cenas mais marcantes é quando ambas perguntam se Coutinho conhece o filme "Procurando Nemo" e ficam surpresas e debocham quando o diretor afirma não ter visto o desenho animado, chamando-o de comunista. É importante lembrar que nem todas as histórias de "Jogo de Cena" são contadas por duas personagens, como no caso das cenas analisadas. Há ainda depoimentos feitos por uma só pessoa.

Na concepção de Halbwachs (1968), “a memória coletiva não tem a capacidade de explicar todas as nossas lembranças e talvez não explique por si só a evocação de qualquer lembrança” (Halbwachs, 1968, p. 42), pois “nada prova que todas as ideias e imagens tiradas dos meios sociais de que fazemos parte e que intervêm na memória não recubram uma lembrança individual como por exemplo, um painel, mesmo no caso em que não o percebemos” (idem). Pode-se afirmar que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, sendo que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupa e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantemos com outros ambientes.

Diante dessa afirmação, é possível observarmos que na história de vida de Sarita existem tanto uma memória individual quanto uma memória compartilhada. A memória individual é percebida quando ela conta um pouco sobre o seu pai e a relação que ela teve com ele e em relação a memória compartilhada é quando a mesma relata a sua relação com a filha, com o seu esposo, sua mãe e pai fazendo com que os espectadores entendam com detalhes a sua história de vida.

4.8. Claudiléa / Lana Guelero – A perda, o interminável luto, a violência urbana

A sexta cena teve início aos cinquenta minutos e terminou aos cinquenta e sete minutos e cinquenta e um segundo.

A história de vida é narrada por uma atriz chamada Lana Guelero e pela verdadeira dona da história, Claudiléa Lemos, que só aparece no final do documentário, sendo narrada de forma linear. Lana usa calça preta e duas blusas sobrepostas, uma branca e outra preta de manga. Ela parece tímida e nervosa antes da entrevista começar, e Coutinho pergunta se ela vai conseguir se acalmar, e ela responde que já está calma. A interpretação de Lana é perfeita, pois narra a vida de Claudiléa como se fosse sua própria história de vida, emocionando os espectadores ao relatar seu casamento, como superou o trauma de sua separação, e a perda do filho ainda muito jovem, morto em um assalto. A história da morte do filho é contada em detalhes. Ela menciona as dificuldades de voltar para casa e até mesmo de abrir as janelas, e a realização pessoal com a filha e o orgulho que tem por ela.

Lana se emociona ao contar a perda do filho de Claudiléa. Claudiléa Lemos aparece pouco antes do final do filme, narrando sua própria história. Ela conta que seu casamento durou vinte e quatro anos e que deu à luz a uma filha e a um filho, que foi uma bênção. Ela também narra a separação do marido. A história é contada de forma idêntica. A história se repete, com os mesmos elementos presentes no relato da atriz, o que leva o espectador a se questionar sobre qual seria o verdadeiro personagem detentor da história. Claudiléa se emociona ao lembrar da perda do filho e do apoio que recebeu de sua filha, que cuidou dela durante cinco anos e pela qual ela faz tudo.

Coutinho pergunta a Claudiléa se ela o conhecia antes desta filmagem, e ela afirma que não. O cineasta, então, diz que a conhece, mas que ela não o conhece. A personagem começa falando sobre seu casamento e explica que durou 24 anos. Coutinho pergunta se foi ela que quis se separar, e ela responde que a decisão foi do ex-marido, pois ele queria curtir a vida sem ela e sem os filhos. Eles conseguiram juntar bastante dinheiro, compraram um carro, mas ele decidiu que queria viver sem a família e foi embora. Claudiléa diz que ela e os filhos começaram a viver novamente. Seu filho acordava às 4 da manhã para trabalhar e a filha saía um pouco mais tarde. Eles tomavam café juntos antes de cada um seguir para suas atividades.

Claudiléa conta que “em 5 de março, a madrinha do filho passou mal e precisou ser hospitalizada. Claudiléa foi ficar com ela no hospital. À noite, o pai dos filhos e os irmãos dela apareceram para levá-la para casa, e ela estranhou porque estavam todos ali. Eles disseram que o filho dela havia sofrido um acidente e estava internado. Inicialmente, disseram que ele estava bem, mas depois revelaram que ele havia reagido a um assalto e sido morto”. Claudiléa descreve esse momento como o pior de sua vida, pedindo a Deus para ressuscitar o filho. Ela

não conseguia dormir, tomou remédios, e passou dias e noites na janela até a missa de sétimo dia, sempre com a filha ao lado, cuidando dela.

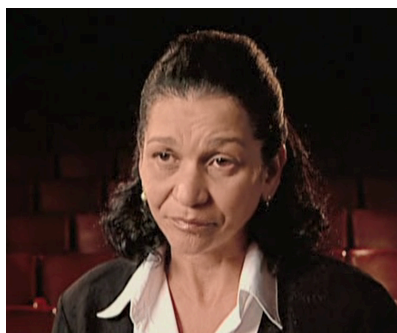
A violência urbana é um fato corriqueiro nas grandes metrópoles do país, com destaque para a cidade do Rio de Janeiro, que enfrenta a violência e a falta de segurança pública. Podemos acompanhar através da televisão e jornais o quanto a população vem sofrendo, desde assaltos e homicídios, sem mencionar os confrontos armados entre facções criminosas e a polícia e, em muitos desses confrontos, a população acaba sendo atingida por balas perdidas, colocando, assim, em risco a vida da população.

No caso específico do filho de Claudiléa, ele perdeu a vida por reagir a um assalto. Ao abordar esse tema, o cineasta consegue interrelacionar o trauma psicológico com a realidade social, indo além de seus próprios propósitos nessa fase de sua carreira, que era ignorar as questões sociais e políticas. É importante ressaltar que ele trata também da questão da homofobia quando entrevista Jackie Brown que são também de origem social.

Após oito meses, a filha sugeriu que voltassem para casa. Foi uma decisão difícil para Claudiléa, que mal conseguia entrar no quarto do filho. Depois de cinco anos, Claudiléa sonhou com o filho, que estava vestido de azul e dizia que havia se tornado um anjo e que ela não deveria mais ficar triste. Claudiléa acordou e disse à filha que, a partir daquele dia, abririam a casa e voltariam a viver. Hoje, a vida dela está mais estabilizada porque a filha está feliz, trabalhando e noiva, após passar cinco anos cuidando da mãe sem namorar. Agora Claudiléa diz que é sua vez de cuidar da filha, fazendo tudo por ela.

Eduardo Coutinho a lembrou de uma frase dita pela personagem: “Deus é bom, mas não comigo”. E ela respondeu “que Deus fez maldade com ela porque ele tá recompensando-a com a sua filha, mas ele não chega a me convencer ainda porque ele não me respondeu até hoje porque ele tirou o meu filho”.

Imagem 71



A atriz Lana Guelero, que interpretou Claudiléa

4.9. Jackie Brown - Sonho, preconceito

A personagem Jackie Brown aparece no início do filme, interpretada pela atriz, e reaparece na sétima cena aos cinquenta e sete minutos e cinquenta e dois segundos, com duração de três minutos. Esta cena está no meio do filme e é contada por Jackie Brown. “Nós passamos por muitas dificuldades, muitas mesmo, mas eu não culpo nem meu pai nem minha mãe por isso. Porque, quando estou falando assim e eles assistirem depois, ou minha mãe ou até meu pai em algum lugar, eles podem se sentir mal, mas o que eu tive que passar me dá força para ser o que sou hoje. Eu pego força nisso, entendeu? Tipo, meio que eu tinha que me virar para poder comer, entendeu?” (57:56s-58:24s)

Coutinho pergunta para a personagem se ela tem um grupo, e ela responde que tem um grupo de rap. Ela menciona que é uma forma de expressão não violenta e musical. Coutinho então pergunta se tem alguma letra que possa cantar para ele ouvir, e Jackie responde: “Pô, tenho uma assim. Vou cantar frio porque é como aquela coisa quente que tem a base tipo de fundo que te leva e te dá embriaguez, mas assim, posso meio que enrolar aqui... Só um beatbox”. Coutinho pergunta o que é um beatbox, e Jackie demonstra, colocando a mão sobre a boca e fazendo um barulho com a melodia do rap, mas ela afirma que não pode fazer o beatbox enquanto canta. (58:26s-59:34s).

“Eu vou cantar para você, posso cantar para você?”, pergunta Jackie. Coutinho responde que sim, e a personagem diz: “Então demorou. Vai, vai, vai, vai, vai, Jaqueline Ferreira Gonçalves, neguinha, pequenininha do cabelo de caneca, que tinha o sonho de ser paqueta do Show da Xuxa, mas que ilusão. Não tinha a pele clara, olho azul, nem cabelo bom e mesmo assim continuei seguindo minha luta. Na infância, brincava de casinha e médico e pulava o muro do colégio pensando em arte e vendendo algo no cemitério São João Batista. Era uma garota com um estilo muito louco, era funkeira, usava sainha de algodão, cabelo black. Mesmo assim, naquela época, era discriminada. Agora, em 2006, estou na moda, estou no 'Nós do Morro', cresci, venci, vivi. Tenho 27 anos, tenho dreadlocks, me chamo Jackie”.

Coutinho pergunta se ela sente preconceito dos outros por causa de sua namorada. “Hum! Vou te falar uma coisa, assim, até sinto, porque tudo depende de como você leva, né? (59:35s-01:00h). “É, eu sou lésbica, mas me considero normal. Se estivesse aqui no teatro e sentisse necessidade de beijar ela aqui, eu a beijaria, porque não vejo complicação. Todo mundo sabe que sou gay de certa forma e todo mundo me respeita, como se eu fosse um casal, um homem, meio que mulher. Me respeitam perfeitamente. Eu sinto pelo ‘oi, tudo bem,

Jackie?’, pelo modo como as pessoas falam, mas sinto que foi a forma como passei isso, entendeu? Porque sempre que houve piadinhas, tipo de eu estar falando com alguém ‘e aí, cara?’, não, eu sou uma menina. Estão falando que sou ‘cara’ porque... Calma aí, não. Aí as pessoas já irão te olhando da forma certa, não, o que é isso?’. (01:00h-01:01m).

Imagem 72



Personagem e dona da história, Jackie Brown

4.10. Maria de Fátima – Infidelidade, parto, depressão

Na cena seguinte, Maria de Fátima, uma mulher bem-humorada de aproximadamente quarenta anos, narra sua vida diante da câmera. Ela aborda sua relação complexa com o pai, experiências de traição conjugal, maternidade, trabalho e busca por um novo companheiro. O documentário destaca a singularidade de sua narrativa, revelando a reflexão proposta por Eduardo Coutinho sobre os limites entre documentário e ficção.

Maria de Fátima relata eventos marcantes de sua vida, incluindo a separação dos pais devido à infidelidade do pai, sua própria experiência de casamento traumático e a descoberta de uma infidelidade conjugal. Apesar do perdão ao pai, ela mantém uma promessa pessoal de não pedir sua bênção novamente. Sua narrativa ressalta a importância da memória na reconstrução do passado e na compreensão do presente. A conversa também aborda a experiência do parto e a essência da maternidade, destacando a visão de Maria de Fátima sobre o papel único da mãe na proteção e cuidado dos filhos.

O cineasta pergunta se ela teve depressão nessa época e ela responde “que teve depressão que foi ao psicólogo e que foi ele que a tirou da quarentena, porque eu não queria mais saber de sexo e eu tinha um fogo tremendo no casamento, adorava fazer sexo, gostava disso como arroz e feijão”. Coutinho perguntou se foi com o primeiro marido e a personagem afirma que sim,

“mas aí quando eu me separei eu fiquei muito tempo sem querer saber de homem, o homem me paquerava na rua, oh, que ódio que eu tinha, mas aí o que aconteceu eu sair com o meu psicólogo, ele se apaixonou por mim, eu não sei se ele se apaixonou, eu acho que ele quis ser o meu psicólogo em vias de fato até o fim, não só no papo, ele dizia para mim você não pode perder essa coisa bonita que você tem de amar o próximo você gosta muito das pessoas, aqui todo mundo te ama, era um monte de gente com cada história, terapia em grupo, eu dizia gente minha história não tem nada a ver é muito simples, é uma frescura minha eu está aqui e aí ele falou para mim, olha vamos sair hoje, vamos tomar um vinho e no vinho eu fui para o apartamento dele e lá eu sair da quarentena”. (01:05m-01:06m).

Coutinho questiona a personagem sobre qual é sua principal fonte de renda atualmente. Ela responde que é designer de sobrancelhas, explicando que trabalha especialmente com pessoas que passaram por quimioterapia e radioterapia, cuidando da reconstrução das sobrancelhas utilizando uma tintura suave chamada renna, que não causa irritação. Coutinho indaga sobre o processo de totalização, ao que ela responde mencionando Cleópatra e Júlio César. Ela relata ter aprendido a técnica de designer de sobrancelhas em um curso na Barra da Tijuca.

Com a entrevista concedida a Coutinho, Maria de Fátima revisitou o seu passado, lembrando de momentos marcantes, como por exemplo a separação de seus pais, a sua própria separação, a importância da maternidade e a sua relação com o seu psicólogo. Nesse sentido, o passado acabou por interferir em seu presente, como por exemplo a depressão que a mesma teve e que foi curada pelo seu psicólogo.

Imagem 73



Maria de Fátima, dona da história

4.11. Aletha / Fernanda Torres – Distúrbios mentais na família, gravidez, dificuldades performáticas

A nona cena começa com Fernanda Torres e Aletha compartilhando a história juntas. É relevante notar que a narrativa de Aletha é contada tanto por ela quanto por Fernanda Torres. A cena inicia com Aletha subindo as escadas em direção ao palco, expressando surpresa pela quantidade de pessoas presentes. Fernanda repete a mesma expressão, enquanto Coutinho comenta sobre a semelhança entre suas atuações. Aletha destaca suas dificuldades em manter a sequência narrativa, enquanto Coutinho tenta ajudá-la oferecendo perguntas direcionadas.

É importante destacar que a atriz Fernanda Torres aparece em dois momentos nesse documentário, sendo que no primeiro momento ela relata a história de uma mulher que tinha o desejo de engravidar já no segundo momento é como a atriz que conta a história de vida de Aletha.

A sequência alterna entre Aletha e Fernanda contando a mesma história, evidenciando a dificuldade de Aletha em manter a coerência narrativa. Enquanto Aletha utiliza gírias e demonstra nervosismo, Fernanda tenta reproduzir os trejeitos da personagem, mas enfrenta dificuldades, interrompendo sua interpretação em momentos de crise e nervosismo. Ela admite sentir-se constrangida diante de Coutinho e revela suas dificuldades em incorporar os aspectos da personagem. A questão da memória é destacada, com as atrizes sendo atravessadas por histórias do passado que interferem no presente. Nesse sentido, a memória é o fio condutor da narrativa, pois Aletha relembra de fatos do passado que de alguma forma estão ligados ao seu presente.

Fernanda retoma a história aos 18 anos, mencionando sua recusa em tomar anticoncepcionais e sua decisão precipitada em usar injeções contraceptivas, resultando em uma gravidez indesejada. Ela descreve a situação com humor, mas também demonstra constrangimento e confusão em relação aos sentimentos experimentados na época. A atriz se perde entre suas próprias emoções e as exigências do texto, revelando suas dificuldades em se conectar com a personagem.

Mais uma vez o plano corta para Aletha, que conta que o pai gostava de falar sobre História da arte e que leu diversos livros de influência diferentes durante a adolescência. “Você lia o que?”, pergunta Coutinho. “Ah, o Livro de Ouro da Mitologia, Clarice Lispector eu li todos, entendeu?” Coutinho pergunta quantos anos ela tinha e Aletha responde que 14 ou 15.

No plano seguinte, Coutinho pergunta com quantos anos ela engravidou e Aletha parece um pouco tensa, e diz que foi com 18 anos. “Você tinha namorado já nessa época?” Aletha diz que não e que seu ex-marido foi o primeiro. “Eu era muito da *night*, boêmia, gostava da Lapa

(o famoso bairro carioca), gostava de curtir, gostava de sair, gostava de conhecer gente diferente, conversar”, explica entusiasmada. Ela conta que gostou de seu ex-marido, mas que eles eram muito diferentes. Aletha olha para a câmera de forma sutil e afirma que isso é a pior coisa que inventaram: “essa coisa de que partes e coisas diferentes se completam é uma mentira do caralho. Eu fui me anulando.” Ela diz que não põe a culpa no ex-marido, porque acha que o relacionamento não deu certo por causa do seu comportamento não-assertivo ao qual a atriz Fernanda havia se referido anteriormente.

A personagem Aletha volta para o trecho da história que a atriz contava no início: ela foi morar com o pai com 18 anos, depois que ele se separou da mãe, que havia ficado doente. Coutinho pergunta o que a mãe dela tinha e Aletha explica: “Transtorno bipolar, comportamento maníaco-depressivo.”

O plano volta para Fernanda refletindo sobre a gravidez. “Ai meu Deus, que ignorância, que ignorância. E eu me achava ‘a esperta’, sabe?”. Ela conta que preferiu não tomar a pílula anticoncepcional porque não “tinha saco” para lembrar-se todos os dias do remédio e por isso optou pela injeção, que parecia “mais potente”. “Aí não deu certo, não deu certo, porque eu tô com minha filha aí!”, diz rindo. “Sei lá, foi super ignorância mesmo, super ignorância. Tinha que esperar um mês, entendeu? A injeção tinha que esperar um mês para ter validade. Aí eu não esperei, fui muito apressada. Ai, que merda, aí que é a merda!”, fala, sorrindo e colocando a mão no rosto, envergonhada. “Que coisa idiota, né?!” (01:12m-01:13m).

Aletha conta que a avó também adoeceu e era medicada com remédios que a deixavam em um “estado latente”. “Não resolve nada, só adormece.” Coutinho pergunta se ela tomava eletrochoques e Aletha explica que “a sua avó sim, mas a sua mãe, não,” conta, rindo da possível confusão feita pelo diretor. A personagem descreve como era o tratamento: “era horrível, em dez minutos a pessoa perde a expressão, sabe? Fazia um cuspe no canto da boca quando falava”. Coutinho pergunta quantos anos ela tinha? “Onze anos! Mas assim, eu não via saída, sabe? Eu não via saída...”, descreve, aos prantos. (01:15m-01:17m).

Aletha volta à cena novamente e conta, rindo, os detalhes de quando fez o primeiro teste de gravidez, com um dispositivo comprado na farmácia: “quando deu negativo foi uma felicidade, eu explodi de felicidade. Sabe aquelas promessas? ‘Eu nunca mais vou dar na minha vida’”. Mas como a menstruação demorou a voltar, ela resolveu fazer o exame de sangue. “Meu pai vai descobrir isso quando vir a porra do documentário”, diz, olhando para a câmera. A mesma conta rindo muito e tapando o rosto e conta que precisou quebrar um cofre com moedas dele para ter dinheiro para fazer o exame. (01:18m-01:19m).

Coutinho pergunta para Aletha com quanto tempo ela ficou com o seu ex-marido e Aletha diz que eles terminaram há três meses, após a convivência de dois anos. Depois disso, ela fala sobre o casamento e a maternidade:

“Aí quando eu casei, eu conto na mão do Lula quantas vezes eu saí, entendeu? (Sair) para me divertir, porque sair de casa eu saía muito, mas para ir ao médico, a casa de tia. Minha vida social virou casa de tia e aniversário de criança. Eu estava virando uma velha.” (01:20m-01:21m).

O plano corta para Fernanda de cabeça baixa, pensativa. Ela levanta o rosto e diz que tem algo para falar que não havia conseguido dizer na entrevista de seleção das personagens.

“Eu queria falar desse caos que é ser mãe. Ter 20 anos, ser mulher, sozinha, solteira e com uma família super, super machista e sem dinheiro. É difícil, é o que eu te falei: eu gosto muito da minha filha, mas é difícil conciliar, porque assim... então... tem a minha faculdade, daí tem ela... e tem os sonhos, né?! Tem os sonhos, né?! Sei lá, (sonho) aventureiro. Ilha Grande, Trindade, porra, Machu Picchu. Porra Picchu, entendeu? Eu quero viver isso tudo e parece assim... que desde que ela veio, anulou esses sonhos todos, sabe?” (01:21m-01:21:41s).

O foco volta para Aletha, que prossegue com sua história, revelando como o nascimento de sua filha a trouxe de volta à realidade. Sua vida se tornou uma mescla de trabalho, estudo e planos para o futuro, mas ela expressa sua resistência a seguir um caminho convencional. Aletha rejeita a ideia de buscar estabilidade por meio de um emprego público e viver apenas para adquirir bens materiais no futuro. Ela compartilha sua frustração ao pensar nas possibilidades perdidas de viver livremente e explorar o mundo, caso não tivesse se tornado mãe. No entanto, Aletha explica que, apesar das dificuldades, sua filha foi a fonte de força e propósito que a impulsionou a buscar as coisas boas da vida. Ela admite que todas as conquistas que alcançou foram resultado direto da maternidade, e que sua filha a inspira a viver plenamente, mesmo diante dos desafios. Ela expressa sua vontade de realizar seus sonhos junto com a filha, em um misto de lágrimas e sorrisos ao imaginar seu futuro juntas.

Nesse relato, podemos observar a existência de uma ambiguidade: por um lado, Aletha afirma que se não tivesse se tornado mãe poderia viver livremente e explorar o mundo e, por outro lado, a mesma explica que sua filha é fonte de sua força lhe estimulando a conquistar as coisas boas da vida, deixando implícito que suas conquistas foram provenientes da maternidade. Nesse sentido, a personagem aproxima-se das expectativas sociais valorizando a sua vida após o nascimento da filha.

A partir do texto representado pela atriz/personagem, podemos nos remeter ao discurso de Ecléa Bosi (1994) sobre a memória, destacando como o passado se mescla com as

percepções atuais, ocupando a consciência e influenciando as ações e emoções do presente. Nesse sentido, o passado de Aletha influencia o seu modo de viver o presente e, após o término de seu casamento, ela percebeu que necessitava de um tempo para si e para a sua filha. A partir desse momento desperta o desejo de realizar os seus sonhos ao lado de sua filha.

Na última cena, Eduardo Coutinho é visto no canto esquerdo da tela, de perfil, enquanto pergunta à atriz Fernanda Torres se ela considerou incluir algo no material bruto de Aletha. Fernanda responde que não, e que nem sequer quis ver o material editado, pois acreditava que as memórias de Aletha estavam tão vívidas em sua mente que o material bruto era como sua própria memória. Ela compara a experiência de interpretar um papel fictício com a de retratar uma pessoa real, como no caso de Aletha.

“A diferença é que, com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, você pode até ficar nele porque ele é da sua medida. Com um personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e não chegou. É alguém acabado na sua frente. O outro é em processo. E, outras vezes, ficção, fazendo um personagem que não existe, você atinge um grau de realidade que (parece que) aquela pessoa existe.” (01:23m-01:24m).

É possível perceber, em relação à narração das histórias, que tanto Aletha como Fernanda Torres tiveram dificuldades semelhantes para realizá-las. Aletha cita que é complicado seguir a cronologia dos acontecimentos, enquanto Fernanda se perde mais de uma vez ao contar as histórias. Entretanto, as sequências dos eventos também são alteradas: Fernanda começa falando sobre a gravidez, volta e se apresenta, retoma a gravidez e, no fim, diz como se sente enquanto mãe. Já Aletha conta a história de maneira cronológica: primeiro fala sobre si mesma e sobre a família; depois, conta como era a vida antes de engravidar, fala um pouco do relacionamento com o pai da criança, o resultado do teste da farmácia e, no fim, ela faz uma reflexão sobre a maternidade precoce.

Outro ponto relevante nessa cena é o fato de a atriz Fernanda Torres ser apresentada logo no início da sequência enquanto atriz, quando o cineasta Coutinho pergunta por que ela diz uma determinada fala antes mesmo de se sentar na cadeira. Existem dois aspectos significativos desse trecho inicial, a saber: a identificação da atriz com a personagem e o fato de que isso decorre de um incentivo de Coutinho, como, por exemplo, a explicitação do papel que cabe naquela dupla não se dá de forma espontânea e sim, através de um estímulo vindo do diretor.

É possível observar que o encadeamento que Aletha dá para os fatos é mais refinado do que o de Fernanda, visível na forma como conta a história, oscilando entre momentos de euforia e de desespero constantes, como, por exemplo, quando a personagem se refere à situação de sua avó: em apenas alguns segundos, a personagem descreve de forma leve o

“cuspe” escorrendo do canto da boca quando ela levava eletrochoques, e transita para o desespero ao lembrar que isso aconteceu quando tinha apenas onze anos de idade e que não enxergava uma saída para aquela situação. É importante ressaltar que o presente também condiciona as interpretações do passado.

Imagem 74



Aletha, personagem e dona da história.

4.12. Marina, arte, silêncio, culpa

A décima cena iniciou-se em uma hora e vinte e quatro minutos e sete segundos e terminou em uma hora e trinta minutos e onze segundos com duração de seis minutos. Essa cena tem apenas a personagem narrando a história.

A personagem Marina inicia a conversa falando que é pretensiosa ao se perceber como uma atriz nata, pois precisaria aprender muito. Inicia seu relato lembrando com detalhes a briga que teve com o seu pai e que a levou a ficar sem falar com ele durante 5 anos, mesmo morando na mesma casa. Ela explica que esse silêncio durou até a morte de seu pai. Podemos verificar em alguns momentos da cena a imagem do seu rosto quase congelada na câmera, cena que se iniciou com um close-up do rosto, estando sentada na cadeira diante do cineasta.

Marina explica que o pedido de perdão em relação aos anos sem falar com o seu pai ocorreu somente em forma de sonhos, que ela descreve com detalhes:

Ah, em sonho ele já apareceu, só que, uma vez fazia um tempo que, eu já morava no Rio, mas não fazia muito tempo, não, eu morava sozinha, daí um dia eu acordei à noite, no meio da noite, Coutinho: era de madrugada, assim, daí eu só abri o olho, sabe, como se uma pessoa tivesse te chamando, sabe, como se você nem tivesse dormindo. Daí eu olhei pra janela, era uma janela grandona assim, daí eu vi meu pai lá, ele ficou me olhando. Daí eu não tava acreditando, achei que eu tivesse sonhando, mas eu não tava sonhando, a gente sabe quando tá sonhando. [Mas o que que o olhar

dele te passou, por que que te pacificou? Perdão]. (Marina faz que sim com a cabeça) É, se ele veio, se ele apareceu pra mim, assim... É, em sonho também já pedi desculpas, sem preço. [Coutinho: Você sonha muito?]. Não, quando eu sonho com ele, eu sempre aproveito e peço desculpas. [Coutinho: aproveita?] É, quero ter certeza de que ele me perdoou.

Na cena, a história é narrada por uma jovem chamada Marina, que compartilha a perda de seu pai. A cena é centrada exclusivamente nela. Inicia-se com Marina fixando o olhar em um ponto fora da tela por alguns segundos, possivelmente em direção a Eduardo Coutinho, quase como se a imagem estivesse congelada. Coutinho questiona: "Você disse que é uma atriz nata, é isso?" e então Marina dá um salto e ri, envergonhada com a pergunta. "Pretensiosa, né?! Acho que sou, mas ainda tenho muito que aprender, sabe? Pretendo estudar pelo resto da vida. Mas sei que tem gente... é aquela coisa, tem jeito."

Coutinho indaga sobre os pais de Marina e ela revela: "minha mãe é química, meu pai é biólogo." O diretor pergunta se estão separados. "Meu pai... já faleceu", responde ela, em tom baixo. Coutinho questiona há quanto tempo isso aconteceu, e Marina responde inicialmente com timidez, "acho que há quatro anos", para então afirmar em voz alta: "faz quatro anos este ano." (01:23m-01:24m).

Ela inicia sua história contando sobre a relação com o pai. Marina relata que gostava dele, mas teve uma briga quando era pequena, por volta dos onze ou doze anos, em uma festa na qual ele ficou indisposto e foi levado ao hospital com um princípio de infarto. "De alguma forma, achei que aquilo tinha sido minha culpa. Na época, não entendia e nunca mais falei com ele... até ele falecer." Marina relata isso pausadamente e em tom baixo. Ela se mantém quase imóvel e não expressa muito sentimento.

A jovem menciona que seu pai faleceu quando ela tinha dezoito anos e, desde então, nunca mais conversou com ele. Coutinho interrompe e pergunta se ele morava longe ou perto, e a mesma responde que moravam na mesma casa. "Não conseguia falar com meu pai porque achava que ia prejudicá-lo. Hoje, acho que pensava assim, porque não entendia, não conseguia falar com ele. Achava que ia fazer algum mal a ele." Ela volta a mencionar que acreditava ser culpada pelo infarto. (01:25m-01:26m).

Coutinho questiona como era a relação na prática. "Ele dizia bom dia e você não respondia?" "Não, porque, com o tempo, ele desistiu de mim. Ele foi se afastando também", explica Marina, ainda em tom baixo. Ela menciona uma vez em que o pai tentou conversar e foi o único momento em que o viu chorar. "Veio pedir para eu voltar, perguntar o que tinha feito. Me abraçou. Fiquei com dó, mas mesmo assim não consegui voltar a falar com ele. Só que

também, quando ele morreu... (arregala os olhos e sorri). É sempre assim, né?!” (01:26m-01:26:52s).

Marina explica que a mãe sempre a alertava de que, quando o pai morresse, ela se arrependeria por não ter aceitado conversar com ele. Coutinho pergunta por que ela nunca tentou terapia para resolver o problema. Ela sorri timidamente, olha para baixo e balança a cabeça, explicando que tentou, e diz que “minha mãe me levou logo depois (do episódio da festa), mas não adiantou. Fiquei pouco tempo, não adiantou. Foi algo que mudou de verdade em mim. Coisa de louco, mesmo... porque... parei de gostar do meu pai”, diz sem muita emoção. “Hoje me arrepenho”, afirma pensativa. (01:26:52s-01:27m). O diretor pergunta se ela ficou deprimida depois da morte do pai. Ela confirma: “sim, tive depressão, uma depressão profunda. Ficava em casa, não atendia o telefone (sorri, mas parece envergonhada). Dormia o dia inteiro...”. Em seguida, ela afirma com firmeza: “Decidi que queria ser atriz” (01:27m-01:27:58s).

Ela se entusiasma com o assunto, mencionando que, assim como decidiu repentinamente não falar mais com o pai, também optou, “do nada”, por ser atriz. Conversou sobre isso com a mãe e percebeu que sempre quis seguir essa profissão, mas não cogitava porque o pai a reprimia muito. “Ele era contra tudo que eu queria fazer, entendeu?”, diz Marina, levantando a voz. “Queria que eu fosse médica. Achava que eu era muito inteligente, mas não era, era normal. Esperta só.” Ela explica que quando o pai descobriu que ela não queria ser médica, ficou decepcionado. (01:28m-01:28:45s).

No plano seguinte, Marina está com o rosto apoiado na mão e Coutinho menciona que soube que ela se reconciliou com o pai. Ela confirma, envergonhada. Coutinho pede que ela explique como isso aconteceu e ela conta que foi em um sonho. “Já fazia um tempo que eu morava no Rio, mas não muito tempo, e eu morava sozinha. Acordei à noite, já era madrugada”. Ela descreve a sensação de estar acordada, mas parecer ainda estar dormindo e vê uma janela grande, onde está seu pai. Marina morde os lábios, sorri, se mexe na cadeira. “Não estava acreditando, achei que estivesse sonhando”. Coutinho pergunta o que o olhar do pai transmitiu para ela, se era uma sensação de perdão. Ela fica alguns segundos pensativa, como no início da cena, e balança a cabeça em sinal positivo. “É, né, se ele veio... se ele veio para mim, se ele apareceu pra mim...” e então finaliza sua fala dizendo que sempre que sonha com o pai, aproveita para pedir desculpas. “Quero ter certeza de que ele me perdoou”, diz, com um sorriso no rosto.

É interessante notar que o documentário “Jogo de Cena” não esclarece em nenhum momento se a jovem está interpretando uma personagem baseada em uma “pessoa real” ou se a

história contada pertence a ela mesma. Outro aspecto importante a ser observado nessa cena é que Marina demonstra muito pouco o que sente em relação ao seu pai, mesmo sendo uma história bastante impactante. Ela menciona, por exemplo, que deixou de gostar do pai após a briga, sem esclarecer o motivo. Com exceção de alguns momentos em que franze a testa ou morde os lábios, a personagem mostra-se bastante distante ao falar sobre o assunto, o que torna isso o aspecto mais marcante de seu depoimento. Podemos perceber que quando fala sobre o seu projeto de tornar-se atriz, a sua imagem ilumina-se, empolga-se, sorri, eleva a voz e até mesmo muda a expressão.

É importante ressaltar que outra característica interessante desta cena do documentário é o fato de algumas perguntas e informações da história serem repetidas várias vezes pelo diretor e pela personagem, como a culpa que ela sentiu pelo infarto do pai. Quanto à cronologia dos acontecimentos, é bastante linear: a personagem inicia a conversa apresentando-se, fala sobre sua família e a profissão dos pais, para, em seguida, abordar o assunto central da história, que é a briga e a morte do pai. Ao contrário do que ocorre com Sarita, seu depoimento parece ter um tom mais confessional do que público. Nesse sentido, conforme a jovem conta a história, parece refletir sobre o assunto e fazer algumas considerações sobre sua relação com o pai, como o arrependimento por ter rompido a relação com ele.

A entrevista de Eduardo Coutinho constrói “pontes” entre os fatos narrados pela jovem: em vários momentos, como quando descreve uma situação impactante, ela parece esperar que o diretor intervenha em seguida, dando sua opinião sobre o que acabou de ouvir. Nesse sentido, a presença de Coutinho supre a ausência da jovem, reforçando o desenvolvimento da personagem e, conseqüentemente, os momentos próprios dela no filme documentário.

Mais uma vez, a questão da memória está presente no filme, pois a personagem relembra eventos que marcaram sua vida, como a briga com o pai que a fez ficar anos sem falar com ele e a culpa que sentiu pelo seu infarto. A personagem volta ao passado para relatar essas histórias, que de certa forma trazem momentos tristes de sua vida, sendo que Marina carrega a culpa em não ter feito as pazes com o seu pai e o desejo que tinha de ser perdoada, vindo até a sonhar com o momento em que ele a perdoou.



Personagem Marina e dona da história

4.13. Andréa Beltrão – a lembrança de Alcedina

A décima primeira cena se desenrola entre uma hora e trinta minutos e doze segundos até uma hora e trinta e dois minutos e cinco segundos. Nesta cena, a atriz Andrea Beltrão assume o papel de narradora, aparentemente sendo a protagonista da história.

Andréa Beltrão compartilha um pouco de sua própria história de vida, remontando à sua infância quando residia com sua mãe, avó e a empregada da casa, chamada Alcedina, em um apartamento de um quarto e sala. A atriz detalha os momentos felizes que compartilhou com Alcedina, a quem carinhosamente chamava de Cedina, destacando a saudade do aroma que emanava dela, que era o cheiro do perfume alfazema. Alcedina Pereira Marcelina cuidou carinhosamente dela, proporcionando-lhe momentos de alegria e diversão. Andrea recorda com afeto como costumava adormecer no abraço de Cedina, com um pote de açúcar ao lado, sonhando em um dia enriquecer para comprar tudo o que ela precisasse. Este elo afetivo é ressaltado pela importância dos sentidos na evocação das lembranças, conforme mencionado por Mager (2020). Nesse sentido, a atriz acabou adquirindo uma memória afetiva em relação à lembrança que compartilhou com Cedina, os momentos felizes e o amor e carinho que recebeu de Cedina, o que manteve esses momentos gravados em sua lembrança.

Coutinho questiona Andréa Beltrão sobre sua idade na época, ao que ela responde com clareza, lembrando seus quatro ou cinco anos de idade. Ela expressa seu desejo de enriquecer para retribuir a Cedina, trazendo-lhe conforto e alegria, ressaltando que fazê-la sorrir era sua maior felicidade.

4.14. Claudiléa personagem e dona da história

A décima segunda cena começa há uma hora e trinta e dois minutos e quinze segundos termina há uma hora trinta minutos e oito segundos e cinquenta e seis segundos. Nessa cena, Claudiléa Lemos conta sua própria história de forma idêntica à da atriz Lana Guelero.

Diante do relato da sexta cena é possível afirmar que Claudiléa passou por um trauma social ao compartilhar sua história com familiares e amigos, evidenciando uma experiência que desafia os limites de suportabilidade, resultando em estados de impotência. Ela enfrentou também um trauma psicológico, manifestando respostas emocionais frente a situações estressantes, como sua relação com a filha e a perda trágica de seu filho em um assalto. É importante lembrar que os relatos das duas foram idênticos, suscitando dúvidas nos espectadores quanto a quem seria a verdadeira dona da história. Claudiléa revisitou o passado e reviveu momentos difíceis e dolorosos, mas esses momentos difíceis a fortaleceram, sobretudo devido ao apoio de sua filha e de familiares, com os quais compartilhou essas situações de dor e sofrimento. O conforto da religião aparece como incerteza, pois a personagem põe em dúvida a bondade divina, uma vez que o seu filho lhe foi tirado. De modo dúbio, vê na filha uma recompensa, mas que não a convence plenamente. Talvez de forma calculada o diretor não introduz o homicídio como algo que ocorre em função de problemas sociais e políticos, preferindo concentrar-se na percepção da própria depoente.

É importante mencionar que alguns filhos abandonam a sua própria vida para cuidar de seus pais quando estes estão idosos e precisam de cuidados constantes. Mas, neste caso específico, a filha de Claudiléa optou em ficar ao seu lado durante cinco anos, mantendo sua rotina basicamente entre a casa e o trabalho para estar ao lado da mãe, evitando que a mesma se sentisse sozinha e receando que ela entrasse em depressão por causa da perda do filho.



A personagem Claudiléa

4.15. O retorno de Sarita – o canto

A décima terceira cena começa às 1 hora 39 minutos e 58 segundos, prolongando-se até 1 hora e 42 minutos, totalizando quase três minutos de duração.

Na cena final, a personagem Sarita solicita a Coutinho para ser filmada novamente, destacando-se como a única a fazer esse pedido. Ela reconhece a tristeza e dramaticidade em sua interpretação anterior, demonstrando-se consciente quanto à sua performance e o desejo de controlar seus efeitos. Sarita compartilha lembranças sobre seus pais, especialmente sobre seu pai, que tinha o hábito de cantar. Ao mencionar as músicas que a marcaram, ela revela sua ligação emocional com o passado e se emociona ao narrar sobre a tradição familiar de cantar. Apesar de seus esforços para uma encenação mais leve, o tom melodramático prevalece, evidenciando uma tentativa de leveza em contraste com a intensidade emocional.

Ao final do documentário, Sarita canta "Se essa rua fosse minha", acompanhada por uma segunda voz, em off, contribuindo para a atmosfera emotiva da cena. A voz em off é a de Marília Pêra, que não aparece na cena. A presença das cadeiras vazias de Coutinho e dos personagens, juntamente com a iluminação focalizada no palco, enfatiza o caráter íntimo e teatral da produção (Mager, 2020). Coutinho indaga sobre o motivo pelo qual Sarita deseja refazer sua cena, questionando se há algo que deseja acrescentar ou modificar. Sarita revela que desejava cantar e expressa seu desejo de evitar uma atmosfera excessivamente sombria em sua história. Ela tem consciência do impacto emocional de sua narrativa e de sua busca por uma abordagem mais equilibrada entre o trágico e o cômico.

Coutinho pergunta a Sarita se ela gostaria de cantar uma música que tenha significado para ela e a mesma responde que tem um mundo e que não dá. Coutinho cita que ela tem que

escolher uma que ache que é importante, “tem alguma que lhe marcou, que você possa cantar?”, e Sarita afirma que “fica presa no passado um negócio estranho, presa nas coisas de meu pai” e Coutinho diz “que tudo bem que seja do passado, passado e presente é a mesma coisa!”, ao que Sarita responde que “mais ou menos, né, porque as pessoas não conhecem”. Essa frase, em que Coutinho afirma que passado e presente são a mesma coisa, é de extrema importância, pois o passado interfere em seu modo de viver o presente e encontra-se intrínseco na memória das entrevistadas, fazendo com que lembranças remotas sejam retomadas.

Coutinho pergunta se o pai dela cantava e Sarita diz que “sim, meu pai ninava, o que é isso, eu começo a chorar, não vai ser brincadeira”. Coutinho pergunta se o pai dela ninava e ela responde que o pai dela ninava, a sua mãe ninava, sua avó ninava e ela ninava a filha dela. Nesse momento Sarita fala com a voz trêmula, pois estava chorando. O objetivo dela era voltar a falar e que a sua história fosse contada de uma forma contida e não emocionada, mas não foi o que aconteceu, pois acabou se emocionando novamente. (01:40m-01:41m).

O cineasta pergunta com qual música e Sarita questiona como ela vai cantar chorando! E começa a cantar... “Se essa rua, se essa rua fosse minha, eu mandava, eu mandava ladrilhar com pedrinhas, com pedrinhas de brilhantes para o meu, para o meu amor passar. Nessa rua, nessa rua tem um bosque que se chama, que se chama solidão, dentro dele, dentro dele mora um anjo, que roubou, que roubou meu coração, se eu roubei, se eu roubei teu coração é porque é porque te quero bem, se eu roubei, se eu roubei, se eu roubei seu coração é porque tu roubaste o meu também.” Nessa cena Marília Pêra canta essa música com Sarita. (01:41m-01:42m).

Coutinho afirma que:

Pois é, esse filme não ia ter música. Mas aí a Sarita cantou. E a Marília cantou daquele jeito... Eu mudei de registro e tentei aquilo... Era o registro, sabe, ali, de um espírito. A voz off era o espírito. Ela foi representada por um espírito, não é o corpo, fala o espírito dela. Ela foi interpretada por um espírito, entende? Na verdade, os atores de cinema são fantasmas. Eu estou convencido de que a coisa mais clara no cinema é que se trata de fantasmas, por isso que o cinema lida com a morte. Cinema para mim, cada vez mais... fala da vida e da morte, não tem jeito. E é um pouco o troço do tempo, sabe? Um pouco é isso, o cinema: essa sombra na tela... Por isso o plano final do teatro vazio e por isso a música sobreposta. Eu cheguei a fazer uma cópia sem a música. Uma cópia de mixagem, eu falei: “Tira o final”. Mas aí é aquele negócio, você vai ficar preso? Aquele negócio das regras, não é? “Não, não pode ter música ou off”. Olha pode! Senão vira dogma, sabe? (Coutinho apud Bragança, 2008, p. 201)

Imagem 77



A personagem Sarita

Coutinho trabalhou no documentário *Jogo de Cena* com mulheres que possuíam condições econômicas distintas, chamando a atenção dos espectadores para as formas de opressão que atingem diretamente as mulheres de classes econômicas menos favorecidas, incluindo mulheres que enfrentam preconceito racial, o que acaba por abalar a sua autoestima e, em alguns casos, estas se sentem inferiores às demais pessoas. Sem mencionar o sexismo e a desvalorização do trabalho nas grandes empresas. É interessante mencionar que a primeira personagem a ser mencionada pela atriz Mary Sheila foi Jackie Brown, que participava de um grupo de teatro no Rio de Janeiro, o *Nós do Morro*, e Jackie pertencia a uma família humilde. A segunda personagem a entrar em cena foi Gisele, que contou sobre a sua história de vida com a atriz Andréa Beltrão, em que falaram sobre perdas e decepções amorosas. Gisele era, aparentemente, dona de casa, não pertencendo à família que possuía boas condições financeiras.

Na terceira cena, a narrativa é contada apenas pela atriz Débora, que relata a história de vida de Nilza, uma empregada doméstica que trabalhava com o intuito de conseguir arcar com suas despesas e cuidar de sua filha, sendo de uma família humilde.

A quarta cena relata a história de uma mulher comum, sendo contada pela atriz Fernanda Torres, que tinha o desejo de engravidar. O cineasta Coutinho não deixa implícito a situação econômica dessa personagem.

Na quinta cena, a personagem Sarita relata a sua história de vida intercalando com a interpretação da atriz Fernanda Torres. É importante ressaltar que Sarita é a personagem que possui melhor condição financeira, primeiro pelo fato de ser de uma família pequeno burguesa e segundo pelo relato que ela deu em relação a seu ex-esposo, que era um americano e sua filha morava nos Estados Unidos.

A sexta cena é narrada pela atriz Lana Guelero, que relatou a história de vida de Claudiléa, uma dona de casa esforçada que conseguiu, ao lado de seu ex-esposo e filhos, comprar um carro e ter uma vida financeira um pouco tranquila.

A sétima cena é quando Jackie Brown aparece contando a mesma história em forma de rap, contada pela atriz Mary Sheila no início do documentário. Na oitava cena podemos observar que apenas a personagem Maria de Fátima conta a sua história de vida, como, por exemplo, experiência de história conjugal, maternidade, trabalho e a busca por um novo companheiro. Ela trabalhava como designer de sobancelhas, ou seja, não possuía uma boa condição financeira. Na nona cena é contada a história de Aletha, sendo que esse relato é feito por Fernanda Torres e Aletha, e ambas contam sobre a gravidez não planejada, distúrbios mentais e separação. Tudo indica que Aletha seja dona de casa.

Na décima cena a história é contada apenas pela personagem Marina, discutindo sobre a briga que teve com o seu pai e demonstrando arrependimento por ter passado cinco anos sem falar com ele e por ele ter morrido sem que houvesse reconciliação. No documentário não fica clara a condição financeira da personagem. A décima primeira cena foi contada por Andréa Beltrão, que relembrou momentos de sua infância ao lado de sua babá Alcedina. Na décima segunda cena, a personagem Claudiléa aparece quase no final do documentário contando a sua própria história de forma idêntica à contada pela atriz Lana Guelero. Já a última cena é composta pelo retorno da personagem Sarita, que pediu a Coutinho para cantar uma música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta sessão de encerramento, busco, de maneira objetiva, discutir as nuances acerca da questão da memória contida nos documentários “O Fio da Memória” (1991) e “Jogo de Cena” (2007), ambos do cineasta Eduardo Coutinho. Destaca-se, como já relatado, o objetivo principal da pesquisa, qual seja: analisar como Coutinho reconstrói a memória coletiva e as lembranças dos indivíduos, utilizando-se dos recursos cinematográficos e do instrumento da entrevista.

Ao longo da análise feita das obras escolhidas, evidenciou-se o quanto, para o cineasta, a memória é o ponto de partida para o desenvolvimento das histórias narradas/contadas pelos entrevistados e que, através dela, é possível recuperar o passado atuante no presente, através de momentos interligados, visto que as circunstâncias do passado influenciam a vida presente do entrevistado. Assim, a história é retomada de forma sincrônica, como operante no presente.

Para melhor entendimento, relatarei as conclusões dos documentários de modos separados e, posteriormente, farei uma comparação entre ambos. Com o auxílio da decupagem, analisei, de forma minuciosa, cada cena dos documentários, atentando para as ferramentas estéticas essenciais para a elaboração das obras, como: Plano médio, Plano americano, Close-up e a dimensão de iluminação e câmeras.

Na ordem da dissertação, retomo as conclusões sobre O Fio da Memória. Neste documentário, são colocadas em pauta questões relacionadas à abolição da escravatura, religião e a música, mais especificamente o samba, com o objetivo de resgatar histórias do passado dos entrevistados, ou seja, a principal finalidade do documentário é mergulhar nas culturas e história afro-brasileiras, tendo como foco as entrevistas e as experiências pessoais dos entrevistados.

O documentário aborda histórias individuais e coletivas, mostrando a relação entre as experiências de vida dos entrevistados com a memória coletiva da população negra do Brasil, ressaltando, também, a importância do registro imaterial da cultura afro-brasileira, apresentando, assim, músicas, danças, histórias e outras expressões culturais passadas de geração em geração. Todo esse aparato torna-se essencial para o desenvolvimento da identidade cultural e a luta contra o racismo no país.

Em O Fio da Memória, múltiplas histórias são relatadas, mas dentre elas, destaca-se a de Gabriel e da sua Casa da Flôr, mostrada diversas vezes ao longo do filme documentário, focalizando tanto o seu interior como os objetos inusitados criados pelo personagem. Nesse

documentário são utilizadas imagens de arquivos com o intuito de reconstituir fatos históricos, contextualizando com os relatos de Gabriel. Note-se que a Casa da Flôr tornou-se patrimônio cultural de São Pedro da Aldeia e recebe visitação até os dias atuais.

A escravidão e suas mazelas, que atingem a população pobre e negra do Rio de Janeiro, são revistas pelo documentarista, tanto com imagens do Museu do Negro quanto através de entrevistas com personagens marcantes como o sr. Manoel, da permanência de crianças e adultos que vivem em situação de rua, da intolerância religiosa e da resistência da umbanda e do candomblé na cidade. Por fim, destaca-se também a força cultural do documentário ao entrevistar sambistas icônicos da cidade, com destaque para Aniceto.

Em síntese vemos um filme que em nenhum momento pretendeu ser um documentário político e engajado, mas que, de forma processual, identifica situações, recupera o patrimônio cultural (a Casa da Flôr e o Museu do Negro) e revela condições de vida rebaixada (pessoas em situação de rua e favelados), ao tempo em que não abandona a alegria das pequenas coisas vivenciadas por seus personagens. Coutinho ainda não havia radicalizado seu modo reflexivo de filmar e, talvez, por isso, ainda temos a voz off e uma preocupação social mais evidente em *O Fio da Memória*.

O documentário *Jogo de Cena* (2007), décimo longa-metragem do cineasta, é composto por 13 personagens femininas que contaram dados relevantes sobre suas histórias de vida, tais como rompimentos familiares, mortes de pessoas próximas, a relação com a maternidade e a relação de convivência com os homens.

Todas as entrevistas foram feitas no Teatro Glauce Rocha, localizado no Rio de Janeiro. As entrevistadas se sentaram em uma cadeira, com um plano médio, e no fundo podíamos verificar uma plateia vazia, tendo filas de poltronas vermelhas possuindo pouca iluminação. É importante ressaltar que a iluminação se concentrava no palco, local onde foram gravadas as entrevistas.

As atrizes tinham por objetivo interpretar os depoimentos em um processo de espelhamento enunciativo, ou seja, ao embaralhar ou duplicar as falas das mulheres comuns com as suas próprias, levando os espectadores a terem dúvidas em relação à autenticidade desses relatos. Nesse sentido, é possível observarmos três camadas de representação existentes no filme: mulheres desconhecidas contam histórias de suas vidas; atrizes famosas narram as histórias das mulheres comuns como se fossem suas; e por fim, as atrizes famosas contam as histórias de suas vidas e misturam com as das mulheres comuns.

De modo distinto de seus filmes anteriores, Coutinho concentra-se no limiar da ficção-realidade, pois as histórias são reais, as personagens gravaram ou contaram cenas de

suas vidas, mas o jogo com as atrizes introduz incertezas quanto à sua veracidade. Contudo, o aperfeiçoamento da dupla metodologia de dispositivo e entrevista prévia consegue fazer com que as personagens se coloquem de forma mais sofisticada em cena e se descolem, gradualmente, das histórias que narram. Os atores, possuem um material bruto (a história), que serve de base para suas interpretações (Baumhardt, 2011, pág.40).

A memória coletiva e as lembranças são fundamentais na construção do documentário, uma vez que as mulheres evocam experiências marcantes em suas vidas e a interferência destas vivências no seu modo de estar no presente. A novidade do filme não se encontra na afirmação teórica da relação passado/presente, mas na sua concretude, que toma forma nos gestos e sentimentos expressos. Quando essas mulheres representam aspectos da memória, a arte, por sua vez, torna-se uma nova memória sobre a memória construída. A representação fílmica da memória apresenta, portanto, uma singularidade, pois ela já não atua sobre um fato imediato e sim sobre uma memória construída. Logo, mesmo mantendo a característica principal do cinema documentário, que é o de aproximar-se o máximo possível da realidade empírica, neste caso estamos diante de uma alusão à realidade com um grau significativo de ilusão e abstração.

Por fim, é necessário destacar que, apesar do método subjetivo, da preocupação com a vida pessoal e os traumas individuais e, talvez, contra a sua própria vontade, esse documentário nos leva a pensar sobre o machismo ao qual são submetidas as mulheres, à violência policial, às crises que envolvem as relações pais e filhos, aos problemas enfrentados por mulheres pobres migrantes e a luta delas por viver de modo autônomo e respeitado socialmente.

A arte é fruto da relação entre a objetividade do mundo e a subjetividade do artista. Tomando essa assertiva como ponto de partida, compreendemos que os documentários de Eduardo Coutinho, ao representarem aspectos e sociais através de fragmentos de memória, presentes na cotidianidade, tais como a história de vida dos seus personagens, trazem à tona alguns conteúdos da realidade histórica.

Logo, vemos que, com temas distintos, em momentos nos quais o cineasta utilizou-se de formas diferenciadas de filmar, encontramos similaridade entre essas duas obras. Tanto do ponto de vista técnico - o uso dos planos, a técnica da entrevista, o cenário simples desprovido de grandes apelos visuais - quanto de conteúdo, pois questões sociais latentes aparecem de modo evidente em *O Fio da Memória*, mas perpassam o *Jogo de Cena*, pois temos mulheres de classes distintas descrevendo o sofrimento no mundo dominado pelo sujeito masculino. Nestas tramas surgem também a fé como amparo, a solidão, o sofrimento e a luta por recuperar a sociabilidade.

A investigação deixa em aberto questões singulares quanto ao percurso do cineasta, desde a sua escolha por ser documentarista, influenciado pela posição política da esquerda nos anos cinquenta e sessenta, até o seu paulatino recolhimento e afastamento da política com foco na intimidade e no discurso. Tal pista, buscando entender como e porquê Coutinho altera seu percurso e como isto se concretiza em seus filmes e as consequências para o seu próprio trabalho, será a questão principal que pretendemos investigar no doutorado. Enfim, estamos diante do mais prolífico documentarista brasileiro da segunda metade do século XX e início do XXI e sua obra, apesar de muito discutida, carece ainda de mais investigações, sobretudo no âmbito de seu olhar para compreender os problemas sociais que ainda fustigam o nosso país.

REFERÊNCIAS

- ASSMAN, J. (2016). Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, 19(1), 115–128.
- AUMONT, Jacques. [et al.]; **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller; Revisão técnica Nuno César P. de Abreu. 9ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 2ª edição. Lisboa: Armand Colin, 2004.
- BAUMHARDT, Virginia Caetano. **Personagem e narrativa no documentário Jogo de cena**. 2011. 122 f. Orientação: Profª Drª Cristiane Freitas Gutfreind. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Faculdade de Comunicação, PUCRS, Porto Alegre, 2011.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins fontes, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In Benjamin, **Obras Escolhidas**, Volume I. Editora Brasiliense. 1985. p. 165-196.
- _____. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In Benjamin, **Obras Escolhidas**, Volume I. Editora Brasiliense. 1985. p. 197-221.
- _____. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BEWES, Timothy. Reificação, representação e instanciação: Georg Lukács contra seus intérpretes. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 35, n. 1, p. 13–37, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8641504>>. Acesso em 18 set. 2024.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: Lembranças dos velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAGANÇA, Felipe. (Org.). **Encontros/Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2008.
- BRASILEIRA, Dicionário Cravo Albin da Música Popular. **Aniceto do Império**. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/aniceto-do-imperio>>. Acesso em 22 ago. 24
- CÂMARA, Antônio da Silva; SAMPAIO NETO Bruno Andrade de; LESSA, Rodrigo Oliveira. **Da estética à Sociologia da Arte em Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013.

CARROL, Noël. Ficção, não ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, vol. II. São Paulo: Editora Senac, 2005. Cap. I. p. 69 -103.

COUÑAGO, Maria Isabel. **O estudo da encenação em Eduardo Coutinho: a análise de boca de lixo, Santo forte e jogo de Cena**. Salvador, 2012.

DIAS, Verônica Ferreira. **A construção da realidade: o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo forte**. São Paulo, 2010.

FARIAS, Francisco Ramos. Memória, trauma social e elaboração. Rio de Janeiro. V.16 ,n.3, 2012.

FREITAS, Cristiane. Da memória ao cinema. **Logos**, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 16-19, jan. 2015. ISSN 1982-2391. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14591>>. Acesso em 8 set. 2024.

GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo; EDUARDO, Cléber. Não encontro o povo, encontro pessoas. In BRAGANÇA, Felipe. (Org.). **Encontros/Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2008. p. 82-101.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O cinema e outras mídias: os espaços da arte na contemporaneidade**. Vol.6, n 1. Jun. 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Paris, Biblioteca Vértice, 1968.

_____. **La mémoire collective**. Paris: Albin Michel, 1997. (Originalmente publicado em 1950).

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

JOGO de Cena. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro:VideosFilmes, 2007.35 mm (105 min.).

LESSA, Rodrigo Oliveira. **Da passividade à luta política: as imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro**. 2015. 207 f.: il. Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2015.

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

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

LUKÁCS, G. **Estética I**. La peculiaridad de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982.

LABAKI, Amir. **Introdução ao Documentário Brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

MAGER, Juliana Muylaert. **História, Memória e Testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena (2007)**. 190 f.: il. Profª Drª Ana Maria Mauad. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2014.

_____. **Jogo de Cena. História, memória e testemunho no documentário de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Alameda, 2020.

_____. **Eduardo Coutinho e o lugar do documentário no cinema nacional**. Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Saberes e práticas científicas, 2014.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MATTOS, Carlos Alberto. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo/ Itaú Cultural/Instituto Moreira Salles, 2019.

MESQUITA, Cláudia. "Inventar para sugerir" notas sobre Santo forte, de Eduardo Coutinho. **Devires**, Belo Horizonte, v.5 jul/Dez 2008.

MOURÃO JUNIOR, Carlos Alberto; FARIAS, Nicole Costa. **Psicol. Reflex. Crit.** Porto Alegre, v. 28, n. 4, p. 780-788, dez. 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.Php?Script=sci_arttext&pid=S0102-79722015000400017&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 6 abr. 2024.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

O FIO da Memória. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Sagres Cinema, Televisão e Vídeo, Cine Filmes e Fundação de Artes do Rio de Janeiro (FUNARJ), 1991. DCP (120 min.).

OHATA, Milton. **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

_____. **Teoria contemporânea do cinema**. Pós- estruturalismo e Filosofia analítica. Vol. 1. São Paulo: Senac, 2005.

_____. (Org.). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005. Cap. I, p. 159-226.

SANTOS, Priscila Patrícia dos. **Memória Filmada: Estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica**. Recife, 2008.

SANTOS, Rodolfo Oliveira dos. As conversas de Eduardo Coutinho: Análise do método de entrevista em sua obra documental. **Interfaces Científicas - Humanas e Sociais**. Aracaju • V.3. Fev, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/humanas/article/view/1932>>. Acesso em 11 jun. 2024.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. **Cinema, memória e patrimônio**. São Paulo, 2011.

SOUZA, Mônica Dias. **Escrava Anastácia: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidade dos membros da Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos**. Niterói, 2001.

TARDIVO, Renato Cury. 2016. Cenas em jogo: a exacerbação da ambiguidade. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 43(46), 126-144. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/118151>>. Acesso em 27 jul. 2024.

TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de esquerda, marxismo, história e memória**. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.

VERÇOSA, Thaís Cristina Leal. **Seguir movimentos: o fazer e refazer de terreiros de candomblé**. 2022. 133 f. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Miriam Cristina Marcílio Rabelo Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2022.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2^a edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.