

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

GIOVANA SCARELI

***SANTO FORTE: A ENTREVISTA NO CINEMA DE
EDUARDO COUTINHO***

**CAMPINAS
2009**

GIOVANA SCARELI

***SANTO FORTE: A ENTREVISTA NO CINEMA DE
EDUARDO COUTINHO***

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de Campinas – UNICAMP, para obtenção do título de Doutora em Educação na área de concentração Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, sob a orientação da Profa. Dra. Cristina Bruzzo.

UNIDADE FE
Nº CHAMADA _____
T/UNICAMP Sca72s
V _____
TOMBO BCI 82312
PROC. 16-148-09
C _____ D X
PREÇO 11,00
DATA 23-06-09
CÓD. TIT. 446068

© by Giovana Scareli, 2009.

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Scareli, Giovana.
Sca72s Santo Forte : a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho / Giovana Scareli. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador : Cristina Bruzzo.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Coutinho, Eduardo F. (Eduardo de Faria), 1946- 2. Cinema e educação. 3. Entrevistas. 4. Documentário (Cinema). I. Bruzzo, Cristina. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

09-007/BFE

Título em inglês : Santo Forte: the interview in the film by Eduardo Coutinho

Keywords : . Films and education ; Interviews ; Documentary (Cinema).

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutora em Educação

Banca examinadora : Profª. Drª. Cristina Bruzzo (Orientador)

Profª. Drª. Marília Franco

Profª. Drª. Lúcia de Fátima Estevinho Guido

Prof. Dr. Antônio Carlos Rodrigues de Amorim

Profª. Drª. Elisa Angotti Kossowitch

Data da defesa: 19/02/2009

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : gscareli@yahoo.com.br

200915494

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Santo Forte: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho

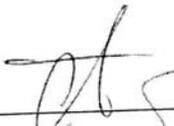
Autora: Giovana Scareli
Orientadora: Cristina Bruzzo

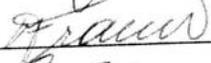
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Giovana Scareli e aprovada pela Comissão Julgadora.

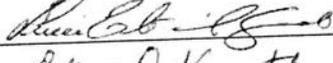
Data: 19/02/2009

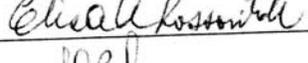
Assinatura: 
Orientadora

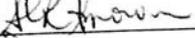
COMISSÃO JULGADORA:











2009

V

200015494

© by Giovana Scareli, 2009.

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Título em inglês : Santo Forte: the interview in the film by Eduardo Coutinho

Keywords : . Films and education ; Interviews ; Documentary (Cinema).

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutora em Educação

Banca examinadora : Prof^a. Dr^a. Cristina Bruzzo (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Marília Franco

Prof^a. Dr^a. Lúcia de Fátima Estevinho Guido

Prof. Dr. Antônio Carlos Rodrigues de Amorim

Prof^a. Dr^a. Elisa Angotti Kossovitch

Data da defesa: 19/02/2009

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : gscareli@yahoo.com.br

Scareli, Giovana.

Sca72s Santo Forte: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho / Giovana

Scareli. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador : Cristina Bruzzo.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Coutinho, Eduardo F. (Eduardo de Faria), 1946- 2. Cinema e
educação. 3. Entrevistas. 4. Documentário (Cinema). I. Bruzzo, Cristina. II.
Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
09-007/BFE

Dedico este trabalho ao meu pai,
João Idacir Scareli!
Saudades!

AGRADECIMENTOS

À Unicamp.
À CAPES, que financiou parte desta pesquisa.
À Profa. Dra. Cristina Bruzzo.
Aos Examinadores da Banca.
À minha família, especialmente minha mãe Vera L. B. Scareli e minha irmã Sarita Scareli.
Às pessoas que me inspiraram a desejar esta carreira.
E aos meus queridos amigos, que me acompanharam durante esses quase cinco anos nesta caminhada. Nada seria possível sem a presença, ajuda, carinho, atenção, compreensão, enfim, a amizade de vocês!

BONS AMIGOS

(Machado de Assis)

Abençoados os que possuem amigos, os que os têm sem pedir.
Porque amigo não se pede, não se compra, nem se vende.
Amigo a gente sente!

Benditos os que sofrem por amigos, os que falam com o olhar.
Porque amigo não se cala, não questiona, nem se rende.
Amigo a gente entende!

Benditos os que guardam amigos, os que entregam o ombro pra chorar.
Porque amigo sofre e chora.
Amigo não tem hora pra consolar!

Benditos sejam os amigos que acreditam na tua verdade ou te apontam a realidade.
Porque amigo é a direção.
Amigo é a base quando falta o chão!

Benditos sejam todos os amigos de raízes, verdadeiros.
Porque amigos são herdeiros da real sagacidade.
Ter amigos é a melhor cumplicidade!

Há pessoas que choram por saber que as rosas têm espinho,
Há outras que sorriem por saber que os espinhos têm rosas!

As palavras se movem, a música se move
Apenas no tempo; mas só o que vive
Pode morrer. As palavras, após a fala, alcançam
o silêncio. Apenas pelo modelo, pela forma,
As palavras ou a música podem alcançar
O repouso, como um vaso chinês que ainda se move
Perpetuamente em seu repouso.
Não o repouso do violino, enquanto a nota perdura,
Não apenas isto, mas a coexistência,
Ou seja, que o fim precede o princípio,
E que o fim e o princípio sempre estiveram lá
Antes do princípio e depois do fim.
E tudo é sempre agora. As palavras se distendem,
estalam e muita vez se quebram, sob a carga,
Sob a tensão, tropeçam, escorregam, perecem,
Apodrecem com a imprecisão, não querem manter-se no lugar,
Não querem ficar quietas. Vozes estridentes,
Irritadas, zombeteiras, ou apenas tagarelas,
Sem cessar as acuam. A Palavra no deserto
É mais atacada pelas vozes da tentação,
A sombra soluçante da funérea dança,
O clamoroso lamento da quimera inconsolada.

(T. S. Eliot – Quatro Quartetos)

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura	Título da Figura	Página
Fig. 1:	Rio 40 Graus	10
Fig. 2:	Rio 40 Graus	10
Fig. 3:	Rio 40 Graus	10
Fig. 4:	Santa Marta: duas semanas no morro	11
Fig. 5:	Santa Marta: duas semanas no morro	11
Fig. 6:	Santa Marta: duas semanas no morro	11
Fig. 7:	Santo Forte	12
Fig. 8:	Santo Forte	12
Fig. 9:	Santo Forte	12
Fig. 10:	Babilônia 2000	13
Fig. 11:	Babilônia 2000	13
Fig. 12:	Babilônia 2000	13
Fig. 13:	Foto de J. R. Ripper	14
Fig. 14:	Favela Dona Marta, Rio de Janeiro, 1998. Foto de Evandro Teixeira	15
Fig. 15:	Couro de Gato	18
Fig. 16:	Couro de Gato	18
Fig. 17:	Couro de Gato	18
Fig. 18:	Couro de Gato	18
Fig 19:	André e sua esposa	21
Fig. 20:	Inscrições	22
Fig. 21:	Missa	22
Fig. 22:	Favela do alto	24
Fig. 23:	Vista mais próxima da favela	24
Fig. 24:	TV Braulino 1	26
Fig. 25:	TV Braulino 2	27
Fig. 26:	TV Vanilda – Roberto Carlos na TV	28
Fig. 27:	TV Vanilda - Quarto	28
Fig. 28:	TV Vanilda – Bichinhos de pelúcia	28
Fig. 29:	TV Alex – Batizado	31
Fig. 30:	TV Braulino – Monitor	32
Fig. 31:	Vanilda	33
Fig. 32:	Vanilda – Janela ao fundo	33

Fig. 33:	Heloisa e Adilson	34
Fig. 34:	Carla	34
Fig. 35:	André – Mulher ao fundo	34
Fig. 36:	Quinha – Mão na janela	34
Fig. 37:	Quinha – Janela, claro	35
Fig. 38:	Quinha – Janela, azul	36
Fig. 39:	Quinha – Janela, escuro	36
Fig. 40:	Quinha – Gaiola	69
Fig. 41:	Quinha – Sofá	69
Fig. 42:	Quinha – Criança	70
Fig. 43:	Quinha – Cachorro	70
Fig. 44:	Vera – Pomba-Gira	73
Fig. 45:	Vera – Bíblia	74
Fig. 46:	Vera – Iemanjá	74
Fig. 47:	Carla - Sala vazia	78
Fig. 48:	Carla – Pomba-Gira	78
Fig. 49:	Carla – Boate	79
Fig. 50:	Taninha – Estatueta S. Marabô (?)	82
Fig. 51:	Braulino – Preto-Velho	83
Fig. 52:	Braulino – Sala vazia	84
Fig. 53:	Lídia 1	85
Fig. 54:	Lídia – Canto	85
Fig. 55:	Lídia 2	85
Fig. 56:	Lídia – Acuada	85
Fig. 57:	Lídia 3	85
Fig. 58:	Lídia – Pagamento	85
Fig. 59:	André – Retrato	90
Fig. 60:	André – Estante	90
Fig. 61:	André – Equipamentos	90
Fig. 62:	André 2	90
Fig. 63:	André – Pomba-Gira	91
Fig. 64:	André – Vovó	91
Fig. 65:	André – Quarto vazio 1	92
Fig. 66:	André – Quarto vazio 2	92
Fig. 67:	André – Anjo	92
Fig. 68:	André – Quarto vazio 3	92
Fig. 69:	D. Thereza - Pulseiras	95

Fig. 70:	D. Thereza – Cozinha	95
Fig. 71:	D. Thereza – Café	95
Fig. 72:	D. Thereza – Atenção	95
Fig. 73:	D. Thereza – Cochicho	95
Fig. 74:	D. Thereza – Cigarro	95
Fig. 75:	D. Thereza 1	96
Fig. 76:	D. Thereza 2	96
Fig. 77:	D. Thereza 3	96
Fig. 78:	D. Thereza 4	96
Fig. 79:	D. Thereza 5	96
Fig. 80:	D. Thereza 6	96
Fig. 81:	D. Thereza – Preta-Velha	97
Fig. 82:	D. Thereza – Pomba-Gira	101
Fig. 83:	D. Thereza – Quintal vazio 1	101
Fig. 84:	D. Thereza – Quintal vazio 2	101
Fig. 85:	Retrato – Braulino e Marlene	110
Fig. 86:	Retrato – Heloisa	110
Fig. 87:	Retrato – Adilson	110
Fig. 88:	Retrato – Vanilda	110
Fig. 89:	Retrato – Vera	111
Fig. 90:	Retrato – D. Thereza	111
Fig. 91:	Retrato – Carla	111
Fig. 92:	Retrato – Quinha	111
Fig. 93:	Fotografias – Carla	112
Fig. 94:	Fotografias – Carla	112
Fig. 95:	Fotografias – André	113
Fig. 96:	Fotografias – André	113
Fig. 97:	Fotografias – André	113
Fig. 98:	Fotografias – André	113
Fig. 99:	Altar 1	114
Fig. 100:	Altar 2	115

RESUMO

Trata-se de uma investigação sobre o filme brasileiro Santo Forte de Eduardo Coutinho, a partir de estudos sobre o diretor, sua vida e obra, com destaque para esse filme e suas formas de produção, enfocando diferentes aspectos ligados às entrevistas: as relações de poder, os contrastes entre o público e o privado; a organização espacial, a presença dos aparelhos de TV e seus diferentes usos, o efeito da câmera, as inserções, as fotografias e, em especial, o investimento diferenciado do diretor para cada personagem no momento da entrevista. Tal investimento no momento do encontro, permite à pessoa entrevistada que seja valorizada e vista como um indivíduo singular, promovendo no caso do filme, uma maior aproximação entre o espectador e a pessoa, para a qual, o cotidiano e a religiosidade estão fortemente misturados.

Palavras Chave: Cinema e Educação, Entrevista no Documentário, "Santo Forte", Eduardo Coutinho.

ABSTRACT

This is a research on the of Brazilian film *Santo Forte* Eduardo Coutinho, from studies on the director, his life and work, and in this film and its forms of production, focusing on different aspects of interviews: the relationship of power, the contrasts between the public and private, the spatial organization, the presence of the apparatus of TV and its various uses, the effect of the camera, the inserts, the photographs and, in particular, investment director of the differential for each character in the moment the interview. This investment at the meeting, allows the person interviewed who is valued and seen as a singular individual, promoting the film in the case, greater rapprochement between the spectator and the person to which the daily life and religion are strongly mixed.

Key-Words: Cine and Education, Interview in the Documentary, *Santo Forte*, Eduardo Coutinho.

SUMÁRIO

Apresentação	2
Capítulo 1 – Enquadramentos	7
1.1 – A Cidade e a Favela	8
1.2 – A Missa	21
Capítulo 2 – O Diretor	41
Capítulo 3 – As Pessoas e suas Histórias	61
Considerações Finais	117
Bibliografia	127
ANEXOS	137
Anexo 1 – Santo Forte em Detalhes	139
Anexo 2 – Quadro de Inserções	171
Anexo 3 – Eduardo Coutinho é notícia	187
Anexo 4 – Citações sobre Eduardo Coutinho	189
Anexo 5 – Diretores	191

APRESENTAÇÃO

O primeiro contato que tive com o filme *Santo Forte* foi em 2002, exibido numa disciplina no curso de pós-graduação pela professora Cristina Bruzzo, quando eu ainda cursava o Mestrado em Educação. Fiquei encantada pelo filme e curiosa para conhecer os outros filmes do seu diretor, Eduardo Coutinho.

Havia algo em *Santo Forte* que, desde o início, atraiu minha atenção e despertou o desejo de pesquisá-lo. Ao longo desses anos, o projeto original foi se modificando, porém, um aspecto se manteve, o filme. A pesquisa inicial buscava “observar a questão da fé, da religiosidade, de ver como este tema é tratado nos diferentes tipos de documentários de uma determinada época.”¹ Para mim, no início dessa pesquisa, era evidente que o tema central do filme era a religião e que não via outra possibilidade de pesquisa que não fosse sobre esta questão.

Lentamente, com as disciplinas cursadas na Faculdade de Educação e no Instituto de Artes (Departamento de Cinema), nas inúmeras reuniões com o grupo de pesquisa e com os encontros individuais com a orientadora, fui percebendo que havia outras questões que envolviam o filme *Santo Forte* e que eram mais interessantes e pertinentes para um estudo na área de educação que a minha intenção inicial de estudar “a fé e a religião no cinema documental brasileiro”.

Há muitas maneiras de olhar para o filme *Santo Forte*. Várias pesquisas já foram realizadas sobre este filme. A minha aproximação ao filme se deu de várias formas, procurando encontrar uma questão que sustentasse minha escolha por este filme. Assim, vários estudos foram realizados em diferentes suportes (textos teóricos, dissertações, teses e periódicos, pesquisas na Internet) que pudessem estruturar as idéias que mudavam a cada reunião e nova exibição do filme; críticas de filmes, entrevistas, artigos sobre os filmes e sobre o diretor, artigos eletrônicos,

¹ Trecho do projeto para a seleção do Curso de Doutorado.

dissertações e teses disponíveis *on-line*; visitas às bibliotecas, livrarias reais e virtuais foram constantes para ter acesso aos principais livros de referência e conhecer os lançamentos na área para este trabalho.

O filme foi visto muitas vezes, pois, a cada nova exibição, eram reconhecidos outros aspectos e detalhes que haviam passados despercebidos. Foram feitas várias decupagens do filme, para contar quanto tempo tinha cada personagem; para transcrever integralmente a entrevista de três personagens, uma decupagem integral, destacando apenas alguns aspectos para se ter uma idéia geral do filme e, por último, uma outra decupagem do filme todo, visto sem o áudio, essa última, talvez, um dos exercícios de pesquisa mais importantes para a realização desta tese, que foi um esforço de observar o filme plasticamente, sem a influência do som, que pode nos conduzir pelas histórias fabulosas dos personagens e nos fazer perder vários detalhes presentes no filme. Com esta atenção, pude percorrer os cenários, reconhecer objetos, enfim, olhar para as imagens do filme.²

Eduardo Coutinho é muito requisitado para dar entrevistas, participar de debates e, portanto, procurei reunir o máximo de material sobre essas participações, consultando dezenas de entrevistas concedidas tanto no meio eletrônico quanto impresso, em livros, trabalhos acadêmicos, “extras” de DVD’s, notícias, participações em eventos, biografia, além de ouvi-lo em mesas-redondas que ele esteve presente. Eduardo Coutinho é considerado por críticos e teóricos de cinema um dos melhores cineastas brasileiros da atualidade, por ser um diretor que conseguiu imprimir uma marca pessoal em seus filmes e, talvez por isso, seus filmes têm sido estudados e assistidos por estudantes em universidades do país e no exterior.

Inicialmente, o foco do olhar foi o encontro entre o diretor e as pessoas. Ao focar este aspecto, foi possível refletir sobre esta forma de fazer filmes utilizando “entrevistas”, apesar de Coutinho afirmar que neste encontro com o personagem não ocorre uma entrevista, mas sim, uma “conversa”, na falta de um termo mais apropriado. No entanto, com uma fala controlada e pouco espaço para surgirem outras temáticas, como poderiam ocorrer numa conversa, foram privilegiadas as falas que se mantiveram fiéis ao tema - religião - proposto para a “interação” entre ele e a personagem. Assim, embora Coutinho tenha a pretensão de “conversar”, optamos por usar o termo “entrevista”, pois acreditamos que é disso que Coutinho mais se aproximou e

² Esta decupagem encontra-se em Anexo, com o título de *Santo Forte* - detalhes.

também porque este método de pesquisa e interação com as pessoas tão utilizado nas ciências sociais, no jornalismo, no cinema e na educação pode nos ajudar a pensar sobre o seu uso.

Coutinho parece propor uma outra forma de fazer filme, diferente dos documentários clássicos e também diferente do cinema experimental, ao encadear uma entrevista na outra, de forma que o discurso se forma pelo conjunto das falas que foram editadas e pela montagem do filme, sem o uso de uma narração em *off* que pudesse explicar ou complementar o entendimento sobre aquilo que vemos ou ainda, que argumentasse na direção de uma tese pretendida pelo diretor. Atualmente este formato é muito utilizado, porém Coutinho foi um dos primeiros a fazer isto no Brasil com *Santo Forte*.

Neste tipo de cinema, encontrar bons personagens é essencial, mas “não é tudo”, como nos alerta Miguel Benasayag e Florence Aubenas em “A Fabricação da Informação”. Segundo os autores, a imprensa não quer o que as pessoas têm a dizer quando vai entrevistá-las, ela quer a confirmação daquilo que pensavam sobre determinado assunto e entrevistam várias pessoas até que uma diga aquilo que queriam ouvir e, obviamente é esta que vai “ao ar”. Portanto,

Encontrar os personagens não é tudo. É preciso também pô-los em cena. Um cientista com avental branco cercado de tubos de ensaio terá um ar mais ‘verdadeiro’ do que se estivesse no barbeiro. Se ele gaguejar uma palavra será preferível fazer uma nova tomada da cena, para que desta vez o som seja melhor. Já no caso do desempregado que recebe pensão do governo, um balbuciar não é um problema, mas uma vantagem. O desempregado está por definição perdido, confuso (BENASAYAG; AUBENAS, 2003, p.21-22).

A mídia trabalha com clichês e estereótipos de modo que, encontrar a pessoa que dirá aquilo que se quer ouvir não basta, é preciso também ter o cenário adequado para dar mais legitimidade ao que é dito e parecer mais verdadeiro. Eduardo Coutinho parece não se enquadrar nesta forma de usar a entrevista, embora tenha um tema pré-estabelecido e o cenário seja a própria casa da pessoa, o diretor precisa criar condições para que esta personagem possa se sentir à vontade para contar suas histórias e, neste momento, ter força e verdade naquilo que diz, não importando se aquilo que ela conta é verdadeiro ou não.

Olhar para “a entrevista” no filme não significou reduzir o filme e o seu estudo na busca de classificações. Este trabalho apresenta uma forma de olhar para o filme *Santo Forte*, propondo-se a trabalhá-lo em camadas. Para isso, buscamos no interior do filme, elementos técnicos e narrativos que o compõem, com o intuito de refletir sobre algumas questões potenciais

presentes em cada camada, que revelam construções de diferentes sentidos atribuídos pelo diretor e sua equipe ao conjunto exposto pelo filme.

Outras temáticas também foram envolvidas durante este estudo atravessando as discussões ou ficando às suas margens. São elas: Educação, Imagens, Cinema e Indústria Cultural. Estas temáticas compreendem um conjunto de preocupações que permeiam um trabalho que tem como objeto um filme, estudado no interior de uma Faculdade de Educação e que espera contribuir com um tipo particular de pesquisa em cinema, para o debate sobre a formação não apenas escolar, mas cultural da sociedade e para futuros trabalhos em educação.

Assim o trabalho ficou organizado da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, apresentamos uma primeira camada do filme, na qual tratamos de algumas imagens que são conhecidas como representações da favela no cinema brasileiro, sobretudo algumas, recorrentes da cidade do Rio de Janeiro e algumas tomadas que poderíamos chamar de clichês. Destaca-se também, o termo “comunidade” utilizado por uma das moradoras para definir o local do filme. Ao se aprofundar um pouco mais nesta camada, percebemos a presença constante de aparelhos de TV, utilizados de diferentes formas no filme e pontos de abertura como portas e janelas, que parecem convidar o espectador a fazer um mergulho para dentro do filme.

O “Capítulo 2 – O Diretor” traz ao leitor uma breve biografia de Eduardo Coutinho, sua participação no programa Globo Repórter da TV Globo nos anos 1980, menções sobre este diretor e seus filmes de diferentes atores e críticos cinematográficos e declarações do próprio Coutinho sobre seu trabalho e modo de ver o cinema. Trazemos também algumas informações que não vemos ao assistir ao filme, mas que requerem pesquisa e contato com outros materiais onde podemos encontrar informações sobre tempo de filmagem, condições de filmagem, preparação para o início do filme, enfim, informações que nos ajudam a pensar o filme.

Na seqüência, como Capítulo 3, trazemos uma outra camada do filme, agora, nos aproximando das pessoas. Entramos em suas casas, ouvimos suas histórias, vemos objetos que as cercam, seus gestos e expressões faciais e os outros habitantes da casa. Exploramos as condições de filmagem, o tratamento dado pelo diretor, o comportamento do personagem e da câmera que pode nos provocar a pensar que há, em *Santo Forte*, um outro filme, criado a partir da composição das histórias que são contadas e das imagens que são anexadas a elas. Seguindo esta idéia, podemos dizer que há um outro filme que vai sendo construído a partir deste, à medida que

nos aprofundamos no filme e reconhecemos estas diferentes camadas. Assim, ao nos determos nas histórias e focarmos a construção feita pelo diretor sobre estas histórias contadas por alguns personagens do filme, vamos criando um outro filme que é imaginário.

Observamos que Coutinho ajudou a construir em audiovisual as histórias repletas de aspectos sobrenaturais contadas por estes personagens, inserindo diferentes imagens em determinados pontos da história que aparecem na sequência de um corte seco, interrompendo uma imagem, geralmente do personagem, para ficar alguns segundos na tela, auxiliando a dar um efeito ficcional para o filme.

Este trabalho é um convite ao leitor para que olhe para filme *Santo Forte*, aprofunde-se em suas camadas, percorra alguns caminhos selecionados através dos temas destacados e fique à vontade para encontrar outras possibilidades de olhar para este filme, pois este trabalho não tem a pretensão de esgotar o filme escolhido, mas mostrar algumas possibilidades de pensar com o cinema, afinal, concordando com Comolli (1997, p. 181), “o cinema é também uma ferramenta de pensamento”.



Capítulo 1 - Enquadramentos

1.1 - A Favela e a Cidade

A presença de favelas como cenário nos filmes brasileiros é constante, de maneira que, em pouco tempo, podemos fazer uma lista de filmes que as utilizam. Segundo Leite (2000, p.49), “desde meados dos anos 50, com *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, as favelas estão presentes no moderno cinema brasileiro abordadas algumas vezes como cenário, outras, como tema.” As favelas não estão presentes apenas no cinema brasileiro, mas também estiveram na televisão brasileira com a série *Cidade dos Homens* (2002 a 2005) e com uma novela exibida no horário nobre *Duas Caras* (2008), ambas produções da Rede Globo de Televisão e ocupam um local no nosso imaginário. Como afirma Oliveira Jr. (2006, p.89), não importa qual favela seja, “ela é sempre a Favela, em maiúsculo, um local no imaginário urbano brasileiro”. A exportação destas imagens e produções também mostram um Brasil para o mundo.

Segundo Rubens Machado (1992, p.199),

as duas grandes matrizes do estereótipo brasileiro no exterior são a indústria do turismo e o noticiário da imprensa nacional. Nos últimos anos esse segundo pólo tem eclipsado sobremaneira a boa imagem fornecida pelo primeiro. O estereótipo positivo, o da terra do carnaval, do samba e do futebol, das mulheres sorridentes e curvilíneas, da natureza tropical ensolarada, pródiga e desfrutável, é claro que persiste como imagem sólida, atávica. Enodoada talvez. Mas sempre vigorosa. Continuam vindo, de quando em quando, produções estrangeiras filmar, aqui e ali, tonalidades sensuais ou até lúbricas menos cogitáveis no temo de Carmem Miranda.

Quanto à imagem negativa difundida nos noticiários, carrega-se nas tintas unicamente o país da violência, da criminalidade desenfreada, do descabro das autoridades, da miséria, do descaso pelo social e sobretudo de um péssimo convívio com a natureza, traduzido ora pela catástrofe das enchentes, ora na devastação das florestas. Esse viés Homem/Natureza-em-deterioração num País da Delinqüência tem sido o mais utilizado pelos noticiosos internacionais quando se fala do Brasil.

As produções brasileiras, para além da propaganda turística e dos noticiários, continuam mostrando as belas paisagens da cidade, mas também tem mostrado, com maior peso, a violência e o tráfico. Para abordar esta questão, a favela é um dos cenários favoritos.

Para os autores do livro “Favela”, Jaílson de Sousa e Silva e Jorge Luiz Barbosa, ambos professores da Universidade Federal Fluminense,

A favela não é um problema, nem uma solução. A favela é uma das mais contundentes expressões das desigualdades que marcam a vida em sociedade em nosso país, em especial nas grandes e médias cidades brasileiras. É nesse plano, portanto, que as favelas devem ser tratadas, pois são territórios que colocam em questão o sentido mesmo da sociedade em que vivemos. O significado da apropriação e uso do espaço urbano deve estar na primeira página de uma agenda política de superação das más condições de vivência no nosso mundo (SILVA; BARBOSA, 2005, p.91).

A favela tem sido abordada pelo cinema há bastante tempo, nem sempre como problema, mas é interessante pensar a favela como um território que coloca em questão o sentido da sociedade em que vivemos e o significado da apropriação e uso do espaço urbano pelos seus moradores.

Na década de 60, o filme *Cinco Vezes Favela* (1962) foi realizado integrando vários curtas. Nesta série, a favela é mostrada como um “cenário de uma pobreza não contaminada pelos valores do capitalismo, repositório da autêntica cultura popular e sensível à solidariedade de classe” (Leite, 2000, p.50).

Vários filmes foram produzidos, tanto documentários quanto de ficção com este cenário ou esta temática das favelas. Assim como acontece com o sertão nordestino, que durante anos foi cenário e tema de filmes brasileiros (principalmente durante o Cinema Novo, mas voltando às telas com frequência) também a favela é tema presente na filmografia documental: *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (Eduardo Coutinho, 1987), *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles, 1998), *Chapéu Mangueira e Babilônia* (Consuelo Lins, 1999), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2000), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Marcela Luna e Paulo Caldas, 2000), entre outros.³ Na ficção, vários são os exemplos, em geral destacando as favelas cariocas como cenário ou temática. *Como Nascem os Anjos* (Murillo Salles, 1996), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007).

Tomando a favela como foco, podemos fazer uma aproximação entre filmes de diferentes épocas. Fiz um breve recorte, utilizando um filme da década de 50 (*Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos) e outros três filmes de Eduardo Coutinho (*Santa Marta: duas semanas no morro*, *Santo Forte* e *Babilônia 2000*) lançados em 1987, 1999 e 2000, respectivamente.

³ Depois da participação na obra *Cinco Vezes Favela* (1962), Coutinho resolveu viajar com a UNE-Volante filmando favelas e conflitos pelos diferentes estados do país.

Destaco alguns fotogramas destes filmes a fim de observarmos algumas imagens que são recorrentes na forma como são mostrados a favela e o “asfalto”.⁴



Fig. 1 a 3: Rio 40 Graus

⁴ Estou usando a palavra entre aspas porque é um termo utilizado em filmes, produções de TV ou mesmo em reportagens, a fim de designar o local que não é a favela.



Fig. 4 a 6: Santa Marta: duas semanas no morro

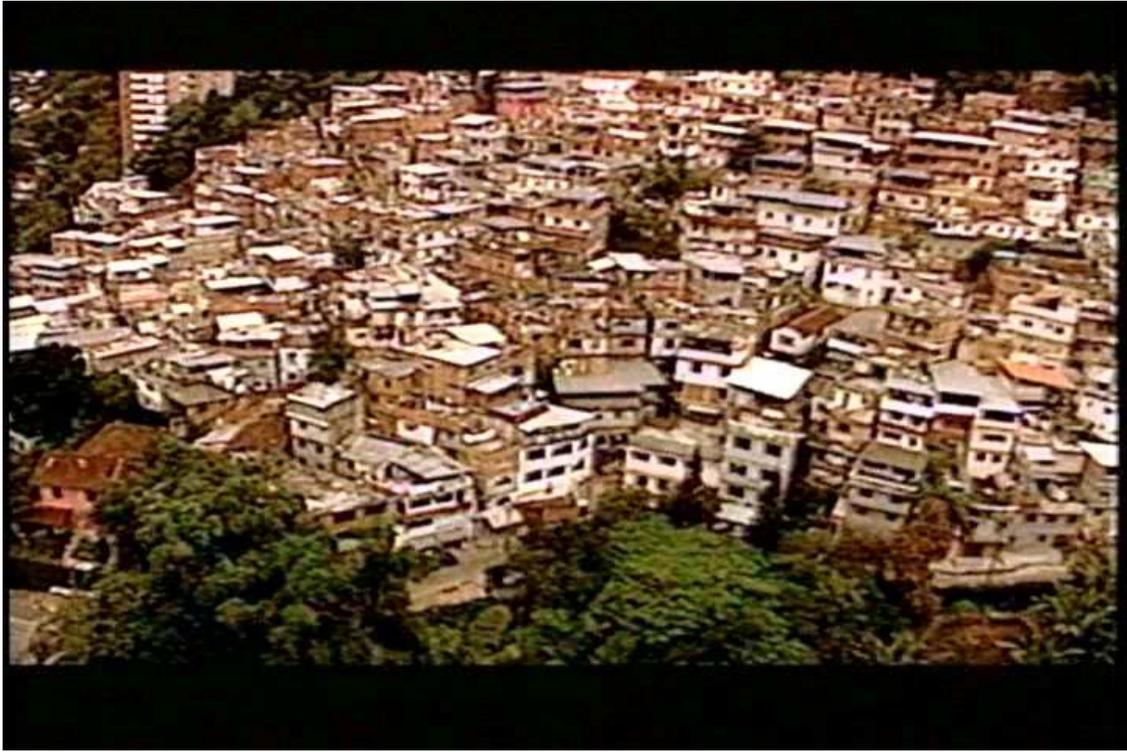


Fig. 7 a 9: Santo Forte



Fig. 10 a 12: Babilônia 2000

Nos fotogramas selecionados, há três tomadas recorrentes (com exceção de *Rio 40 Graus*) como enquadramento da favela: do morro para o asfalto; do morro para o asfalto com a presença de um morador; do asfalto para o morro. Cada uma apresenta uma forma distinta de olhar para este local.

Em *Babilônia 2000*, Coutinho fez tomadas mais próximas restringindo a visão para poucas casas, sem planos de conjunto. Já nos outros filmes, há imagens que tomaram uma distância da favela e, dessa forma, podemos ver um bloco maciço de casas, todas juntas, como se não houvesse espaço entre elas. Esta imagem frontal, tomada da favela nestes fotogramas selecionados, também pode ser vista em uma fotografia que compõe o livro “Favela” e constitui uma representação freqüente, associada ao estigma do local como violento e separado da cidade por fronteiras simbólicas.



Fig. 13: Foto de J. R. Ripper (p.73)



Fig. 14: Favela Dona Marta, Rio de Janeiro, 1998. Foto de Evandro Teixeira

Nesta fotografia da favela Dona Marta, de Evandro Teixeira, podemos ver a semelhança da tomada, não só com a fotografia anterior, mas também com a imagem de favela que aparecem nos filmes nos provocando a pensar em um tipo de “imagem clichê” quando se trata de apresentar uma favela.⁵

Ao olharmos do morro para o asfalto, enfocando o Rio de Janeiro, vemos seus pontos turísticos: Morro do Corcovado, Pão de Açúcar, Baía de Guanabara, praias... imagens que também estamos acostumados a ver na televisão, em revistas de turismo, cartões postais, mas que, em geral, não fazem alusão à violência, ao tráfico etc. Vemos estas imagens nas novelas da Rede Globo de Televisão, cenários que servem, muitas vezes de “passagem do tempo”, “intervalo” entre cenas de um núcleo e outro, “declaração de amor ao Rio” de um autor mais ufanista. Geralmente, são imagens bem produzidas, com a melhor luz, o melhor ângulo, verdadeiro filme de propaganda turística. Muitas pessoas devem visitar o Rio, encantadas por

⁵ Para se aprofundar nesta questão, ver: *Em busca de um clichê: Panorama e paisagem do Brasil no cinema estrangeiro* de Antonio Carlos Amâncio da Silva, tese de doutorado, defendida em 1998, na ECA/USP, orientada pelo Prof. Dr. Ismail Xavier.

essa “propaganda”. Olhar para “cartões postais” pode ser um bálsamo para os olhos, muitas vezes acostumados à miséria, à falta de saneamento, à vida difícil, mas também explícita a distância social entre os moradores da favela e do asfalto.⁶

Para Silva (1998, p.77),

A paisagem no cinema vai ser um conjunto de planos esparsos e fragmentados que organizam a narrativa, dando-lhe ritmo e emoldurando a ação dos personagens. A paisagem no cinema vai ser pontuação, relaxamento, pausa reflexiva, imagem poética, composição estética. E também, ‘intermitência, interrupção, fusão, corte, decupagem de panorama, detalhe aproximado’ (grifos do autor).

Em *Babilônia 2000*, Coutinho utiliza uma imagem da praia de Copacabana vista do morro como marcação da passagem do tempo no filme. Assim também faz em *Santa Marta: duas semanas no morro*.

Imagens tipo “cartões postais” aparecem em todos os filmes e freqüentemente são utilizadas para abrir e encerrar o filme. Como a imagem do Pão de Açúcar que aparece em *Rio 40 Graus* e *Santa Marta*, e da praia que aparece em *Santo Forte* e *Babilônia 2000*.

Recorte da natureza que vai ser revelado pelo cartão-postal, clichê por excelência quando associado a um tipo de imagem recorrente, que refere ostensiva e diretamente, que banaliza a informação veiculada. O epíteto ‘imagem-cartão-postal’ enuncia uma situação fotográfica de beleza e repetição, jamais de surpresa e originalidade (SILVA, 1998, p.245).

O Rio de Janeiro da década de 50 (*Rio 40 Graus*, 1955) não é o mesmo Rio das décadas de 80, 90 e ano 2000, tampouco seus moradores. A favela produzida pelo cinema guarda semelhanças com a favela “real”, mas que não é a favela “real”.

Por meio destes filmes, produzidos em épocas distintas, podemos ver diferentes formas de filmar a favela.

Os moradores que aparecem no filme *Rio 40 Graus* se deslocam para as áreas centrais e para os pontos turísticos da cidade. Eles vão em busca de gorjetas e de pequenos serviços; vendem amendoim, se divertem. Usam a cidade, circulam por ela, embora de uma forma

⁶ O termo “cartão postal” que estou utilizando aqui tem o sentido de imagens, fotografias de pontos turísticos de um determinado lugar que é bem produzida, ou seja, pensando na luz, no enquadramento, com o intuito de despertar o desejo de conhecer aquele lugar, ou como uma lembrança de um lugar que o turista visitou. O filme talvez não queira imprimir este sentido de propaganda ou lembrança, mas faz um tipo de tomada que é parecido com os cartões, *folders* e livretos que podemos encontrar facilmente em qualquer banca destes lugares turísticos.

marginalizada. Um exemplo é uma cena do filme *Rio 40 Graus*, quando um menino é retirado de um parque (Jardim Botânico?), onde passeava e olhava cheio de encantamento para os animais.

Em *Santa Marta*, os moradores que entram e saem da favela, são constantemente abordados pela polícia e isto é uma reclamação constante dos personagens no filme. Eles utilizam o espaço da cidade, trabalham na cidade, mas são tratados de forma diferenciada (pela polícia) por morarem no morro. No filme *Babilônia 2000*, no último dia do ano, vemos um conjunto de moradores travestidos de mulher ir até à praia para jogar futebol. Lá, um vendedor de bebidas, morador do morro, conta que trabalha na praia há muito tempo e que espera dar um futuro melhor para os filhos. À noite, muitos vão a Copacabana ver os fogos, mas é no morro que a comemoração acontece. Eles voltam para festejar a “entrada do ano” e, neste caso, o início do novo milênio, em suas casas, ou na casa dos amigos, na festa preparada na laje, enfim, no morro.⁷

Em *Santo Forte*, há uma cena na qual Vera diz: “*A cidade é lá*”. E aponta para o cenário que vemos ao fundo, da praia, dos prédios. Esta frase é muito significativa e este tipo de tomada aparece em quase todos os filmes. A favela que olha para a cidade, que não é a favela, é “lá”. O filme brasileiro *Lá e Cá* (Brasil/França, 1995), de Sandra Kogut, não mostra uma favela, mas apresenta uma periferia, talvez do Rio de Janeiro, pois se trata de uma “livre adaptação” do conto “Monólogo de Tuquinha Batista” de Aníbal Machado, ambientado na cidade do Rio de Janeiro. A sinopse diz: “Lá é um lugar longe. Lá é um lugar onde a gente não está. Lá é um lugar que não existe.” Lá é o “cartão postal” da “cidade maravilhosa”, mas não é onde os moradores estão. Lá é um lugar longe, mas um lugar para onde eles podem olhar, de maneira privilegiada, pela distância e pela altura de onde estão posicionados. Mas, de toda forma, lá é um lugar longe. Lá é um lugar onde eles quase não freqüentam. Lá, talvez não exista a não ser no cartão postal.

⁷ SILVA e BARBOSA (2005), no livro “Favela”, tratam da importância da laje para os moradores da favela.



Fig. 15 a 18: Couro de Gato

Em *Couro de Gato*, não há imagens tipo cartão postal, suas tomadas não destacam pontos turísticos da Cidade Maravilhosa. Neste filme, a beleza está ligada à linguagem cinematográfica: da tomada, da escolha de quem fez a imagem, da sua percepção, do enquadramento.

No filme, um policial, um garçom, um motorista e sua patroa correm atrás de crianças que roubavam gatos “na cidade”. As crianças correm para o morro onde moram. Um dos moradores fica em pé na escadaria que dá acesso ao local; as crianças passam correndo e os adultos que estavam atrás das crianças param no asfalto, não sobem as escadas. Fica clara a delimitação entre um espaço e o outro e também quem habita cada um deles.

Os filmes nacionais acentuam essa distinção e privilegiam o isolamento da favela e não a circulação e a apropriação dos espaços da cidade pelos seus moradores.

O crítico de cinema e cineasta Jean-Louis Comolli (1997, p.150) nos provoca a pensar em outras formas de olhar para a cidade no filme. O autor começa seu artigo dizendo “A cidade do cineasta não é aquela do urbanista nem a do arquiteto.” e continua:

Cada olhar, sem o saber, é o retorno do olhar sobre si mesmo. O olho do espectador do cinema não domina, de fato, nada do espaço revelado na tela de projeção. O olho do espectador é dominado pela representação particular dos limites, da profundidade e das distâncias, produzidas pelo olho não humano da câmera.” (...)

A peneira de uma máquina filtra nossas sensações e as recompõe. O que nos é ‘dado a ver’ na tela nos chega através de uma engrenagem mecânica de tal maneira que não percebemos os efeitos que sofremos. É como uma tradução tão bem feita que dissimularia a *outra língua* da máquina, fazendo com que acreditássemos ser a língua natural dos nossos sentidos (COMOLLI, 1997, p.151).

Ao pensar que muitas pessoas têm o filme documentário como uma representação da realidade, quanto que esta “tradução” dita por Comolli não reforçaria este pensamento? A favela do filme *Santo Forte* não foi construída para o filme, ela existe, trata-se de um lugar “real”. No entanto, também é uma cidade fílmica, pois é cinema e não, necessariamente, um registro etnográfico com a intenção de ser o mais fiel possível à realidade.

A cidade filmada pelo cineasta é outra, diferente da cidade onde vivemos. É uma cidade que simula aquela que foi capturada por um equipamento cheio de regras e limitações, a começar pelo olho único, pelo enquadramento e pela bidimensionalidade. A cidade não é nem aquela que o diretor quer capturar, nem aquela que o espectador vê, mas ambas guardam semelhança com a cidade “real”, que também não conseguimos ver na sua totalidade.

Porém, o cinema nos mostra aquilo que, talvez, não conseguiríamos ver. Comolli (1997, p.177) diz que o cinema “de certa maneira ressuscita, ele salva pelo olhar aquilo que está sob os nossos olhos e que não vemos mais; ele retém pelo olhar o que está em vias de desaparecer sob os nossos olhos ou que nunca esteve.” A cidade do filme é aquela que é “salva” por ter sido “capturada” e por ficar “aprimada” num suporte de onde poderá ressurgir através de uma nova projeção. A cidade, existindo de fato ou não, só existirá no filme, durante a sua projeção.

Comolli nos ajuda a pensar nas imagens selecionadas neste capítulo, nos filmes que foram citados, pois cada um traz imagens da cidade, da favela, da periferia, que guardam muita semelhança com estes locais “reais”, mas que, enquanto cinema, também se tornam cenários. Enquanto espectadores, conseguimos completar as imagens, reconhecer pontos turísticos, ou até mesmo alguns locais apresentados pelo filme, mas não podemos esquecer que o que vemos são imagens escolhidas pelo diretor e também produzidas pelos mecanismos da câmera de filmar. Todavia, uma ressalva deve ser feita: utilizar algumas imagens “clichês” na montagem de um filme não significa usá-las sempre da mesma maneira. Vimos, nesses fotogramas selecionados, diferentes usos dessas imagens.

Para Silva e Barbosa (2005, p.90),

O primeiro passo é acabar com a relação *favela e asfalto*. O reconhecimento realmente democrático dos direitos à cidade passa por uma nova apropriação do espaço urbano. A cidade, antes de mais nada, *é uma só*.

Coutinho utiliza em *Santo Forte* imagens tipo cartão-postal, mostrando a cidade durante a Missa no Aterro do Flamengo, portanto a zona sul do Rio de Janeiro e casas em plano de conjunto que poderíamos chamar de clichês. Entretanto, também apresenta locais claramente distintos dessa “geografia” clichê da favela, vistos quando acompanhamos Coutinho e sua equipe penetrando o interior das casas, onde em diversos momentos nos esquecemos que estamos na favela e podemos compartilhar, por alguns minutos, detalhes, gestos, afetos e buscas religiosas que não nos são estranhas.

1.2 – A Missa



Fig 19: André e sua esposa

Esta é a primeira imagem que aparece no filme Santo Forte: um homem e uma mulher diante de uma porta aberta. Trata-se do personagem André e sua esposa. Eles posam para um retrato na porta de uma casa que, provavelmente, é a casa do casal. As paredes apenas com reboco, o encanamento à vista, a porta de madeira sem tinta nos avisam que estamos diante de um lugar muito simples. As cores são neutras e destacam-se os tons de branco e azul que compõem a camiseta de André em listras horizontais e a blusa de sua esposa em estampa floral. Há uma diferença de proporção e de altura devido ao tamanho e estatura de cada um.

Começamos a ouvir André falar. Há um corte. Em seguida aparece André sentado, num enquadramento do abdome para cima. Com mais atenção, podemos ver atrás dele, uma cortina estampada e, mais ao fundo, uma porta aberta, sendo possível ver parte de uma gaiola pendurada em uma parede do lado de fora da sala, quando o enquadramento fixado em André é mais amplo. O áudio é mantido. André conta que, numa noite, quando ele e sua esposa haviam ido dormir, sua esposa incorporou uma pomba-gira chamada Maria Navalha que, ao tomar o corpo de sua mulher, disse que iria matá-lo. Neste momento há um corte e é inserida uma imagem de uma

estatueta de pomba-gira.⁸ O áudio continua e, em alguns segundos, há outro corte e volta a imagem do personagem André. Ele diz que quando a pomba-gira saiu do corpo de sua mulher, ele conversou com ela para que procurasse um centro espírita. Neste momento, a câmera faz *zoom*, aproximando-se do personagem, como quem quer ouvir mais de perto. Há mais um corte e é inserida a imagem de uma estatueta de uma senhora negra, bem velhinha, e nestes segundos de imagem inserida, ouvimos André contar sobre a incorporação do espírito da avó de sua esposa, dizendo a ele tudo o que estava acontecendo com a sua mulher. Novo corte e volta o personagem, agora num enquadramento mais fechado, contando-nos que a avó de sua mulher disse a ele para levá-la num centro espírita senão ela iria morrer louca. Neste momento, há outro corte e é inserida uma “imagem de vazio”, a imagem de um quarto, sem nenhuma pessoa. Neste quarto há uma cama em primeiro plano e ao fundo vemos um abajur aceso. A luz do quarto é avermelhada, mas não sabemos se é o abajur que deixou o quarto com aquela aparência ou se foram os equipamentos de iluminação que provocaram aquele efeito. Não há áudio enquanto esta imagem fica na tela.

Esta seqüência, realizada na privacidade do lar de André, funciona como um anúncio de como será o filme a que iremos assistir.

Uma inscrição com local de data aparece sobre um fundo negro enquanto ouvimos um coro indefinido de uma multidão de vozes.



Fig. 20: Inscrições



Fig. 21: Missa

⁸ Falarei mais demoradamente sobre essas inserções no capítulo 3.

Há outro corte e vemos, num plano geral em *travelling*, imagens de uma multidão que assistia à missa campal realizada por João Paulo II, no Aterro do Flamengo – RJ.⁹ Assim como o ícone da primeira missa no Brasil, imortalizada por Victor Meirelles, Coutinho também “abre” seu filme com uma missa, que não é qualquer missa, é a missa celebrada pelo Papa, a maior autoridade católica. Ato público, religioso, congregando milhares de pessoas.

A câmera vai se deslocando e mostra o altar ao longe enquanto ouvimos uma voz trêmula, fraca dizer em português: “*Caríssimos e caríssimas (...) é com prazer que estou pela segunda vez, nesta vostra cidade maravilhosa, para celebrar a eucaristia no segundo encontro mundial com as famílias.*”¹⁰ Numa imagem em primeiro plano do papa, ouvimos a parte da missa na qual pedimos perdão pelos nossos pecados. “*Confessemos. Peçamos perdão por todos os pecados, sobretudo os cometidos contra o amor(?) e a fidelidade.*” Imagens aéreas mostram o Aterro do Flamengo, tomado por uma multidão de pessoas e progressivamente a imagem vai se deslocando e se aproximando de um morro, sobre o qual avistamos uma imagem reconhecida como favela. Neste enquadramento, vemos em primeiro plano alguns prédios altos, provavelmente de áreas nobres do Rio de Janeiro em contraste com a mata verde exuberante e uma área construída mais ao fundo numa arquitetura irregular. A câmera se aproxima e, num enquadramento mais fechado, avistamos muitas casas, formando um aglomerado. A câmera vai se deslocando e se aproximando como num mergulho neste local. Enquanto vemos estas imagens, ouvimos com dificuldade o início da prece, que vai ficando mais forte à medida que vamos nos aproximando da favela: “*e a vós irmãos e irmãs que pequei por minha culpa, minha tão grande culpa e peço a Virgem Maria, aos anjos e santos, e a vós irmãos e irmãs que oreis por mim a Deus Nosso Senhor*”. Assim que termina o áudio, também cessam as imagens do alto. É com um áudio de expiação às culpas que chegamos à Vila Parque da Cidade.

⁹ “Em 1997, com a saúde já debilitada, o Papa esteve no país, presidido por Fernando Henrique Cardoso, entre 2 e 5 de outubro, apenas no Rio de Janeiro. Ele reconheceu sua “música-tema” durante discurso no Riocentro e arrancou aplausos do público de 2 milhões de pessoas ao dizer: “Se Deus é brasileiro, o papa é carioca”. Fonte: <http://noticias.uol.com.br/ultnot/especial/papanobrasil/catolicismo/papanobrasil/> Acesso em 25/06/2007.

¹⁰ Meus principais interlocutores para tratar do filme *Santo Forte* foram João Baptista Godoy de Souza e Consuelo Lins. É inegável a semelhança em alguns trechos, contudo era necessário para mim descrever algumas passagens do filme, assim como Souza, também o fez em seu trabalho, no entanto, abordamos aspectos diferentes em nossas pesquisas.



Fig. 22: Favela do alto

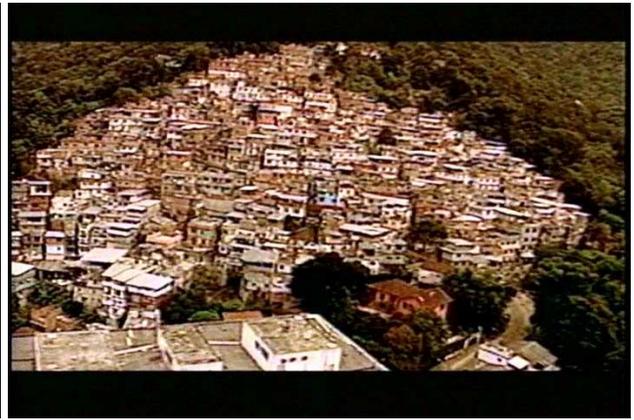


Fig. 23: Vista mais próxima da favela

Por estas duas seqüências do filme, podemos construir um paralelo entre a entrevista com André e a presença da Missa até a entrada na favela. A imagem que Coutinho escolhe para abrir o filme é deste casal, parado diante da porta de entrada da casa. Imagem que nos remete a uma harmonia da vida conjugal, a uma situação de espera e recepção da visita que está chegando e que, provavelmente, será conduzida ao interior da casa. Trata-se da vida miúda, privada, de um ambiente humilde que, no entanto, se abre para a equipe/espectador. Em contraposição a esta intimidade, podemos ver o espetáculo do ritual católico, organizado para uma multidão, ocupando a cidade do Rio de Janeiro, portanto, tomando o que há de espaço público no filme.

A cena que segue é da equipe chegando por caminhos estreitos, em fila, um a frente do outro, carregando seus equipamentos. Há mais um operador de câmera logo atrás de Coutinho, registrando este deslocamento. Eles conversam e passam por vielas estreitas entre muros de tijolos sem reboco. Ouvimos uma voz, que mais tarde descobriremos ser de Vera Dutra, que elogia a localização da “comunidade”. A equipe pára numa espécie de “mirante” (SOUZA, 2001, p.71). E depois de um corte, Vera Dutra e Coutinho aparecem em primeiro plano, ao fundo há uma vegetação verde, prédios, alguns morros e o mar. Coutinho está de costas para o espectador, sendo possível ver apenas parte do seu perfil. Outro corte e temos um enquadramento em Vera. Temos a noção da altura de onde eles se encontram, pois ao fundo há casas, prédios e vegetação, sempre numa “descida” que vai do lado direito ao esquerdo. Mais um corte e num enquadramento mais fechado, aparece parte do rosto de Coutinho, cabelos grisalhos, óculos de aro preto e Vera a sua frente; ao fundo, vegetação, construções e, mais ao fundo ainda, o mar cercado por morros. Ela diz para Coutinho que foi a porta de entrada para o filme acontecer na comunidade e que, sem ela, o filme não teria sido feito. Enquanto ouvimos a fala de Vera, há um

corte e aparece novamente a equipe e Coutinho, um dos integrantes olha para a câmera que está filmando e recomeçam a caminhada em direção ao interior da favela. Porém, enquanto a câmera está fixa e as pessoas estão se deslocando, aparece Vera, com outra roupa, o que nos permite inferir que já se trata de outro dia de filmagem.

Depois da primeira “aparição” de André e da “entrada” na favela, o que veremos é uma sucessão de personagens que estão assistindo à missa pela TV. O espetáculo da Missa Católica se irradia para todos os lugares, através dos aparelhos de TV ligados. Cenas da vida cotidiana, da participação da televisão na vida das pessoas, até mesmo na vida de quem não é católico. Esta primeira parte do filme mostra uma diversidade de pessoas e crenças, mistura de religiões que se professam de maneiras diferentes conforme a ocasião e ocorrem expressões como: frequento o terreiro, mas assisto à missa de uma autoridade religiosa para receber a benção; assisto à missa para fazer um pedido especial; assisto e gravo a missa porque é um evento importante.

A presença do aparelho de televisão é recorrente em todo primeiro bloco do filme, trazendo o acontecimento nacional que ocorre em “outro” lugar para dentro do filme.

Segundo Hoinef (1995), a televisão é uma janela para o mundo e também uma janela sobre o sujeito. É através deste aparelho que chegam diversas informações e modelos de comportamento. Entretanto, notícias e modelos não são apenas para serem vistos, mas almejados. A Missa transmitida pela Rede Globo de Televisão mostra uma religião – a religião católica – legitimada e com o maior número de fiéis (ainda) no Brasil, imposta com a vinda dos portugueses no período da Colonização. No filme, Coutinho parece se aproveitar dessa situação – as pessoas estarem assistindo à missa - perguntando qual a religião dos entrevistados. Eles, por sua vez, respondem aquilo que consideram mais adequado, definindo-se como católicos.

Segundo Bucci (1997, p.9-11),

a televisão é muito mais do que um aglomeramento de produtos descartáveis destinados ao entretenimento de massa. No Brasil, ela consiste num sistema complexo que fornece o código pelo qual os brasileiros se reconhecem brasileiros. Ela domina o espaço público (ou a esfera pública) de tal forma, que, sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, torna-se quase impraticável a comunicação — e quase impossível o entendimento nacional.

Afinal, que identidade é esta que a TV constrói? Com quem nos identificamos, com os atores das novelas, em sua maioria, brancos, cariocas que, entretanto, fazem papéis de nordestinos, paulistas, europeus, marroquinos, indianos? Dentro do aconchego do lar, da intimidade do espaço privado é que participamos da vida pública, mediados pela televisão. Dessa maneira, podemos estar nos lugares mais diferentes, em frente a um prédio onde está acontecendo um crime, andando pelas ruas, praias, em lugares paradisíacos. Ficamos sabendo de tudo, vemos tudo sem sair da poltrona, porém vemos sempre aquilo que as emissoras querem nos mostrar à sua maneira. Ainda assim, a televisão não é apenas uma janela que traz o mundo para dentro da casa, mas é, também, um veículo que permite aos seus espectadores se deslocarem para outras dimensões.



Fig. 24: TV Braulino 1



Fig. 25: TV Braulino 2

Observando os fotogramas acima, vemos dois personagens, Braulino e Marlene, que aparecem em momentos distintos do filme. Na primeira imagem (Fig. 24), eles estão posicionados na lateral do enquadramento, à frente de uma janela iluminada pela claridade do dia, mas também, por luz artificial que projeta a sombra de Braulino na parede. Ao fundo, um aparelho de televisão está sobre a estante que também carrega vários objetos como caixas de sons, CD's, enfeites, um porta-retrato com a fotografia de uma moça (Marlene?) e um vaso. A TV transmite a Missa Campal do Papa João Paulo II.

O segundo fotograma (Fig. 25) mostra Braulino e Marlene sentados de costas para o espectador olhando para uma televisão (diferente da Fig. 24) que repousa sobre um aparelho de videocassete. Braulino se vê no vídeo. A imagem de Braulino que aparece na televisão pode ser vista na Fig. 24. O ambiente parece ser outro, talvez um outro cômodo da casa. Uma porta aberta ajuda iluminar o cenário. As vestimentas também são outras.

Há duas aberturas em cada fotograma: uma janela ou uma porta e a televisão. Este aparelho trouxe para a casa de Braulino a Missa, que estava a alguns quilômetros dali. Talvez pudéssemos pensar na via de mão dupla proporcionada pelo aparelho: ao mesmo tempo em que traz a Missa Campal a Braulino e sua mulher, leva-os até "lá".

Uma outra personagem que está assistindo a missa através da televisão é Vanilda. O aparelho de TV está preso a um suporte na parede (Fig. 26) do quarto da personagem, próximo a uma janela aberta, de frente para a cama, assim como o ventilador. Emocionada, Vanilda acompanha o ritual, participando com um pedido especial, para que engravide do primeiro filho. Ela acompanha o *hit* “Jesus Cristo”, cantado por Roberto Carlos durante a Missa.



Fig. 26: TV Vanilda – Roberto Carlos na TV



Fig. 27: TV Vanilda - Quarto



Fig. 28: TV Vanilda – Bichinhos de pelúcia

Em geral, a câmera não faz excursões pelos cômodos da casa, mas podemos ter uma idéia das dimensões espaciais do lugar em algumas tomadas durante as entrevistas. Vanilda está sentada em uma cama de casal, que termina na parede, assim como a lateral da cama esbarra numa cortina onde há uma janela. Sobre uma colcha floral, dois bichinhos de pelúcia enfeitam o quarto. Aparecem, junto aos “sets”, detalhes de sua vida privada, da simplicidade de suas habitações e as condições de espaço, onde a equipe de filmagem deve se adequar para poder filmar as pessoas que ali vivem. Entretanto, também são exibidos objetos do cotidiano doméstico como o porta-retrato, o ventilador, os bichinhos de pelúcia, que nos retiram do espaço estigmatizado da favela, como na imagem do plano conjunto das casas, usado à exaustão, para um outro lugar doméstico qualquer.

No filme, a missa na praia do Flamengo é apresentada como evento nacional, partilhada pelos moradores da Vila Parque da Cidade com o público que assiste à televisão. A TV Globo dita qual evento religioso deve/merece ser visto e admirado pelos brasileiros.

Contudo, a televisão, no filme, também segue na direção oposta e mostra os próprios moradores. Coutinho mostra que a TV pode ser utilizada de outra forma.

No fotograma (Fig. 25), vemos o casal Braulino e Marlene olhando para um aparelho de TV que está ao lado de uma porta aberta. O aparelho de televisão reproduz a gravação da primeira conversa que tiveram com Coutinho. Neste momento do filme, o diretor irá entremear imagens da primeira gravação e desta. A televisão, neste caso, assume um outro papel, serve como uma passagem através do tempo.

Michel de Certeau, pensador francês, em “A Invenção do Cotidiano: artes de fazer”, trata, em certo momento, dos usos e do consumo de produtos culturais. Com relação à televisão, o autor aponta a impossibilidade de o receptor da programação deixar a sua marca nela, ele é “excluído da manifestação”, puro receptor. Contudo, Certeau reconhece outras possibilidades.

Na realidade, diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, posta-se uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada ‘como consumo’, que tem como característica suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas ‘piratarías’, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase-invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por produtos próprios (onde teria seu lugar?) mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos (1994, p. 94).

A missa transmitida pela TV Globo, que toma os aparelhos de TV no início do filme, indica uma produção como a descrita por Certeau. Coutinho transgride o uso do aparelho de TV para incorporá-lo à sua proposta de trabalho.

A presença da televisão mostrando a primeira gravação feita com Braulino e Marlene pode trazer uma outra dimensão para esta discussão: a experiência do espectador que se vê como protagonista. Coutinho parece ter levado um “copião” para Braulino assistir à sua primeira entrevista gravada. Porém, como Braulino não estava na pesquisa prévia, trata-se de um personagem que foi “achado” para as filmagens.¹¹ Assim, levar a gravação da primeira entrevista, além de ser um uso “diferente” do aparelho pelo diretor, pode ser também um recurso para que ele possa falar mais.

Coutinho costuma levar seus filmes para que os personagens possam assisti-los, porém, só leva o filme pronto, não dando espaço para que eles participem, de certa forma, da edição e montagem. Talvez Braulino também não tenha podido interferir na montagem, mas neste filme, pudemos ver o diretor levando uma parte filmada para o personagem ver e se ver.

Para Bucci (1997, p.9-11),

O espaço público, no Brasil, começa e termina nos limites postos pela televisão. [...] O que é invisível para as objetivas da TV não faz parte do espaço público brasileiro. O que não é iluminado pelo jorro multicolorido dos monitores ainda não foi integrado a ele.

A televisão também aparece no filme como um objeto refletido no espelho (André). Desligada, a TV está na sala como uma imagem desfocada. A atuação de Coutinho e a presença dos monitores de TV em seu filme permitem atenuar e contrapor outras possibilidades ao efeito do monopólio das emissoras de televisão.

Também Coutinho contrapõe depoimentos que rompem com a aparente uniformidade sugerida pelas imagens da Missa na praia do Flamengo e em relação à prática religiosa expressa pelos moradores da Vila Parque da Cidade, as pessoas contam outras experiências religiosas importantes e revelam um sistema de crenças complexo e diverso.

¹¹ Foram feitas pesquisas prévias na Vila Parque da Cidade com a finalidade de encontrar pessoas que pudessem se tornar personagens do filme. Braulino não estava nessas pesquisas, foi encontrado em um dos dias de filmagem porque assistia à Missa e este era o foco da filmagem naquele dia: ver a repercussão da missa junto aos moradores do morro.



Fig. 29: TV Alex - Batizado

Neste fotograma (Fig. 29), vemos o personagem Alex diante de vários objetos e aberturas, a televisão se encontra na lateral direita de quem vê, porém, Alex não está assistindo à Missa como os outros personagens. Na seqüência da entrevista com Alex, uma das primeiras imagens que vemos é de um terreiro, há várias pessoas e uma delas carrega um bebê. Há um corte e vemos uma sala, como o fotograma acima. Assim, entendemos que Alex está mostrando o vídeo do batizado de sua filha na umbanda, através do aparelho de TV, aqui eletrodoméstico como o forno ao lado.

Alex diz que é a primeira vez que vê a fita do batizado porque não havia tido a “oportunidade” de assistir antes. Assim, de certa forma, por ocasião da filmagem, foi criada esta oportunidade para Alex ver e contar sobre o batismo e suas relações com as diferentes expressões religiosas.

Mesclam-se imagens da entrevista com imagens do batismo. Coutinho faz um uso diferenciado do aparelho de TV, neste caso servindo para reproduzir o batizado e monta esta seqüência mesclando as filmagens do batismo com as imagens da entrevista. A televisão torna-se uma abertura no tempo em que podemos ocupar dois espaços simultaneamente: o da casa de

Alex e o espaço do terreiro onde aconteceu o batizado. Ambos momentos que trazem à tela a vida comum, a hospitalidade, a vivência do cotidiano, mas também o ritual público.



Fig. 30: TV Braulino - Monitor

Há ainda outra presença do monitor de televisão que lembra ao espectador que a câmera recorta e seleciona e esse procedimento não é neutro, porque indica o que deve merecer atenção. É o monitor que serve à equipe de filmagem que permite os ajustes constantes de enquadramento. A imagem desse monitor não é para ser vista nem pelos espectadores nem pelos entrevistados. A presença dos dois televisores no fotograma, ambos ligados sem que Braulino e Marlene assistam ao que está passando na tela, indica que algo mais interessante acontece na conversa com Coutinho e, por extensão, com os espectadores futuros desse filme. Braulino está contando quem são seus guias, “Eu graças a Deus, tenho a proteção de três ótimos guias, porque não dizer quatro, que eu venho de Xangô. Tenho o Preto velho Rei Congo...” neste instante, aparece este fotograma. O áudio continua e a duração desta imagem na tela é muito curta. O enquadramento ficará concentrado em Braulino, da maneira como vemos nos monitor,

mostrando que este é um momento importante para o diretor, que insistiu para que o personagem falasse sobre isso.

A presença dos aparelhos de TV é freqüente no filme, como pudemos ver, mas não são apenas estes aparelhos que dão a idéia de abertura, há várias seqüências no filme que trazem portas e janelas presentes no cenário. Estes elementos compõem um conjunto que podemos chamar de pontos de abertura que incluem aquilo que está “fora”. Esse recurso expande, amplia o quadro e, ao mesmo tempo, aprofunda o olhar para dentro do quadro. A presença destes elementos no enquadramento possibilita o desvio do acontecimento principal (a entrevista, o personagem), capturando nosso olhar para dentro do quadro e, às vezes, para dentro do quadro que é fora da casa onde acontece a entrevista. Camadas de “dentro” e “fora” que estão dispostos no mesmo enquadramento, TVs, janelas, portas, que nos permitem “sair” da cena principal.



Fig. 31: Vanilda



Fig. 32: Vanilda – Janela ao fundo

A câmera focaliza Vanilda sentada sobre a cama, ela olha para cima, provavelmente para Coutinho que deve estar em pé. Lugar da vida íntima, o quarto abre-se para o espaço comum da convivência, destacada pelo jovem debruçado tão à vontade na janela, como se ele estivesse dentro de casa observando a rua. A cena nos lembra que a própria filmagem é um acontecimento público, que será depois assistida por espectadores anônimos, debruçados à vontade frente a telas ou monitores.



Fig. 33: Heloisa e Adilson



Fig. 34: Carla



Fig. 35: André – Mulher ao fundo



Fig. 36: Quinha – Mão na janela

Na primeira imagem, temos Heloísa e Adilson (Fig. 33) que aparecem no primeiro bloco, sentados em um sofá, posicionados abaixo de uma janela. Um braço aparece no quadro, há alguém fora do enquadramento, mas dentro do filme (Xavier, 1988). Após olhar para a cena, “fugimos” para o quintal, visto através da janela. No quintal há uma parede e nela outra janela em formato circular, que está fechada. A proximidade das habitações e a imprecisão das fronteiras entre as casas criam uma teia que entrelaça as pessoas entrevistadas com aquelas entrevistadas ou supostas.

No segundo fotograma, vemos a personagem Carla (Fig. 34) dentro da sua casa. Ela está sentada na sala, mas através de uma passagem vemos a cozinha com um revestimento branco refletindo uma luz forte, indicando uma abertura no outro cômodo.

Em seguida, vemos André (Fig. 35), em primeiro plano e logo atrás dele, à direita de quem vê, uma mulher pode ser vista do lado de fora da casa: mais uma situação em que mostra o quanto esta filmagem, embora realizada em local privado, acaba sendo compartilhada pelos vizinhos.

Por último, a personagem Quinha (Fig. 36) dá a mão para alguém que está do outro lado da janela. Ela mesma atravessa a janela e depois se senta para a entrevista. A janela irá permanecer no enquadramento praticamente todo o tempo e poderemos acompanhar o anoitecer. Esta janela não representa apenas uma abertura, por onde podemos ver o lado de fora da casa, mas a demarcação da passagem do tempo.



Fig. 37: Quinha – Janela, claro



Fig. 38: Quinha – Janela, azul



Fig. 39: Quinha – Janela, escuro

As aberturas também funcionam como focos de luz, presentes em quase todas as entrevistas.

Majoritariamente, as imagens de *Santo Forte* foram feitas nas casas dos entrevistados.¹² Seja num cômodo ou no quintal, há certa contenção, porque acontece nos limites da habitação, mas também incorpora as aberturas (janelas, TV) que ampliam esse local, evidenciando a “invasão” do ambiente privado. Também a participação de pessoas situadas fora da casa (Vanilda – Fig. 32, André – Fig. 35), torna a filmagem um acontecimento compartilhado.

Além dessas questões do “dentro e do fora” (vista no filme com as aberturas), e do contraste do espaço público com o espaço privado, como explorado anteriormente, o filme me provocou a pensar em uma outra questão: o sentido de comunidade. Para isso tomarei a cena em que Coutinho dialoga com Vera, no “mirante” da favela, cujo áudio está transcrito abaixo:

Praias maravilhosas, prédios maravilhosos, é um contraste até, uma comunidade, uma favelinha no meio disso tudo. Ela fica de frente para o Cristo Redentor, o mar, a gente vê uma pontinha do Pão de Açúcar... Nossa cidade é lá, né? (Vera aponta para a paisagem ao fundo, com as praias e os prédios). (Coutinho intervém: Então diz, onde nós estamos Vera?) Na Vila Parque da Cidade, uma pequena comunidade que fica na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro, com cerca de mais ou menos 1500 moradores, eu não sei quantas famílias, mais ou menos, não. Fica difícil porque esse número cresce todo ano. (Coutinho faz alguma pergunta) Porque eu moro aqui há 34 anos, quase 35 anos. Porque eu trabalhei na comunidade, eu fui agente de saúde aqui. Na verdade eu fui a porta de entrada para este documentário acontecer na comunidade, porque eu trouxe vocês para dentro da comunidade e porque eu mostrei para vocês quem era essa comunidade.¹³

¹² Os únicos personagens que não estão dentro de suas casas são: Taninha que está em um bosque; Vera, que foi filmada na Associação de Moradores da Vila Parque da Cidade e Nira, que está em um espaço externo.

¹³ Transcrição da apresentação feita pela Vera a Coutinho no início do filme.

Vera nos localiza onde o filme é feito e se apresenta para o espectador. Esta participação de Vera parece agregar um valor de verdade – estamos diante de um local verdadeiro, e não um cenário; diante de uma pessoa que não é uma atriz, mas uma moradora deste local; e um valor de legitimidade, afinal, esta pessoa mora neste lugar há mais de 34 anos e, portanto, conhece bem o lugar e as pessoas, tanto que se tornou uma das assistentes do diretor neste filme.

Vera apresenta a si própria e a Vila Parque da Cidade com propriedade e legitimidade, que segundo ela, foram obtidas durante anos de convivência e trabalho neste local. Entretanto, ela demarca uma fronteira entre a cidade e a favela ao dizer que ela é a responsável por trazer a equipe “para dentro da comunidade” e também atribui a ela o papel da intérprete, pois é ela quem mostra “quem era essa comunidade”.

Esta personagem marca uma característica que a diferencia das outras pessoas entrevistadas. A forma de se colocar é outra e, talvez, esta característica tenha feito com que ela fosse assistente de filmagem e quem apresenta o local onde foi feito o filme.

A Vila Parque da Cidade não nos é apresentada por Vera como uma vila ou um bairro ou uma favela. Embora use a palavra “favelinha”, usa-a uma única vez. Vera escolheu a palavra “comunidade” para se referir a esta localidade e o faz enfaticamente (cinco vezes em alguns segundos). Por que Vera escolheu este termo? Qual é a característica que se quer imprimir ao usá-lo? O que está implicado no uso deste termo?

Segundo o sociólogo polonês Zigmunt Bauman (2001, p.116),

‘comunidade’ é uma versão compacta de estar junto, e de um tipo de estar junto que quase nunca ocorre na ‘vida real’: um estar junto que por essa razão é não-problemático e não exige esforço ou vigilância, e está na verdade pré-determinado; um estar junto que não é uma tarefa, mas ‘o dado’ e dado muito antes que o esforço de fazê-lo.¹⁴

Vera tem uma fala generalizadora, e escolhe o termo “comunidade” que carrega este sentido. Ao falar daquela “comunidade”, que fica na Gávea, Zonal Sul do Rio de Janeiro, Vera imprime um sentido de união, de pertencimento a um determinado lugar que é igualitário, sem conflitos, solidário. Assim, a Vila Parque da Cidade de Vera é um espaço criado pela idéia da não-diferença, do não-conflito, do respeito e da solidariedade, que se transmite para os

¹⁴ O autor se refere, neste trecho, aos *shoppings centers*, local diferente da favela, mas, cuja definição feita por ele sobre comunidade pode nos ajudar a pensar sobre a “comunidade” do filme.

espectadores na procura das diferenças religiosas convivendo no mesmo lugar, no interior da mesma casa, da mesma família e na mesma pessoa.

A palavra comunidade possui várias definições, as mais comuns estão relacionadas ao aspecto geográfico, um grupo de pessoas que habita uma determinada região e sujeito às mesmas leis; outra definição diz respeito ao aspecto cultural, grupo de pessoas com a mesma origem ou costumes; ou ainda, em relação ao aspecto sociológico, conjunto de pessoas com interesses mútuos que vivem no mesmo local e se organizam dentro de um conjunto de normas. Porém, o significado de comunidade

(...) veio transformando-se até assumir o corrente na sociologia contemporânea de distinção entre relações sociais de tipo localista e relações do tipo cosmopolita: que é a distinção puramente descritiva entre comportamentos vinculados à comunidade restrita em que se vive e comportamentos orientados ou abertos para uma sociedade mais larga.¹⁵

Acredito que, quando pensamos em comunidade, temos uma idéia que se aproxima de uma forma de conviver, talvez de maneira mais próxima, participante e solidária.

Vemos, ao longo do filme, os personagens sendo entrevistados, em sua maioria, em espaços privados, contudo, uma casa está tão próxima da outra que dificilmente se tem privacidade. No entanto, também não se privilegia o espaço público, pois este espaço é mostrado poucas vezes no filme.¹⁶ Não vemos as relações daquelas pessoas com outros espaços da cidade, a não ser nos seus trabalhos, onde parecem ser exploradas. Quem vive a “cidade”, se relaciona com ela e circula por ela são os integrantes da equipe que fazem o filme. Eles se deslocam da “cidade” para o morro, pois não pertencem a este lugar. Embora não seja mostrado o caminho feito pela equipe para chegar até a “locação” do filme, sabemos que eles não são moradores, portanto, se deslocaram de algum lugar para chegar ali. Mas há um movimento que é do centro para a favela, ou melhor, de uma área nobre para aquele espaço. É o movimento feito pelas imagens aéreas, que vai se afastando lentamente do lugar “sagrado” da Missa, realizada no Aterro do Flamengo, zona sul, próximo da praia para aquele lugar incrustado no morro, cercado de mata e de prédios. Um lugar cheio de construções, uma sobre a outra, formando uma paisagem

¹⁵ Segundo Dicionário de Filosofia de Nicola Abragnano.

¹⁶ A rua, espaço público aparece em duas seqüências do segundo bloco do filme: vemos a rua à noite e logo em seguida a Casa de Show onde a personagem Carla trabalha e a rua por onde caminha a personagem D. Thereza, em direção à casa de família na qual trabalha (até mesmo na véspera de Natal), preparando toda a ceia daquela família.

destoante, vista do alto. Há, portanto, um deslocamento de uma área economicamente privilegiada do Rio de Janeiro para o seu oposto, feita pela câmera/equipe/espectador.

Não vemos o mesmo deslocamento com um dos moradores, indo para a “cidade”. E Vera aponta este contraste ao dizer “*a cidade é lá, né?*”. O filme parece estar num outro espaço, concentrado naquele mundo à parte, que se comunica com a cidade através das ondas captadas pelas antenas da TV.

Contudo, embora Vera assinale a oposição entre a “cidade” e a favela, A Vila Parque da Cidade que Coutinho filma se expande no interior do espaço delimitado pela câmera e, como veremos no capítulo 3, também nos relatos de seus moradores.

Portanto, podemos dizer que *Santo Forte* não é um filme sobre moradores da favela.

André Parente aponta uma questão interessante em relação à nossa identidade e a do “outro”, apresentadas por alguns documentários:

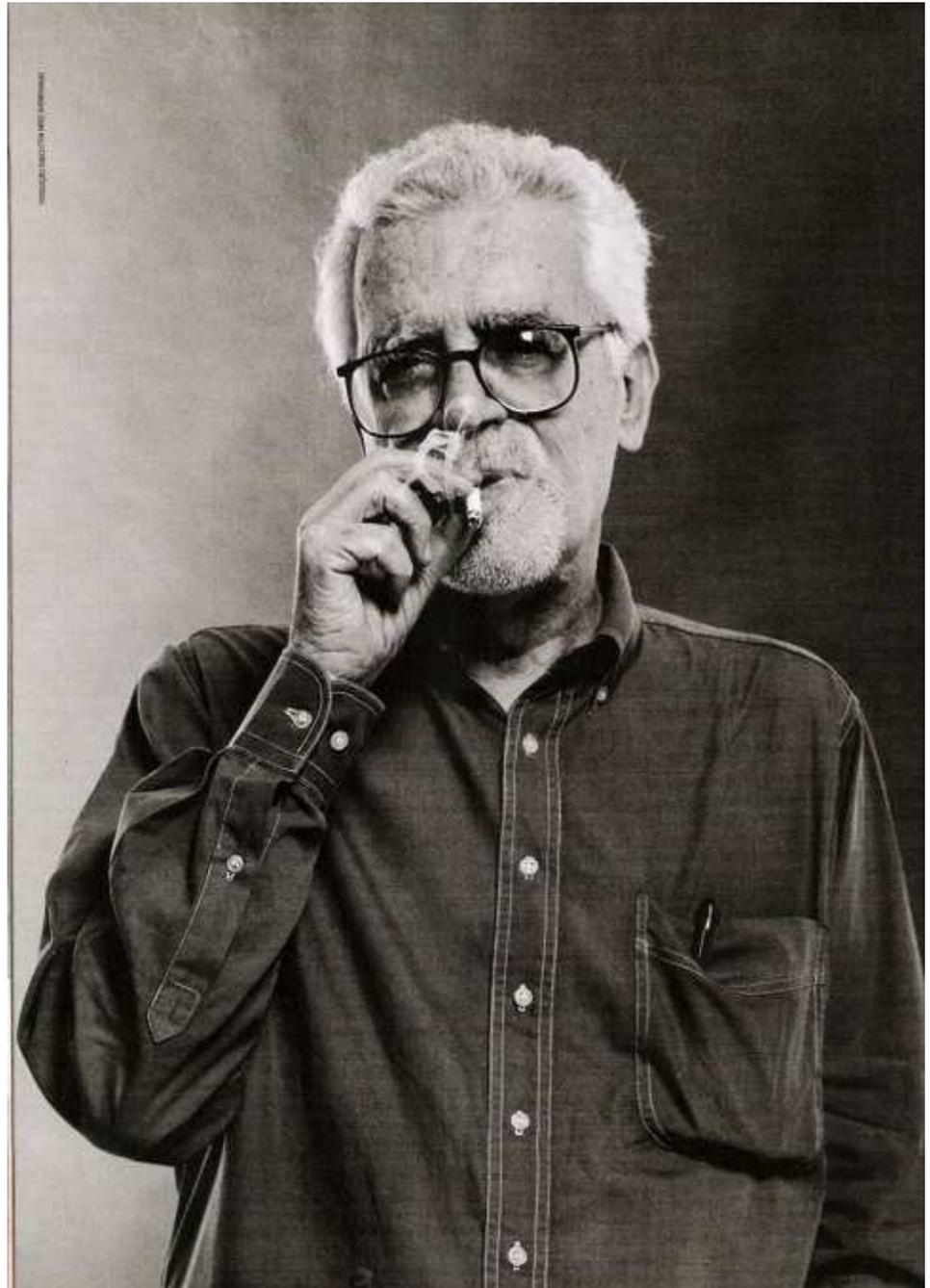
Quando fazemos um filme sobre a classe média, o nordeste, o preto, o índio, estabelecemos uma distância entre a nossa identidade e aquela que supomos conhecer. Uma fórmula célebre ilustra muito bem isso: para muitos a facilidade do documentário consiste na ilusão de sabermos quem somos e quem filmamos. Essa ilusão depende de certas pressuposições. Quando formulamos questões a um índio e a um nordestino, trata-se sempre da mesma coisa: extrair deles o índio e o nordestino que pressupomos (Parente, 1994, p.52).¹⁷

Como percebemos por essa citação, por vezes, ao filmar, cria-se uma distância entre quem filma e quem será filmada (classe média, nordestino, preto, índio, favelado) de tal forma que é assegurada a ilusão de se saber quem é quem, afinal o que se quer é extrair dos personagens aquilo que os marcam como pertencentes a um lugar específico e expressivos de uma identidade já fixada.

No caso do filme *Santo Forte*, Coutinho não incorre nessa atitude. Mesmo não sendo morador da Vila Parque da Cidade e não pertencendo ao mesmo grupo social ele não busca “o favelado”. Ele foge dessas generalizações destacando as pessoas de tal forma, que sua alteridade seja garantida e de maneira que possamos nos identificar, em determinados momentos, com elas, independente de quem somos e quem eles são. Como o próprio diretor diz, ele faz filmes com as pessoas, não sobre elas. Esta forma de se aproximar de um lugar e de pessoas que,

¹⁷ André Parente, durante o Seminário “Antropologia em Cinema: questões de linguagem” IN MONTE-MÓR, Patrícia e PARENTE, José Inácio. *Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*.

aparentemente, são diferentes dele, faz parte do seu método de trabalho, como exploraremos no próximo capítulo.



Capítulo 2 - O Diretor

Eduardo Coutinho nasceu em São Paulo, em 1933, filho de uma família tradicional. Seu pai era engenheiro e alguns parentes eram ligados ao integralismo.¹⁸ Coutinho estudou Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, mas não concluiu o curso. Desde criança era fascinado pelo cinema. “*Eu era fanático. Existem bairros de São Paulo que só conheço porque fui ao cinema lá. Com dez, quinze anos, ia para Penha, Tatuapé, lugares incríveis. (...) Com doze anos, anotava em cadernos todos os filmes que via.*”¹⁹

Coutinho começou a trabalhar como redator e revisor da revista *Visão* e, nesta época, conseguiu ganhar dois mil dólares no programa “O Dobro ou Nada”, da Rede Record, respondendo perguntas sobre Charles Chaplin. Com o dinheiro ganho no programa, viajou para Moscou, para participar de um Festival da Juventude. Nesta viagem, conheceu vários países da Europa, instalando-se em Paris a fim de estudar cinema no IDHEC (Institut de Hautes Études Cinématographiques), conseguindo se manter com uma bolsa de estudos. Permaneceu durante três anos na Europa e voltou para o Brasil em 1961.

Quando retornou, conheceu Augusto Boal e Antonio Abujamra, entre outras pessoas que participavam do Teatro Arena, que estava no auge nesta época. Trabalhou como assistente de direção de Amir Haddad na adaptação de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus.

Em 1962, mudou-se para o Rio de Janeiro e, junto com os diretores do Centro Popular de Cultura (CPC), que estavam crenes do potencial “didático-revolucionário do cinema”, trabalhou como gerente de produção do episódio *Cinco Vezes Favela*, produzido pela CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE), filme que deixa de lado a temática rural e focaliza a miséria urbana. Estes filmes tinham a tarefa de “contribuir para a conscientização da necessidade de agir para mudar a realidade” (LEITE, 2005, p.97).

Os jovens diretores do Cinema Novo começaram a pensar, a discutir e a fazer cinema nos cineclubes e nos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE),

¹⁸ A Fotografia da abertura do capítulo é de Eduardo Coutinho encontrada na revista *V. São Paulo: Parágrafo Editora para a Volkswagen do Brasil* (ano 2, número 7, Junho/julho 2004). Legenda da Fotografia “Produção Executiva Miki Shimosakai”.

¹⁹ A caminho do Nordeste de *Cabra Marcado para Morrer*: entrevista concedida a Ana Maria Galano e Eliska Altman em abril de 1998. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 11(2): 91-108, 2000. Nesta entrevista, há uma retrospectiva de toda a vida de Coutinho, desde sua infância, juventude, seus estudos no exterior, sua volta para o Brasil, os trabalhos até o filme *Cabra Marcado para Morrer*.

espalhados pelo país, que não queriam apenas “assistir aos filmes, mas em transformar o cinema num instrumento para mudar a realidade de um país marcado pela miséria e pelas desigualdades sociais” (LEITE, 2005, p.97).

Numa viagem à Paraíba, em 1962, Coutinho conheceu a viúva Elizabeth Teixeira, durante uma manifestação em protesto ao assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, que viria a ser o tema de *Cabra Marcado para Morrer*, um dos filmes mais importantes da sua carreira.

Em 1964, após a liberação de verbas para as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, um conflito entre camponeses e a polícia em Sapé, na Paraíba obrigou que as filmagens fossem transferidas para Pernambuco. No entanto, o filme foi interrompido pelo Golpe Militar em 31 de março de 1964. Pouco mais de 1 hora de negativos 35 mm havia sido gravada e, embora o equipamento tenha sido apreendido, os negativos foram salvos e ficaram guardados.

Segundo Bernardert (2000, p.105), “em princípio não há tema que seja vedado ao cinema, que deixou de ser um meio exclusivo de contar estórias para se tornar também um meio de reflexão política, estética, ética, religiosa, sociológica, etc.” *Cabra Marcado para Morrer* pode nos mostrar isso, mas também *Santo Forte* propõe reflexões.

Após o Golpe, a temática rural vai dando lugar aos temas ligados à classe média. Nesta época, após 1965, Coutinho trabalhou em uma série de filmes: como co-roteirista de *A Falecida* (1965) de Leon Hirszman; *O Pacto*, um dos três episódios de *ABC do Amor* (1966), uma co-produção brasileira, argentina e chilena, cuja parte brasileira era dirigida por Nelson Pereira dos Santos; co-roteirista de *Garota de Ipanema* (1967) de Leon Hirszman. Atuou no filme *Câncer* de Glauber Rocha; substituiu Luiz Carlos Maciel na direção do filme *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1970), seu último filme de ficção.

Como o trabalho com o cinema rendia muito pouco, procurou por Alberto Dines, então diretor do *Jornal do Brasil* e antigo colega da revista *Visão*, e foi contratado como copidesque,²⁰ mesmo trabalho que desenvolvia na revista *Visão*, agora no *Jornal do Brasil*. Fez algumas críticas sobre cinema no Caderno B e escreveu roteiros de longas-metragens.²¹

Coutinho trabalhou no *Globo Repórter* durante quatro anos, junto com vários cineastas, “como Walter Lima Jr. e João Batista de Andrade, contratados pela emissora e, Maurice

²⁰ Copidesque é a pessoa que trabalha como redator com a função de fazer as modificações e adaptações necessárias para fins de publicação.

²¹ Não encontrei nenhuma crítica feita por Eduardo Coutinho para este caderno, nem mesmo o “Caderno B” da época, em pesquisas na Internet. Os roteiros foram escritos para os seguintes filmes: *Os Condenados* (1973) de Zelito Viana, *Lição de Amor* (1975) de Eduardo Escorel e *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976) de Bruno Barreto.

Capovilla, Hermano Penna, Sílvio Back, Jorge Bodanski, entre outros, que eram convidados para dirigir alguns programas (LINS, 2004, p.19).²²

O *Globo Repórter* começou a ser pensado em 1967 por Walter Clark, que era o diretor geral da TV Globo e interessado em levar documentários para a televisão. Nesta época, o *Globo Repórter* era independente da Central de Jornalismo da TV Globo. Clark convidou Paulo Gil Soares para realizar um filme sobre a Amazônia. Nesta época, não havia muito dinheiro, mas havia liberdade e autonomia para trabalhar. A Shell ofereceu um projeto para realizar 24 documentários e, durante esta parceria, o programa se chamava *Globo Shell*. Descontente com os últimos documentários da série, a proposta foi reduzida para 20 documentários e, por fim, no final de 1972 o programa saiu do ar.

Em 1973, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, e Paulo Gil Soares montaram um piloto de como deveria ser a nova “cara” do programa. Boni entregou uma fita do programa americano *Sixty Minutes* e Paulo Gil insistia na idéia de fazer um jornalismo aprofundado, com o formato de documentário, a partir das experiências do *Globo Shell*. Foi ordenado a Paulo Gil que o programa deveria ter

43 minutos úteis e 4 *brakes* comerciais, fossem desenvolvidos quatro temas diversos. Nascia o *Globo Repórter* com exibição às 23 horas de sexta-feira. A equipe tinha que ter jogo de cintura. Afinal, o programa era feito sob a ditadura militar, com sua censura e o medo dos militares criando uma outra censura, a interna, embora ela se limitasse apenas à temática - o que já era muito. Boni tinha ainda, uma outra preocupação que terminava por ser também um formato censório, os temas teriam que buscar audiência cada vez maior. Embora cercado de barreiras o programa crescia em sucesso, e com isso a Censura passou a ser mais rígida.²³

Parece-me que o mérito do *Globo Repórter* desta época foi o de mostrar para a televisão que era possível fazer uma abordagem mais profunda sobre diferentes assuntos, utilizando um formato diferente, no caso, o documentário.

²² Recorri a duas fontes principais para tratar deste item, um capítulo dedicado ao período que Coutinho esteve na televisão, presente no livro escrito pela professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Consuelo Lins, e um artigo eletrônico escrito pela jornalista Paula Muniz, filha de Paulo Gil Soares, ex-diretor do *Globo Repórter*. Neste artigo, Paula Muniz utilizou duas entrevistas, uma com seu pai e outra com Luiz Carlos Maciel, também ex-diretor do *Globo Repórter*. Além dos cineastas que eram funcionários fixos da Globo, outros cineastas eram convidados para fazer algum documentário que era inserido no programa, porém, era apenas um convite, eles não tinham vínculo empregatício. Mais informações sobre os diretores citados neste capítulo, ver em Anexos “Diretores”.

²³ MUNIZ, Paula. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. Aruanda, 2001. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm>>. Acesso em: 02 Ago. 2007.

O trabalho dentro do *Globo Repórter* também era diferenciado, pois não ocupava a sede da emissora, mas uma casa que ficava mais afastada. Dessa forma, era possível trabalhar um pouco mais distante dos olhos dos colegas do jornalismo e da censura que ficava mais tempo na sede da emissora. Além disso, conta Luiz Carlos Maciel, ex-diretor do *Globo Repórter* que “cada diretor tomava conta do seu programa, Eu do meu, o Walter Lima Jr. do dele. Na outra semana era o do Eduardo Coutinho, na outra era do Washington Novaes. Então, na verdade, eu não fazia mais do que um programa por mês. O ritmo de produção do programa era de cinema.”²⁴

Eduardo Coutinho, que fora contratado para trabalhar em tempo integral na emissora, atuou como editor, redator e também dirigiu inúmeros programas e seis documentários de média-metragem: *Seis Dias em Ouricuri e Superstição* (ambos em 1976), *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *O Menino de Brodósqui* (1980).

Entre 1979 e 1981, Coutinho pediu financiamento para retomar as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*. Em 1982 e 1983, terminou as filmagens com os filhos de Elizabeth Teixeira no Rio de Janeiro, concluindo o filme em 16 mm. A primeira exibição do filme foi feita em 1984, na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. O filme recebeu 12 prêmios em festivais no exterior. Neste ano deixou o *Globo Repórter* e participou da edição e texto de *Anarquistas, Graças a Deus* de Walter Avancini, exibida na Rede Globo.

O programa *Globo Repórter* também era assistido por professores e alunos que, após a sua exibição, solicitavam o texto do programa para futuros trabalhos escolares. Anos mais tarde, Artur da Távola, crítico de televisão que dirigia a revista *Amiga*, da Bloch, passou a publicar o conteúdo do programa num encarte especial.

Foram dez anos de programa até se iniciar uma crise, em 1983. Segundo Maciel “o Boni mandou demitir uma equipe que o GR tinha em São Paulo, comandada pelo Fernando Pacheco Jordão”. Segundo o artigo de Muniz, “Boni começou a alegar que ele [Paulo Gil] só sabia fazer documentários e que queria um novo formato (que ele não explicava), mas que deveria ser ‘mais jornalístico’”.²⁵ O *Globo Repórter* passou a ser dirigido por Armando Nogueira.

²⁴ Ressalta Luiz Carlos Maciel, ex-diretor do *Globo repórter* em: MUNIZ, Paula. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. Aruanda, 2001. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm>>. Acesso em: 02 Ago. 2007.

²⁵ MUNIZ, Paula. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. Aruanda, 2001. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm>>. Acesso em: 02 Ago. 2007.

Atualmente, o programa faz parte da central de jornalismo da emissora e é produzido pelos repórteres e demais profissionais da equipe de jornalismo, não tendo, em seu corpo de funcionários, cineastas como havia em outros tempos.

Coutinho também participou da série *Caminhos da Sobrevivência*, coordenada por Washington Novaes, exibida pela Rede Manchete, dirigindo o episódio *Tietê – Um Rio que Pede Socorro* em 1985, e no ano seguinte, foi um dos co-fundadores do CECIP (Centro de Criação de Imagem Popular), interessada em criar materiais educativos acessíveis a respeito dos direitos e deveres da cidadania.

Segundo Coutinho, trabalhar no *Globo Repórter*

Foi uma experiência extraordinária. Apreendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez na vida eu recebia um salário bom e pago em dia.²⁶

Para Coutinho, esta experiência na televisão foi importante em sua formação e na carreira que escolheu, servindo de base para seus trabalhos posteriores no cinema documental.

O que pretendi mostrar não foi só a participação de Coutinho num momento específico da televisão no Brasil, num programa de uma das maiores emissoras abertas do país, mas como a própria televisão foi descartando, aos poucos da sua programação, os documentários. Pouco se vê na TV aberta filmes desta natureza, ressaltando apenas a TV Cultura que mantém na sua programação o *DOC TV*, um programa de fomento a produção e a teledifusão do documentário brasileiro, e o *DOC Brasil*, destinado a mostrar produções brasileiras de diretores consagrados.²⁷

Em 1987, Eduardo Coutinho dirigiu *Santa Marta – Duas Semanas no Morro*, com um financiamento de um concurso do Ministério da Justiça para vídeos sobre violência. No ano seguinte, por conta das comemorações do Centenário da Abolição, foi estimulado por Aspásia Camargo, na época presidente da FUNARJ, a realizar um longa-metragem sobre a presença do negro na história do Brasil. Assim, iniciou as filmagens de *O Fio da Memória*, que somente terminou em 1991 e foi co-produzido pelos canais La Sept/Arte da França, TV Espanhola e Channel Four (Inglaterra).

Co-dirigiu, com Sérgio Goldemberg, *Volta Redonda – Memorial da Greve* em 1989, dirigiu *O Jogo da Dívida*, em 1990, *A Lei e a Vida* e *Boca de Lixo* em 1992.

²⁶ Entrevista de Coutinho para Consuelo Lins em (LINS, 2005, p.20).

²⁷ Para maiores detalhes consultar < <http://www.tvcultura.com.br/detalhe.aspx?id=95>>. Acesso em: 07 ago. 2007.

Em 1994, Eduardo Coutinho recebeu uma bolsa da Fundação Vitae, e realizou uma pesquisa sobre a ferrovia Madeira-Mamoré, mas não realizou um filme sobre isto. Neste ano, ele dirigiu *Os Romeiros de Padre Cícero*. No ano seguinte, dirigiu *Seis Histórias*, sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente, e *Mulheres no Front*, em 1996.

Em 1997, Coutinho dirigiu *A Casa da Cidadania*, sobre um mutirão para a construção de casas em favelas e realizou para a TVE uma pesquisa de temas para programas de TV sobre identidade brasileira, percebendo que a religião era um grande tema. Neste mesmo ano, entrou em contato com as pesquisas realizadas pelas antropólogas Patrícia Birman e Patrícia Guimarães na favela Vila Parque da Cidade e iniciou as filmagens de *Santo Forte*, filme que, segundo Coutinho, é um marco em sua vida de cineasta. Só concluiu e lançou *Santo Forte* em 1999 e neste mesmo ano, no dia 31 de dezembro, filmou com seis equipes, o material que resultaria em *Babilônia 2000*.

Coutinho já recebeu diversos prêmios pela sua direção e pelos seus filmes em vários festivais, sendo que, recentemente foi homenageado no 35º Festival de Gramado, recebendo o primeiro Kikito de Cristal (prêmio lançado nesta edição do Festival) pelo conjunto de sua obra.²⁸

Porém, não são só os críticos ou os espaços “autorizados” (Certeau, 1994) que destacam a importância de Coutinho e sua obra. Também o fazem organizações informais como o site de relacionamentos *ORKUT* onde foi criada uma “Comunidade” denominada “Eduardo Coutinho” que conta com mais de 1.300 participantes. Torna-se possível, neste espaço, a troca de informações sobre o diretor, sobre uma bibliografia especializada em cinema, bem como a divulgação de *sites* que permitem fazer *download* de alguns de seus filmes.

Até o momento, vimos um pouco sobre a biografia deste diretor que, inegavelmente, é importante para o cinema brasileiro. Uma outra forma de apresentá-lo é através do discurso da crítica cinematográfica e através das declarações que o próprio Coutinho dá em suas entrevistas.

Examinei alguns comentários que antecedem as entrevistas feitas com Eduardo Coutinho, veiculadas através da mídia eletrônica, a fim de verificar qual ou quais imagens poderíamos formar deste diretor ao nos depararmos com tais comentários.²⁹ Várias menções são feitas ao seu estilo pessoal: ele é falante, mas, por se alongar demais, nem sempre responde a contento as perguntas que lhe são feitas, desviando-se do tema da pergunta para outros temas (o interessante

²⁸ Após *Babilônia 2000* (2000), Coutinho lançou os filmes: *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007).

²⁹ As referências estão em anexo.

é que Coutinho tem um comportamento avesso às entrevistas e, no entanto, se alonga quando as concede); possui uma “sensibilidade” que faz com que seus “entrevistados” o tenham como “confidente”, alguém para quem se possa “abrir o coração”; e uma preferência pela “companhia dos homens comuns, das histórias miúdas onde se esconde a essência da humanidade” a outras companhias. Podemos, afinal, verificar no conjunto dos trabalhos deste diretor, que ele tem trabalhado com pessoas simples, muitas das quais vivem à margem dos centros ou ainda, que estão em uma situação econômica, social, cultural menos favorecida.

Sobre sua imagem profissional, sabemos do reconhecimento que tem na “mídia” através destas afirmações: “a maior referência” no cinema documental, uma “unanimidade”, portador de uma carreira “sensacional” e alguém que “reergueu no documentário brasileiro a ponte entre o público e a crítica.” Com estas virtudes atribuídas a este diretor, só podemos imaginá-lo como alguém muito importante na sua área e, não só nela, mas como alguém que deve ser reconhecidamente importante para o cinema no país. Além disso, aqueles que vão ao cinema para assistir a uma produção de Eduardo Coutinho, se tiverem lido anteriormente em algum lugar afirmações como estas, talvez cheguem com certa expectativa em relação aos seus filmes e, dependendo do espectador, pode ficar difícil dizer, no final do filme, se gostou ou não do que viu, pois poderá considerar, antes de emitir uma opinião negativa, as qualidades apontadas pela “crítica”.

Seu nome sempre está ligado ao filme *Cabra Marcado para Morrer* (1984), considerado “um dos marcos do documentário nacional” e passa por um cineasta que possui um trabalho “concreto”, considerado “pai” da geração atual de documentaristas. Uma das cineastas que afirma ter aprendido a fazer cinema com Coutinho é Thereza Jessouroun. Ela começou a trabalhar com cinema em 1979, fazendo continuidade, fotografia de cena e assistência de montagem, depois trabalhou durante seis anos com Eduardo Coutinho. Segundo Jessouroun “quando eu vi o filme do Coutinho ‘Um cabra marcado para morrer’ eu falei ‘nossa, eu quero trabalhar com esse cara’, e aí um dia rolou. Comecei a trabalhar lá no Cecip com ele e foi aí que eu entrei mesmo em documentário, eu aprendi mesmo documentário foi com ele”.³⁰ Ela é apenas uma entre os cineastas que se “formaram” ao integrar a equipe de Coutinho ou foram influenciados por assistirem seus filmes nos centros universitários e nos cursos de cinema do Brasil e de outros

³⁰ Entrevista concedida por Thereza Jessouroun para o site Cena por Cena. Disponível em: <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista8.asp>>. Acesso em 19 out. de 2007.

países. Contudo, mesmo sendo menos adjetivada, o predomínio de críticas elogiosas ao diretor e aos seus filmes vai tornando-o, pouco a pouco, intocável.

João Moreira Salles, cineasta, chama a atenção para o fato de o cinema de Coutinho ser considerado, até mesmo pelo próprio cineasta, um cinema falado. Aponta que esta denominação é uma consequência, porque “antes de tudo, o que ele faz é um cinema pensado. Trata-se de pensar, não só sobre como filmar, mas principalmente a respeito de por que filmar”.³¹

Eduardo Coutinho também reflete sobre a importância de fazer cinema no Brasil

Fazer cinema hoje é uma contingência trágica. Eu estava até conversando com o Julinho Bressane... Hoje tem tanta tragédia... ver já é um problema, calcule fazer cinema no Brasil hoje. É uma tragédia. Você vai dizer ‘não, eu filmo com otimismo que vai mudar o mundo’... Tolice. Você é um marginal que faz cinema no Brasil. Então você tem que levar isso, não adianta vir dizendo ‘ah, o mercado...’ Esquece, não tem nem mercado. Então você tem que fazer sem nenhum narcisismo, a coisa que você acha que deve fazer, porque senão não vai dar tempo. O que vale o cinema hoje? O que vale o cinema que não é americano, hoje? Não vale nada! É um marginal que caminha, eventualmente tem um europeu, um chinês vindo... Mas o nosso caso, que somos de uma cultura extremamente híbrida, é mais difícil ainda brotar. Depois do socialismo, anos 60, dominação cultural,... Aonde você vai sem o cinema? Eu não posso ir ao cinema pela quantidade de público... Então, o que vale a imagem? Não vale nada. A imagem não vale nada, porque tem demais e é tudo igual. Na minha opinião, não vale nada! A palavra, vale? Não vale nada! Você tem setenta canais a cabo, o homem tá na lua... Só coisas prostituídas... Nada significa nada! Tem um cara, Luc Moulet, que é um cineasta francês que fez um documentário. Dizem que um era bom e o outro eu não vi. Você sabe, né, todo francês é inteligente! (risos) O problema do filme é o seguinte: como conseguir interessar as pessoas? As pessoas ouvem e vêem e isso passa, não quer dizer nada! Então, esse é um problema terrível. Dada esta situação de tragédia, o que fazer para que você consiga que durante dez minutos uma pessoa te ouça, seja como pessoa, seja na representação que é o cinema? É muito difícil saber. Agora, fazendo o que está na corrente é que é impossível!³²

Coutinho fala da situação do cinema na sociedade contemporânea. Há um cinema que está fora dos circuitos de exibição, que não atinge o grande público, caso de muitos filmes brasileiros, que permanecem à margem do circuito comercial; também toca na questão da banalização das imagens, das palavras, do cinema a ponto de não valerem “nada”, das coisas estarem “prostituídas”, atualmente.

Contudo, há também um sentido de urgência sugerido pela frase “*Então você tem que fazer sem nenhum narcisismo, a coisa que você acha que deve fazer, porque senão não vai dar*

³¹ João Moreira Salles no prefácio do livro de Consuelo Lins. (2004, p.8).

³² Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/11-12/frames.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2006.

tempo.” Talvez Coutinho acredite que ele tenha condições de fazer alguma coisa em prol do cinema, do público ou em prol dele mesmo, enquanto diretor.

A banalização do cinema é tão grande que, segundo Coutinho, não adianta ter ilusão de que as pessoas sairão modificadas das salas de cinema ou após verem filmes em suas casas. A maioria dos filmes emociona porque tem uma gramática que trabalha com a emoção, mas isto serve para o momento. Após o término do filme já não existe mais nada. É preciso reconhecer que para o grande público e para os grandes realizadores de cinema, os filmes não têm outra função a não ser entreter.

A pergunta que o próprio Coutinho coloca é, mesmo tendo a consciência de tudo isto, da banalização, do entretenimento, do mercado, por que continuar fazendo filmes? Ele diz que sempre se pergunta “*para que fazer um filme?*”

Eu me coloco isso porque eu posso. Não me coloco porque eu sou mais inteligente ou preocupado ou ético. Me coloco porque eu tenho 66 anos, cinema não vai me assustar. Por que viver fazendo bobagem? Melhor estar morto. Então eu me perguntei para que fazer um filme? Segundo: sendo brasileiro, para que fazer um filme? Daí, o mais importante: para que fazer um filme sendo eu? Então para mim o caso é outro de um cara que está começando. Primeiro, um filme que eu quisesse fazer. Segundo, que fosse necessário para mim, para minha visão. E aí é o seguinte, por que é necessário? Por que Santo Forte e Boca de Lixo são filmes que só eu poderia fazer. Porque eu sou melhor que os outros? Não. Primeiro porque os outros não estão interessados em fazer filmes do ponto de vista que eu faço. Ninguém está interessado no cinema brasileiro em fazer um longa-metragem que eu vou falar ‘as pessoas falam, isso é importante e as imagens eu vejo depois’. Segundo: se as pessoas falam em outros filmes, vão falar julgando os outros, como são em geral os documentários. Ou não pode fazer de outro modo ou não quer fazer. Então eu falei ‘esse é o filme que eu tenho que fazer.’ Isso é que é o meu prazer. O prêmio de Brasília significa pelo seguinte: o filme não foi feito para prêmio nenhum de Brasília.³³

Alguns aspectos chamam a atenção neste trecho. Coutinho vai da pergunta mais geral “Por que fazer um filme?”, passa pela questão de ser brasileiro e querer fazer um filme até chegar à pergunta pessoal “para que fazer um filme sendo eu?”. Se a imagem e a palavra não valem nada, como ele nos disse em outros trechos citados, por que e para que fazer um filme, ainda mais sendo brasileiro? Ele encontra resposta na pergunta pessoal que se faz. Faz o filme que quer fazer, faz filmes que para ele são necessários, segundo sua visão de cinema e termina dizendo que só ele tinha interesse em fazer filmes com as pessoas falando e poder pensar na imagem só depois, mais ninguém faria isso. Este é o seu prazer. E, vejamos, Coutinho não usou aqui a palavra trabalho, missão, dom ou outra que caberia nesta frase, escolheu a palavra prazer. Talvez

³³ Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/11-12/frames.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2006.

este seja o maior indício do motivo de fazer filmes, mesmo com todas as críticas que aqui foram citadas, recolhendo as palavras do próprio Coutinho, dadas em entrevistas.

Santo Forte ganhou o prêmio do Festival de Brasília e Coutinho faz um alerta de que é preciso esquecer o burburinho em torno de um filme para tentar ver o filme; entretanto, depois que um filme ganha um prêmio e passa para outro patamar, há quem veja com melhores olhos os filmes premiados, ou quem sabe com olhos mais condescendentes.

Coutinho parece não estar preocupado em fazer filmes para ganhar prêmios, nem para denunciar nada, segundo ele: “*Enquanto puder fazer filmes em que não tenha nada a dizer, continuarei a fazer filmes... Se tiver que fazer algo para denunciar, a guerra de sei lá o que, a luta de classes, o lixo... Isso não faço. Faço filmes para saber como vivem as pessoas. No caso, pessoas que vivem em condições que não são as minhas. O que penso delas é secundário.*”³⁴

Por esta frase, Coutinho parece menos preocupado em desenvolver um argumento, uma idéia, interessa-lhe descobrir coisas, descobrir pessoas e compartilhar estas descobertas com o espectador. É um cinema no qual o diretor também faz descobertas, por meio de entrevistas, mas desvinculado do conteúdo das mesmas, pois explicita que faz filmes para saber como vivem as pessoas, não o que pensam sobre determinado tema. Contudo, *Santo Forte* tem um tema circunscrito de que o diretor parece não abrir mão.

Eduardo Coutinho tinha o desejo de fazer um documentário a respeito de “trajetórias religiosas populares”, desejo este que “surgiu em meio a uma pesquisa que ele coordenou sobre identidade brasileira para uma série na TV Educativa (RJ) que não foi adiante.” (LINS, 2004, p.100; SOUZA, 2001, p.86) Segundo Lins, Coutinho percebeu que este tema deixava as pessoas mais à vontade, diferente de outros assuntos, como sexo, racismo, ética. “A vida do dia-a-dia está impregnada de religião, e com esse eixo central, achou que poderia chegar ao que queria: o cotidiano das pessoas³⁵”. Sendo assim, *Santo Forte* não é, propriamente, um filme sobre religião, embora este seja o eixo central; o filme é sobre o cotidiano das pessoas, atravessado pelo imaginário religioso e seus relacionamentos com algo que consideram transcendental. A temática

³⁴ *Folha de S. Paulo* com Eduardo Coutinho - São Paulo, domingo, 26 de março de 2006. (impresso).

³⁵ As entrevistas para esta pesquisa foram realizadas em vários Estados brasileiros e, segundo Lins, Coutinho encontrou um certo padrão de comportamento religioso independente das diferenças regionais, o que ajudava a fortalecer a idéia de filmar em apenas um lugar (LINS, 2004, p.100).

religiosa já havia aparecido em outro filme deste diretor, em *O Fio da Memória* (1991), realizado por conta do Centenário da Abolição da Escravatura.³⁶

Para viabilizar o financiamento da produção de *Santo Forte*, Coutinho encontrou-se com José Carlos Avellar, então diretor da RioFilme e falou a ele sobre o projeto de filmar trajetórias religiosas populares em uma favela do Rio de Janeiro. O dinheiro disponível era pouco porque não interessava à RioFilme, naquele momento, entrar em produções muito caras. Para Coutinho, fazer este filme era importante, pois desde *Cabra Marcado para Morrer* (1984) não lançava nenhum filme em cinema, tendo neste tempo, se dedicado a produções de curtas e médias metragens. Além disso, vivia numa crise que se arrolava desde 1992, depois da produção de *Boca de Lixo*.

A insegurança era total, com descobertas pontuais, recuos e avanços. Não era só o problema de não ter dinheiro, mas de não ter coragem suficiente para arriscar. (...) Estava em um pântano, tão no fundo do poço que tinha que ser alguma coisa que eu quisesse fazer, pessoal, não me importando com nada. Tinha que ser aquilo que ninguém quer ou pode fazer, que só eu posso e quero fazer. (...) Fica difícil falar disso hoje, porque a aposta foi ganha. Mas na época não estava ganha. Por isso Santo Forte tem um lugar estratégico, foi um episódio dramático na minha vida pessoal. Aí me senti vivo de novo e liberto de regras. Foi Santo Forte que me deu a confiança para continuar a filmar.³⁷

Santo Forte tem um lugar especial na carreira de Coutinho. Insegurança, falta de dinheiro e de coragem para fazer algo sem a prisão das regras provocaram um grande conflito pessoal e profissional. Porém, muitas apostas foram feitas neste filme enquanto método de trabalho e montagem e Coutinho pôde (re)descobrir um modo de fazer filme muito particular, que foi testado neste filme e foi se desenvolvendo nos outros filmes posteriores.

Coutinho sabe o que quer, quando vai filmar, porém, no caso de *Santo Forte* há um conflito do diretor que deixa algumas marcas no filme, pois, ao mesmo tempo em que quer apostar em algo novo, mantém alguns resquícios do documentário mais clássico e algumas seqüências bastante comuns no cinema e na televisão, como por exemplo, as tomadas aéreas e a aproximação com o local da filmagem.

O que ajudou Coutinho a definir sua locação foi seu contato com o trabalho da antropóloga Patrícia Birman sobre trajetórias religiosas, construído a partir de uma pesquisa de

³⁶ Coutinho foi estimulado pela Secretária de Cultura do RJ, Aspázia Camargo, para realizar um filme sobre o negro na História do Brasil. O personagem central é o artista negro Gabriel Joaquim dos Santos. A narração é de Milton Gonçalves.

³⁷ Palavras de Coutinho citadas por Consuelo Lins (2004, p.97-98).

campo realizada na Vila Parque da Cidade e das entrevistas que a antropóloga Patrícia Guimarães, assistente da Patrícia Birman na ocasião, fazia para sua pesquisa de mestrado. O contato com estas pesquisas o convenceu de que poderia ser feito um filme a partir de um tema, em um único local, evitando o risco de fazer um mosaico religioso em vários lugares do Brasil.

Um tema, uma localidade, uma hipótese de trabalho. A concentração espacial me livrava do perigo que a série de TV imporia, a saber, filmar em vários lugares do Brasil para ter efeito de mosaico, de cobertura nacional com pretensões a totalidade (LINS, 2004, p.100).

A pesquisa da antropóloga Patrícia Birman buscou “compreender essas formas de contato cultivadas entre o pentecostalismo e cultos de possessão, valorizando a idéia de um processo que envolve formas sucessivas de apropriação e reelaboração simbólica entre os dois sistemas religiosos em contato” (BIRMAN, 1996, p.92).

A pesquisa teve como critério entrevistar pessoas que participavam de cultos de possessão, como umbanda, e “passaram” para os cultos da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). Birman está interessada em saber como são construídas as “passagens” entre religiões por aqueles que as percorrem. A idéia da “passagem” que percorre o artigo de Birman pretende examinar

a interlocução desse pentecostalismo com os cultos de possessão em dois níveis: no primeiro, no plano do indivíduo, em que este redefine seu lugar e identidade religiosa e sua forma de pensar a si próprio na relação com a esfera sobrenatural; no segundo, no plano das relações sociais, em que destacamos algumas mediações que são construídas entre estes dois cultos por seus fiéis (BIRMAN, 1996, p.93).

A antropóloga Patrícia Guimarães realizou uma pesquisa em que focou a Igreja Universal do Reino de Deus e algumas de suas fiéis, sendo a maioria das entrevistadas, mulheres.³⁸ Guimarães pretendeu analisar o exercício constante da invenção do ritual que visa a libertação dos fiéis; assim, aos poucos foi construindo seu objeto e voltando a sua atenção para as “ações rituais que trabalham para a aniquilação das diversas forças diabólicas; ações múltiplas e variáveis, que buscam interferir em realidades biográficas, também múltiplas, mas reconhecidas anteriormente como contaminadas pelo poder maléfico do Diabo.” E identifica “essas ações

³⁸ Na época cursando o Mestrado pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e orientada por Patrícia Birman, o que resultou numa Dissertação de Mestrado.

múltiplas como articuladas num único sistema ritual: o ritual de libertação”. Sistema que a pesquisadora entende como de construção da pessoa (GUIMARÃES, 1997, p.IV).

Na pesquisa, Guimarães conviveu com um grupo de 42 pessoas, sendo 30 mulheres e 12 homens, durante nove meses ininterruptos. Com base nesta relação tão próxima, na participação do dia-a-dia dessas pessoas e com longas entrevistas gravadas é que pôde construir sua “análise sobre o ritual da libertação como um sistema ritual de construção da pessoa” (GUIMARÃES, 1997, p.VIII).

Há algumas semelhanças em relação à forma como Guimarães organizou a sua dissertação e na construção do filme. Em relação ao filme, depois do que chamei de “prólogo” com a presença de André, a seqüência traz o chefe maior da Igreja Católica rezando a Missa para uma multidão (que era exibida “ao vivo” pela Rede Globo de Televisão), destacando-se a oração em que pedimos perdão. Guimarães, depois da Introdução, inicia sua dissertação com um culto para milhares de pessoas no Maracanã, com a presença do Bispo Edir Macedo, chefe maior da Igreja Universal do Reino de Deus. Não me parece acidental que isto tenha ocorrido. Em ambos os casos, há algo de espetacular, são eventos organizados para milhões de pessoas, são midiáticos, há câmeras filmando para passar “ao vivo” ou gravados para serem exibidos em outros momentos durante a programação televisiva. Em relação ao culto da IURD, este evento pode ter sido gravado para ser exibido na emissora do Bispo Edir Macedo, a Rede Record de Televisão. No entanto, Coutinho constrói seu filme de outra forma: ao invés de mostrar os membros da Universal, ele busca personagens contadores de histórias e dá mais espaço aos umbandistas e menos para os evangélicos.

No entanto, embora Coutinho tenha utilizado os trabalhos das antropólogas para criar o dispositivo³⁹ do seu filme e haja semelhança nas “montagens” da dissertação e do filme, há uma diferença: enquanto elas se detiveram na passagem de um culto para outro, no caso de Birman na IURD e no de Guimarães na dissertação, Coutinho dará ênfase às pessoas que freqüentam ou freqüentaram a umbanda, não se preocupando em explicar nada, mas mostrando como essas pessoas vivem e se relacionam com a religiosidade.

³⁹ Refiro-me a este termo da maneira como Eduardo Coutinho o utiliza, citado em Lins (2004, p.101), referindo-se. aos “procedimentos de filmagem” e que, segundo Coutinho é crucial em um projeto de documentário, mais do que o tema ou roteiro (que ele não faz). Entretanto, não há um mesmo dispositivo para todos os trabalhos, dependendo do tema que será tratado, há a necessidade de criar um novo dispositivo.

O filme *Santo Forte* de Eduardo Coutinho foi feito com os moradores da Vila Parque da Cidade localizada na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro. As filmagens tiveram início em 05 de Outubro de 1997, dia em que o Papa João Paulo II celebrava a missa no Aterro do Flamengo. “A idéia 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” (LINS, 2004, p.102). Enquanto todas as emissoras de televisão cobriam o evento, a equipe liderada por Eduardo Coutinho subia o morro da Comunidade e conversava com as pessoas que assistiam à missa do Papa.⁴⁰ Estas cenas compõem o início do filme.⁴¹ Depois dessa primeira filmagem, continuam as pesquisas com mais de 40 moradores. Em dezembro, Eduardo Coutinho e sua equipe retornaram para gravar as “entrevistas”, que estruturam o filme, porém a câmera quebrou depois de duas semanas de gravação. Até este momento, apenas 15 pessoas haviam sido filmadas. A equipe decidiu voltar no dia 24 de Dezembro, para mais algumas “conversas” que foram gravadas e entraram no final do filme.⁴²

Uma equipe composta por quatro pessoas: Patrícia Guimarães, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho e Vera Dutra dos Santos (moradora da comunidade) fez uma pesquisa prévia, na qual foram entrevistados por volta de 40 moradores da comunidade. O objetivo da pesquisa prévia, incorporada também em outros filmes, foi encontrar pessoas que soubessem contar histórias. Coutinho afirma que “Houve gente que tinha histórias maravilhosas, mas que contava mal, e por isso ficou de fora. Essa poética depende de saber contar”.⁴³

A pesquisa prévia é importante porque pode influenciar diretamente as filmagens. Coutinho diz que “o pesquisador precisa ser cortês enquanto está pesquisando. Antes de tudo tem que ser polido, tem que respeitar o outro. Se ele fizer isso, quando eu chegar já sou do bem, o personagem não me conhece, não sabe que vi a entrevista dele e me recebe bem, isso porque os pesquisadores trataram bem dele”.⁴⁴ O tratamento educado, cortês, respeitoso para com o possível personagem auxilia o diretor porque aquela pessoa já está previamente preparada para a

⁴⁰ As imagens da Missa foram compradas. (Souza, 2001, Anexos, p. 2)

⁴¹ Souza (2001), em sua pesquisa de mestrado, dividiu o filme *Santo Forte* em três grandes blocos e o classificou da seguinte forma: a primeira parte de “Apresentação”, que será composto da primeira aparição do personagem André, das imagens da missa e dos primeiros contatos com os personagens enquanto assistem à missa; A segunda parte “Encontros” é composta com as “entrevistas”; e a terceira e última parte, “Despedidas”, composta pelas “entrevistas” gravadas na Noite de Natal. Para saber mais, ver Souza, João Godoy de. “Métodos de trabalho na tradição documentária: análise dos procedimentos metodológicos na realização dos filmes *Santo Forte* de Eduardo Coutinho e *Notícias de uma Guerra Particular* de João Salles e Kátia Lund”, defendida em 2001, onde faz uma longa descrição da estrutura narrativa do filme para a análise metodológica.

⁴² Na véspera de Natal a equipe subiu ao morro para as últimas filmagens, trabalhando de graça, pois não havia verba disponível.

⁴³ Eduardo Coutinho em entrevista ao Caderno Mais da *Folha de S.Paulo* de 28 de Novembro de 1999.

⁴⁴ Eduardo Coutinho em entrevista ao SESC/SP.

filmagem. Entretanto, tratava-se de uma pesquisa; no momento da filmagem é diferente, a casa é organizada de outra maneira, há vários equipamentos no local, um diretor fazendo perguntas, enfim, torna-se um momento especial na vida dos entrevistados.

Coutinho recebe os filmes e os relatórios feitos na pesquisa prévia e é com este material em mãos que ele escolhe com quais pessoas irá conversar. Ele não vai até o local, nem conversa com ninguém antes do dia da filmagem, que tem hora marcada e pagamento de um cachê para tentar garantir a presença das pessoas, de preferência nas suas casas, evitando transtornos de ir até o local e não encontrar ninguém.

Para Coutinho *“A filmagem é um acontecimento único: não houve antes, nem há depois”*. Ele diz ainda *“eu odeio que as coisas aconteçam no mundo sem uma câmera. (...) Porque o que não é filmado está perdido, né? Porque não pode repetir, manja? Você pode repetir o gesto, a fala não”*.⁴⁵ É por isso que ele faz uso de pesquisa prévia (quando há esta possibilidade) para escolher seus personagens, pois não gosta de fazer contato com a pessoa que será “entrevistada” antes do momento da filmagem porque pode perder o “frescor”, a surpresa do primeiro encontro. Dessa forma, Coutinho chega ao local da filmagem quando está tudo organizado, pronto para filmar. É o encontro com o outro que poderá surpreendê-lo e com aquilo que não é possível ser repetido, por ser único, que o fará sentir vontade de filmar.

Estas são algumas das características do “método de trabalho” de Eduardo Coutinho, fazer uma pesquisa prévia para encontrar pessoas que saibam contar histórias, selecionar aquelas com quem ele irá “conversar” e só aparecer no dia marcado, no momento da filmagem.

Coutinho filmou *Santo Forte* em vídeo, *“não tanto pela economia, mas pela possibilidade de filmar continuamente por meia hora, coisa que em cinema seria impossível. Quando acaba o filme e você tem de interromper o depoimento para trocar de rolo, estraga tudo. Esfria o clima, inibe o personagem”*.⁴⁶ Coutinho também diz que *“a relação de filmagem só pode ser explicitada, trabalhada, elaborada, se for um material que dure uma hora, duas horas, como é o caso do vídeo. Como deixar um silêncio crescer se tenho apenas 11 minutos para filmar? Como incorporar os acasos, as interrupções, o telefone que toca?”* (LINS, 2005, p.101).

⁴⁵ Entrevista de Eduardo Coutinho para a *Contracampo*.

⁴⁶ Idem, *ibidem*.

As pessoas são filmadas por uma câmera fixa, com poucas alterações no enquadramento e os deslocamentos de plano médio para primeiro plano são realizados com o *zoom*. Há uma segunda câmera, que em alguns momentos filma a primeira câmera e o diretor que está sentado, na maioria das vezes, de frente para o personagem ao lado da primeira câmera. A equipe mínima que ficou no interior da casa enquanto foram realizadas as filmagens era de, no máximo, cinco pessoas: o diretor, o operador da primeira câmera, a operadora da segunda câmera, um homem do som, pois o som é captado por um outro aparelho e um electricista, para auxiliar em eventuais problemas. Em geral, o “cara da luz” (como Coutinho denomina), depois que arrumava a sala aonde iria se realizar a filmagem, ficava do lado de fora.

“A regra é ser o menos intrusivo possível. Menos intrusivo, de mudar o comportamento que ela podia ter no lugar que ela tem que estar à vontade. Isso é o sensacional, ela tem que estar à vontade. Para estar à vontade o ideal é demorar o mínimo na iluminação... e... estar sentada no ponto em que ela está bem”, diz Coutinho em comunicação com Souza.⁴⁷

Um outro aspecto do método de Coutinho é “*estar vazio para a filmagem*”. Isto significa “*despir-se de intenções em relação ao entrevistado, não querer julgá-lo ou tentar transformar suas opiniões, na medida do possível, colocar-se no lugar do outro*”.⁴⁸ Embora nobre, este esvaziamento parece ser utópico, pois dificilmente conseguimos nos esvaziar de tudo aquilo que somos, que conhecemos, que pensamos. No entanto, ele busca ter esta postura diante do entrevistado. “*Eu não quero expressar os meus sentimentos diretamente. (...) Eu quero simplesmente conhecer, dialogar com o outro, ter uma negociação com o outro, de desejos inclusive, e que saia uma coisa que me surpreenda. Que seja o menos intencional possível. A minha intenção funda é fazer um filme*”.⁴⁹

Parece haver aqui uma outra tensão, de estar vazio, de buscar uma neutralidade para não julgar, versus a impossibilidade de estar completamente vazio, neutro numa entrevista. Entretanto, buscar este esvaziamento, se despir de julgamentos e intenções, revela um diretor preocupado com o seu trabalho, de mostrar o outro, de dar destaque ao que o outro tem a dizer, talvez buscar um diálogo, que extrapole os limites da entrevista. É por isso que durante a entrevista, Coutinho “*prioriza o contato com o entrevistado desligando-se de questões técnicas relacionadas com a captação de som e de imagem, tornando-se assim completamente dependente*

⁴⁷ SOUZA (2001, p.92) faz referência à comunicação pessoal com Coutinho.

⁴⁸ Coutinho em entrevista para SOUZA (2001, p.93-94).

⁴⁹ Idem, ibidem.

das escolhas feitas pela equipe técnica. Coutinho não utiliza nenhum tipo de monitor para acompanhar a captação mantendo durante a entrevista contato direto com o seu interlocutor” (SOUZA, 2001, p.92).

O diretor não olha para o monitor, mas combina de antemão que a câmera deve estar *“sempre mais próxima do eixo porque eu quero ver o olho do cara. Criminoso não filmar o olho das pessoas, o olho das pessoas é essencial”*.⁵⁰ Podemos ver que o que é importante é observar os olhos, é manter o personagem numa comunicação também com o olhar. Esta insistência em ficar olho no olho também pode ser uma estratégia para que o personagem não olhe para a câmera e tente esquecer que ela está presente.

A “tentativa de esvaziamento”, “despir-se de julgamentos” e fixar-se no olhar do personagem são estratégias que pretendem a criação de um vínculo, de uma cumplicidade entre o “entrevistador” e o “entrevistado”.

Não vemos no filme cortes abruptos interrompendo as falas dos personagens ou intercalando depoimentos que poderiam modificar o sentido de cada história. Conforme diz Souza (2001, p.95) *“a montagem de ‘Santo Forte’ mantém quase de forma absoluta a cronologia de captação, excetuando-se a aparição de André no bloco de apresentação.”* Acompanhamos o filme e vimos primeiro o personagem André, depois a missa e a “conversa” rápida com aqueles que assistiam à missa e em seguida parece iniciar um outro momento do filme. A voz de Coutinho aparece, assim como ele também, dizendo “Vera inaugura”, provavelmente porque foi a primeira a dar “entrevista”. No entanto, há um processo de edição e de montagem, as histórias têm cortes e algumas “entrevistas” irão se intercalar a outras, quebrando a cronologia das filmagens. Durante os “depoimentos” também haverá alguns cortes onde serão inseridas as imagens de “vazios” (imagens que não contêm a figura humana) e as estatuetas. E também os depoimentos terão que ser enxugados. Dessa forma, mesmo que tente se manter as histórias da forma como cada personagem contou, sempre haverá alterações, porque a edição implica em escolhas, portanto cortam-se falas, gestos, olhares, expressões, buscando um sentido interno para as escolhas feitas.

Durante o trabalho de montagem, mesmo tendo feito muitos cortes no material filmado durante a edição, Coutinho afirma que o objetivo fundamental deste trabalho foi *“resguardar*

⁵⁰ Entrevista de Coutinho para a dissertação de Souza (2001, Anexos, p.9). Assim como na entrevista em que usa o termo “depoimento policial”, aqui, Coutinho faz outra aproximação à linguagem policial usando a palavra “criminoso”.

aquilo de maravilhoso que aconteceu na filmagem, (...) é tentar guardar o frescor do copião, do material bruto".⁵¹ Uma das maneiras que encontrou para que isso fosse possível, foi deixar as seqüências do filme correlatas à cronologia da captação.

Em relação ao papel do diretor no filme, Bernardet diz que o lugar do diretor é como um "centro imantado" neste tipo de dispositivo, que define os lugares de cada um dos participantes.⁵² Se concordarmos com esta afirmação, quem ocuparia este centro é Coutinho, afinal, é o diretor que está, na maioria das vezes, ao lado da câmera, no papel de entrevistador. Mas isto não se aplicaria a todos os seus filmes. *Babilônia 2000*, por exemplo, é realizado com 6 (seis) equipes filmando ao mesmo tempo, no mesmo dia. Em alguns momentos vemos Coutinho e ouvimos sua voz, em outros não vemos quem opera a câmera ou quem fala. Neste caso, não há uma pessoa que ocupe o "centro imantado", mas há uma figura, a do entrevistador, que ocupa um lugar central, mas este não é um, são várias pessoas com a mesma função.

Cada pessoa que "contracenar", seja com Coutinho, com a câmera, com a equipe ou ainda, com este conjunto de coisas, tem seu repertório, tanto de histórias para contar, mas também de como se comportar diante de uma câmera, afinal, todos assistem televisão, vêem imagens e cada pessoa tem "a sua própria narração em relação ao seu passado, ela se constrói narrando a própria história e ela se constrói na atitude que ela tem diante da câmera e do entrevistador".⁵³

Para Xavier, estes elementos nos ajudam a construir a idéia de personagem para aquela pessoa. No entanto, este autor continua dizendo que "o ponto de conflito e de ação é a negociação entre a personagem, o diretor e a câmera".⁵⁴

A cena é realizada num espaço demarcado, preparado e há, no mínimo, estes três elementos para que ela aconteça: o entrevistador, o entrevistado e a câmera. Conforme Xavier, "Nas entrevistas, principalmente no caso do Coutinho que é um paradigma da concentração do método da entrevista, há um processo pelo qual pela duração tenta-se estabelecer uma forma de o entrevistado poder ter chance de assumir um certo comando, pautar, mudar de assunto,

⁵¹ Coutinho em entrevista com SOUZA (2001, p.94).

⁵² XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean-Claude, CALIL, Carlos Augusto, MOCARZEL, Evaldo. durante debate realizado no Centro Cultural São Paulo, gravado pela Revista Contracampo que publicou um resumo das exposições, autorizado gentilmente por Carlos Augusto Calil, professor que mediou o debate. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm>>. Acesso em 14 fev. 2007.

⁵³ Ismail Xavier em debate citado na nota anterior.

⁵⁴ Idem, ibdem.

divagar”.⁵⁵ Embora haja um controle por parte de Coutinho na cena, ele dá tempo ao entrevistado. Suas entrevistas, em *Santo Forte*, são demoradas variando de quarenta minutos à uma hora e meia. Este tempo de entrevista pode favorecer a entrada da pessoa no “jogo” do filme e sua transformação em um personagem de si mesmo.

⁵⁵ Idem, ibidem.



Capítulo 3 – As pessoas e suas histórias

Durante uma das entrevistas concedidas à *Contracampo* – Revista de Cinema, em resposta a Bernardo Oliveira, um dos primeiros editores da revista, Coutinho explica como trabalha com a equipe de filmagem e destaca o trabalho do fotógrafo. Segundo o diretor, além da qualidade técnica da fotografia, o profissional precisa estar atento às palavras e aos gestos dos personagens que irão, praticamente, conduzir o filme⁵⁶.

O fotógrafo é quem visita o local onde ocorrerá a filmagem, estudando as possibilidades de posicionamento da câmera e as condições de iluminação. A câmera fixa, num único eixo, utilizando apenas *zoom*, para evitar a interrupção da filmagem para mudar o equipamento de lugar. Essa “economia” obriga o fotógrafo a ser mais criativo.

Coutinho se refere a este profissional como alguém que “*não tem o privilégio de ser um pintor, (mas) que tem o privilégio de ser um intérprete do filme porque ele está interpretando as pessoas.*” Esta é a especificidade da fotografia de documentário. E Coutinho continua dizendo: “*se a pessoa fala em suicídio, a câmera aproximou, não sei se ela acertou. Porque quando fala em suicídio, não tem que aproximar muito não, para parecer que é televisão, que vai mostrar a lágrima, entende?*” A opção da direção e do filme é não usar apelo emocional. O fotógrafo traduz esta forma de interpretação no estilo da fotografia do filme⁵⁷.

(...) as opções dele são tão difíceis quanto as minhas, no sentido de que eu também tenho que fazer perguntas no momento preciso e não fazer em outras e erro também. (...) tem momentos em que você intervém e faz a pergunta boa, tem momentos que você faz a pergunta errada e tem momentos que você deixa de fazer pergunta quando deve fazer pergunta (...) o fotógrafo também tem esse direito [de errar]. (...) Claro que o fotógrafo que você ⁵⁸gosta mais é aquele que faz menos erros. E o documentário é bacana porque admite o erro.

⁵⁶ Entrevista concedida por Eduardo Coutinho e Cristiana Grumbach para Ruy Gardnier e Bernardo Oliveira no dia 2 de dezembro de 1999, Dia Mundial do Samba, no Cecip (Centro de Criação da Imagem Popular). Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/11-12/frames.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2006. Nesta mesma entrevista, além de discorrer sobre o trabalho do fotógrafo, Coutinho diz: “*Tem dois níveis: um nível que eu chamo socializar, democratizar a experiência do cinema, que não tem nada a ver com renunciar ao poder. Ao contrário: socializar para, acima de tudo, o filho ser mais meu. Primeira coisa: falar com as pessoas. Fazer o filme com os outros é um nível de democratização bacana. (...) Eu dependo inteiramente dessas pessoas e isso eu passo para elas. No nível da equipe o essencial é a conversa. (...) Então, na relação de diálogo... eu só posso ter diálogo com uma pessoa diante do olho dela, não é por telefone. Não tem jeito. Não é usando câmera escondida*”. (grifos meus). As falas de Eduardo Coutinho e dos personagens serão destacadas neste trabalho com o recurso “*itálico*” para não se misturar às citações de autores e críticos.

⁵⁷ Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/11-12/frames.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2006

⁵⁸ Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/11-12/frames.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2006

“Bacana” para os diretores que admitem o erro; outros diretores, provavelmente, irão gravar de novo⁵⁹.

No momento da filmagem, quando a equipe técnica já preparou o ambiente, Coutinho se aproxima da pessoa que será entrevistada. Este é o “frescor” a que se refere Souza (2001, p.94) e Lins, (2004, p.103), como o momento no qual o diretor e o personagem se encontram pela primeira vez.

Segundo Coutinho, “*Quando eu falo com uma pessoa que está no filme, eu trato ela como se eu fosse um historiador ou um antropólogo falando com um Napoleão, um Tancredo Neves, os heróis da pátria... Para mim tem mais valor até, porque esses outros têm uma imagem a defender, então é complicado*”⁶⁰. Esta é uma escolha política, dar acesso para essas pessoas se expressarem e talvez mais que isso, dar presença, mostrar nuances de pessoas, de culturas, de saberes, de modos de viver. As pessoas públicas que normalmente têm espaço nos filmes têm uma imagem que está em constante construção e, por isso, controlam mais seu comportamento e suas palavras diante de uma câmera. No entanto, apesar de Coutinho preferir pessoas comuns numa tentativa de encontrar gente mais espontânea ou que não queira controlar tanto sua presença, todas as pessoas querem preservar sua imagem, querem aparecer bem, de forma adequada ao filme de que estão participando, querem fazer o melhor possível e, também por isso, são personagens. Embora toda realidade seja “*destruída porque (...) toda filmagem é construída*”, ainda assim o diretor acredita haver algo de espontâneo, que não pode ser repetido da mesma forma. Então, o que Coutinho busca neste “momento único?”⁶¹

João Moreira Salles usa as palavras de Paul Ricoeur para dizer que Coutinho trabalha com a fragilidade, porque não há “*nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser*

⁵⁹ Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/11-12/frames.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2006. A respeito do fotógrafo, Coutinho trabalhou em *Santo Forte* com Luiz Felipe Sá, que já havia participado do filme *Parabolic People* (1991), da cineasta Sandra Kogut. O segundo fotógrafo que integrou a equipe de *Santo Forte* foi Fabian Silbert, que se formou em cinema na França e trabalhou em mais de 50 longas-metragens e, como diretor de fotografia, fez documentários, vídeo-clipes, comerciais e curtas-metragens. Nos últimos filmes de Eduardo Coutinho (*Babilônia 2000* (2000), *Edifício Máster* (2001), *Peões* (2002) e *O Fim e o Princípio* (2004)) a fotografia ficou a cargo de Jacques Cheuiche, que também trabalhou com Vladimir Carvalho em *Contemporâneos Velhos de Guerra* (1980); com Sandra Kogut em *Lá e Cá* (1994), Com João Moreira Salles em *Entreatos* (2002) e com Cristiana Grumbach que foi assistente de direção de Coutinho em *Santo Forte*, no seu filme *Morro da Conceição* (2003).

⁶⁰ Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/11-12/frames.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2006.

⁶¹ Poderíamos perguntar: Se é uma realidade construída, por que Coutinho não usa atores? Coutinho em seu último filme *Jogo de Cena* (2007), usa atores e não atores para contar uma mesma história e a atuação é muito interessante, pois as histórias que as atrizes devem encenar são as histórias das não atrizes e, percebe-se uma dificuldade em interpretar uma história de uma pessoa comum e que no filme, pode estar tão próximo da atriz.

escutado” e o que Coutinho oferece a elas é “*proteção*”. Talvez seja este o pacto que faz com que as pessoas se sintam à vontade para contar histórias para Coutinho. Sentem que suas histórias e, conseqüentemente, seus personagens estarão protegidos. Salles acredita que o segredo de Coutinho está em “*não se deixar seduzir pela parafernália do cinema. (...) e por ter descoberto as virtudes estéticas da escassez.*” Esta escassez nem sempre é por opção, o que é possível observar é que Coutinho consegue desenvolver seu cinema mesmo com a escassez. Esta falta de recursos também pode ser um exercício de criatividade⁶².

Afirma Salles:

No cinema de Coutinho ninguém está previamente condenado a nada. Todos são livres para não caber nos limites das sínteses (...) De certa forma, toda generalização é contra o ser; o conceito é incapaz de acolher o que é único e intransferível, o que é imanente ao corpo e à vida singular, o que só acontece uma vez. O que escapa da idéia geral, esse conjunto de pequenas singularidades, encontrará abrigo no cinema de Coutinho... (...) Por ser único, o singular é sempre frágil. Sobre ele pesa a constante ameaça de desaparecimento perante a violência das generalizações⁶³.

Salles chama a atenção para o fato de Coutinho escapar a qualquer tentativa de generalização, visto que o filme não procura explicar as religiões brasileiras. O diretor prefere trabalhar dessa forma, marcando sua produção com este posicionamento e preservando de alguma forma as pessoas diante de algo tão poderoso quanto o cinema.

Uma primeira característica a se destacar é em relação ao tempo. As entrevistas feitas durante a filmagem foram longas, entre 40 minutos e 1 hora. Este tempo, gravado de maneira ininterrupta, proporcionado pela gravação em vídeo, possibilitou vir à tona as singularidades das personagens. A montagem valorizou esses momentos mantendo planos sem cortes ou seqüências de planos mais curtos com continuidade garantida pelo áudio (SOUZA, 2001, p.95-96).

Na opinião de Souza (2001, p.93), o próprio filme revela a condução da entrevista e a atuação de Coutinho. Sua intervenção nos depoimentos, o cuidado na edição das falas, são elementos que “protegem” a imagem do personagem, não os expondo ao ridículo e, de certa forma, valorizando suas práticas religiosas, permitindo que o espectador se aproxime da vida cotidiana dessas pessoas.

⁶² João Moreira Salles no Prefácio do livro de Consuelo Lins (2004, p.9).

⁶³ Idem, ibdem.

A montagem do filme, encadeando as entrevistas, possibilita-nos perceber algum posicionamento do diretor em relação ao aspecto religioso? Além disso, é possível perceber o investimento audiovisual de Coutinho em relação às histórias que estão sendo contadas?

Coutinho, inspirado por duas pesquisas sobre trajetórias religiosas, realizadas na Vila Parque da Cidade com enfoque nos moradores que haviam passado dos cultos de possessão para a IURD (como vimos no capítulo 2), traz, em seu filme, um conjunto de pessoas que não se enquadra em categorias pré-definidas devido à mistura que fazem com as diferentes religiões, como podemos visualizar com o seguinte quadro que nos mostra a seqüência de entrada de cada personagem no filme:

Personagem por ordem de entrada no filme	Religião a qual diz pertencer	O que conta durante a entrevista
André		Narra as manifestações da Pomba-Gira Maria Navalha e da avó de sua esposa. É sua esposa quem as incorpora.
Braulino	“Eu sou católico, mas a gente tem um pouquinho do espiritismo”	
Heloísa	“Eu sou espírita”	Critica a IURD
Adilson	Eu sou umbandista, mas eu sou católico.	
Personagem sem nome		Não diz nada, apenas canta com Roberto Carlos.
Vanilda	“Sou católica apostólica romana”	Aparece cantando com Roberto Carlos e conta que fez um pedido para engravidar.
Vera	“Faço visitas para congregar”	Conta sobre a participação de sua mãe nos terreiros, sobre a pomba-gira que lhe tirou o noivo, sua passagem para a IURD, sobre as entidades da umbanda que ela via se manifestar na IURD, sobre uma ação de espantar os espíritos dentro de sua casa e faz críticas tanto a umbanda quanto a IURD.
D. Thereza	“Eu sou católica. Católica e espírita”	Conta sobre as ações rituais que pratica, sobre a presença constante da entidade Vovó Cambinda na sua vida, sobre sua cirurgia, sobre as suas vidas passadas.
Carla	“Por enquanto eu tô neutra, eu não tô nem na macumba, nem na igreja, nem nada”	Conta sobre seu “fanatismo” dentro da IURD quando criança, depois que “se deu mal” na umbanda, sobre as surras dos santos e da sua pomba-gira “Maria Padilha”, sobre seu trabalho na noite, “dominado” pelas pombas-gira.
André (2ª entrada no filme)	“católica apostólica romana”	Narra a incorporação do espírito de sua mãe e do quanto ela o ajudou a sair de um momento muito difícil em sua vida.

Lídia	“Eu hoje sou cristã”	Conta sobre o medo que tinha quando descobriu que era médium. Dá “testemunho” sobre sua nova vida após aceitar Jesus. Conta sobre um assalto no ônibus no qual acredita ter sido salva pela sua fé e questiona o batismo da igreja católica.
Braulino (2ª entrada)	“Eu, graças a Deus tenho a proteção de 3 ótimos guias, porque não dizer 4, que eu venho de Xangô”	Conta sobre seus guias, três preto-velhos que sempre se manifestam.
Quinha	“Engraçado, sou católica, mas acredito nas almas.”	Conta sobre sua vida.
Elizabethhe	Eu sou atéia.	Narra já ter visto a mãe incorporar, que é um espírito calmo e de luz e aproveitou para pedir coisas a ele.
D. Thereza (2ª entrada)		Narra a morte de sua irmã na fila do banco, morta pela pomba-gira “Rainha do Inferno”.
Alex	“Sempre coloquei na minha cabeça que o mais importante é a igreja católica. Não existe religião pra mim e sim a igreja católica em primeiro lugar. Eu não sigo a ela, não vou aos domingos vê missas, nem nada, mas eu acredito muito nela”	Batizou a filha na Igreja Católica e na Umbanda, onde é praticante e já precisou da IURD.
Nira	“Eu gosto do trabalho da Universal”	Conta que pediu orações para o filho na igreja e ele se curou.
Dejair		Explica as religiões e critica a Universal
Taninha	“eu digo que sou católico apostólico romano e a umbanda também.”	Diz-se católico, depois assume que é umbandista e depois faz crítica à IURD. Conta sobre seus guias e que um deles, S. Marabô, pode fazer tanto o bem quanto o mal, depende do “acordo” firmado.
D. Thereza (3ª entrada)		Canta uma música e se emociona com a pergunta se ela é feliz, feita por Coutinho.
S. Braulino (3ª entrada)		Canta uma música e aproveita a situação para dizer sobre o orgulho de ser brasileiro e negro.
Carla (2ª entrada)		Conta sobre os presentes que ganhou.
André (3ª entrada)		Mostra o presente que deu à esposa, um CD e acompanham a música, pois segundo sua esposa é a música do casal. Mostram as fotos que ganharam da produção.
D. Thereza (4ª entrada)		Conta sobre seu dia de trabalho, sobre o vinho que deu à vovó Cambinda e convida a equipe para conhecer seus bisnetos que dormem em seu quarto.

Um aspecto interessante do filme é a relação que as pessoas têm com religiões aparentemente muito distintas, como é o caso do catolicismo, da umbanda, do espiritismo, do candomblé e das igrejas evangélicas. Embora vários personagens se auto-denominem Católicos Apostólicos Romanos, a grande maioria tem uma relação bem próxima com os cultos de possessão, narrando incorporações e conversas com entidades e espíritos.

Observando alguns elementos como a disposição dos personagens no filme, o investimento do diretor durante a entrevista e depois na montagem do filme e o tempo dado a eles, é possível perceber um posicionamento do diretor que, frente a essas diferentes manifestações religiosas expressas pelos moradores, dá destaque aos personagens que narram histórias ligadas ao universo da umbanda.

Segundo Coutinho *“Existe uma aprovação, uma valorização do candomblé, que é interessante porque exalta a auto-estima da cultura negra. Mas a umbanda ainda é algo reprimido no Brasil”*. Além disso, ele diz que *“a umbanda assusta, porque o bem e o mal estão misturados. Umbanda sem quimbanda não existe”*. Para ele *“a verdadeira religião popular de massa é a católica-umbandista, essa coisa misturada em que o transe está presente, o bem e o mal estão presentes, e na qual o Exu tem um papel essencial⁶⁴”*.

A umbanda é uma religião brasileira, criada no Rio de Janeiro, bastante popular, mas, ainda fortemente discriminada, tanto que seus seguidores, personagens do filme, dificilmente se denominam assim no início da entrevista. Um outro espaço de discriminação é a televisão. Dentre as emissoras de TV, há algumas católicas ou evangélicas, estas por sua vez, discriminam abertamente os cultos de possessão, porém não deixam de fazer uso de alguns aspectos, pois precisam dos espíritos ruins ou das entidades para explicarem as mazelas da vida e iniciarem o espetáculo da libertação do indivíduo desse mal. Então, o recurso da possessão pode ser usado pelas religiões de formas diferentes, mas guardando semelhanças em relação à sua origem.

A Umbanda também é uma religião que tem um grande investimento nos acontecimentos “performáticos” de possessão, assim como a IURD que incorpora o espetáculo nos cultos cujo objetivo é exorcizar os espíritos e entidades malignas. Podemos observar isto na entrevista com Vera, que diz:

⁶⁴ Entrevista para a *Folha de S.Paulo*. Mais! Domingo 29 de novembro de 1999.

Vera – (...) Até o dia que eu encontrei a Universal e cheguei lá e encontrei as entidades que eu costumava ver, né? no terreiro do meu avô, sabe? falando coisas tipo, lá eles tem toda uma postura de que eu te ajudo, eu faço isso, eu faço aquilo, uma postura boazinha e lá eu vi eles falando, ela me serve “quaquaquaquá”, eu faço isso e isso, ó, ela faz coisas para mim e eu tiro o marido dela de casa, eu boto outra mulher no caminho do marido dela, ela é idiota. Uma tinha um Erê, que ela servia ao Erê, e ela tava grávida, quase perdendo o bebê a gravidez inteira e eu vi quando esse Erê manifestou e ele tava comendo a criança dela.

Coutinho – Pede nome, como é que ele faz?

Vera – O pastor faz uma oração de (?) e tal e tem uma hora que ele começa, agora não é mais veiculado pela televisão porque a Umbanda, os umbandistas e os espíritas entraram com processo contra a Universal porque eles tavam meio que degradando, né? as entidades que existem na Umbanda. Eles começam a falar: você pomba-gira (sem falar nomes, sem citar nomes, né?) que tá na vida dela fazendo isso e aquilo; você que põe o filho dela no vício; você que põe o marido dela com um monte de amante... Certamente, tem uma hora que começa a manifestar um monte.

Neste trecho da entrevista com Vera, podemos ver que a IURD chama pelas entidades a fim de provocar o espetáculo. É com essas pessoas, que incorporam esses espíritos, que a igreja pode fazer sua *performance* e se firmar como aquela que espanta e destrói o mal.

Podemos dizer que Coutinho nos apresenta em *Santo Forte* um panorama das práticas religiosas da Vila Parque da Cidade e que, ao deixar os umbandistas em maioria, assume uma posição: dar visibilidade aos praticantes dessa expressão religiosa. Embora Carla e Vera critiquem a Umbanda ou a sua passagem por ela, Carla ainda gosta do culto. Há mais pessoas contando experiências de incorporações do que pessoas criticando a Umbanda. Vários personagens se denominam “católicos/espíritas” ou “católicos/umbandistas”; Lídia, Nira e talvez Vera, provavelmente “passaram” dos cultos de possessão para a IURD. Sabemos que Lídia e Vera eram ligadas à Umbanda, mas quanto a Nira, o filme não dá essa informação.

Parece haver uma tensão quando Coutinho pergunta algo relacionado à religião, principalmente se a pergunta é “Qual é a sua religião?”. Primeiro se dizem católicos, evangélicos ou, no máximo espíritas e, aos poucos, vão ganhando confiança dentro da proposta feita pelo diretor, para contarem suas histórias.

Segundo o Padre Alberto Antoniazzi em seu artigo para a revista REVER,

Difícilmente um sociólogo ou um antropólogo reduzirá os adeptos de Umbanda e Candomblé, em todo o Brasil, a pouco mais de 570.000 indivíduos (0,33% da população!), como faz o Censo 2000. Certamente há muitas pessoas frequentando estes cultos, ao menos ocasionalmente, mas que não se declaram “umbandistas”⁶⁵.

⁶⁵www.pucsp.br/rever/rv2_2003/p_antoni.pdf

A pergunta feita pelo diretor, sobre a religião do personagem, funciona como um *start* para que as pessoas falem sobre sua religiosidade e a partir daí, possa ver como vivem aquelas pessoas no seu dia-a-dia. Segundo Coutinho, é mais fácil falar de religião do que se ele perguntasse “E o Brasil, como vai?”, portanto,

a religião é um eixo maravilhoso porque permite que as pessoas ficionem, as pessoas voem (...) No canto da religião, o imaginário solta mesmo. E por isso que dá nesse filme um efeito ficcional que é difícil ter em outro. E tem um nível ficcional pulsando lá. Claro, as memórias e os encontros com o sobrenatural eles tem tanto de ficção quanto de verdade⁶⁶.

Coutinho provoca os personagens para que ficionem, “voem”, assim, temos um filme que parece feito por camadas: há uma camada de filme sobre religião, mas que não explica nenhuma das religiões citadas; uma camada sobre o cotidiano das pessoas, composto por suas histórias, os objetos pessoais e domésticos que permanecem no enquadramento feito pela câmera e uma terceira camada ficcional, que pode ser “vista” por nós quando os personagens contam suas histórias e as imaginamos.



Fig. 40: Quinha – Gaiola



Fig. 41: Quinha - Sofá

⁶⁶ Entrevista de Eduardo Coutinho para a *Folha de S.Paulo* em 18/11/1999. Grifos meus.



Fig. 42: Quinha – Criança



Fig. 43: Quinha – Cachorro

A camada do filme que trata do cotidiano das pessoas e que permite ao espectador visitar os moradores da Vila Parque da Cidade pode ser vista, por exemplo, na entrevista com Quinha. Ela se diz devota de Nossa Senhora Aparecida e das Almas e ri dizendo *“engraçado, eu sou católica, mas acredito nas almas, inclusive já pedi coisas pra elas, consegui. As almas são espíritos evoluídos que encontraram a Luz.”* A seqüência com esta personagem é relativamente longa, mas apenas nesse início fala-se de religião. Assim, embora não se alongue sobre este tema, suas poucas palavras sobre este assunto revelam a maneira prática como ela se movimenta pelas religiões, ainda que se dê conta do estranhamento que isso possa provocar. Depois Quinha conta sobre sua família e as dificuldades de sua vida.

Na figura 36, Quinha aparece dando a mão para alguém que está do outro lado da janela e que não conseguimos ver muito bem. Vemos a seguir, uma gaiola com um passarinho amarelo e ao fundo um armário com alguns objetos sobre ele (Fig. 40). Na última imagem (Fig. 43), Quinha aparece praticamente de corpo inteiro próxima à janela, acariciando um cachorro deitado no sofá ao lado dela. Já escureceu do lado de fora e a luz na parede está mais intensa.

Com as imagens selecionadas, podemos perceber a passagem do tempo (a janela vai escurecendo) e podemos inferir que Coutinho deve ter permanecido durante um bom tempo na casa de Quinha, muito mais do que os seis minutos em que ela aparece em cena. Não há inserção de imagens para essa seqüência, nem silêncios prolongados. Quinha não parece ter nada em especial a revelar sobre religião e Coutinho deixa registrado que ficou muito tempo com ela. Terá sido uma entrevista pouco proveitosa para o filme?

Durante a entrevista com esta personagem, podemos acompanhar os movimentos de uma criança pela sala, até que deita no sofá ao lado de Quinha e de um cachorro que também aparece deitado ao lado dela e que, em determinado momento, levanta-se e sai de cena. Também vemos o microfone e a própria personagem que muda de lugar no decorrer da entrevista. Quinha é uma das que mais “destoa” do conjunto de personagens, principalmente para aqueles que esperam que todos falem sobre religião. É durante a sua entrevista, que ocorrem mais “acazos”, permitindo ao espectador observar outros ocupantes da casa em seus gestos e ações corriqueiras.

Esses “acazos” rompem a concentração no depoimento e nos causam a sensação de que o funcionamento da casa não parou por conta do filme. Além disso, surpreende como Quinha fica à vontade na situação de filmagem, a câmera parece não constrangê-la. Essa maneira mais descontraída que podemos perceber na entrevista com Quinha nos mostra a generosidade de um personagem que recebe um diretor, mas também aponta para a possibilidade de a relação de poder inerente à filmagem ser suspensa por alguns momentos, permitindo que predomine a duração do encontro. Isso é percebido de forma mais intensa pelo fato de não haver qualquer relato fabuloso nessa seqüência.

Para que o projeto de um filme de Coutinho se realize, é necessário encontrar pessoas. Coutinho diz durante a entrevista para a *Contracampo* “*eu tenho que encontrar personagens que me entreguem os tesouros deles.*” Neste momento, Bernardo Oliveira, faz o seguinte comentário “*Eu imagino o seguinte: você não faria os filmes sem esses personagens. Mas por outro lado, a organização do filme ressalta determinada escolha que eu interpreto como um trabalho criativo, e aí nós voltamos um pouco para o autoral.*”

Coutinho não está interessado em fazer um filme para comprovar uma tese, segundo ele, “*é a coisa mais comum do mundo. Isso para mim é mortal*⁶⁷”. Embora não goste do termo “autoral”, criou uma marca pessoal e um modo de fazer cinema, muita vezes difícil de ser classificado. Coutinho cita outros cineastas brasileiros que produzem filmes que considera interessantes como, João Moreira Salles, Sandra Kogut, Paulo Sacramento, Kiko Goifman,⁶⁸ com estilos próprios, diferentes de sua produção.

⁶⁷ Disponível em

<http://www.SESCSP.org.br/sesc/revistas/revistas_link_home.cfm?Edicao_Id=250&breadcrumb=2&tipo=3>. Revista e - nº 109 - junho 2006 - ano 2006 é uma revista do SESC/SP. Acesso em: 22 out. 2006.

⁶⁸ Em anexo há uma breve apresentação dos diretores citados no texto.

Não quero que ninguém me siga, faço isso porque quero e gosto de fazer. Tenho 72 anos e uma experiência de vida que me leva a fazer desse jeito. Outros têm 20 e poucos anos e querem descobrir o caminho deles. Sofrem influência, depois se livram ou não, isso é outro problema. Mas faço o que quero, são filmes relativamente baratos, e para o que servem ou não eu nunca vou saber. A função do cinema em geral, e do documentário em particular, é lançar dúvidas para a pessoa pensar melhor, melhorar as perguntas, pois elas são muito malfeitas⁶⁹.

A primeira vez que assistimos a *Santo Forte* temos a impressão de haver poucas variações estéticas na composição das imagens, os personagens estão sempre nos mesmos lugares, assim como a equipe e o diretor. Os ambientes são fechados, apertados e a luz parece ser natural. As tomadas são muito semelhantes, pois a câmera é fixa e mantida no eixo. Estas impressões foram se transformando à medida que o retorno às seqüências conhecidas do filme me permitia distanciar das histórias contadas e observar melhor os detalhes nas decupagens realizadas.

Uma outra personagem entrevistada por Coutinho é Vera Dutra. Na seqüência em que aparece, vemos uma sala com uma cadeira vazia ao centro e alguns dos aparatos de filmagem. Logo depois entra o diretor e, em seguida, Vera (que já vimos no “primeiro bloco do filme”). O diretor atravessa este espaço até quase sair do campo de filmagem, Vera senta-se na cadeira. Coutinho diz “*Vera inaugura*”. Inaugura-se uma nova parte do filme, que será composta de longas entrevistas. Vera é a primeira do bloco, e também pode ter sido a primeira entrevistada. A câmera mostra Vera se arrumando na cadeira enquanto Coutinho e um operador de câmera organizam os aparatos. Coutinho está do lado esquerdo da câmera que focaliza a personagem. Há um corte e é dado um *close* no rosto da personagem com uma legenda indicando seu nome, como se fosse uma fotografia. Ela começa a falar, sem ouvirmos qualquer pergunta feita pelo diretor. Sua primeira frase é: “*A primeira religião que eu tive não foi por opção...*” Vera nos diz que sua mãe era espírita e descreve as situações que presenciou diante da mãe. Depois de muito tempo, chegou à Universal e lá viu as entidades da umbanda. Hoje não é mais “fiel” da Igreja Universal, frequenta várias igrejas.

Eu antes de conhecer, quando eu vivia no espiritismo eu tinha depressão, eu vivia com calmantes, eu vivia com calmantes, entendeu? Eu vivia a base de calmantes. Eu tentei suicídio várias vezes... (transcrição da fala de Vera).

⁶⁹ Disponível em

<http://www.SESCSP.org.br/sesc/revistas/revistas_link_home.cfm?Edicao_Id=250&breadcrumb=2&tipo=3>. Revista e - nº 109 - junho 2006 - ano 2006 é uma revista do SESC/SP. Acesso em: 22 out. 2006.

Ouviremos Coutinho fazer outras perguntas a Vera sobre o motivo que a fez ir para a Igreja Universal. Ela explica seu rompimento com o espiritismo e sua entrada na Igreja Universal como decorrência do fim de um relacionamento amoroso provocado pela pomba-gira. Vera abandona sua “primeira” religião (Umbanda) e adere a outra (Universal).

Este movimento é bastante comum, como aponta Guimarães (1997),

acusando o candomblé e a umbanda, entre outros, de serem espaços da consagração do mal e da produção de malefícios que a Universal estrutura esta outra lógica – que se articula com a acusação – a qual enfatiza a circulação. Os exus e pombas-gira vêm de lá para cá, trazendo sua natureza ambígua que é retrabalhada simbolicamente no espaço da Universal [...] O senso comum de que as práticas mágicas produtoras de malefícios (feitiçaria) têm uma capacidade classificatória de pôr as coisas em relação (Maggie, 1992) é instaurador da relação dialógica que a IURD estabelece com estes outros seres, vistos por elas como malignos, como agentes do Diabo. Se os pastores concebem a relação com estes outros seres a partir da Bíblia, os fiéis concebem-na a partir de suas vivências num universo abrangente (Guimarães 1997, p.46-47).

A Igreja Universal incorpora práticas de outras religiões como a Umbanda, pois ao trabalhar com as mesmas entidades, agora consideradas malignas, realiza ações e ritos semelhantes aos da Umbanda para destruí-las. Dessa forma, transitar de uma para a outra não requer uma ruptura tão drástica.

Durante a entrevista com Vera há três inserções de imagens:



Fig. 44: Vera – Pomba-Gira

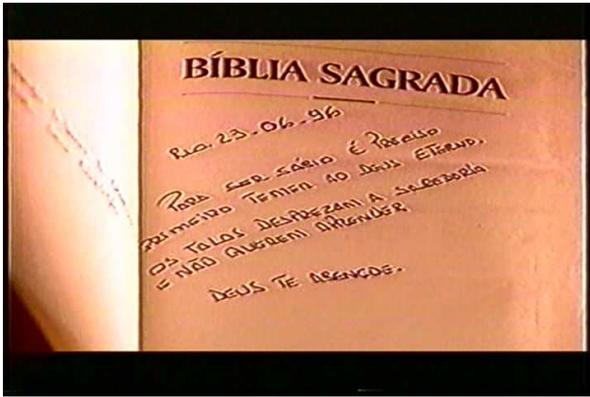


Fig. 45: Vera - Bíblia



Fig. 46: Vera - Iemanjá

Vera conta que a sua avó dizia que *“as pessoas nunca podem trabalhar primeiro com o povo de rua” (exu, pomba-gira) porque senão a pessoa enlouquece...* Neste momento há um corte e é inserida uma imagem de pomba-gira (Fig. 44). Vemos a estatueta inteira, a imagem é de uma mulata com cabelos pretos e lisos, usa uma saia comprida e seu peito está nu, com os seios à mostra. O fundo desta imagem é rústico e será igual para todas as estatuetas que serão inseridas nas demais entrevistas. Esta inserção tem a duração de quatro segundos, aproximadamente, e o áudio é mantido: *“...põe a pessoa prostituta, igual ao que a pomba-gira é”*.

Na segunda inserção, Vera está contando que faz visitas em diferentes igrejas *“para congregar”*. Neste instante é feito o corte e inserida a imagem de uma Bíblia (Fig. 45), em *close*, com os seguintes dizeres: *“BÍBLIA SAGRADA – RIO 23.06.96 – PARA SER SÁBIO É PRECISO PRIMEIRO TEMER AO DEUS ETERNO. OS TOLOS DESPREZAM A SABEDORIA E NÃO QUEREM APRENDER. – DEUS TE ABENÇOE.”* Esta imagem também permanece cerca de quatro segundos na tela. O áudio também é mantido e podemos ouvir Vera falar à respeito das imagens (de santo, entidades). Segundo Vera, *“O demônio se esconde atrás dessas imagens (...) eu ungi esse quadro...”* Aqui, é inserida uma estatueta de Iemanjá (Fig. 46), que aparece de corpo inteiro, vestida de azul e dourado. O fundo e a iluminação são os mesmos das estatuetas anteriores e a duração é de cinco segundos. O áudio continua: *“a partir de hoje você não se esconde mais atrás desse quadro.”* Coutinho interfere: *“mas explica de quem é esse quadro”* e Vera responde: *“Esse quadro é da minha avó, de uma mulher bonita...”*

Vera faz gestos com as mãos dizendo: *“Eu ungi esse quadro e determinei que a partir de hoje o espírito que estivesse escondido ali não ficaria mais e pedi que o Sr. colocasse fogo, fogo santo. Daí eu saí e fui embora”*.

Estas imagens parecem “ilustrar” a história que ela nos conta, porém não há indicação de que estes objetos estejam na casa da personagem, eles aparecem quando são mencionados. Esse encadeamento de fala e imagem que, num primeiro momento, se apresenta com uma função meramente ilustrativa, parece reforçar a história que está sendo narrada.

Uma outra personagem entrevistada por Coutinho é Carla que, ao contrário de Vera e das pessoas que foram entrevistadas para as pesquisas com as antropólogas, saiu da IURD e foi para os cultos de possessão.

Carla inicia sua entrevista narrando sua experiência na Igreja Universal, sobre suas perturbações e sonhos, ainda quando tinha 10 anos de idade. Depois, conta sobre sua entrada na Umbanda, passagem que, segundo Carla, também não foi boa, pois o Pai de Santo era um “charlatão” e queria ter relações sexuais com as suas filhas de santo. Coutinho também pergunta sobre as surras de santo que ela havia mencionado durante a pesquisa.

Coutinho - Você conta casos incríveis de surras de santo, como é que é isso?

Carla - A surra, ah, como é que eu vou dizer... a surra começa assim: você tá devendo, tá errada, desde o momento que você tá devendo alguma coisa ao Orixá você já tá errada. Você chega, eu chegava no terreiro, eu chegava se achando e rindo (Coutinho interfere tentando ajudar a encontrar uma palavra e diz ‘gozando’), gozando da cara dos outros e aí já começava a apanhar, ali mesmo já começava a apanhar.

Coutinho - Você virava cavalo e o santo começava...

Carla - O santo montava em cima de mim

Coutinho - E fazia você se jogar no chão.

Carla - Me jogava de um lado para o outro, minha cabeça de um lugar para o outro.

Coutinho - Qual a sensação quando você tá apanhando assim?

Carla - Só dor.

Coutinho - Que tipo de dor?

Carla - Porque é como se ele tomasse só uma parte do seu corpo, ele não toma o seu corpo inteiro. Ele toma uma parte do seu corpo.

Coutinho - Mas é uma dor interna ou é tipo paulada?

Neste caso, primeiro ele faz uma afirmação (*Você conta casos incríveis de surras de santo*), provavelmente por informações colhidas durante as pesquisas e que serão recursos importantes para fomentar a fala do personagem. Depois faz a pergunta (*como é que é isso?*), curta e direta, para que ela fale sobre este assunto. No decorrer da história, Carla está descrevendo seu comportamento ao chegar ao terreiro (*eu chegava se achando e rindo*) e Coutinho diz a palavra (*gozando*), assim, ele parece ajudar a personagem a encontrar uma palavra para o que ela descrevia, percebe-se a atenção que ele tem para com o personagem; faz mais perguntas, explorando a história, pergunta sobre sua sensação (*Que tipo de dor?*), enfim, conduz

a personagem a contar esta história. Podemos perceber o investimento do diretor no rosto e nos gestos de Carla.

Durante a entrevista com Carla, a câmera faz poucos movimentos, utilizando o *zoom* para aproximar ou afastar a imagem. O enquadramento é feito, em sua maioria, do peito para cima ou de rosto. Contudo, algumas vezes, vemos o corpo todo da personagem que está sentada. O ângulo é frontal, todavia a personagem não fica centralizada e sim posicionada do lado direito de quem vê. Coutinho parece bastante interessado na história de Carla, faz muitas intervenções, pede muitas explicações. Há uma camada ficcional pulsante na história contada e que é explorada em imagens pelo diretor. Embora a postura do diretor durante as “conversas” pareça ser discreta, ouvimos a sua voz fazendo perguntas e comentários que são marcantes na construção fílmica dos espaços imaginários.

Várias imagens são inseridas durante a entrevista com Carla: sala da casa vazia, imagem da pomba-gira, imagens da rua, da Carla se arrumando no trabalho e atuando na boate onde é dançarina/*stripper*. Estas imagens são inseridas enquanto a personagem e o diretor estão conversando, não interrompendo o áudio com a entrada da imagem “extra”. Chamo de imagem extra porque ela não tem o caráter meramente ilustrativo. A partir do momento em que aparece uma imagem, como a da pomba-gira, é difícil imaginar uma outra forma para esta entidade, fixando aquela imagem dada pelo diretor.

Segundo Doane (1991, p. 464), três tipos de espaço estão em jogo na situação cinematográfica:

- 1) O espaço da diegese. Este espaço não tem limites físicos, não pode ser contido ou medido. É um espaço virtual construído pelo filme e é delineado como possuindo peculiaridades audíveis e visíveis (bem como as implicações de que seus objetos podem ser tocados, cheirados e degustados).
- 2) O espaço visível da tela como receptor da imagem. É mensurável e “contém” os significantes visíveis do filme.
- 3) O espaço acústico da sala de projeção ou auditório.(...) E ainda, apesar do fato de que o autofalante está atrás da tela, e portanto o som parece ser emanado de um ponto focal, o som não está emoldurado da mesma maneira que a imagem. De certa maneira ele envolve o espectador.

Na cena que menciono a seguir, teremos o espaço do enquadramento (o espaço visível da tela) e o áudio com as vozes de Coutinho e Carla, que dialogam sobre a surra de santo que ela sofreu. Há um espaço visível e um audível que “envolve” o espectador. Entretanto há um outro

que se soma a esses dois e é construído durante esta seqüência. Uma soma de cenas (enquadramentos) distintas, de Carla, da sala vazia, e do áudio, cria um espaço diferenciado por onde o espectador pode “voar”, o espaço da diegese.

Coutinho - Você pode levar surra por um espírito na rua?

Carla – Pode.

Coutinho - Na casa, você teve isso já?

Carla - Em casa? Uh!

Coutinho - Conta pra mim?

Carla – Risos.

Coutinho - Foi aqui?

Carla - Foi aqui.

Coutinho - Nessa sala?

Carla - Aqui nessa sala.

(Aqui Carla parece já estar mais descontraída, do que no início da “conversa”, está rindo. Há um Corte e aparece a imagem da sala sem ninguém e sem áudio, e olhamos para a imagem “vazia”. Volta na personagem).

Carla - Às vezes a gente falando, falava alguma coisa que não devia. Ai, tô de saco cheio! Não quero mais sabê disso. Aí pronto, daqui eu já caía ali. Daqui da cozinha eu já ia parar naquela quina ali.

Coutinho - Caía quer dizer, caía no chão ou vôo?

Carla - Não, daqui eu já dava um vôo. Nem minha mãe sabe mesmo como ali.⁷⁰

A personagem Carla aponta o dedo para os lugares onde apanhava dos “santos” e qual a trajetória que seu corpo fazia quando era “jogada” pela pomba-gira dentro da sua casa, naqueles dois cômodos que podemos ver durante as filmagens. Nesse momento, é mostrada uma figura (Maria Padilha?). Aparece uma estatueta de uma pomba-gira filmada da cintura para cima, ela é mulata e está com os seios em evidência e com os cabelos presos. O fundo é o mesmo das outras imagens. Ouvimos o áudio de Coutinho perguntando: “*Quem te dava surra era a sua pomba-gira?*” Carla: “*era*”. Coutinho pergunta se a pomba-gira é Maria Padilha e Carla confirma. Depois de um corte, voltamos a ver Carla, no mesmo enquadramento. Segundo a personagem, todo o problema ocorreu porque eles (os espíritos?) não foram doutrinados. “*Porque o pai-de-santo bota uma doutrina para os orixás. Entendeu? Eles têm limites*”.

É possível, com o que ela nos conta, imaginar o seu corpo se deslocando sobre aquela sala, e tudo que ocorreu ali. Isso faz deste lugar um local fantástico. Coutinho colabora com a história contada por Carla, não só pelas perguntas que faz e que a auxiliam na organização da história, mas também com os movimentos da câmera e com as inserções de imagens. Coutinho explica a presença dessas figuras isoladas no meio das entrevistas.

⁷⁰ Quando fizer transcrições das falas do filme, usarei outra fonte, para não confundir com as citações.

Filmamos umas imagens incríveis que tinha que ter **porque mesmo um brasileiro não conhece muito isso**, então achei que aquilo é importante. Aquilo não foi para eu montar o filme. É claro que, ao botá-los, isso facilitava o off... **mas é um troço intemporal, que vem de fora**⁷¹.



Fig. 47: Carla - Sala vazia



Fig. 48: Carla – Pomba-Gira

⁷¹ Coutinho em entrevista para a Contracampo



Fig. 49: Carla – Boate

Ao final da seqüência, a equipe acompanha Carla até o seu local de trabalho, fora da Vila Parque da Cidade. Imagens de uma rua à noite, com som direto (da rua). Há um corte. Aparece um dos olhos fechados em plano detalhe ou *superclose* enquanto ouvimos o áudio de Carla: *Eu trabalho fazendo shows*. Outro corte e aparece um dos olhos aberto e um pincel que ela está usando para se maquiar. No áudio: *“Eu trabalho tipo assim, em casa de show”*. Novo corte e vemos parte do rosto e as mãos que seguram o pincel sobre a pálpebra do outro olho. Depois temos um *superclose* dos lábios, que está sendo delineado por um lápis de boca, enquanto ouvimos. *“Você tem lá...”* Um corte interrompe a seqüência tão próxima de Carla se preparando e volta na personagem, em sua casa, vista do peito para cima. O áudio continua: *“...mal ou bem você tem rebarba de pessoas que já trabalharam lá, entendeu? É um lugar carregado. São lugares onde você não pode entrar sem uma proteção. Tem dia que eu vou trabalhar e chego em casa podre, com dor de cabeça, com o corpo todo dolorido e às vezes não é nem de tanto trabalho”*. Outro corte e temos, em *close*, o rosto de Carla na boate iluminada por uma luz vermelha, pronta para entrar no palco. O áudio continua *“porque é uma coisa que eu já tiro de letra, eu já me acostumei”*. Volta em Carla, no mesmo enquadramento anterior. *“Porque mal ou bem, a noite é das pombas-gira. Entendeu? Passou de meia-noite... a maioria das pessoas dizem que passou da meia noite o diabo está solto”*. Novo corte e vemos cenas do show de Carla na boate, que dança semi-nua, apenas com uma calcinha pequena. O som é direto, da música da boate. Há muitos cortes nesta cena, sinal de que foi bastante editada.

A construção dessa cena com Carla é feita mesclando detalhes do seu rosto na boate com ela em sua casa e com sua voz, no áudio contínuo permanecendo independente dos cortes.

Espaços e tempos diferentes usados na construção de uma única cena, que, de certa forma, foi preparada durante toda a entrevista com a personagem. Talvez uma demonstração do diretor de como proteger, de alguma maneira, esta personagem que tem um trabalho pouco convencional, em um ambiente que, segundo a própria personagem é “dominado” pelas pombas-gira.

Vimos até aqui uma mistura de religiões: Quinha é católica, mas acredita nas almas; Vera era umbandista, passou para a igreja evangélica e agora faz visitas em várias igrejas; Carla pertencia à IURD, depois passou para a umbanda e agora “está neutra”. Isto também irá acontecer no filme com outros personagens, por exemplo, Braulino, Taninha, André e D. Thereza, que se declaram primeiro católicos, para depois revelarem sua “outra” religião.

Há também outros personagens que não vêem nenhum problema em misturar diferentes religiões como faz Alex. Em sua entrevista, a primeira imagem que vemos é de um terreiro com várias pessoas vestindo branco. Há um corte e encontramos Alex em pose para “retrato” com seu nome na legenda. Depois ele, o diretor e a equipe assistem à filmagem do batismo de sua filha no aparelho de TV. Alex demonstra circular com certa desenvoltura na igreja católica, no terreiro de umbanda e na igreja universal, pois batizou a filha na igreja católica e levou a água benzida pelo padre para o batismo no terreiro de umbanda, que segundo nos informa SOUZA (2001), é de sua avó; e quando esteve doente, foi na Igreja Universal que ele encontrou ajuda, seguindo os conselhos de sua mãe, Nira, praticante da IURD. Alex parece atravessado por essas diferentes crenças e as utiliza em momentos distintos da vida, principalmente, diante de alguma adversidade.

O único entrevistado a fazer o papel de um “especialista” explicando algumas religiões é Dejair, tio e padrinho de Alex. Ele explica a hierarquia entre algumas manifestações religiosas: *“tipo a umbanda vem a ser o primário; a Angola vem a ser o ginásio ou o primeiro grau como se diz; aí vai subindo os cargos até chegar à faculdade que vem a ser as mais cultas, como ‘Jeish’ (?), Keto.”* E diz ainda,

Se chamar, eles aparecem mesmo, é aquele negócio... a gente tenta não falar no nome do dito-cujo, do diabo... quer dizer... o pessoal que critica a Umbanda. Dentro da Umbanda fala do diabo, canta pra ele, mas tem a hora dele. A Universal, o senhor vai lá dentro, eles só falam do diabo, direto. Chamam ele direto. Não sei, eu acredito que, se é uma coisa do mal, não pode estar a toda hora falando o nome dele (transcrição da fala de Dejair).

Nesta entrevista Dejair se posiciona a favor da Umbanda, onde são tomados certos cuidados em relação às entidades que podem fazer coisas boas ou más, enquanto a Universal chama estas entidades a se manifestarem para expulsá-las e queimá-las. Mais um exemplo da importância que essas entidades têm, a ponto de serem chamadas para a criação do espetáculo do exorcismo.

A sequência “familiar” termina com Alex “pedindo licença” para cantar um ponto (uma canção) ao exu Tranca-Rua:

Com licença da casa, que eu não estou chamando ninguém... É da porta para fora e da janela para fora. Agora pode:

*Mais ele é capitão da encruzilhada, ele é!
Ele é ordenança de Ogum!
Sua coroa quem lhe deu foi Santo Antônio!
Sua djina quem lhe deu foi Omulu!
Oi salve o céu, salve o sol e salve a lua!
Saravá seu Tranca Rua
Que é dono da gira no meio da rua!!!
Ina ele é mojubá (2x)
Saravá seu Tranca Rua
Que é dono da gira no meio da rua.
(Transcrição da fala de Alex)*

Enquanto canta, há um corte e vemos as pernas de alguém que caminha num bosque. É Taninha quem irá aparecer agora, num cenário um pouco distinto dos demais, sendo um dos únicos personagens que fala num ambiente aberto, ao ar livre.

Taninha se define dessa maneira: “*Sou Católico Apostólico Romano (faz uma pausa) e a Umbanda também, eu gosto de acompanhar*”. Ele fala de seus protetores: “*Tranca Gira, Tranca Rua e S. Marabô*”. Ao longo da entrevista, Taninha conta um problema que teve ao desenterrar, por engano, algo que não deveria de um cemitério. Neste momento, é inserida a imagem de uma estatueta de um homem filmado dos ombros para cima, vestindo uma capa vermelha, é careca, jovem, com cavanhaque preto. O fundo é o mesmo das inserções anteriores. Enquanto vemos esta imagem, ouvimos a voz de Taninha dizendo: “*eu vi Seu Marabô fazendo muita coisa boa e também muita coisa ruim*”.

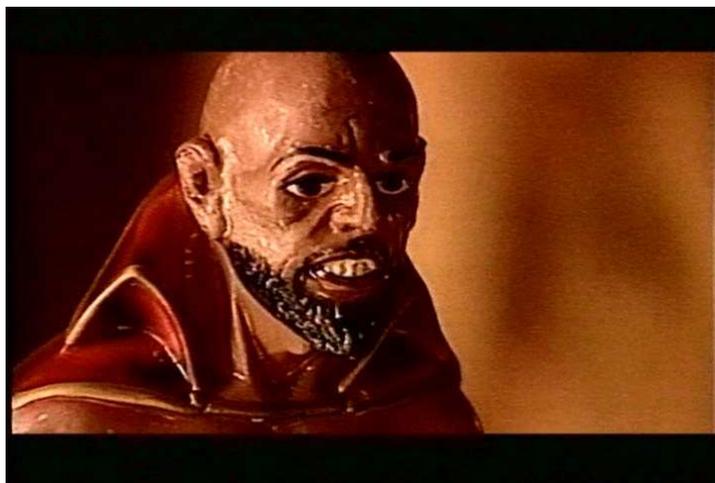


Fig. 50 – Taninha – Estatueta (S. Marabô ?)

Taninha comenta a presença dessas entidades também na Igreja Universal.

Eu também não entendo, eu sei que as pessoas começam a se bater, a cair no chão, o pastor vem e faz aquele escândalo, porque ele faz um escândalo, dá cada 'gritarada': 'Sai demônio, sai demônio', aquilo é uma palhaçada. 'Sai demônio', gritando. Aí ele coloca a mão na cabeça da pessoa, aperta que a pessoa deve sentir alguma dor e levanta, porque isso não existe, não (Transcrição da fala de Taninha).

No final de sua entrevista, Taninha está assinando algum papel, apoiado em vários cadernos. A câmera se afasta um pouco e o vemos entregando a caneta para alguém. Depois de novo deslocamento, é focado o rosto do personagem, que força os olhos para enxergar. Em outro movimento de câmera, ela se afasta, enquadrando Taninha e uma das integrantes da equipe, que pega os cadernos e entrega o dinheiro ao personagem. Eles riem, porque o dinheiro está todo em notas de R\$1,00. Ele pega o dinheiro na mão. Ela ri e diz que já veio "*trocadinho*". Coutinho pergunta por que entregou o dinheiro assim, e ela olha para fora da moldura e diz "*esse era o único troco que eu tinha, não podia fazer nada*". A assistente olha para Taninha e diz "*mas é dinheiro, né?*".

Assim como Taninha, o personagem Braulino se apresenta como católico apostólico romano para Coutinho no dia da primeira entrevista, realizada enquanto ele e sua esposa Marlene assistiam e gravavam a Missa do Papa, sentados na sala de sua casa.

Podemos perceber melhor como Coutinho procede de maneira a adequar-se às características de cada entrevistado, no caso de Braulino, buscando criar as condições para vencer a sua resistência em falar sobre os espíritos e, ao mesmo tempo, respeitando os limites que

Braulino estabelece com relação ao tema. Coutinho consegue fazer com que ele fale pouco sobre o seu guia e a seqüência termina com os dois fora da casa em animada conversa inaudível para o espectador, tomando cerveja no bar.

Para estimular Braulino a falar sobre as incorporações dos Preto-Velhos, Coutinho leva a gravação da primeira visita que fez à casa e assim deixa Braulino mais à vontade para que conte sobre seus guias: *“Eu, graças a Deus, tenho a proteção de três ótimos guias, porque não dizer quatro que eu venho de Xangô. Tenho o preto-velho Rei Congo, tenho velho Bento Carneiro e tenho um que é muito boêmio, Manuel Raimundo (?)”*. Marlene confirma já ter visto várias vezes o marido recebendo os espíritos. Enquanto ela fala, a câmera faz vários movimentos e também ouvimos um cachorro uivar. Braulino está falando sobre Bento Carneiro, que segundo o personagem *“foi escravo, ele não frequentou senzala, porque ele foi, como se diz, negro da cozinha, ficava vivendo no meio dos senhores e tal, tal, tal. Quando a coisa acontece, eu mesmo sinto que o que ele era eu sou”*. Neste momento há a inserção de uma estatueta de um preto-velho. Ele é negro, com sobrancelhas, cavanhaque e cabelos brancos, usa um chapéu, camisa branca e em uma das mãos tem um cachimbo. Ele é filmado apenas do busto para cima. O fundo é igual ao das outras imagens inseridas. Há áudio, mas é difícil de identificar o que Coutinho e Braulino falam.



Fig. 51: Braulino – Preto-Velho

Mais tarde, Coutinho pergunta se acontece de os espíritos virem em casa e Marlene responde: “*Em casa? Vem, quando é necessário vêm*”. E, neste momento, é inserida a imagem da sala vazia, onde podemos ver, ao fundo, uma parede clara com uma cômoda e sobre ela um aparelho de videocassete e sobre ele uma TV que está desligada. Também podemos olhar para um pedaço do teto e ver os caibros de madeira e as telhas. Não há áudio enquanto esta imagem permanece na tela. Coutinho faz várias perguntas, querendo saber sobre como é o comportamento do Braulino quando incorpora os guias. Mas Marlene só responde que ele muda bastante.



Fig. 52: Braulino – Sala vazia

A câmera faz um *superclose* de Braulino, nariz, óculos e olhos, lendo o contrato de participação no filme. Ele está sentado na mesma cadeira, com os braços apoiados na mesa que está a sua frente. Atrás de Braulino está Marlene, em pé, um braço está no pescoço de Braulino e ele segura a mão de Marlene com a dele, o outro braço de Marlene apóia-se na sua cintura.

Esta seqüência termina com Braulino e Coutinho caminhando juntos, de costas para a câmera que os acompanha. O áudio é do personagem lendo o contrato e depois de uma música que ele começa a cantar. Não ouvimos a conversa que eles têm durante a caminhada até um barzinho, mas vemos o copo de Coutinho ao fazer um brinde.

Tanto o diretor, quanto a câmera de filmar, têm outro comportamento com Lídia. Vejamos alguns fotogramas desta personagem:



Fig. 53: Lídia 1



Fig. 54: Lídia – Canto



Fig. 55: Lídia 2



Fig. 56: Lídia – Acuada



Fig. 57: Lídia 3



Fig. 58: Lídia – Pagamento

Lídia está sentada no canto de um sofá, forrado com um tecido rosado, encostado numa parede, que também tem um tom rosa, assim como suas roupas. À frente de Lídia há uma estante, uma toalha cobrindo uma prateleira ou uma mesa e um fio de telefone que cai sobre a toalha. A personagem está posicionada quase que de corpo inteiro, no centro da moldura e olha para o lado esquerdo de quem vê, tendo que girar levemente o tronco. São apenas esses objetos que vemos em sua casa. A câmera mostra Lídia, de corpo inteiro, sentada no sofá até fechar o *close* em seu rosto. Na maior parte do tempo a câmera está mais fechada, limitando a possibilidade de vermos os gestos da personagem. Porém, mesmo nos momentos em que a tomada é mais ampla, ela quase não se mexe.

Lídia conta que na sua adolescência, um rezador disse que ela era “média” (médium). Apavorada, pediu para que ele “amarrasse” os espíritos, porém quando se casou “os espíritos se soltaram” e tomaram seu marido, fazendo com que ele começasse a “pegar mulher”. Ela pertencia à Umbanda na época, mas depois saiu e conheceu a IURD.

Num determinado momento da entrevista, Lídia aparece do busto para cima, desencostada do sofá, quase centralizada. Ela olha para a esquerda e para cima, como se Coutinho estivesse em pé, enquanto ela está contando o caso do assalto ao ônibus. A câmera vai se deslocando, aproximando a imagem de Lídia, até ficar em *close*. Ela olha para baixo, olha para alguém, mas não olha para a câmera. Depois volta a olhar para o alto e por um segundo a imagem fica um pouco desfocada.

No final, uma das integrantes da equipe está sentada ao lado de Lídia, com uma pasta, um papel e uma caneta em cima do seu colo e entrega o pagamento pela sua participação no filme. Lídia recusa o dinheiro, a moça olha para alguém, que está fora do enquadramento e argumenta que precisa pagar, pois todos os participantes receberam e não é justo não pagar a ela. Lídia diz que “*para dar um testemunho da palavra de Deus, ela não precisa receber*”. Porém, recebe o pagamento. A câmera vai se aproximando e enquadrando Lídia até ela ficar sozinha no quadro. Ela pergunta quando ficará pronto o filme e ouvimos a resposta da assistente que está ao seu lado, fora do quadro. Coutinho mantém isto na edição e montagem do filme e, embora tratemos desta relação como entrevista, Lídia diz que o que fez foi dar um testemunho.

Em todas as religiões há um ritual que poderíamos chamar de espetacular. Todos os personagens do filme têm alguma experiência disso, seja vivida, seja vista pela TV, como a Missa do Papa. Lídia deve estar acostumada a uma forma de contar suas experiências que se

aproxima da maneira como os pastores e os outros fiéis testemunham durante o culto. Há palavras, gestos, ênfases usadas por Lídia que se aproximam de típicas expressões da igreja evangélica “em nome de Jesus”, “eu invoquei o senhor e ele quebrou as forças do inimigo”. Palavras que vão compondo um vocabulário próprio daquela igreja. Também poderíamos chamar isto de “auto-encenação”.

Lídia aparece como a entrevistada mais afinada com o discurso da IURD, mas também é uma das únicas que faz alguns questionamentos à igreja. Ela afirma que “*a Bíblia diz que as pessoas se não caminham nos caminhos de Jesus e não são batizados, não podem ser salvos*” e pergunta “*E os católicos que não são batizados, como é que faz?*” Sua indagação fica sem resposta, como que dirigida aos espectadores. Ela percebe na situação da filmagem a possibilidade de expor suas dúvidas, apesar de também aproveitar, na maior parte do tempo da entrevista, para destacar a positividade da sua opção religiosa.

Durante a fala de Lídia, não há muitas perguntas feitas por Coutinho, mas há muitos cortes e Coutinho se movimenta mais, ora está sentado, ora em pé e isso fica evidente pela direção do olhar de Lídia, que, em alguns momentos, parece não saber para onde deve olhar. Lídia olha para um lado, depois para outro, mas em quem ou em qual direção ela deveria olhar?

A presença da equipe evidenciada no filme lembra ao espectador que há uma filmagem e a pessoa fala para alguém cuja identidade não está claramente definida (é o diretor, a equipe de filmagem, a câmera, o espectador?). Disto resulta o que Jean Louis Comolli define como auto-encenação.

Como o narrador, de fato, não sabe verdadeiramente a quem ele se dirige – ao câmera, ao operador, ao engenheiro de som, ao diretor, eventualmente ao entrevistador, e seguramente ao espectador que, fisicamente ausente da cena, a organiza simbolicamente - o resultado é uma *perturbação de direcionamento* que repercute do narrador ao espectador que escuta. Quando o enunciador não sabe muito bem a quem e para quem ele se anuncia, ele só pode se dirigir a si próprio, tornando-se o seu próprio auditor. Desdobramento que recoloca o monólogo e, ao mesmo tempo, o trabalha e impede um diálogo impossível. O sujeito da fala filmada, privado de uma referência segura sobre um ouvinte determinado, se encontra na obrigação de inventar na cena, o dispositivo de escuta que possibilitará seu relato. É assim que se forma, entre outras situações de crise, a necessidade de uma auto *mise-em-scène* (auto encenação) do personagem (COMOLLI, 1997, p.173).

Observando o olhar da personagem, que não sabe exatamente a quem se dirigir, podemos questionar a possibilidade de existência de uma conversa, como pretende Coutinho. Monólogo do personagem que se quebra por algumas intervenções do diretor.

A observação do conjunto de fotogramas pares (Fig. 54, 56 e 58) permite dimensionar a relação de poder presente na situação de filmagem: Lídia sentada no canto formado pelas paredes da sala que a figura 56 apresenta como um aprisionamento da personagem, cercada pelos equipamentos cinematográficos. Também fica clara a relação desigual quando do recebimento de um valor em dinheiro que não é negociado pelas partes. É uma atriz? Esses momentos, que o diretor escolheu manter na montagem, lembram ao espectador que se trata de um filme, que Lídia tem consciência da situação de exposição pública (ela pergunta quando o filme ficará pronto), mas também sabe se valer da possibilidade de auto-encenação para afirmar sua fé.

Há uma resistência por parte de Coutinho em denominar de entrevista a relação que mantém com o personagem, preferindo o termo “conversa”. Nas palavras de Coutinho para a revista *Contracampo* “*As conversas boas... porque não é entrevista, é conversa, é diálogo e o mais informal possível... ainda que, nesse caso, eu tenha arrumado um set, é diferente porque é um set informal na medida em que a pessoa sinta num lugar e eu digo ‘se tocar o telefone, atende’, ‘fique à vontade’ (...)* A pessoa precisa estar confortável”. No entanto, a conversa talvez seja o que o diretor deseja estabelecer; mas isto raramente acontece, pois é muito difícil estabelecer uma conversa, um diálogo informal, com a presença de uma equipe portando diversos equipamentos.

Para Cremilda de Araújo Medina (1995, p.5), a entrevista “não atinge os limites possíveis da inter-relação, ou, em outras palavras, do ‘diálogo’. Se quisermos aplacar a consciência profissional do jornalista, discuta-se a técnica da entrevista; se quisermos trabalhar pela comunicação humana, proponha-se o diálogo”.

Assim, embora em alguns momentos possa parecer que há uma conversa, o que prevalece é uma relação que se aproxima mais da entrevista, mas que também pode ser entendida como uma forma de diálogo entre cineasta com recursos fílmicos e a pessoa que conta com sua vontade de fabular.

Arma-se a cena como momento de vida, passagem efêmera, pela sua duração e abertura, mas o olhar do aparato e a moldura do processo marcam uma dualidade clara: trata-se de um encontro que num extremo chegaria à ontologia de Bazin, caminhar na direção da revelação do mundo (o “ser em situação” se revela em sua autenticidade); em outro, seria puro teatro. Na prática, há sempre essa dualidade constitutiva, e a questão, para Coutinho, é saber trabalhar com ela, apostando na espessura da relação intersubjetiva (entre ele e o escolhido) sem esquecer esta marca de ambigüidade, pois tudo se dá no seio da operação do dispositivo (aí, ninguém é inocente, embora a assimetria da situação confira ao cineasta maior autoridade e “culpa”) (XAVIER, s.d., p. 55).

Vários documentaristas exploram as possibilidades decorrentes da presença do aparato cinematográfico evidenciada durante o filme, uma postura oposta à idéia de “dissimular” a situação da filmagem. Jean Rouch afirma que “as pessoas, talvez porque haja uma câmera ali, criam algo diferente; e o fazem espontaneamente.”⁷² Para a cineasta Sandra Kogut, “muitas vezes a presença da câmera é que permitiu uma série de coisas. Que não significa que elas sejam menos verdadeiras por causa disso.”⁷³ Ainda nesta direção, Silvio Da-Rin (2004, p.157) diz que ao criar algo diferente “não só criam o filme como criam uma dimensão de si mesmos que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária.”

No início, os aparatos podem inibir o personagem na hora do “jogo”, mas Coutinho acredita que “a câmera catalisa o efeito teatral nele e ele representa melhor, porque tudo é teatro. Há vários casos em que a pesquisa é pior e, de repente, nas filmagens surge algo maravilhoso que nunca havia aparecido nas pesquisas.” O diretor investe na possibilidade da inibição ser superada, porque, com a câmera fixa, num determinado momento, a personagem esquece que está sendo filmada. Para que isso aconteça, “é tudo filmado no mesmo ângulo. (...) Tudo depende de saber perguntar, o que perguntar, como perguntar, quando ficar em silêncio, nenhum manual ensina isso.”⁷⁴

A situação de filmagem é uma situação criada para que a pessoa possa falar sobre si ou, como é o caso de *Santo Forte*, sobre um tema específico. O diálogo existe em função de uma situação montada (da gravação) e, a presença dessa câmera “catalisa” este efeito teatral e o personagem, que tem consciência da câmera, tenta falar da melhor forma, criando um personagem de si mesmo, fazendo uma *performance* para a câmera, como que “seduzido” (Comolli, 2004) por ela.

Coutinho trabalha com esta “generosidade” do personagem, de “dar o melhor de si”, de “entregar seus tesouros”, contando bem boas histórias. Um desses personagens “generosos” do filme é André, que aparece em três momentos distintos no filme: na primeira cena, como visto no capítulo 1 desta tese, quase na metade do filme e no final.

⁷² Jean Rouch citado por Marcorelles (1973, p. 89) IN DA-RIN (2004, p.157). Sobre os diretores citados ao longo do texto, ver em anexo “Diretores”.

⁷³ Sandra Kogut na entrevista que se encontra nos “Extras” do DVD do filme *O Passaporte Húngaro*.

⁷⁴ Eduardo Coutinho em entrevista ao SESC/SP.

Uma imagem congelada de André, parecendo posar para um retrato, surge aos 33'39'' de filme. É neste momento que ele é apresentado sozinho (sem a mulher que aparece na primeira cena) com a inscrição do seu nome no canto superior esquerdo.

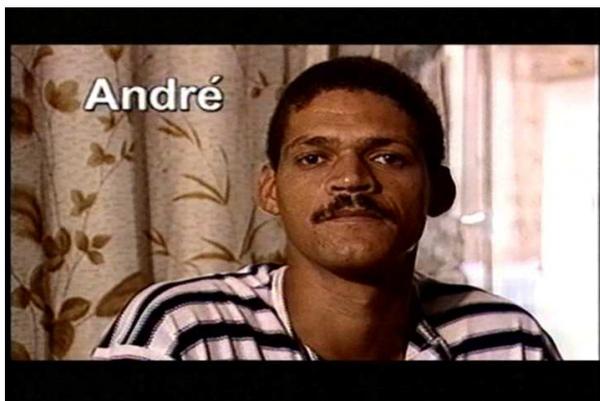


Fig. 59: André – Retrato



Fig. 60: André - Estante



Fig. 61: André - Equipamentos



Fig. 62: André 2

Tomando a entrevista com André, podemos observar, pelos fotogramas selecionados, as cores neutras no cenário. A cortina em estampa floral nos tons de bege forma uma monocromia com o sofá, a estante, a parede e a porta, destacando-se, nesta composição, a camiseta vestida pelo personagem.

Através da porta, vemos, no canto superior direito, uma gaiola de passarinho pendurada na parede do lado de fora da casa. Também nosso olhar é fisgado pelo movimento de uma pessoa que está sentada em outro lugar e depois se levanta e passa do lado de fora da casa de André (como podemos observar na figura 35 do capítulo 2).

Alguns personagens, como André, gesticulam muito, contando as histórias também com seu corpo, como podemos observar nestes fotogramas. Neste caso, a distância tomada pela câmera permite a visualização destes movimentos, dando ênfase aos relatos.

A posição tomada pelo personagem e a configuração realizada pela equipe favoreceram a manutenção de vários objetos no enquadramento. De certa forma, parece que sabemos mais sobre André do que sobre Lídia, pois os objetos nos permitem conhecer fragmentos da casa e do cotidiano desse personagem. Alguns objetos, como é o caso da gaiola com o passarinho, nos lembram das relações de cuidado e afeto existentes no espaço doméstico.

Durante a entrevista com André, observamos que ele sempre olha em diagonal, seu olhar atravessa a moldura, provavelmente na direção de Coutinho, que, pelo fotograma, está posicionado à esquerda, mesmo sentido do olhar de André. Este cria um “dispositivo de escuta” (Comolli, 1997, p.173), pois, sem saber ao certo quem será o seu “ouvinte”, seu público, ele fala para Coutinho.

André parece entrar “no jogo” ao qual Coutinho se refere nas suas entrevistas. Há um maior investimento de tempo, ele está presente nos três blocos e com uma duração razoável em cada aparição. Coutinho faz várias interferências, a câmera mostra detalhes da casa e há inserção de imagens durante a conversa. Estes aspectos e o fato de “abrir” o filme causam uma boa impressão de André.



Fig. 63: André – Pomba-Gira



Fig. 64: André - Vovó

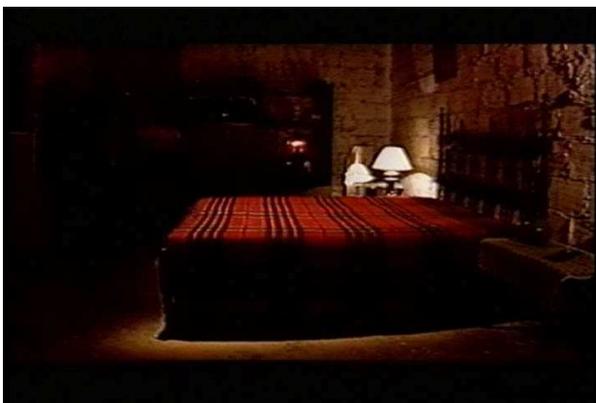


Fig. 65: André – Quarto vazio 1

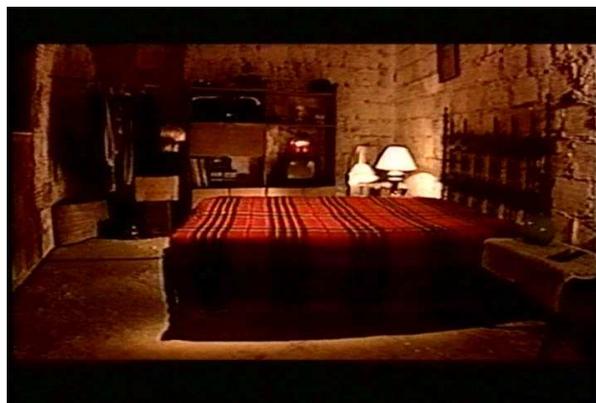


Fig. 66: André – Quarto vazio 2

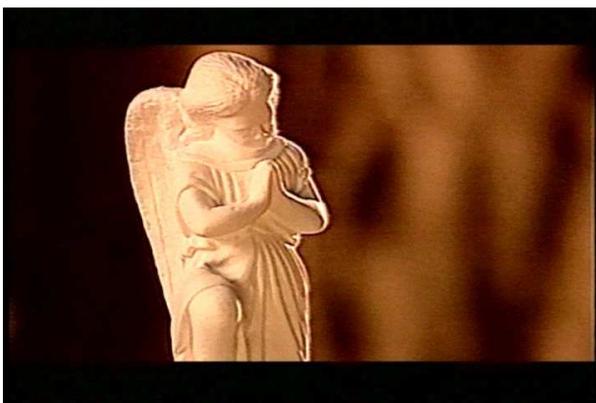


Fig. 67: André – Anjo



Fig. 68: André – Quarto vazio 3

É na primeira seqüência do filme realizada com André que aparece a primeira inserção, uma estatueta, com um minuto de filme e também a primeira imagem de vazio.

André está contando sobre as incorporações de sua esposa e no momento em que fala o nome da pomba-gira que “manifestou” nela, no caso “Maria Navalha”, há um corte e é inserida a primeira estatueta (Fig. 63). É a estatueta de uma pomba-gira, posicionada em primeiro plano, do busto para cima. A imagem é de uma mulata com cabelos lisos e negros, está com o peito nu, sendo que o recorte do enquadramento quase encobre um dos seios, que estão à mostra. O fundo é escuro. O áudio continua: *“falou assim que ia me matar: Eu vou te matar, não gosto de você”*. (Será que estamos vendo a Maria Navalha que André viu?) André continua: *“Toda esquisita, toda torta, dizendo: eu vou te matar, mas ela não quer deixar. - Dizendo que o espírito da minha esposa não queria deixar ela me matar - Mas agora eu vou te matar, o que você quer perder,*

uma perna, um braço? - Eu falei, não tô fazendo nada de errado, porque vai querer tirar um órgão meu assim, por quê? - Quando era meia-noite e pouco foi embora, aí minha esposa acordou com dor no corpo, aquele negócio todo, e eu perguntei: é você? - É, sou eu.”

O tempo de duração dessas imagens “extras” é praticamente o mesmo, cinco ou seis segundos.

Na seqüência com André, ainda é inserida a estatueta de uma senhora de branco (Fig. 64), no momento em que o personagem fala sobre o espírito da avó de sua esposa que também “baixou” nela. O fundo é aparentemente o mesmo da imagem anterior, parece ser um tecido rústico, marrom avermelhado, com algumas dobras, lembrando as paredes de uma caverna. A estatueta é de uma senhora negra muito velha, pois suas sobrancelhas são brancas, está curvada e meio torta, veste roupas brancas, com um lenço branco na cabeça, em cada uma das mãos segura alguns objetos que não consigo identificar. Ela fica seis segundos na tela. O áudio continua: “*Aí, o que me ajudou foi quando desceu a vovó dela. A vovó falou tudo o que estava acontecendo*”.

Por último, a imagem (Fig. 66) do quarto do casal, onde André relata terem acontecido as manifestações. As paredes são escuras, parecem estar no reboco, há uma cama de casal no centro, bem arrumada com uma colcha vermelha e preta. No canto, ao fundo, há um abajur aceso. Há uma iluminação que vem de outro lugar, porque a parte superior da cama e sua lateral estão iluminadas, e não seria possível ter este tipo de iluminação apenas com o abajur que está aceso. As cores predominantes nesta imagem lembram as cores das imagens inseridas anteriormente: há um predomínio do vermelho, marrom e preto, sempre dando um efeito de escuro. São cinco segundos sem áudio para imaginar Maria Navalha, a mulher de André e a avó de sua esposa e dimensionar o sentimento de André com a possibilidade da loucura e da morte da esposa.

Coutinho pergunta, “*quer dizer que vocês estavam em três pessoas, você falando com o espírito que estava na sua esposa*”. André balança a cabeça afirmativamente. Coutinho continua: “*era o espírito no seu cavalo?*” André repete fazendo gestos e mesmo com o quadro relativamente fechado no personagem é possível ver a movimentação dos seus braços: “*Daí ela melhorou... daí ela acordou no outro dia, quer dizer a vovó foi e ela acordou e perguntou: aonde eu tô? Eu disse calma, a sua vovó desceu, contou o que está acontecendo, mas amanhã eu te falo, porque já ta muito tarde e eu tenho que acordar amanhã*”.

Na segunda entrada de André no filme, ele conta sobre a incorporação do espírito de sua mãe em sua esposa, e ao dizer isto, é inserida uma outra imagem do quarto, um pouco mais

ampliada do que a que apareceu logo no início do filme. Depois de um corte, André aparece filmado dos ombros para cima e continua dizendo sobre o contato que teve com o espírito de sua mãe, que revela ter sido levada por anjos grandes e neste momento há um corte e é inserida uma imagem de um anjo de gesso, todo branco, filmado dos joelhos para cima. O fundo é o mesmo das outras estatuetas. Coutinho pergunta se ele chorava enquanto conversava com o espírito de sua mãe e ele diz “*Demais. Aí minha mãe limpava assim e dizia, não chore!*” Neste momento há outro corte e é feita a inserção da imagem do quarto, em outra posição, debaixo para cima, o que permite vermos parte do chão e o teto, forrado com madeira, sem som.

André aparece, novamente, filmado dos ombros para cima. “*E daí teve a última vez que ela ficou conversando comigo tanto tempo que já ia dar meia-noite. Aí ela falou assim: eu tenho que ir embora, já estão me chamando e eu não vou voltar mais. Eu não posso ficar vindo muito aqui. Deixa eu ir embora que a porta já está fechando*” (André faz gestos com a cabeça e muda as expressões faciais para imitar sua esposa que, neste momento, incorporava o espírito da sogra). Há um corte e André reaparece, agora, num quadro ampliado dizendo “*Depois disso, ela não voltou mais. Sonho com ela como se ela estivesse viva, mas nunca mais... eu me senti mais aliviado depois disso. Parei*”.

Uma outra personagem de grande destaque no filme é D. Thereza. Ela aparece em quatro momentos do filme, sendo a personagem que tem mais tempo, cerca de dezenove minutos de filme. Ela inicia sua entrevista de forma “tímida”, praticamente respondendo a perguntas feitas por Coutinho, que começa indagando sobre as pulseiras que enfeitam o seu braço. D. Thereza responde que as pulseiras são seus guias, cada uma pertencendo a um orixá (Vovó Cambinda, Ogum, Xangô, Oxossi e Oxum (?)) indicando a pulseira correspondente (aparentemente, todas iguais). Vejamos alguns fotogramas:



Fig. 69: D. Thereza - Pulseiras



Fig. 70: D. Thereza – Cozinha



Fig. 71: D. Thereza – Café



Fig. 72: D. Thereza - Atenção



Fig. 73: D. Thereza - Cochicho



Fig. 74: D. Thereza – Cigarro

Seqüência que se inicia quando Coutinho pergunta se ela é feliz.



Fig. 75: D. Thereza 1



Fig. 76: D. Thereza 2



Fig. 77: D. Thereza 3



Fig. 78: D. Thereza 4



Fig. 79: D. Thereza 5



Fig. 80: D. Thereza 6

Vemos D. Thereza, uma senhora em primeiro plano, filmada dos joelhos para cima, sentada em um banco, trajando uma espécie de vestido ou camisola cor de rosa, cabelo preso e várias pulseiras no braço esquerdo. Fazem parte do cenário uma mesa com um grande balde azul virado sobre ela. Há estacas feitas com pedaços de bambu, segurando os varais repletos de roupas de várias cores. Chão de terra, parede de tijolos sem reboco, uma planta verde e uma porta fazem fundo para a personagem.

Coutinho pergunta se ela ainda frequenta a umbanda e D. Thereza diz que parou de frequentar, mas que os espíritos não a abandonaram por conta disso. Pouco a pouco, ela menciona como as entidades participam da sua vida. Conta-nos uma de suas “ações-rituais”⁷⁵.

Hoje eu não botei café para a velha. Hoje ela ganhou um vinho. (Coutinho – Vinho?) Moscatel. É a vovó Cambina. Não esqueça deste nome, hein! (com o dedo em riste) Vovó Cambina ela foi do tempo da escravidão (aparece a estatueta em close enquanto Coutinho pergunta – mas a senhora não vê ela, a cara dela, a senhora sente só). D. Thereza responde, Não, eu vejo ela. **Ela é velhinha**, mas é uma velha bonita, **toda de branquinho**, fuma um cachimbinho (Transcrição da fala de D. Thereza - grifos meus).



Fig. 81: D. Thereza – Preta-Velha

⁷⁵ Esta expressão é utilizada várias vezes pela antropóloga Patrícia Guimarães na sua dissertação de mestrado (ver Bibliografia). Ela faz referência à “Teoria da ação ritual” construída em *Naven* de Gregory Bateson (1986). Segundo esta teoria, “todo ritual é formado por uma complexa rede de interações realizadas num contexto e num espaço por ele criados. Estas interações são estruturadas a partir do que chamam de “forma relacional” específica do ritual, que dá sentido e função aos elementos que são mobilizados para a realização da ação” (Guimarães, 1997, p.XI). A “Oração Forte” é uma “ação ritual” central na Igreja Universal do Reino de Deus, é o momento do combate entre o Bem e o Mal. No filme *Santo Forte*, os personagens trazem alguns exemplos de ação ritual, como por exemplo, colocar café para uma entidade. Trata-se de um ritual organizado em torno de um saber instituído que qualifica a ação.

Na primeira parte da entrevista com D. Thereza, apenas uma imagem é inserida. Ela fala sobre a vovó Cambinda, alertando Coutinho para não se esquecer deste nome que, aliás, é muito freqüente nas histórias da personagem. D. Thereza descreve este espírito e a imagem que é inserida é muito semelhante à descrição feita.

D. Thereza vai se soltando aos poucos e, em pouco tempo de entrevista, temos uma excelente contadora de histórias. Ela fala bastante de si e da sua intimidade com os guias e espíritos que conversam com ela, consolam-na e até a visitaram no hospital, na ocasião de sua cirurgia. Ela destaca como eles são presenças cotidianas, dando conforto e conselhos.

Um dia ela disse pra mim... posso falar? (Coutinho – Pode.) Um dia ela falou pra mim... **eu falei, ô vovó Cambina, eu sofro tanto**, passo por tanta coisa na vida, tanta ingratidão, tanta coisa (voz embargada)... tem dia que me dá vontade de desistir de viver. (aponta o dedo para a frente) **Ela sentada na beira da minha cama disse:** Filha quando você chora eu choro junto com você. Eu estou sempre com você, te ajudando, pra você agüentar. Não é bacana isso? (Transcrição da fala de D. Thereza - grifos meus).

A maneira como D. Thereza conta histórias dando ênfase em alguns momentos, alterando o tom da voz em outros, fazendo um pequeno suspense, prende o espectador. Além destes recursos vocais, ela usa o corpo fazendo gestos com as mãos, com os braços, com os dedos e expressões faciais, dando mais “vida” às suas narrativas. Portanto, o seu jeito de contar histórias e a sua capacidade de fabulação fazem de D. Thereza uma personagem que cresce ao longo do filme, ocupando a cena de uma maneira singular, pois captura o próprio diretor que se torna o seu primeiro espectador.

E a minha operação, não quer saber não? Olha... posso falar? (Coutinho – Pode falar.) Eu tive uma úlcera de 30 anos, ouça bem: úlcera! A úlcera, no final, ela dá câncer porque a úlcera é uma ferida no estômago. Escuta bem. Não havia meio de eu querer operar não, eu tinha pavor de **hospital**. Um dia de manhã quando eu tomei um copo de leite gelado que eu vi que ele bateu aqui e voltou eu disse: hoje eu vou ter que me internar. E no dia da operação... eu subi 8 horas da noite, 8 horas da manhã e quando eu descí de lá de cima já era 9 horas da noite. As donas que limpavam o chão diziam para a minha filha “Vai embora porque ela vai morrer. O que tá fazendo nesse corredor chorando? Pode ir para a casa porque ela vai morrer.” Olha o senhor não sabe que **quando foi meia-noite** as visitas que eu tive, mas chegou todo mundo, **todos os espíritos em volta da minha cama**, assim... chegou até o homem que foi identificado como José do Patrocínio e que eu tô procurando sabê se ele era espírita (Transcrição da fala de D. Thereza - grifos meus).

À medida que D. Thereza vai contando sua história, com tanta riqueza de detalhes – local, horários, nomes – é difícil não imaginar esta cena. Além desses elementos descritivos há um

aspecto fantástico, fabuloso, sobrenatural do “conto” – a visita dos espíritos. Cada espectador, provavelmente, vai imaginar um hospital diferente, de acordo com as suas experiências.

No momento em que a personagem começa a narrar é como se assistíssemos a um outro filme, constituído pelas imagens que conseguimos criar a partir destas palavras que estão sendo ditas e pelos elementos visuais. Assim, por alguns instantes, deixamos de ver *Santo Forte* para vermos um filme paralelo, imaginário, que está em um intermundo entre este filme e nossa vida, que está na nossa imaginação.

E quando a personagem pára de contar, voltamos ao *Santo Forte*, num ir e vir constante. O diretor participa de tudo, auxiliando a personagem durante a entrevista para que conte suas histórias, através das “ilustrações” que insere, compondo com o filme e fornecendo elementos visuais para a nossa imaginação.

(Coutinho – você viu os espíritos, pessoas mortas, pessoas importantes todas sentadas lá?) **Todas sentadas na beira da minha cama.** (Coutinho - A Vovó Cambina estava?) ela foi a primeira que chegou. (Coutinho – junto, todo mundo junto?) **Aí disseram, “nós não te abandonamos, quando você subiu para operar a gente tava lá!** (Transcrição da fala de D. Thereza - grifos meus).

A primeira seqüência com D. Thereza ocupa o filme de uma forma especial, é ela que anuncia o final da conversa dizendo que irá “pitar” (fumar) e oferece um café para a equipe que está filmando. A próxima vez que esta personagem volta ao filme, ela está na sua cozinha, preparando o café anunciado. Coutinho está na cozinha e conversa com Elizabethe, filha de D. Thereza, que se define como “atéia”. Ele comenta que ela é a única até o momento a se definir de tal forma. Com algum tempo de conversa, ela revela que já viu a mãe incorporar e já pediu coisas para esses espíritos... “mesmo não acreditando nisso!”

Elizabethe fica pouco tempo no filme, mas parece ser o bastante para D. Thereza, que atrai a câmera (e Coutinho) para si, como se estivesse com ciúmes de ver a filha em destaque e diz que irá contar algo que ninguém conhecia. Faz uma das suas melhores *performances* ao narrar a morte de sua irmã pela pomba-gira. Mas antes de iniciar o relato, vira o rosto para o lado, e diz: “*se tiver ouvindo sabe que estou falando a verdade*”. Neste momento, D. Thereza não está olhando para a câmera, nem para a equipe, ela olha para o vazio do quintal. Esta cena pode ser tanto um pedido de licença aos espíritos para contar a história (que diz respeito à atuação de uma

entidade), como também pode fazer parte da sua *performance*, buscando a melhor forma de envolver o seu público.

Entre uma história e outra vamos conhecendo partes de sua vida, sua trajetória com o marido, com a patroa, a construção da casa, as dificuldades. Ela é uma das personagens mais carismáticas do filme e talvez esta aproximação e esta empatia se dê de duas formas: primeiro, pela maneira de se posicionar como narradora, sua expressividade, gestualidade e, segundo, por um investimento na imagem. O enquadramento varia bastante com D. Thereza, ora mais próximo e fechado no seu rosto (que é muito expressivo), ora mais distante e aberto e, dessa forma, podemos acompanhar seus gestos com as mãos e os braços, além de ver detalhes de sua casa. A câmera também se desloca de fora para dentro da casa e depois de dentro para fora e, embora não acompanhamos os deslocamentos, sabemos pelo enquadramento que houve esta mudança.

Neste conjunto de fotogramas, apenas em dois deles não aparecem as mãos de D. Thereza. Suas mãos ocupam o primeiro plano da imagem e são elas que ajudam a personagem se comunicar durante o filme, sendo um elemento expressivo muito importante para dar a intensidade das situações por ela contadas durante a entrevista. Mãos que pedem, trabalham, cuidam, indicam, calam.

Nos seis primeiros fotogramas podemos observar a presença da cor rosa e de vários tons de azul que se mantém mesmo com a mudança de fundo. A movimentação de D. Thereza provoca o deslocamento da equipe e de seus aparatos a fim de se adequar aos diferentes lugares e posições. Nos últimos seis fotogramas as cores predominantes são rosa, azul e amarelo que se mantém devido a uma única tomada, deixando o fundo do cenário inalterado. A personagem também está no mesmo lugar, no entanto faz movimentos com a cabeça, braços, mãos, face, além do olhar expressivo, indicando que, mesmo com a câmera mais fechada e com uma única tomada, a personagem garante sua expressividade.

Objetos, gestos, movimentos, afazeres domésticos, gentileza, coisas do cotidiano que são incorporados pela filmagem e, mesmo depois de editadas, permanecem na montagem. Varais com roupas, baldes, passar um café fresquinho para a equipe, são coisas que revelam um movimento que é da vida, do cuidado com a casa, da gentileza ao receber uma visita. Duas experimentações estão em jogo nesta seqüência: D. Thereza que recebe uma equipe de cinema e se deixa filmar e Coutinho e sua equipe que são recebidos por ela no morro e podem andar por sua casa, tomar seu café, aproximar-se dela.

D. Thereza, assim como Quinha, abrem suas portas e deixam à mostra a vida da casa, sendo que, para D. Thereza a religião é parte indissociável de seu dia-a-dia.



Fig. 82: D. Thereza – Pomba-Gira



Fig. 83: D. Thereza – Quintal vazio 1



Fig. 84: D. Thereza – Quintal vazio 2

Coutinho está conversando com Elizabethe no momento em que D. Thereza interfere, dizendo:

D. Thereza – Esta história eu não contei. Eu perdi uma irmã dentro do banco.

Coutinho – Por quê?

D. Thereza – Por causa da pomba-gira que ela tinha.

Coutinho – Mas me conta isso...

D. Thereza – Olha, isso é muito... isso eu não falei pra vocês... (Ela olha para alguém que está fora do quadro.) Corte.

D. Thereza – Então minha irmã trabalhava num centro muito bem e tinha essa pomba-gira que chamava pomba-gira “Rainha do Inferno” (Insera uma imagem de uma estatueta de uma pomba-gira, sentada num trono cujo encosto possui duas caveiras. Ela é mulata, cabelos longos, negros e lisos, tem uma coroa na cabeça. Estão à mostra seus braços, seios, barriga e pernas, porém calça sapatos. O fundo é o mesmo das outras estatuetas). Enquanto vemos esta estatueta, ouvimos a voz de D. Thereza: Ela era boa e ruim, mas a minha irmã abusava. Corte.

D. Thereza – a minha irmã chegou uma época, que começou a bebê a cachaça dela, ia lá na casa dela pegava a cachaça e bebia. Eu dizia assim: Laurinda! (D. Thereza se vira para o lado (Fig. 73), eu tô falando aqui, se estiver escutando sabe que eu não to mentindo – os espíritos estão em toda parte, aqui tem uma legião é que a gente não tem vidência para ver).

Coutinho – Agora mesmo?

D. Thereza – Agora tem uma legião aqui (entra uma imagem do quintal vazio). Corte.

D. Thereza – Eu dizia Laurinda, não faça isso, você tá com vontade de beber cachaça, compra, você tem dinheiro, compra. – Não, eu vou tomar essa aqui mesmo. E ela que vai pra qui, que vai pra li. – Um dia que ela falou isso, ela veio na minha irmã. Mas uma coisa impressionante. A minha irmã, quando ela vinha na minha irmã, minha irmã dobrava isso aqui que parecia uma artista de trapézio quando ela pegava minha irmã. Ela disse assim: “Sá Thereza eu só vim te avisar de uma coisa...” Eu disse: o que foi minha senhora? “Eu vou levar o meu cavalo.” Eu dizia assim: não faça isso, ela ainda tá com o Júlio pequenininho, a Maria Rita, a Vitória precisa muito desse cavalo. Ela bateu assim ne mim e disse assim: “quando eu levar ela você vai acabar de criar.” Corte.

D. Thereza – No dia que ela foi receber um tal dinheiro grande, que ia me dar pra comprar umas telhas porque era barraco e chovia muito e ela disse que ia comprar umas talbas novas e umas telhas pra eu cobrir o barraco, nesse dia a pomba-gira entrou dentro do banco e levou. Quando gritou Laurinda Aquino de Araújo para receber o dinheiro no guichê ela caiu. Sabe o que foi constado? Derrame cerebral. Mas não era. Era a pomba-gira e eu sabia. Corte.

D. Thereza – E quando vieram me buscar que eu cheguei dentro do HTS pra ver o corpo dela, que vesti ela, arrumaro e tal, que eu entrei, que eu olhei, daqui assim era tudo rosa vermelha, era a rosa da pomba-gira, foi a rosa que ela pediu, só rosa vermelha, só aparecia o rosto, quando eu cheguei na beira do caixão a pomba-gira deu aquela risada. “Levei ou não levei? Não disse que levava?” (é inserida outra imagem de outra parte do quintal vazio).

(Transcrição de um trecho da entrevista com D. Thereza).

Como não imaginar esta história, contada com riqueza de detalhes e com este suspense final? Coutinho também nos ajuda a imaginar, dando-nos elementos visuais (estatueta, espaços vazios) e com os movimentos da câmera. Neste caso, não são suas perguntas que auxiliam a personagem, pois ela já está “à vontade”, já “entrou no jogo”.

D. Thereza conta dos seus gostos “sofisticados” (ouvir música clássica (Beethoven), gostar de jóias, de enfeites) e pergunta-se por que possui tais gostos, sendo ela uma pessoa simples, analfabeta, moradora de favela. Estas inquietações levam D. Thereza a um Centro Espírita em busca de explicações.

D. Thereza canta um samba “Caminho Certo” de Herivelto Martins e David Nasser:

Eu deixei o meu caminho certo,
Mas a culpada foi ela,
Transformava o lar na minha ausência,
Em qualquer coisa abaixo da decência,
Compreendi que estava tudo errado,
E amargurado parti perdoando o pecado,
Mas deixei o meu caminho certo,
E a culpada foi ela.

Vejo agora,
Os amigos de outrora
Sentados em minha mesa,
Serviam, sem eu saber, um amor de sobremesa,
Acreditem, é fácil de entender,
A infelicidade alheia,
Quando a casa não é minha,
É outro quem faz a ceia.

Aparentemente, a personagem está muito à vontade cantando diante das câmeras e das pessoas e termina a música, perguntando: “*Gostou?*”.

Com a câmera mais próxima e mais fechada na personagem, concentrada em suas expressões faciais e gestuais diante de uma pergunta incômoda feita pelo diretor: “*A senhora é feliz?*”? Ela responde, dizendo: “*esta é uma pergunta que fica no ar, porque esta é uma pergunta que dói muito pra mim responder porque numa parte eu sou feliz...*” ela fica em silêncio e com a voz muito embargada, quase às lágrimas, diz “*...mas na outra não... eu não quero chorar... eu sou emotiva, né? Na outra eu não sou e acho que nunca vou ser*”. Coutinho insiste na pergunta e ela diz: “*Eu tenho mesmo que responder esta pergunta?*”

D. Thereza gesticula, faz diferentes expressões, olha para várias direções, pede tempo. Há palavras e muitos silêncios diante desta pergunta, aparentemente simples, mas que emocionou a personagem e, talvez, os espectadores que acompanham a sua emoção e dificuldade em respondê-la. Porém, D. Thereza não inverte a posição, perguntando ao diretor se ela precisa mesmo responder a essa questão. Coutinho responde que não e a seqüência é encerrada.

Há poucas palavras nesta cena; *Santo Forte* é feito de muitas palavras, mas de muitos silêncios também. Trata-se de um filme que se constrói com a fala dos personagens e isto nos permite pensar sobre a expressão “cinema da palavra” usada por Comolli (2004, p.84), ao se referir a Pagnol, Rouch e Perrault.

Edgar Morin ao comentar o filme *Crônicas de um Verão*, diz que,

o ato, afinal, é a palavra; o ato se traduz através dos diálogos, das discussões, conversas, etc. O que me interessa não é o documentário que mostra as aparências, é uma intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida (ROUCH e MORIN IN DA-RIN, 2004, p. 152).

Estas palavras de Morin sobre a intervenção no modo interativo de fazer cinema que ele e Jean Rouch criaram nos ajudam a pensar sobre o ato, que pode ser a palavra no filme *Santo Forte*. A participação de Coutinho é essencial para que o personagem fale. Há entre diretor e personagem não “um fosso (...) mas circulação e trocas⁷⁶”. Esta intervenção, como afirma Da-Rin (2004, p.153), é a “condição de possibilidade da revelação, pela palavra, daquilo que estivesse latente, contido ou secreto”.

Esta expressão me ajuda a ver outros filmes dentro do filme *Santo Forte*: há um filme feito a partir das imagens produzidas por Eduardo Coutinho e outros imaginados pelos espectadores ao acompanhar atentamente os relatos feitos pelos personagens. Quanto mais elaborado é o discurso, quanto mais fabuloso e quanto mais se conta bem, utilizando expressões, gestos e diferentes tonalidades de voz, mais rico é o “filme” que criamos em nossa mente. Porém, este cinema paralelo não se cria apenas com as palavras ditas pelos personagens, mas também com os objetos, os enquadramentos e, sobretudo, com as inserções que suspendem o filme por alguns segundos, dando tempo para o espectador pensar e criar o seu “filme imaginário”, de acordo com as suas referências e as suas possibilidades.

Coutinho nos lembra que “o cinema é audiovisual há mais de 70 anos” e Lins (2005, p. 110) diz que

essa posição contraria uma certa teoria do cinema e também uma idéia de senso comum que definem o cinema como arte feita essencialmente de imagens. Um pensamento estreito que não vê a complexidade da imagem e do som da palavra do outro, não vê ‘os

⁷⁶ Rouch e Morin, 1962, p. 9 IN Da-Rin, 2004, p.153.

silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas do discurso. E gestos, franzir de lábios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer de ombros etc.’⁷⁷.

Portanto, cinema da palavra não é um cinema sem imagens, é um tipo de cinema que se constrói em torno desses relatos, valorizando aquilo que o personagem tem a dizer. Isto é possível porque o espectador, como destaca Godard, fica preso ao som e espera que se mantenha o fluxo sonoro, no caso de *Santo Forte*, a continuidade da fala. “Godard observou certa vez que ‘se uma pessoa passa por trás de uma parede, a platéia não espera vê-la em seu trajeto. Mas ela espera, sem dúvida, ouvi-la com a mesma clareza como se estivesse na frente da câmera’” (STAM, 1981, p 174).

Santo Forte é montado com fragmentos retirados de longas entrevistas. Cada seqüência do filme tem um personagem que nos conta sobre alguma coisa e, em várias entrevistas, ouvimos histórias que pedem para o espectador imaginá-las.

Assistimos em *Santo Forte* narrativas fabulosas que exprimem o caráter ficcional que há no filme. Lins (2005, p. 113) afirma que o que interessa a Coutinho “é a construção imaginária das pessoas a partir do real, cujos aspectos ficcionais são muito mais reveladores do personagem do que uma pretensa adequação ao que a pessoa é ‘de verdade’ no cotidiano”.

Coutinho não está preocupado se as histórias contadas são verdadeiras ou não. Ele deseja que a personagem esteja inteira ali, no momento da conversa, e que possa dar o melhor de si. A ficcionalização da personagem e de suas histórias também fará ressonância com a imaginação do espectador, que por sua vez irá criar as suas imagens baseadas no que a personagem irá descrever.

A câmera fixa e o tempo mais lento, acompanhando o fluxo verbal de cada personagem, permitem que o espectador use a imaginação. Todavia, não são apenas as palavras que conduzem o espectador a este “filme imaginário”, os silêncios também permitem este trânsito. Há muitos silêncios em *Santo Forte* durante as inserções das imagens, nos ambientes vazios, nos deslocamentos da equipe pelo morro, nos cortes, entre uma pergunta e outra durante a entrevista com os personagens, entre um bloco e outro do filme. Silêncios que nos permitem mergulhar no cenário, reparar com mais atenção na personagem, recriar as histórias contadas naqueles ambientes vazios. O silêncio é integrante do filme, assim como as palavras e ambos nos permitem circular por um cinema de palavras e silêncios.

⁷⁷ Eduardo Coutinho, “Un cinema de dialogue rejeté par la télévision” IN Lins, 2005, p. 110.

O que vemos durante a filmagem de D. Thereza é uma cumplicidade grande entre diretor e personagem. D. Thereza vai desenvolvendo aos poucos suas histórias, tomando gosto pelo discurso. Isto não se dá por acaso, segundo Lins (2005, p.109),

a avaliação que D. Thereza faz dessa escuta a estimula: ela capricha, escolhe as palavras, encontra um tom. Coutinho não é um interlocutor comum porque não está ali para debater o que ela diz, nem dar a sua opinião – e é essa atitude o que diferencia totalmente o que ele faz do que é feito em muitos documentários e matérias para a televisão. Sua escuta é extremamente ativa, sem colocar em questão, no entanto, o que está sendo dito.

Entretanto, mesmo Coutinho sendo um bom interlocutor, alguém que tem uma “escuta ativa”, vale lembrar que há relações de poder envolvendo diretor e personagem. Como exemplo, podemos citar o momento no qual D. Thereza quer encerrar a conversa, oferecendo um café e dizendo que quer fumar: ela inverte, por alguns instantes, a relação de poder entre a personagem e o diretor, não é o diretor quem decidiu parar, mas a personagem.

Essa situação permite perceber que o “jogo” que garante o filme, na maior parte dele querendo dizer da adesão dos entrevistados à proposta de contarem suas histórias, também tem a cumplicidade de Coutinho, que busca interagir com seus interlocutores tentando uma aproximação menos desigual. Esta interação pode ser definida segundo o canadense Erving Goffman, que desenvolve pesquisas nas áreas de sociologia, antropologia e psiquiatria, “como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata” (2007, p.23). Assim, esse encontro entre diretor e personagem sofrerá influências que, conseqüentemente, alteram posturas, comportamentos, durante a cena.

Há, também, uma sobreposição de vozes e imagens que parecem transparências compondo o filme. Por exemplo, enquanto olhamos para um personagem e ouvimos a voz do diretor que não está na cena, esta voz se sobrepõe àquela imagem que vemos. Há também a sobreposição de imagens sobre um discurso que está sendo realizado e sobre as perguntas do diretor. Um exemplo disso é quando Coutinho pergunta a Carla se a pomba-gira é a Maria Padilha e Carla responde que sim, sendo que a imagem que surge na tela é de uma estatueta, supostamente da pomba-gira.

O que este conjunto de estatuetas poderia nos ajudar a pensar? Imagens diferentes para cada história, a maior parte delas estatuetas ligadas à Umbanda. Apenas a Bíblia e o anjo destoam do conjunto. Elas têm sempre o mesmo fundo, mas as tomadas variam bastante de uma estátua

para a outra. Este fundo sempre igual nos remete a algo que é atemporal, nos subtraem do tempo e do espaço da história que está sendo contada, por isso, talvez, tornam-se tão importantes na construção fílmica. Imagens que, segundo Coutinho, “enriquecem o imaginário religioso popular revelado pelo filme e dão maior concretude ao que é dito, pois é com essas pequenas esculturas que os personagens dialogam” (LINS, 2004, p.117).

E quanto às “imagens de vazio” que aparecem durante as entrevistas com Braulino, Vera, Carla (salas), André (quarto) e D. Thereza (quintal)? O que podemos pensar a respeito deste tipo de inserção? Imagens vazias de pessoas, porém cheias de elementos visuais, estariam nos ajudando a procurar pelos espíritos? Estas imagens compõem com o discurso dos personagens e são inseridas em momentos especiais. Segundo Lins (2004, p.117), “esses espaços vazios possuem o estatuto semelhante ao das crenças narradas. Aludem em imagem ao que é dito em palavras, sem que haja uma adesão obrigatória do filme ao que é mostrado.” Diz ainda, “cabe ao espectador preenchê-los de significado” (LINS, 2004, p.117).

Estas imagens não são apenas ilustrativas da cena que os personagens estavam contando, mas parecem criar uma atmosfera para que o espectador recrie a história ouvida naquele espaço. Além desse aspecto, há outro, pois através destas inserções é que pudemos conhecer um pouquinho mais da casa de cada personagem. O quarto de André e o quintal de D. Thereza trazem vários objetos do seu cotidiano e, dessa maneira, vamo-nos aproximando cada vez mais desses personagens e criando uma empatia com eles.

Esses momentos de imagens de vazios convidam o espectador a um passeio por estes espaços, que não são apenas observados nestas imagens puras, mas que podem ser vistos nos espelhos que refletem o próprio cenário, nos fios, nas janelas, nas gaiolas, nos varais, nas grades, nos aparelhos de TV desligados. Vazios que também convidam o espectador a participar do filme e imprimem o caráter ficcional, fabuloso, fantástico ao qual Coutinho se refere.

Segundo César Guimarães (2001, p. 88), Coutinho “não precisa de nenhuma autoridade, de nenhum saber especializado para legitimar o fenômeno religioso e, muito menos, de nenhuma ficção para encobrir ou explicar o que vem do outro. Ele troca suas idéias, suas pré-concepções, suas ficções sobre o outro, pela fabulação que esse lhe oferece”.

Para este autor, “em meio ao cotidiano que, para nós, pode parecer o mais sórdido, o invisível apresenta-se de modo ao mesmo tempo natural e fabuloso, isto é maravilhoso, e não de maneira espetacular” (Guimarães, 2001, p.88).

O cotidiano desses personagens é trazido à tona pelo filme de diferentes formas: através das imagens fragmentadas da casa, da favela, do quintal, nas quais podemos verificar objetos do dia-a-dia das pessoas e também por suas histórias de vida, entremeadas pela religiosidade. É durante as entrevistas que as pessoas, até então anônimas, vão ganhando destaque e, muitas vezes, fazem da sua atuação algo maravilhoso, demonstrando uma habilidade ímpar de fabulação. Os personagens, acostumados ao espetáculo dos rituais religiosos, da televisão etc. não reproduzem o espetáculo, a não ser em alguns momentos, na forma de falar, no uso de expressões dos rituais de que participam. Porém, o diretor faz uma montagem em várias seqüências, que se aproxima do espetáculo, principalmente quando ilustra uma história “fabulosa”.

São mistérios imprevisíveis, as pessoas voam mesmo. E contam bem. Se contam bem, acreditam e quando acreditam são fortes. E aí **é um filme de ficção em parte**⁷⁸.

O filme termina depois da visita a Carla, André e D. Thereza na Noite de Natal. Data que a equipe retornou à Vila Parque da Cidade, pois, segundo Coutinho, era necessário produzir mais material para o filme. No entanto, não escolheu um dia qualquer, escolheu a véspera de Natal, uma data muito significativa para a maioria das pessoas e um retorno à casa de alguns personagens marcantes no filme. Sendo assim, há dois destaques a serem feitos neste momento: a presença da fotografia e o encerramento no altar.

Uma mão liga um pisca-pisca que está sobre uma mesa com uma fotografia e um vaso com flores de plástico. Começa uma canção natalina. Uma bola chega até a moldura, há barulho de criança. Há um corte e a imagem que vemos é de várias casas, à noite, com as luzes acesas e com pisca-pisca ligados. Há vozes. Outro corte e outra tomada das casas. Mais um corte e temos duas janelas no enquadramento. Está escuro. Vemos o interior das casas, iluminadas por pequenas luzes. Depois de um novo corte há uma tomada de um outro lugar com uma luz verde, forte e um pisca-pisca pendurado.

Imagens de pisca-pisca, luzes nas casas, música natalina de fundo. Estas rápidas imagens, feitas à noite, separam as entrevistas mais longas e introduzem as seqüências finais filmadas na noite de Natal (24 de Dezembro de 1997). Coutinho usa, neste filme, várias imagens com o intuito de dar um intervalo entre algumas seqüências.

⁷⁸ Entrevista de Eduardo Coutinho para a *Folha de S.Paulo*. Mais! Em 18 de novembro de 1999. Grifos meus.

As conversas presentes nesses momentos finais são rápidas e versam, principalmente, sobre como os personagens passaram o dia 24 de Dezembro e sobre os presentes que ganharam. Os três personagens que irão aparecer novamente no filme, desta vez, terão cerca de um minuto de imagem na tela.

A primeira que aparece é Carla, sentada na soleira da porta, vestindo uma camiseta, aparentemente muito à vontade. Vemos parte da equipe e o diretor sentados ao lado dela. O tom é informal, ele pergunta se ela não vai sair naquela noite e sobre o que ganhou de presente. Carla enumera seus presentes e inclui a foto dada a ela pela produção.

André também aparece em sua casa, junto de sua mulher e alguns preparativos para a ceia do natal. Vemos a sua esposa manuseando as fotografias que acabaram de ganhar. Coutinho também pergunta sobre os presentes que ganharam e eles terminam a seqüência acompanhando o som de uma das músicas do CD presenteado à esposa. Carla e André são os únicos que vemos ganhar esta “lembrança”.

D. Thereza é a última a aparecer no filme. Coutinho pergunta por que ela está sozinha, fora da festa que acontece no interior da casa. E faz perguntas sobre o seu dia de trabalho, preparando a ceia de natal. Ela responde que não gosta de festa e que prefere ficar sozinha e descreve com detalhes os pratos que preparou na casa onde trabalha. Também conta que presenteou a Vovó Cambinda com o vinho que ela mais gosta “*Moscatel*” e convida a equipe a conhecer seus bisnetos que dormem em seu quarto.

Estas três seqüências duram cerca de 3 minutos. Parece haver uma certa intimidade de Coutinho com os personagens, não só pelo tom informal das perguntas relacionadas à data – o que ganhou de presente, o que fez para a ceia – mas também pelo conteúdo das perguntas. No caso de André, Coutinho quer saber se ele teve dinheiro para comprar os presentes que queria, pergunta que revela certa intimidade entre eles.

Esta intimidade também pode ser vista quando D. Thereza, mais uma vez, não quer prolongar a conversa. Aparentemente ela quer parar a gravação. Nesta noite ela está diferente, mais quieta, parece triste, só parece ficar mais solta quando conta sobre os preparativos da ceia e sobre o presente para a Vovó Cambinda. Neste caso, ela parece ter intimidade suficiente para dizer que naquele momento não estava muito disposta para filmagens.

Em relação às fotografias, *Santo Forte* usou um enquadramento semelhante ao retrato fotográfico para apresentar seus personagens. Embora eu esteja “congelando” imagens em

movimento (fotogramas, que também por alguns instantes ficam congelados no filme), questiono se esta coletânea de fotogramas são fotografias, afinal uma foto no filme é fotografia ou filme? Ao capturar estas imagens e “transformá-las” em fotografias que serão impressas, estou fazendo um “Ensaio fotográfico” do filme, de acordo com os meus interesses e a minha “habilidade de captura” de tais imagens? Estarei “desvirtuando” o filme? Ou estarei “fabricando” como diz Michel de Certeau (1994) uma outra coisa com o filme, utilizando certa “liberdade” em relação ao consumo de produtos culturais como filmes e “fabricando”, transformando isso em outra coisa, não “prevista” e, talvez, não “autorizada”?



Fig. 85: Retrato – Braulino e Marlene



Fig. 86: Retrato – Heloisa



Fig. 87: Retrato – Adilson



Fig. 88: Retrato – Vanilda

O primeiro casal, “Braulino e Marlene”, (figura 85) posa para a fotografia. Estão sérios, olham à frente, parecem “parar” para o retrato. Já Heloísa, Adilson e Vanilda não “param” para fazer o retrato, continuam em movimento. Eles falam, se movimentam e seus nomes são

inseridos num fotograma do filme. É diferente a relação do retrato com esta forma de registro: no primeiro caso, a imagem parece mais formal, guardando semelhanças com o documento de identidade que “prova” que seu portador é dono daquele documento; a segunda é informal e lembra fotografias de amigos. De alguma forma, o espectador percebe a mudança de tratamento visual ao se deparar com imagens fixas no interior de um filme e também pára e olha com atenção para a pessoa estranhamente imóvel.



Fig. 89: Retrato – Vera



Fig. 90: Retrato – D. Thereza

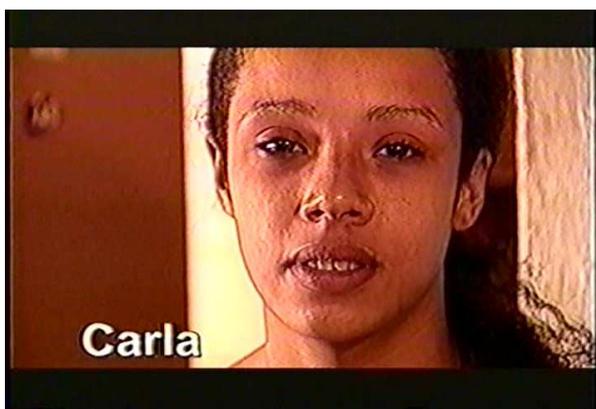


Fig. 91: Retrato – Carla



Fig. 92: Retrato – Quinha

Outra relação com a fotografia, além dos retratos, são as fotografias apresentadas a alguns personagens: Carla, André e sua esposa.

Susan Sontag, em seu livro “Sobre Fotografia”, diz

Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. A televisão é um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto é um momento privilegiado,

convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes (Sontag, 2004, p. 28).

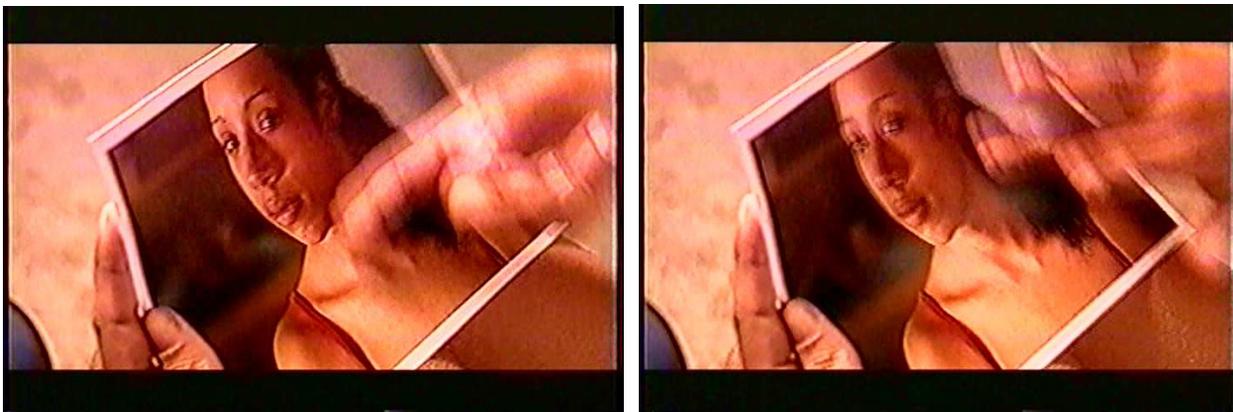


Fig. 93 e 94: Fotografias – Carla

Carla recebe a foto da equipe como um presente de Natal. Enquanto conta quais presentes ganhou da família, inclui a fotografia como um deles. A foto tem importância para ela, pois diz que vai colocá-la no mural junto a outras fotos e, ao mesmo tempo em que fala com a equipe, segura a fotografia com uma mão enquanto a outra desliza sobre sua superfície. Este deslizar ora parece carinho, ora parece ser um movimento que limpa, como se houvesse alguma poeira atrapalhando a nitidez da imagem. De qualquer forma, limpar também seria a manifestação de um cuidado com um objeto do qual se gosta e pelo qual se tem carinho.

A seguir vemos as imagens de André e sua esposa manuseando as fotografias que receberam de presente. Eles olham, trocam e a esposa diz que ela ficará com as fotos dele e que ele deverá ficar com as dela.

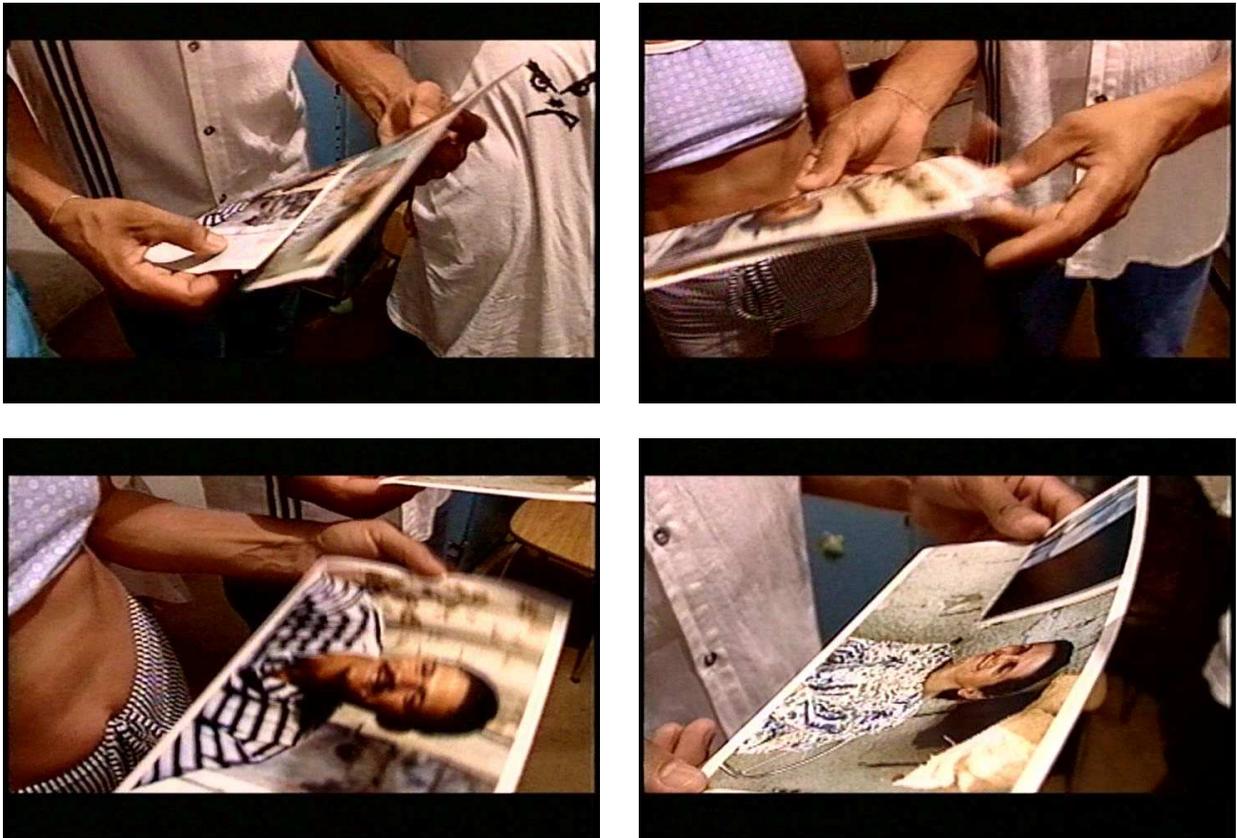


Fig. 95 a 98: Fotografias – André

Esta lembrança, em forma de fotografia que a produção deixa a alguns dos entrevistados, (pois não vemos a equipe entregando as fotos para todos), parece ser uma forma de agradecer àqueles moradores pelo tempo e pela imagem que concederam. Segundo Lins (2004, p.119) foram pagos a eles R\$30,00 para dar a entrevista, mas como, provavelmente, não foi dada uma cópia do filme para cada um, a fotografia fica no lugar do filme, como presente, lembrança ou, até mesmo, documento da passagem de uma equipe de cinema por ali.

Mas, talvez, isto seja uma forma de indicar aos espectadores que participar do filme tem um significado especial para aquelas pessoas. O desempenho dos personagens é revelador de um empenho daquelas pessoas e do diretor em mostrar-se para o espectador. Este, por sua vez, é solicitado em diferentes momentos pelo filme, na sugestão da inversão dos papéis, por exemplo, quando as pessoas que nós olhamos durante todo o filme, olham para suas imagens nos retratos, com gestos de carinho.

A última cena do filme tem início com um plano seqüência, único no filme, no qual a câmera faz uma excursão pelo quarto de D. Thereza até chegar num altar, montado sobre uma

mesinha, ornamentado com duas imagens de Nossa Senhora Aparecida, e uma de Vovó Cambinda, com alguns ramos e oferendas (uma garrafa de água, uma garrafa de vinho “moscatel”, um copo com água, aparentemente, e uma tigela com algum líquido escuro, talvez o vinho).

A imagem fixada no altar permanece alguns segundos na tela, e, embora sejam segundos, ela parece ter mais longa duração, talvez por ser a imagem que, em comparação com as outras, permanece mais tempo fixada na tela, cerca de 20 segundos. No entanto, mesmo com esta duração, é preciso olhar muitas vezes para começar a ver algumas coisas.



Fig. 99: Altar 1



Fig. 100: Altar 2

Nesta seqüência, há uma música que, segundo Coutinho, estava tocando na casa: é uma música *pop* internacional, lenta, que dá uma sensação de despedida e um tom dramático para o final. Porém, um detalhe interessante nos remete ao “imprevisível” do documentário, como diz Coutinho: a presença de um inseto (Fig. 99) na borda do recipiente onde está o líquido (vinho?). Um inseto preto, relativamente grande, que pode ser visto quando o *travelling* termina no altar. Contudo, há um corte e é feito um *close* no altar, e o inseto já não está mais presente, talvez por interferência da equipe. No entanto, o diretor manteve esta cena no filme, mais um dos “acazos” que a edição não se preocupou em apagar.

O altar ou oratório é um espaço comum nas casas. Independentemente da religião, em muitas casas há um lugar escolhido que concentra imagens de santos, terços, cristais, pirâmides, vasos de flores, um lugar para acender uma vela, enfim, há muitos objetos de culto. E, assim como no altar de D. Thereza, há várias misturas nesses altares, e muitas vezes os objetos não estão ali pela representação ou simbologia, mas como ornamento, decoração. Segundo Certeau (1994, p.78), “um uso (‘popular’) da religião modifica-lhe o funcionamento.” Os santos, os ritos e até mesmo a disposição “clichê” do altar, são modificadas, transformadas, de acordo com a apropriação que as pessoas fazem desses elementos religiosos e decorativos.

O filme é encerrado com este altar. Filme que teve início com a Missa no Aterro do Flamengo, ato público, realizado para milhares de pessoas que foram até o local ou assistiram pela televisão e termina com um altar pequeno, dentro do ambiente privado da casa de D. Thereza. O diretor fez um movimento de fora para dentro, do público para o privado, em um exercício de conter o filme, fechando os enquadramentos, delimitando os espaços, um trabalho de contenção para a ampliação, expansão da vida presente no relato de seus personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Santo Forte tem um lugar especial na carreira do diretor Eduardo Coutinho, pela experimentação metodológica, locação única, tema específico, montagem do filme apenas com entrevistas e sem narrador, e por ser a retomada do diretor após alguns anos sem filmar. Este filme demonstrou que as apostas de Coutinho tiveram resultados positivos utilizando novas possibilidades de fazer documentário, através da sua aproximação com as pessoas, extraindo dos encontros as histórias interessantes e descobrindo, assim, a generosidade dos personagens em meio a um “oceano de clichês” (Lins, 2004, p.189).

Neste filme, Coutinho se aproxima dos personagens e provoca-os para que fiquem, “voem” ao contar suas histórias. Temos um filme que parece feito por camadas: há uma camada de filme sobre religião, mas que não explica nenhuma das religiões citadas; uma camada sobre o cotidiano das pessoas, composto por suas histórias, os objetos pessoais, domésticos que permanecem no enquadramento feito pela câmera; e uma terceira camada ficcional, que pode ser imaginada por nós, espectadores, quando os personagens contam suas histórias.

No primeiro capítulo, abordamos aspectos da biografia do diretor e declarações dele sobre seu trabalho em entrevistas concedidas à imprensa, o que nos ajudou a olhar para o filme *Santo Forte* a partir do seu diretor. Ao tomar o filme, escolhemos, entre tantas outras possibilidades de estudo, olhar para ele reconhecendo camadas passíveis de serem analisadas.

Em um primeiro momento, reconhecemos um investimento no enquadramento, vimos espaços distintos convivendo no mesmo quadro, rompendo fronteiras, incluindo aquilo que talvez estivesse do lado de fora. As portas e janelas muito presentes no filme funcionam como vias de mão dupla, pois no mesmo instante em que nos capturam para fora do ambiente, na verdade, nos aproximam e nos aprofundam ainda mais do próprio quadro. É, também, marcante a presença dos aparelhos de televisão, assim como os diferentes usos que se faz desse aparelho.

Um deles é trazer a Missa Campal para o interior das casas, ao mesmo tempo em que levam seus espectadores até o recinto. No primeiro dia de filmagem, Coutinho aproveitou o

evento, pois estava interessado em ver a repercussão da missa junto aos moradores – conforme ele mesmo afirma – e constatou diferentes “consumos” desse evento (Certeau, 1994). Há um personagem sem nome no filme que não expõe nenhuma história, porém, canta com Roberto Carlos. Na seqüência, aparece Vanilda, que também canta, acompanhando uma outra música do cantor e aproveita o momento da missa para fazer um pedido especial “diretamente a Deus”. O personagem sem nome e Vanilda são importantes no filme, embora não contem nenhuma história, pois o diretor os mantém em cena, demonstrando que quando estão cantando juntamente com o artista, estão em comunhão com todos os demais naquela ocasião e isto é o diferencial destes sujeitos. As diferentes formas de comunhão com aqueles que também assistem à missa, sejam eles espectadores ou presentes no local, acompanhando a missa ou fazendo um pedido, revela um tipo de manifestação religiosa.

Entretanto, a TV tem outras utilidades no filme. Coutinho utiliza o aparelho de TV na casa de Braulino para mostrar a primeira entrevista feita com ele, quando pode se olhar como personagem. Na casa de Alex, o aparelho também serve para o personagem assistir ao batizado de sua filha juntamente com Coutinho. Estes recursos foram utilizados pelo diretor para que os personagens pudessem “falar mais” e contar suas histórias, tornando-se formas “transgressoras” no uso de um aparelho que serve a uma cultura de massa, espetacularizante e, em cuja programação quase não podemos interferir. O uso que fazem estes personagens sugere a suspensão de uma relação de dominação entre a TV e seus espectadores (Certeau, 1994).

No filme, em vários momentos, alguns aparelhos de TV estão presentes apenas como um eletrodoméstico, como por exemplo, na casa de André, onde aparece refletido no espelho. Mas podemos verificar, ainda, que num outro momento, aparece na forma de um monitor (Fig. 30) que auxilia a equipe a verificar o enquadramento e a tomada. Esta imagem nos mostra que, apesar de não vermos o monitor na maior parte do filme, sabemos que ele está presente, em todo o processo fílmico.

As aberturas (TV, janelas, portas) estão relacionadas à questão “do dentro” e “do fora” que guarda relações com a questão “do privado” e “do público”. Embora vejamos vários ambientes públicos no filme, há uma concentração maior nos limites das casas, ambiente privado. Contudo, o externo, o público, não deixa de estar presente através das aberturas, em diversos momentos do filme.

Ainda em relação aos enquadramentos e à maneira como os diferentes espaços são mostrados nos filmes citados no segundo capítulo, temos uma seleção de fotogramas que guardam muitas semelhanças pelo tipo de recorte, pela tomada, por uma forma “clichê” de apresentar o espaço da favela, pelas formas de filmar um local, que ajudam a estereotipá-lo. Apesar de usar algumas imagens deste tipo, Coutinho, aos poucos, vai concentrando-se nas casas, nas personagens e nas suas histórias.

Deixamos as imagens do Aterro do Flamengo, local “sagrado” da Missa Católica, para entrarmos por caminhos estreitos na Vila Parque da Cidade: uma comunidade, como deseja uma de suas moradoras? Por fim, chegamos às casas que podem ser vistas de longe e do alto. É no ambiente privado da casa que iremos conhecer alguns moradores deste local. No entanto, mesmo o cenário sendo a casa do personagem, o espaço público estará presente no enquadramento através de algumas aberturas que proporcionam este trânsito, os aparelhos de TV que transmitem a Missa “ao vivo”, as portas e janelas abertas, de onde podemos avistar a parte de fora da casa, o ambiente coletivo de onde podemos ver pessoas que, de repente, aparecem no quadro. Quando isto aparece, lembramos que se trata de um filme e que a filmagem é um acontecimento público.

O diretor conduz o olhar do espectador, enfatizando, em vários momentos, passagens de tempo e espaço que ele constrói em sua narrativa. Isso ocorre com o “prólogo” de André, no início do filme, com o deslocamento do Aterro do Flamengo para a Vila Parque da Cidade e também com a entrada nas casas. Braulino abre o portão da casa e nos convida a entrar. Na casa do personagem sem nome, a câmera se desloca percorrendo uma parede branca até avistarmos um pequeno *hall* com várias portas. Em um dos cômodos, vemos duas pessoas e um beliche. A impressão é de que fomos entrando na casa, espiando para ver onde as pessoas estavam. Há um homem, uma criança e uma mulher, sentados um do lado do outro, olhando para uma televisão de onde sai o som de uma música de Roberto Carlos que cantava na Missa. Ao fundo vemos uma janela e através dela percebemos um tronco de árvore. A câmera permanece durante alguns segundos nesta posição e depois se desloca, percorrendo o corpo do homem dos joelhos para cima até fechar em seu rosto e vê-lo cantar acompanhando Roberto Carlos. A câmera também percorre o quarto de Vanilda até focar a personagem. Após esta seqüência, veremos a equipe se deslocando por vielas e a próxima pessoa a ser entrevistada será Vera, que está dentro de uma sala. Adentramos cada vez mais nas casas, nas histórias, na vida das pessoas. Um mergulho que

se inicia na Missa Campal, ato público para milhares de pessoas, e termina no altar do quarto de D. Thereza, ambiente restrito, privado, singular.

Assim, acompanhando os lentos movimentos da câmera, vamos tomando contato com as casas e as pessoas, criando uma situação de proximidade para ouvirmos aquilo que elas têm a dizer. Dessa forma, entramos na casa das pessoas, circulamos por estes espaços e/ou apenas percorremos com os olhos os objetos, a disposição das coisas, elementos visuais que permanecem na tela junto aos personagens nas tomadas mais amplas. Esta aproximação é possível pela duração que a imagem fica na tela e, dessa forma, podemos conhecer um pouco mais sobre a pessoa, detalhes de sua vida que escapam aos relatos religiosos. Ficamos sabendo também das dificuldades financeiras, familiares, afetivas que se misturam aos aspectos religiosos nos quais os personagens encontram conforto e força para a superação. E, assim, vamos nos familiarizando com o cotidiano das pessoas, trazido à tona pelo filme por meio de fragmentos das habitações, através dos objetos, movimentos, afazeres domésticos e também dos relatos.

Para que possamos nos aproximar destas pessoas, é preciso investir no momento da entrevista que é a situação de encontro entre o diretor e a personagem. Mas, será que Coutinho mantém a mesma postura ao tentar estabelecer um vínculo com cada uma dessas pessoas?

Há preocupações que são comuns. Por exemplo, é criada uma série de condições desde a pesquisa de personagens, muito importante, segundo Coutinho, para a escolha daqueles que serão filmados com mais chances de “entrar” no filme. Também há um cuidado para “deixar a pessoa à vontade” e, para que isto aconteça, permite que a personagem “escolha” onde quer ficar para ser filmada, recomenda que não se preocupe se o telefone tocar ou qualquer outro imprevisto acontecer.

Contudo, o que vemos neste filme, é que Coutinho precisa se adequar aos diferentes espaços e também às diferentes pessoas, tratando-as de modos distintos e isto pode ser observado à medida que damos mais atenção à entrevista e percebemos a participação do diretor em relação às perguntas, aos movimentos de câmera, aos enquadramentos e com as inserções de imagens realizadas em alguns relatos.

Quando Coutinho se aproxima de Quinha, uma das personagens que demonstra estar mais à vontade, vários “acazos” acontecem na sua entrevista. Há uma criança junto na sala, Quinha muda de lugar no sofá, em outro momento aparece um cachorro que, de repente, levanta-se do sofá e vem em direção à câmera até sair do campo de filmagem. E, além disso, esta personagem

não fala quase nada sobre religião. Mesmo assim, Coutinho permaneceu durante um bom tempo na casa dela, como podemos acompanhar pela janela da casa.

Para Coutinho,

o documentário não precisa ser perfeito, a lógica do documentário não é a perfeição. O documentário aceita tudo. Se a coisa é importante, mesmo com o diafragma da câmera errado, vale, isso não tem o menor problema. Um filme de ficção tem de ser perfeito tecnicamente. [...] Então, essa liberdade de improvisar, de aceitar o erro, de ser inacabado e imperfeito, coisas típicas do documentário, é maravilhosa.⁷⁹

A preferência pelo filme documentário, expressa nesta fala de Coutinho, também indica uma opção estética do diretor. Há momentos em que a equipe e o próprio Coutinho precisam se adequar, incorporando os acasos que podem acontecer ao longo de uma entrevista. Aqui reside a liberdade de aceitar esses incidentes e de mostrar que a situação da filmagem não está fora do cotidiano, mas que, naquele momento, foi incorporada pela casa e pelo personagem. Alguns diretores poderiam optar por “limpar” qualquer cena em que algo assim tivesse acontecido, ou ainda, interromper a cena para resolver o imprevisto e depois continuar filmando. Para Coutinho só o documentário pode aceitar isto. Estes acasos, estes momentos presentes no filme nos aproximam da filmagem e dos seus personagens, pois acontecem em qualquer casa, e são situações que fogem ao controle. Todavia, também podem construir uma imagem de despreocupação, para o espectador, do personagem em relação à filmagem, afinal, a casa continua funcionando normalmente.

Ismail Xavier interpela Eduardo Coutinho sobre seu método de trabalho que valoriza e fortalece o personagem, fazendo com que ele apareça e tenha presença no filme.

O que é essa instância que escuta a pessoa e que produz o efeito extraordinário que o cinema tem mostrado? Essa questão do drama naquele momento da filmagem é muito interessante. Que tipo de escuta é essa e o que acontece nesse jogo? O que interessa é o efeito câmera e esse teatro, esse drama que se dá ali.⁸⁰

Em outro debate, Ismail Xavier chama a atenção novamente para a escuta do cineasta e diz que ela aparece “na medida em que os filmes não tenham um assunto tão marcado, os

⁷⁹ Eduardo Coutinho em entrevista concedida para o site Pilula-Pop. Disponível em <<http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=29>> Acesso em: 10 de set. 2006.

⁸⁰ XAVIER, I.; COUTINHO, E.; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. IN MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

personagens tenham mais espaço, neste vazio, para falarem de si próprios. Assim, podemos introduzir a idéia de “emergência do sujeito”, sujeito a quem se dará um espaço (e um vazio), através do qual poderá fazer a sua “*performance*”.⁸¹

Coutinho provoca uma situação favorável à comunicação, porque tem interesse naquilo que ele acredita que as pessoas têm a dizer, pois a ele somente interessa “as coisas que são dos outros”.⁸² As personagens percebem que há interesse naquilo que elas têm a dizer, não para enquadrá-las em algum modelo, nem para julgá-las, ensiná-las, ou explicar nada a ninguém. Simplesmente ele quer ouvir. E, diante desta figura, elas sentem que podem se soltar, se empolgar, fabular. Ele, por sua vez, vai perguntando, traduzindo, compreendendo cada personagem, cada história para depois construir isso na forma audiovisual.

Quando me dizem: as pessoas falam para você. Sim, falam, e eu acho que é por isso: porque eu sou o curioso que vem de fora, de outro mundo e que aceita, não julga. A primeira coisa, a pessoa não quer ser julgada. A pessoa fala, e se você, como cineasta, diz: essa pessoa é bacana porque ela é típica de um comportamento que pela sociologia... aí acabou. [...] o essencial é a tentativa de se colocar no lugar do outro sem julgar, de entender as razões do outro sem lhe dar razão. Cada pessoa quer ser ouvida na sua singularidade. Eu tento abrir dentro de mim um vazio total, sabe?⁸³

Abrir este vazio, se despir de pré-concepções para conversar com pessoas, aparentemente tão diferentes, não é uma tarefa fácil. Este estado que Coutinho busca antes do encontro com o personagem, talvez possa ser identificado nesta frase em que ele cita Walter Benjamim: “Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava a coisa escutada”.⁸⁴

Após conhecer um pouco mais as pessoas, sua casa, seu universo, passamos para uma outra camada do filme que são os relatos, as histórias que são fortes. Apesar de Coutinho não estar interessando em explicar ou atribuir qualquer juízo de valor a elas, estes relatos nos ajudam a ver o caráter religioso presente no filme e os investimentos do diretor nas imagens que os acompanham.

A intimidade com a qual algumas pessoas têm com seus “guias” é revelador de uma crença, de uma maneira de viver e superar os obstáculos da vida como que protegidas por um

⁸¹ XAVIER, Ismail e BERNARDET, Jean-Claude. Debate mediado por Carlos Augusto Calil, transcrito pela Revista *Contracampo*. Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm> >. Acesso em 14 fev. 2007.

⁸² Idem.

⁸³ Eduardo Coutinho, Entrevista, *Cinemais*, n. 22, p. 65. IN LINS, IN TEIXEIRA, 2004, p.181

⁸⁴ XAVIER, I.; COUTINHO, E.; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. IN MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

“santo forte”⁸⁵. Seja lá quem for: Vovó Cambinda para D. Thereza, Preto-Velho para Braulino, Jesus para Lídia, ou mesmo o espírito da avó da esposa de André para o casal; o que fica evidente é o quanto essas pessoas se sentem amparadas, confortadas, protegidas para seguirem seus caminhos. A religiosidade, no filme, pode ser vista dessa forma, como um sentimento religioso capaz de transformar a vida desta pessoa, no sentido de acalmá-la, de fazer com que ela não se sinta só neste mundo.

Assim, podemos entender a frase que Coutinho cita do artista plástico Aby Warburg: “Deus está no particular”.⁸⁶ É também muito particular as formas como essas pessoas expressam suas buscas e encontros com a religiosidade. Pode ser no terreiro, no centro espírita, no culto evangélico, na missa ou mesmo dentro de sua própria casa, diante da TV que transmite o ritual sagrado, ou qualquer outro tipo de participação. Diferentes maneiras de entrar em comunhão com “Deus” e com o outro, porque também é preciso encontrar variados meios para sobreviver.

Segundo Coutinho,

A religião foi fantástica, não creio que volte a fazer um filme tão ficcional quanto este. As pessoas gostam do filme porque todo mundo quer o imaginário, o delirante, o maravilhoso, a ficção em estado puro. Talvez seja a coisa da religião, que é um salto para a ficção. Você não pode mais dizer o que é verdade ou mentira. Você tem uma preta velha que conversa com você [...] é verdade; passa a ser verdade [...] tem um teor ficcional. [...] Eu não trabalho com mitômana, eu não trabalho só com a ‘verdade’, mas não com mitômana. [...] Eu estou no nível em que a verdade e a mentira se confundem, mas não na mentira total, factual.⁸⁷

Para cada personagem, o diretor utiliza uma abordagem e recursos visuais diferentes. As inserções de estatuetas e de “imagens puras” não funcionam da mesma maneira para cada entrevista. Assim, no caso de Vera, as inserções são bastante próximas da ilustração. Já com André, Carla e D. Thereza, vimos que as inserções, os enquadramentos, as perguntas, são orquestradas junto às histórias que estão sendo contadas de outra maneira. Através dos relatos e de toda essa construção audiovisual é que podemos pensar neste aspecto ficcional mencionado por Coutinho. As histórias junto às imagens nos permitem criar um “filme paralelo”, um filme “imaginário”, que nos leva para a história que este personagem está contando. Desse modo,

⁸⁵ Segundo o dicionário Aurélio “ter santo forte” é “ser imune a sortilégios ou bruxarias”, ou ainda “ter as costas largas”.

⁸⁶ XAVIER, I.; COUTINHO, E.; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. IN MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

⁸⁷ Eduardo Coutinho, Entrevista, *Cinemais*, n. 22, p.31-72. IN LINS, IN TEIXEIRA, 2004, p.181

começamos a criar os cenários, imaginar as pessoas que são descritas, criamos empatias. E o diretor participa desse processo inserindo uma estatueta, uma “imagem de vazio”, um silêncio, que ganha uma imensa proporção no momento em que são inseridos, pois rompem o fluxo verbal, criando espaços para que o espectador possa participar, completar, preencher, imaginar. Dessa forma, as inserções deixam de ser “ilustrações” para serem importantes elementos audiovisuais.

João Moreira Salles, à respeito do método de Coutinho, também diz que,

face a face com seu personagem, Coutinho vai construindo uma história a dois – a voz e o ouvido comandando em partes iguais a narrativa –, cujo desfecho não há como conhecer de antemão. (...) é claro que a decisão final do que será ou não incluído no filme – logo do que se tornará cinema – pertence a Coutinho, mas o material que ele trabalha não teria força sem a dimensão autoral dos personagens.⁸⁸

Esta afirmação de Salles compõe a “teoria” de Coutinho de que seus filmes são sobre o encontro, pois para Coutinho não haveria filme se não houvesse quem se dispusesse a fazê-lo com ele, ou seja, se os personagens não aceitassem a proposta, não entrassem no “jogo” e não entregassem “seus tesouros”. Por isso é que Coutinho investe em encontrar bons personagens, porque a força do filme vem deles, das suas histórias, da sua presença no filme. Mas a força do filme não reside inteiramente neste aspecto, há um grande investimento do diretor no que é próprio do cinema, da captação do movimento, do enquadramento, das tomadas, da composição dos espaços visuais e audíveis do filme para que haja uma boa produção cinematográfica.

João Moreira Salles aponta que

A cada novo filme Coutinho aprofunda as questões de método, sem jamais transformá-las em exercícios de teorização. (...) O que aprendemos com Coutinho é ensinado pelos movimentos de câmera, enquadramentos, cortes, pela maneira como as seqüências se articulam.⁸⁹

Em uma de suas entrevistas Coutinho revela uma de suas preocupações:

Não estou preocupado em transformar o mundo, porque não é minha função. Ajudar o conhecimento sensível, sim. Para ver se um dia se transforma melhor, porque até agora só transformamos mal, né? Minha função, minúscula diante da televisão e da mídia, é fazer pinceladas de conhecimento sensível. Sobre o Brasil, não é nem sobre aquela favela. Eu estou seguro que eu poderia ter feito *Santo Forte* em trezentas favelas do Brasil. Ou nem

⁸⁸ João Moreira Salles no Prefácio do livro de Consuelo Lins. O documentário de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (p.8.)

⁸⁹ João Moreira Salles no Prefácio do livro de Consuelo Lins, op cit (p 8).

favelas, regiões metropolitanas de Recife, se eu for na periferia, entre dez mil pessoas, eu encontro caras que encarnam os padrões que estão lá diferenciados. Você tem grandes contadores de histórias e eu poderia fazer lá o mesmo filme que eu fiz aqui, entende?⁹⁰

Assim, travar contato com as experiências do “conhecimento sensível” é o que interessa a Coutinho. Através da sensibilidade e dessas experiências, o diretor sugere que as transformações poderão ocorrer numa direção melhor. Ele não se afirma um transformador, mas concebe que, pelo seu trabalho, tais experiências poderão ser promovidas.

Pode-se dizer que Coutinho pretende trabalhar de forma distinta da televisão e da mídia, que são padronizadas, exploram a emoção, têm uma gramática rígida. Ele espera que, através de seu trabalho, possa desenvolver uma outra espécie de sensibilidade.

Filmes como este ajudam-nos a ver algo diferente do que já nos acostumamos a ver nas produções de massa, puro entretenimento que, talvez, pouco acrescenta àquele que passou algum tempo diante desse tipo de produção. Este filme pode incomodar, emocionar, provocar ou simplesmente, fazer com que escutemos as pessoas, que olhemos para elas, sem julgamentos, sem preconceitos, pois o diretor não conduz a isso.

A idéia de transformação, que pretende Eduardo Coutinho, tem um sentido dialético na medida em que provoca no espectador as possibilidades da sua própria transformação. Ao criar empatia com os personagens, o espectador pode tanto identificar-se na semelhança quanto na diferença marcadas pelos relatos.

Segundo Comolli,

O que me ensina o cinema é que ele é, sem dúvida, o único que pode me apreender, é o que existe da relação do homem consigo mesmo através do olhar que oscila entre consciência e inconsciência, do sujeito olhando/visto pelo olhar do outro. (...) Assim, o cinema me ajuda a compreender, me cedendo um lugar bom e/ou ruim, o modo como se realizam as *mise-em-scène* em que se exercem os poderes e o *lugar* que tenho ou não, ou que desejo ter. A questão do lugar do espectador se torna, neste sentido, aquela do lugar político do espectador (COMOLLI, 1997, p. 181-182).

Ao escolher *Santo Forte* para esta pesquisa, partindo da leitura transcendente que fiz desta obra de Coutinho, pude, assim, entrar em contato com uma outra experiência de inteligibilidade do método desse cineasta e, a partir disso, abarcar outros aspectos daquilo que se chama conhecimento sensível.

⁹⁰ Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/11-12/frames.htm>>. Acesso em: 06 dez. 2006.

BIBLIOGRAFIA

Livros

ABRAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1960.

AUBENAS, Florence e BENASAYAG, Miguel. *A fabricação da informação: os jornalistas e a ideologia da comunicação*. Tradução Luiz paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 12. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Coleção Primeiros Passos; 9)

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Campanhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema e religião. In XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro, 1986.

BUCCI, Eugenio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Boitempo, 1997.

CARMONA, Ramón. *Como se comenta un texto fílmico*. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1990.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952.

CAZENEUVE, Jean. *Sociologia do Rito*. Tradução M. L. Borralho. Porto: Rés, s/d.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COUTO, José Geraldo. Breve histórico dos movimentos cinematográficos. IN FRANCO, Marília da Silva [et. all.]; FALCÃO, Antônio Rebouças; BRUZZO, Cristina (coord.) *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinema, 1970-1982*. Tradução Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. IN XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. (Coleção Arte e Cultura) vol. 5.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução Vanda Anastácio. 2. ed. Lisboa: Difel, 2001.
- FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas/SP: Papirus, 1998.
- GUIMARÃES, César. O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze. In LINS, Daniel (coord.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e do Desporto do Estado, 2001.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- HOINEF, N. *A Nova televisão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- LEITE, Sidney Ferrerira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. IN TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- MAFRA, Clara. *Os evangélicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista: o diálogo possível*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- MESQUITA, Claudia; SARAIVA, Leandro (coord.). *Diretores brasileiros: Eduardo Coutinho*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, s.d.
- MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio. *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.
- MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

- MONTE-MÓR, Patrícia. No garimpo do nitrato: a experiência da mostra internacional do filme etnográfico. In LEITE, Miriam L. Moreira; FELDMAN-BIANCO, Bela. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- NICHOLS, Bill. A Voz do Documentário. Tradução de Eliana Rocha Vieira Tuttoilmondo do original em inglês *The Voice of Documentary*. Publicado em *FILM QUATERLY*. Vol. 36, nº 3, 1983.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Paisagens ao fundo: territórios não mais marginais na fotografia e na televisão. IN FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz (org.). *Imagens Marginais*. Natal, RN: EDUFERN, 2006.
- PARENTE, Anré. Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- SENNET, Richard. *Carne e Pedra*. Tradução Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema verdade no Brasil. IN TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio; [X] Brasil, 2005.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. IN MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (ogs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- XAVIER, Ismail. As aventuras do dispositivo (1978-2004). In XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. IN: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. *O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. IN: BANCO DO BRASIL. *Diretores brasileiros: Eduardo Coutinho - cinema de encontro*. São Paulo: Centro cultural Banco do Brasil, [s.d.].

XAVIER, I.; COUTINHO, E.; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. IN MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005).

Periódicos, Jornais impressos, Encartes

2001. “Você se lembra misturando esquecimento, memória real e alguma coisa que você inclui conscientemente lá.” Entrevistamos o diretor Eduardo Coutinho. Nº 75, Dezembro, 2008.

ANTONIAZZI, Alberto. As religiões no Brasil segundo o Censo 2000. *Revista de Estudos da Religião – REVER*. Nº 2, 2003, pp.75-80.

BIRMAN, Patrícia. Mediação feminina e identidades pentecostais. In *Cadernos Pagu – Núcleo de Estudos do Gênero – Unicamp, Campinas/SP*. (6-7), 1996. pp.201-226.

BRUZZO, Cristina. Filme “Ensinante”: o interesse pelo cinema no Brasil. *Pro-Posições – Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação - Unicamp*. Faculdade de Educação. Campinas, SP, v.15, n.1 (43), jan./abr. 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem. Ano 3, nº 4, 1997.

COUTINHO, Eduardo. A caminho do Nordeste de Cabra Marcado para Morrer: entrevista concedida a Ana Maria Galano e Eliska Altman em abril de 1998. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 11(2): 2000. PP. 91-108.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista concedida a Marcos Strecker, da Reportagem Local com o título “O cinema de palavra pioneiro, Eduardo Coutinho diz que a representação do tráfico substituiu a do morro, na TV e no cinema”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, domingo, 26 de março de 2006. (impresso).

COUTINHO, Eduardo. Entrevista concedida a Inácio Araújo e José Geraldo Couto. A cultura do transe. Caderno Mais da *Folha de S. Paulo*, 28 de novembro de 1999.

- FABRIS, Mariarosaria. A manifestação da fé: de festa popular à celebração de massa. IN FABRIS, Mariarosaria [et. al.]. *Estudos SOCINE de Cinema*. Ano III, 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- GALANO, Ana Maria. A caminho do nordeste de **Cabra Marcado para Morrer**: entrevista com Eduardo Coutinho. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 11(2): 91-108, 2000.
- HENLEY, Paulo. Cinematografia e pesquisa etnográfica. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 9(2): 29-50, 1999.
- JAFFE, Noemi. Roth restitui à conversa seu real sentido. *Folha de S.Paulo*. Ilustrada. 03 de janeiro de 2009.
- LEITE, Márcia da Silva Pereira. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 11(2): 49-68, 2000.
- LIMA JÚNIOR, Walter. **Cabra Marcado para Morrer**: o cinema “cúmplice da vida” de Eduardo Coutinho. *Filme e Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme – MEC. Nº 44, abril/agosto, 1984.
- MACHADO, Rubens. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, Edição 32, Março 1992.
- MITCHELL, W.J.T. O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, nº 1, 1995.
- NOVAES, Regina. Santa Marta: duas semanas no morro. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 7(2): 165-170, 1998.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Cinema e antropologia: um esboço cartográfico em três movimentos. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 10(1): 51-69, 2000.
- ROUCH, Jean. “Jean Rouch, 54 anos sem tripé. Entrevista concedida a Jean-Paul Colleyn. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, nº 1, 1995.
- SAMAIN, Etienne. No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 6(1):141-158, 1998.
- SENRA, Stella. Interrogando o documentário brasileiro. In *Revista Sinopse – Revista de Cinema*, nº 10, ano VI, dez. 2004.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. IN: *BANCO DO BRASIL*. Diretores brasileiros: Eduardo Coutinho - cinema de encontro. São Paulo: Centro cultural Banco do Brasil, [s.d.].

Dissertações e Teses

GUIMARÃES, Patrícia. *Ritos do reino de Deus: pentecostalismo e invenção ritual*. Orientadora: Patrícia Birman. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UERJ.

MENEZES, Adriana Maria Cursino. *Fragmentos de realidade: as estéticas cinematográficas construídas pelo Cinema Verdade francês e pelo Cinema Direto americano e suas relações com o documentário brasileiro contemporâneo*. Orientadora: Consuelo Lins. Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ.

SILVA, Antonio Carlos Amâncio da. *Em busca de um clichê: panorama e paisagem do Brasil no cinema estrangeiro*. Orientador: Ismail Norberto Xavier. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado em Cinema, Rádio e Televisão). Universidade de São Paulo. ECA/USP.

SOUZA, João Baptista SOUZA de. *Métodos de trabalho na tradição documentária: análise dos procedimentos metodológicos na realização dos filmes “Santo Forte” de Eduardo Coutinho e “Notícias de uma guerra particular” de João Salles e Kátia Lund*. Orientadora: Marília Franco. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo. ECA/USP.

Sites consultados

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. IN MICELI, Sérgio (org.) *A economia de trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. PP 99-181. Disponível em http://www.fmemoria.com.br/teoriacritica/img/mercado_dos_bens_simb.pdf >. Acesso em: 28 ago. 2007.

BRAGANÇA, Felipe. Eu não vou falar de documentário brasileiro. *Contracampo: revista de cinema*. [S.l.], 2004. Disponível em:

<<http://www.contracampo.he.com.br/60/naoemdocumentariobrasileiro.htm>>. Acesso em 17 de Maio de 2004.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista concedida à *Contracampo*, revista de cinema. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/11-12/frames.htm>>. Acesso em 06 Dez. 2006.

DAPIEVE, Arthur. Isso o diretor não esqueceu. *ALCEU* - v.5 - n.9 - p. 52 a 61 - jul./dez. 2004. Disponível em http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n9_dapieve.pdf>. Acesso em: 04 out. 2007.

GARDNIER, Ruy; OLIVEIRA, Bernardo. Entrevista com Eduardo Coutinho. *Contracampo*: revista de cinema. [S.l.], 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.he.com.br>. Acesso em 22 de Agosto de 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial*. Publicado por Ruy Gardnier na Revista Contracampo. Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2000.

LEAL FILHO, Laurindo Lalo. De Bonner para Homer. *Carta Capital*. Edição 371. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/2005/12/3590/>>. Acesso em: 07 Ago. 2007.

LEÃO, Beto. *O Documentário Brasileiro pós-Retomada e a importância do modelo Doctv*, escrito em 2006. Disponível em <http://pec.utopia.com.br/tiki-read_article.php?articleId=421>. Acesso em: 29 jul. 2007.

MACEDO, Felipe. *O modelo brasileiro de cinema*. 2006. Disponível em http://pec.utopia.com.br/tiki-read_article.php?articleId=378. Acesso em: 29 Jul. 2007.

MUNIZ, Paula. *Globo Repórter: os cineastas na televisão*. Aruanda, 2001. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil1.htm>>. Acesso em: 02 ago. 2007.

PEREIRA, Rita Marisa Ribes. *Infância, televisão e publicidade: uma metodologia de pesquisa em construção*. Cadernos de pesquisa. N.116 São Paulo. Jul.2002. ISSN 0100-1574 versão impressa. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n116/14400.pdf>>. Acesso em 27 set. de 2007.

PICCINI, Mabel. Sobre a comunicação nas grandes cidades. *Opinião Pública*. V. 9, Campinas/SP, outubro de 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-62762003000200001&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt

Acesso em 27 ago. 2007.

PRIMO, Alex Fernando Teixeira. *A emergência das comunidades virtuais*. In: Intercom 1997 - XX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 1997, Santos. Anais... Santos, 1997.

Disponível em: <http://www.pesquisando.atraves-da.net/comunidades_virtuais.pdf> e Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/limc/PDFs/comunidades_virtuais.pdf>. Acesso em 10 out. 2007.

TRINDADE, Mauro e GURGEL, Thais. Disponível em

<<http://www.bravonline.com.br/impressa.php?edit=ci&numEd=91>>. Acesso em: 27 jul. 2007.

XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean-Claude, CALIL, Carlos Augusto, MOCARZEL, Evaldo.

Debate transcrito pela Revista *Contracampo*. Disponível em<

<http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm>>. Acesso em 14 fev. 2007.

<http://www.tvcultura.com.br/detalhe.aspx?id=95>. Acesso em: 07 ago. 2007.

<http://cf.uol.com.br/cinemascope/noticia.cfm?CodNoticia=201>. Acesso em: 27 jul. 2007.

http://www.apexbrasil.com.br/noticia_detalhe.aspx?idnot=698. Acesso em: 28 jul. 2007

<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao44/festivais/index4.shtml>. Acesso em: 28 jul. 2007.

http://www.jangada.org/fr/festi_doc/index.htm. Acesso em: 30 jul. 2007.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35119.shtml>. Acesso em: 02 ago. 2007.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28892.shtml>>. Acesso em: 02 ago. 2007.

<http://www.cahiersducinema.com/article453.html>. Acesso em: 30 jul. 2007.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43757.shtml>. Acesso em: 02 ago. 2007.

http://www.museudapessoa.net/hotsites/seminario/programacao_cate.htm. Acesso em: 29 jul. 2007.

<http://cufaaudiovisual.blogspot.com/2006/11/eduardo-coutinho-visita-o-espao.htm>. Acesso em: 27 jul. 2007.

<http://www.uam.es/otros/masteral/programa%20cine%20y%20estudios%20culturales.doc>.

Acesso em: 30 jul. 2007.

<http://www.centrodametropole.org.br/seminarios.html#3>. Acesso em: 29 jul. 2007.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u25344.shtml>. Acesso em: 02 ago. 2007.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u321330.shtml>. Acesso em: 23 ago. 2007.

http://www.cineclick.com.br/noticias/index.php?id_noticia=16749. Acesso em: 23 ago. 2007.

<http://eptv.globo.com/cinema/>. Acesso em: 10 ago. 2007.

<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT718588-1655,00.html>. Acesso em 22 de outubro de 2006.

http://www.cinereporter.com.br/scripts/monta_noticia.asp?nid=1347. Acesso em 17 de novembro de 2006.

http://www.cineweb.com.br/index_textos.php. Acesso em 10 de dezembro de 2004.

<http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=29>. Acesso em 10 de setembro de 2006.

http://www.eco.ufrj.br/epos/entrevistas/entr_coutinho.html. Acesso em 22 de outubro de 2006.

http://www.SESCSP.org.br/sesc/revistas/revistas_link_home.cfm?Edicao_Id=250&breadcrumb=2&tipo=3 Revista e - nº 109 - junho 2006 - ano 2006 é uma revista do SESC/SP.

<http://www.contracampo.he.com.br>. Acesso em 22 de Agosto de 2004.

http://www.SESCSP.org.br/sesc/revistas/revistas_link_home.cfm?Edicao_Id=250&breadcrumb=2&tipo=3 Revista e - nº 109 - junho 2006 - ano 2006 é uma revista do SESC/SP.

FILMOGRAFIA

SANTO FORTE. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Distribuição Riofilme e Funarte, 1998, 80 min, colorido. (Fita de Vídeo VHS/NTSC. Documentário Brasil).

A N E X O S

Anexo 1 - Santo Forte em Detalhes⁹¹

Este texto foi escrito a partir da decupagem do filme Santo Forte. Para realizar este trabalho, foi retirado o som do filme para que as imagens pudessem receber uma atenção maior, pois as falas, por serem fortes, captam nossa atenção, cegando nosso olhar para detalhes estéticos.

Este texto pode causar um certo enfado ao leitor, pois trata-se da descrição de todas as cenas do filme e alguns comentários e apontamentos que faço ao longo do texto.

A partir deste trabalho, pude observar a quantidade de possibilidades de análise que este filme pode proporcionar, sendo que algumas podem ser mais profícuas que outras, no entanto, o interessante é perceber que ao olhar para o filme, podemos encontrar nele próprio, caminhos para uma análise.

A primeira imagem que aparece no filme é de André e sua esposa, posicionados do lado de fora da casa, em frente a uma porta, que está aberta. As paredes estão com cimento aparente, há um cano de p.v.c. branco, a porta é de madeira. André e sua esposa estão sérios, parecem estar posando para uma fotografia. – Corte – André está sentado num sofá claro, ao fundo vemos uma cortina estampada e uma porta que nos permite olhar para fora. Ele está posicionado na diagonal direita de quem vê e seu olhar aponta para a diagonal esquerda, provavelmente, local onde está Eduardo Coutinho. – Corte – Primeira inserção de uma imagem no filme (menos de 1 minuto de filme). É a estatueta de uma pomba-gira, posicionada em primeiro plano, do busto para cima. A imagem é de uma mulata com cabelos lisos e negros, está com o peito nu, sendo que o recorte do enquadramento quase encobre um dos seios, que estão à mostra. O fundo é escuro. – Corte – A câmera faz um pequeno deslocamento para a lateral direita, e com isto podemos perceber que do lado de fora há um passarinho dentro de uma gaiola que está pendurada na parede. Há também uma outra porta, que dá acesso há um outro espaço, não dá para saber se é da casa de André ou de outra casa. Neste outro ambiente, há uma pessoa, sentada num sofá. Alguns segundos depois, a câmera faz novo deslocamento, agora com zoom, fechando o enquadramento no André, porém a gaiola ainda fica aparente no plano de fundo. – Corte – (2'40'') Inserção de outra estatueta. O fundo é aparentemente o mesmo da imagem anterior, parece ser um tecido rústico, marrom avermelhado, com algumas dobras, lembra as paredes de uma caverna. A estatueta é de uma senhora negra muito velha, pois suas

⁹¹ Este texto foi mantido de acordo com as descrições e os comentários que fiz na época da decupagem. Não houve alteração para a versão final da tese e, sendo assim, há hipóteses que não se confirmaram, comentários equivocados que mantive, pois revelam o processo de estudo deste filme.

sobrancelhas são brancas, está curvada e meio torta, veste roupas brancas, com um lenço branco na cabeça, em cada uma das mãos segura alguns objetos que não consigo identificar. Ela fica 6'' na tela. – Corte – André aparece agora em close, não vemos a gaiola inteira, mas uma pequena parte, pela porta que continua ao fundo, tem aqui uma profundidade de campo, André está em pp., em seguida há a cortina estampada, mais ao fundo a porta, que traz uma claridade para a cena e parece funcionar como ponto de fuga. – Corte – (3'01'') Inserção da imagem de um quarto. As paredes são escuras, parecem estar no reboco, há uma cama de casal no centro, bem arrumada com uma colcha vermelha e preta. No canto, ao fundo há uma abajur aceso. Há uma iluminação que vem de outro lugar, porque em cima da cama e a lateral que vemos da cama está iluminada, porém não seria possível ter este tipo de iluminação apenas com o abajur que está aceso. As cores predominantes nesta imagem lembram as cores das imagens inseridas anteriormente: há um predomínio das cores vermelha, marrom e preto, sempre dando um efeito de escuro. São 5'' de tempo. – Corte – O enquadramento continua fechado em André, que está em primeiro plano (pp.). Mas percebemos que alguém passa pela porta, do lado de fora da casa, parecia ser a mulher que estava sentada no sofá, vista naquele outro enquadramento. Caso seja ela, será que o que víamos é a sala de uma outra casa? Segundos depois, ela retorna, passando outra vez pela porta. Continuamos vendo André, que balança a cabeça em sinal positivo para as perguntas que vinham de alguém que está fora da moldura, desta vez a frente de André. As perguntas são de Coutinho, que dá uma palavra mais conhecida para o que André estava relatando. André fala em “limpeza” e Coutinho traduz para “passe”. Depois André continua relatando a “limpeza” feita pelo espírito que estava incorporado na sua mulher, não usa a palavra “passe”. Coutinho interfere, pedindo mais esclarecimentos.⁹²

Esta seqüência abre o filme, como se fosse um prefácio. Uma forma de dizer o que será a tônica do filme. Esta seqüência prepara o espectador, tenta capturá-lo, pois as histórias contadas por André são fortes, “mágicas” e podem prender o espectador interessado pela temática, pelo diretor ou por cinema.

Há, nesta seqüência, várias temáticas para maiores estudos. São elas: as inserções de imagens, o dentro e o fora, o comportamento do diretor.

Corte

4'11'' – Tela preta – aparece as informações “Rio de Janeiro – 05 de outubro de 1997” depois some e continua por mais alguns segundos a tela preta.

⁹²Nas descrições da cena usarei uma outra fonte para não confundir com os comentários, além disso, não usarei parágrafo. Embora exista, implicitamente, na descrição da cena uma interpretação, gostaria de distinguir quando é descrição de quando é comentário.

Começamos ouvir o áudio de uma multidão de vozes, porém seus dizeres são irreconhecíveis.

Corte

4'21'' – em *travelling*, do alto, vemos imagens da multidão que assistia a Missa Campal, com o Papa João Paulo II, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. A panorâmica começa na multidão e vai subindo até mostrar o altar onde está o papa. Também vemos o céu azul, um dos morros do Rio de Janeiro, um pedacinho de mar e um monumento muito alto, que faz sombra no altar. – Corte - Aparece o papa vestindo uma roupa verde, suas mãos estão entrelaçadas à sua frente, ele treme bastante, vemos um braço na lateral esquerda que segura um microfone, uma pessoa que segura um livro branco aberto à frente do papa, há também um outro homem que também está nesta cena. A voz do papa é tremida e fraca. – Corte - Vemos a mesma cena de outra posição, em diagonal, aparecendo as costas do papa e parte da multidão. – Corte - Close no papa. Ele lê: “Confessamos, peçamos perdão pelos nossos pecados, sobretudo...”

Corte

Enquanto ouvimos o áudio, vemos imagens do alto, que mostram prédios, árvores, a praia e a grande multidão que ocupa uma grande extensão do Aterro. A câmera vai se deslocando, mostrando a região do alto. Há um Corte e aparecem prédios em meio a áreas verdes e, no centro do enquadramento, como se fosse uma clareira no meio da mata, um conjunto de construções. Embora continue sendo uma filmagem feita do alto, muda o tipo de imagem.

Esta é mais escura que a imagem que focalizava a multidão do alto. Esta câmera vai dando uma panorâmica do local onde está inserido este conjunto de casas, se deslocando da direita para a esquerda, em curva a fim de se aproximar do aglomerado de casas. – Corte – Vemos mais nitidamente o conjunto de casas, como se uma estivesse em cima da outra, há árvores que cercam este local. A câmera continua se deslocando da direita para a esquerda, circundando a favela. Assim que termina o áudio, há um Corte.

Corte

A cena que segue é da equipe chegando à favela por caminhos estreitos, estão em fila um na frente do outro e carregam seus equipamentos. Há um operador de câmera logo atrás do Coutinho, registrando este deslocamento. Eles conversam, passam por vielas estreitas entre muros de tijolos sem reboco, ouvimos uma voz feminina, que mais tarde iremos descobrir que é da Vera Dutra, que elogia a localização da “comunidade”. Vemos a câmera registrar uma das assistentes que segura uma câmera na mão e logo após há um Corte e muda quem está filmando, agora parece ser a assistente que acabamos de ver. A equipe pára numa espécie de espaço para apreciar a vista. – Corte – Vemos Vera e Coutinho em pp. uma vegetação verde logo atrás da Vera e ao fundo prédios, alguns morros e o mar. Coutinho está de costas para o espectador, sendo possível ver apenas parte do seu perfil. – Corte – Enquadramento na Vera. Temos a noção da altura de onde eles se encontram, pois ao fundo há casas, prédios e vegetação, sempre numa “descida” que vai do lado direito ao esquerdo. – Corte – Num enquadramento mais fechado, aparece parte

do rosto de Coutinho, cabelos grisalhos, óculos de aro preto e Vera a sua frente e ao fundo, vegetação, construções e mais ao fundo o mar cercado por morros. Ela fala que foi a porta de entrada para que o filme pudesse acontecer na comunidade, e que sem ela o filme não teria acontecido. Enquanto ouvimos a fala da Vera, há um Corte. – Corte – Aparece novamente a equipe e o Coutinho, um dos integrantes olha para a câmera que está filmando e recomeçam a caminhada em direção ao interior da favela. Porém, enquanto a câmera está fixa e as pessoas estão se deslocando, aparece a Vera, com outra roupa. Isto nos permite inferir que já se trata de outro dia de filmagem.

Corte

Aparece a equipe discutindo alguma coisa com a Vera no centro. Ela cita Seu Braulino.

Corte

Aparece no enquadramento parte de Vera, na lateral direita e Seu Braulino ao centro, abrindo o portão de madeira da sua casa. Ele está vestindo uma camisa de botão branca, é negro, tem os cabelos bem grisalhos e usa óculos. Vemos um grande vitrô com grades, uma porta onde há uma criança, mais ao fundo duas caixas d'água e em último plano uma vegetação verde. A câmera se desloca um pouco e vemos um vaso de flor diante de uma muretinha e já não sabemos se as caixas d'água pertencem à sua casa ou de outra pessoa. Vera olha para a equipe, que está fora de campo, não olha para a câmera que filma, assim, o espectador não sente que ela olha para nós, mas parece olhar através de nós, o que revela que o fora de campo participa a todo o momento da cena que está sendo mostrada. Seu Braulino diz que eles podem entrar. Vira de costas e entra na sua casa. Vemos que está de bermuda jeans.

Corte

Dentro da casa de Braulino, a televisão toma o centro do enquadramento. Está passando a Missa do papa. A TV fica sobre uma toalha que cobre a estante. Alguns CDs estão colocados no compartimento de CD que a estante possui e, na última prateleira da estante, há um porta-retrato com um vaso pequeno ao lado, há outros objetos nas outras prateleiras também. Esta estante está ao fundo. Na lateral direita de quem vê, está em pp. Seu Braulino e depois dele Marlene. Há nesta parede uma cortina clara, que cobre uma janela. Aparece a inscrição “Braulino”. Coutinho tenta iniciar uma conversa fazendo perguntas sobre a religião de Braulino, mas ele resiste em responder. A posição que o personagem está sentado não favorece um clima de conversa, senta-se na lateral, mas a câmera e o diretor estão atrás dele, sendo que, para falar ele precisa, ligeiramente, se virar para trás.

Corte

Heloísa está sentada num sofá estampado. Atrás dela há uma parede clara com uma janela que permite ver o que há fora da casa. Há um pedaço de bambu e dois bancos de madeira empilhados. – Corte - Adilson está na sala com Heloísa, ambos são enquadrados da cintura para cima. Do lugar onde ele está sentado não vemos o lado de fora da janela, apenas o vidro do vitrô. - Corte – A câmera enquadra os dois diante da

janela. O quintal que vemos parece ser muito pequeno, pois já há uma parede com um pequeno vitrô redondo, talvez de outra casa. Uma criança entra e sai rapidamente do enquadramento fixado pela câmera. – Corte – A câmera fecha um pouco mais em Heloísa, que aparece dos ombros para cima, atrás dela está a parede, a janela e o que há lá fora.

Corte

8'43'' – a câmera se desloca percorrendo uma parede branca até avistarmos num pequeno *roll* com várias portas, um cômodo com duas pessoas e um beliche. A impressão é de que fomos entrando na casa, espiando para ver onde as pessoas estavam. – Corte – Vemos um homem, uma criança e uma mulher, sentados um do lado do outro. Eles estão olhando para frente, provavelmente para uma televisão de onde sai o som de uma música do Roberto Carlos. Há uma janela na parede que compõe o fundo deste enquadramento e através dela vemos um tronco de árvore. A câmera permanece durante alguns segundos nesta posição e depois se desloca para a esquerda mostrando uma pequena estante que está muito próxima da mulher, revelando que é um espaço pequeno. Na estante há uma TV pequena, papéis ao lado e em cima da TV, um relógio à frente e na outra lateral há um vaso de flor, um saco plástico, uma imagem e mais alguns objetos. Nas duas prateleiras debaixo do tampo onde está a televisão, há livros grandes, que parecem enciclopédias. Há também um outro vaso de flor entre a mulher e a estante. A menina se mexe e tenta pegar algo no chão. – Corte – a câmera percorre o corpo do homem dos joelhos para cima. Ele está usando uma bermuda verde e uma camiseta branca. Suas mãos estão unidas e descansam sobre as pernas. Em um dos braços há uma fitinha e no outro um relógio. Ouvimo-lo cantar acompanhando Roberto Carlos. A câmera fica fixa em seu rosto. Ele está olhando na direção da TV, mas desvia o olho para o lado contrário da câmera e volta na posição em que estava, termina de cantar e levemente sorri. Parece estar constrangido, pois a câmera está fixa nele. O pano de fundo nesta cena é uma colcha abóbora da cama de cima do beliche, com um travesseiro com franja branca de bolinhas pequenas e alguns bichos de pelúcia. Vê-se que está bem arrumada.

Corte

Em um *contra plongée*, vemos o canto superior onde se encontram duas faces da parede com o teto. Em uma das paredes, a que tem início à nossa direita há um ventilador ligado e um suporte com uma TV ligada na missa do papa. Na outra parede, vemos um trilho com uma cortina clara, rendada e uma janela. A câmera vai se deslocando lentamente e vemos o Roberto Carlos na tela da TV, há também um vídeo cassete no suporte e pela janela vemos um lustre numa espécie de varanda, o dia está bem claro e mal enxergamos uma folhagem ou uma árvore do lado de fora. Logo abaixo da TV há um pequeno móvel com um urso de pelúcia e outros objetos em cima. Os pés da cama de casal estão encostados neste móvel. A colcha da cama é florida, predominando as cores rosa e vermelho. Há dois bichos de pelúcia em cima da cama e um CD. A câmera continua seu deslocamento até chegar a uma mulher, sentada na beira da cama,

com uma das pernas em cima da cama. Atrás dela vemos a cabeceira da cama, que é tubular clara, com duas partes estofadas e no centro um espelho e detalhes em dourado. Ela olha em direção à TV e canta “Jesus Cristo, eu estou aqui” acompanhando Roberto Carlos. – Corte – Ela olha para Coutinho, que faz uma pergunta a ela. Ele está fora do enquadramento, na diagonal esquerda. Vemos através da janela árvores e a claridade do dia, ampliando o campo de visão e criando um ponto de fuga. – Corte – A câmera faz um enquadramento mais fechado em Vanilda, na janela aparece um homem magro, sem camisa, com um colar e com um boné. Ele não olha para a direção da câmera, olha para a TV. Vanilda se emociona ao contar que deseja muito ter um filho. Seus olhos ficam marejados. O homem olha na direção da câmera e depois sai da janela, saindo também do enquadramento.

Corte

Paisagem do Rio de Janeiro no entardecer. Em primeiro plano há uma escuridão. Depois, uma faixa com prédios está iluminada com uma luz dourada. Outra faixa de prédios não está iluminada, ao fundo uma claridade enevoada e no céu há uma camada de nuvens grossas e escuras. (4’)

Corte

10’29’’ – A equipe está chegando à favela. Há a indicação na tela “Vila Parque da Cidade – dezembro de 1997”. Estão conversando enquanto caminham por ruas de terra. Levam equipamentos e bolsas, vemos um tripé e um microfone sendo carregados. Uma câmera está atrás, “documentando” esta chegada. – Corte – Passam por entre paredes uma com tijolos “bairros” aparente e a outra com reboco escurecido. Descem por uma espécie de escada improvisada na terra, até chegar à “vista” que vimos no início do filme. Esta seqüência parece nos dizer que a equipe esteve lá, que o filme foi realizado naquele local e, talvez, que podemos acreditar no que vemos, porque é verdade.

Até aqui há várias coisas para pensar: parece que Coutinho quer fazer uma Introdução colocando já no início do filme a seqüência com André. Depois o diretor usa imagens da missa do papa, panorâmicas do alto que nos permitem ver a quantidade imensa de pessoas que foram até o Aterro do Flamengo para assistir à missa. Estas imagens têm uma outra qualidade, possível de perceber quando há o Corte e imagens também do alto, focalizam a favela, que supomos ser a Vila Parque da Cidade. Estas imagens da missa foram cedidas pela TV Globo e talvez haja diferenças entre os equipamentos utilizados. A câmera vai se aproximando até vemos a equipe caminhando por entre as ruelas da “comunidade”. Este tipo de aproximação é muito comum no cinema. Os filmes, em geral, usam muito este recurso de mostrar um panorama do alto e depois se aproximar do local onde será desenvolvida a trama. A televisão também usa muito este recurso, não só nas novelas, mas também nas reportagens. Os programas que usam muitas

reportagens, geralmente fazem uso não só de panorâmicas filmadas do alto, como também de mapas, uma forma didática de mostrar onde foi feito o filme ou a reportagem.

Depois Vera apresenta a “comunidade”, como ela insiste em chamar, dizendo a localização, o número aproximado de moradores, as vantagens de estar naquele lugar e suas credenciais, ou seja, suas qualificações que lhe dão condições de auxiliar a equipe, aliás, Vera não se comporta, neste momento, como auxiliar, mas como peça fundamental para que haja o filme, pois segundo ela, sem sua presença o filme não aconteceria, pois é ela quem conhece as pessoas. Esta seqüência funciona como uma legenda, que dá as características do local que estamos vendo. A maneira de apresentar aquele local como “comunidade”, também nos permite pensar que há por trás deste discurso um sentimento de pertencimento, pertencer a uma sociedade que exclui aqueles que moram à sua margem. É uma tentativa de apagar a marginalização que sofrem aqueles que moram na favela. Talvez uma tentativa de dar um outro sentido a uma imagem comum de se ver na mídia, que é da favela como um local onde há muito bandido, um local perigoso, violento. Chamando de comunidade, parece ter outro sentido, já que esta palavra carrega o sentido de sociedade. No dicionário ela aparece com o seguinte verbete “Qualidade do que é comum. Sociedade”⁹³. Esta palavra, escolhida por Vera, para designar o local onde será feito o filme, dá àquelas pessoas uma qualidade, a de ser comum, tirando-lhes a marginalização. Algumas perguntas podem ser formuladas a partir do uso da palavra comunidade pela Vera: A quem interessa chamar de comunidade um conjunto de moradores de um mesmo local? Será que os moradores de um condomínio de luxo gostariam que seu condomínio caro fosse chamado de comunidade? Como o filme lida com a noção de comunidade? Como esta palavra poderia conduzir um determinado olhar para o filme, a partir do seu emprego já nas primeiras cenas?

Depois deste momento com a Vera, tem início uma nova fase do filme: visitar casas onde seus habitantes estão assistindo a missa pela TV e buscar algum diálogo com elas. Nesta parte do filme, Coutinho visitará quatro casas. Faz algumas perguntas às quatro pessoas, sendo que em uma das casas apenas filma, não fala com ninguém. Além de ser rápidas as seqüências com estas pessoas, não percebemos haver uma conversa, Coutinho faz perguntas que são respondidas. No caso de Braulino ele parece querer se desviar das perguntas, não quer respondê-las. Com Heloísa e Adilson também não se chega a uma forma de conversa, ela explica como abre seu terreiro e fala de outras pessoas, de outras religiões, uma espécie de “fofoca”. Adilson só diz que apesar de

⁹³ AMORA, Antonio Soares. Minidicionário Soares Amora da Língua Portuguesa. 17 ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

ser umbandista é católico. E Vanilda irá aproveitar a pergunta de Coutinho para fazer um desabafo de sua imensa vontade de ter um filho.

Nesta seqüência, os aparelhos de televisão parecem tomar uma posição central. As visitas foram feitas enquanto os moradores assistiam a missa transmitida pela TV, no entanto, o enquadramento feito ou o deslocamento da câmera darão bastante visibilidade à TV. É como se ela também pertencesse ao oratório. Aliás, Vanilda reza e faz um pedido especial diante da TV. Esta prática se torna cada vez mais comum com os canais de televisão católicos e evangélicos. Através do aparelho de televisão, padres e pastores “entram” nas casas, abençoam as famílias, fazem pregações e até pedem para que seus “fiéis” espectadores coloquem um copo de água em cima do aparelho de TV para que esta água seja abençoada e depois seja ingerida pela família.

A câmera não fica fixa, faz vários deslocamentos, não só com *zoom*, mas também lateralmente. Coutinho e a equipe não aparecem nestas casas, aparecem, apenas, se deslocando no morro. Os enquadramentos são diferenciados, Brulino e Marlene e o casal com a criança, estão enquadrados na lateral direita. Heloísa e Adilson ficam mais centralizados, embora, quando o enquadramento fecha em cada um individualmente eles fiquem à direita. E Vanilda está na esquerda de quem vê e quase tem que olhar para trás para falar com Coutinho. Há, na maioria dos personagens desta seqüência, com exceção de Heloísa e Adilson, uma dificuldade espacial de olhar para o diretor, pois está sentado numa posição que é preciso girar o corpo e quase olhar para trás para olhar para o diretor. Isto dificulta a conversa. Também não sabemos se Coutinho queria conversar muito com estas pessoas, nem se elas queriam conversar com Coutinho, afinal, se elas estavam assistindo a missa, talvez não quisessem ser interrompidas naquele momento. Ou seja, talvez esta parte do filme, não tinha a intenção de conversar com os personagens, mas, talvez, de mostrar a simultaneidade entre as filmagens e a missa que acontecia em outro lugar, mas que também estava nas casas dos personagens, trazida pela televisão. Portanto, cria-se a idéia de real, de verdadeiro que aquela equipe esteve naquele dia e horário naquele local. É praticamente um documento, que comprova a sua ida à “comunidade”, naquele dia.

A paisagem do Rio e o deslocamento da equipe irão marcar o encerramento desta parte e início de uma outra, com seqüências mais longas.

10’53’’ – A câmera está fixa num determinado ponto de uma sala, onde há uma cadeira ao centro. Ao fundo há uma mesa com uma bolsa preta, uma maleta prateada, um rolo encostado na parede, um enfeite

de Natal sobre uma mesa que está coberta com uma toalha xadrez, um quadro na parede do fundo. Mais malas e sacolas na lateral direita e na lateral esquerda uma moldura em madeira com um revestimento prateado e um suporte de metal, em primeiro plano. Coutinho atravessa esta sala e sai do enquadramento à esquerda. Vera entra no quadro e senta-se na cadeira que está disposta no centro da sala e do enquadramento. – Corte – Uma segunda câmera mostra a câmera que está bem em frente à Vera, Coutinho de costas ao lado e o operador desta câmera também de costas, atrás do Coutinho. Vera se arruma na cadeira. – Corte – Close no rosto da Vera para o retrato e a inscrição do seu nome no canto superior direito. – Corte - a câmera vai se aproximando e fechando na Vera, enquanto ela fala da sua primeira religião. – Corte – o enquadramento continua o mesmo. – Corte – aparece a imagem de uma pomba-gira. Vemos a estatueta inteira, a imagem é de uma mulata com cabelos pretos e lisos, usa uma saia comprida e seu peito nu, com seios à mostra. O fundo é rústico, o mesmo das imagens que foram inseridas na descrição feita na seqüência do André. A luz também continua igual. (4'') – Corte – volta no mesmo enquadramento. – Corte – o enquadramento agora é do peito para cima. Vemos melhor os objetos que estão ao fundo. Vera olha em várias direções enquanto fala. A câmera faz pequenos deslocamentos. – Corte – A câmera se aproxima mais, vemos somente o rosto da Vera na lateral direita e os objetos ao fundo. Uma luz inside sobre os cabelos de Vera que vem da lateral direita, de fora do enquadramento. – Corte – a câmera vai se aproximando mais da Vera até fechar somente no seu rosto, mas como ela continua na lateral da moldura, ainda vemos de forma desfocada a maleta prateada que está no fundo. – Corte – mantém o enquadramento. Coutinho faz uma pergunta, mas Vera não olha para ele enquanto ele está perguntando, olha quando começa a responder. A câmera se aproxima um pouco mais. – Corte – no mesmo enquadramento anterior. Ela olha para o alto e para Coutinho. – Corte – A câmera vai se distanciando e fixa nos ombros para cima, neste momento aparecem os braços da Vera gesticulando, o que não havia aparecido antes, não se sabe se porque ela não gesticulou ou se a câmera não quis pegar isto. – Corte – a imagem de uma Bíblia aparece em close. Há as inscrições “BÍBLIA SAGRADA – RIO 23.06.96 – PARA SER SÁBIO É PRECISO PRIMEIRO TEMER AO DEUS ETERNO. OS TOLOS DESPREZAM A SABEDORIA E NÃO QUEREM APRENDER. – DEUS TE ABENÇOE.” (4'') – Corte – Vera no mesmo enquadramento anterior. – Corte – Inserção de uma estatueta de Iemanjá, ela aparece de corpo inteiro, vestindo seu vestido azul e dourado. O fundo e a iluminação são os mesmos das estatuetas anteriores. (5'') – Corte – aparece vários equipamentos, o Coutinho e mais três pessoas da equipe, além daquele que está filmando todos agora. A luz é forte nesta cena e vem da direita para a esquerda, deixando a parede da lateral esquerda bastante iluminada. – Corte – Vera está enquadrada da cintura para cima e faz gestos com as mãos. Seu corpo parece um pouco mais solto, movimentando-se. – Corte – dos ombros para cima e encerra seu “depoimento”.

Corte

16'42'' – Centralizada, close no rosto e a inscrição “Thereza” no canto inferior esquerdo, aparece D. Thereza no “retrato”. – Corte - Sua seqüência é filmada no quintal da casa. Está sentada num banco, posicionada à direita da tela, o enquadramento é do joelho para cima. Do lado esquerdo há uma mesa com um balde grande, azul, virado com a boca para baixo. Há vários varais auxiliados por estacas de bambu, com muitas roupas penduradas. O chão é de terra. Ao fundo vemos uma parede, ainda sem reboco, uma porta e um vitrô. Dentro da casa há duas pessoas que podemos observar através da porta, num determinado momento, uma delas empurra a porta, como se fosse fechá-la, mas não fecha. D. Thereza veste um vestido ou uma camisola cor de rosa, com detalhes em *laise*. – Corte – enquadra D. Thereza para mostrar seu braço, vemos parte do seu corpo, a estaca de bambu e a geladeira dentro da casa, ao fundo. – Corte – enquadramento dos ombros para cima, ao fundo estacas de bambu, roupas penduradas, parede da casa, um vaso com uma planta verde pendurado na parede, as grades do vitrô e parte da porta. – Corta – mesmo enquadramento. Coutinho faz várias perguntas e ela vai respondendo, parece estar com a voz embargada, fala baixo, como se estivesse emocionada. Ela sempre fala um pouco mais além da pergunta, como se observasse a reação do diretor para contar mais. – Corte – volta o enquadramento mais distante, pegando D. Thereza dos joelhos para cima. Aos 19', aproximadamente, ela começa a gesticular mais e a contar a história da sua outra vida, a pedido do Coutinho. Faz gestos com os braços e com as mãos, representando a história que está contando. – Corte – enquadramento do peito para cima. É possível ver que há muitos mosquitos. Ela se abana algumas vezes. D. Thereza começa a se soltar, mais olha na direção de onde, provavelmente está Coutinho, faz muitos gestos, se mexe bastante e é possível ver que apoiado na parede da casa, existem várias coisas, talvez restos de material de construção. – Corte – a câmera toma um pouco mais de distância e vemos um tecido anil no canto inferior esquerdo e a abertura frontal da vestimenta de D. Thereza. Aos 22'38'' faz um alerta ao Coutinho, colocando o dedo indicador na frente, dizendo que é para ele lembrar do nome da Vovó Cambina. – Corte – eles continuam conversando, ouvimos o áudio, mas a imagem que é inserida é de uma estatueta. A estatueta está enquadrada do busto para cima, é negra, com cabelos e sobranceiras grisalhas, vestido e lenço da cabeça branco. Segura algo nas mãos próximo ao peito. – Corte – Volta em D. Thereza enquadrada do busto para cima. Pergunta se pode falar. Ela conta, faz pausa com a voz, reconstitui o diálogo ocorrido no episódio que conta. Aos 23'20, uma pessoa que está dentro da casa, espia e logo volta para o lugar de onde saiu. – Corte – volta o enquadramento do tronco para cima. Faz várias perguntas ao Coutinho: “E a minha operação, quer saber não?”, “Posso falar?” começa a contar – Corte – enquadramento do peito para cima, continua contando. – Corte – em close, ela avisa que agora quer “pitar”. – Corte – a câmera em close mostra D. Thereza se levantando do banco com um pouco de dificuldade e vai percorrendo seu corpo até chegar ao rosto. Pergunta quem quer café e olha para várias direções, mas não para a câmera que está filmando-a. Quando ela fica em pé, vemos ao fundo uma caixa d'água.

Corte

25'04'' – Retrato da Carla, com a inscrição do seu nome no canto inferior esquerdo. (5'') – Corte – Carla está posicionada à direita, próxima a uma passagem que vai da sala para a cozinha. Em segundo plano há uma geladeira marrom com três imãs e ao fundo uma parede de azulejos claros que recebem uma luz, aparentemente vinda de uma porta. Ela fala e usa as mãos, moderadamente, para falar. – Corte – Há um homem vestindo uma camiseta verde em pp., Carla está sentada numa cadeira, veste short preto e uma blusinha cinza com alças finas e vermelhas, do seu lado direito há uma mesa com alguns objetos em cima e do lado esquerdo, vemos ao fundo um armário marrom com uma garrafa de Coca-cola em cima. Nesta cena, vemos as pernas da Carla, porque seu short é curto e dá para perceber que está sem sutiã. Ela está posicionada na parte esquerda da tela e olha em direção à direita, provavelmente, para onde está Coutinho. – Corte – volta na mesma posição anterior. Ela está contando sobre sua ida para a umbanda e sobre o pai-de-santo – Corte – continua na mesma posição, contando. Coutinho pergunta se o pai-de-santo teve relação com ela. Ela fica séria ouvindo a pergunta e responde que teve. Ela mantém o rosto sério. – Corte – Coutinho pergunta sobre a surra, Carla está em close, divide o enquadramento com a geladeira. Ela sorri levemente para contar como é a surra. Coutinho faz várias intervenções para que Carla explique mais. Ela se movimenta para mostrar onde é a surra, mas a câmera não acompanha o seu movimento. A luz que incide sobre os azulejos funciona como um ponto de fuga da moldura, pois o ambiente parece mais escurecido nesta entrevista. – Corte – a câmera vai tomando distância da Carla. Coutinho faz outra pergunta e Carla ri e responde. Diz que já levou surra do santo na sala onde eles estão. – Corte – É inserida uma imagem do local onde Carla foi filmada, porém sem nenhuma pessoa. Vemos uma escrivaninha com um aparelho de som e uns papéis, ao lado uma cadeira, a passagem para a cozinha, com a geladeira, o armário o chão que é escuro e uma porta que está na parede onde se encontra a geladeira, que ilumina o azulejo branco. As paredes são pintadas de branco, mas estão sujas, encardidas e velhas. – Corte – volta na Carla, que aparece do busto para cima. Movimenta os braços e as mãos explicando que era lançada pelos espíritos da cozinha até “aquela quina ali”, que está fora de campo. – Corte – (28'11) Ouvimos o áudio de Coutinho perguntando se era a pomba-gira que dava a surra na Carla, enquanto isso se vê uma estatueta de uma pomba-gira filmada da cintura para cima, com os seios em evidência, ela é mulata e está com os cabelos presos. O fundo é o mesmo das outras imagens. Coutinho pergunta se a pomba-gira é Maria Padilha e Carla confirma. – Corte – (28'17) Volta na Carla, mesmo enquadramento. – Corte – Carla em close – Corte – Carla do busto para cima. Coutinho pergunta se a pomba-gira deu várias coisas para ela. – Corte – Enquadramento ainda do busto para cima, a câmera vai se aproximando até ficar em close. – Corte – Enquadramento do busto para cima. – Corte – Carla apóia o cotovelo sobre a mesa e mexe no cabelo que está amarrado num “rabo de cavalo”, suas unhas são muito compridas, estão sem esmalte. – Corte – mesmo enquadramento, ela coloca os dedos na boca, coça o braço – Corte – um

braço está apoiado sobre a mesa, com o outro braço, dá uma tragada num cigarro, um pouco da fumaça fica no ar, o cigarro está fora da moldura, mas vemos a fumaça subir. – Corte – close no rosto, não dá para identificar a geladeira agora – Corte – enquadramento do peito para cima. – Corte – este Corte é quase imperceptível, porque Carla está exatamente na mesma posição anterior. Coutinho pergunta se ela não tem medo da Pomba-gira e ela diz que sim, “ainda mais no clima em que eu trabalho” – Corte – imagens de uma rua, à noite com som direto. – Corte – aparece um dos olhos fechados em plano detalhe ou *superclose* enquanto ouvimos o áudio de Carla – Corte – aparece um dos olhos, aberto e um pincel que ela está usando para se maquiar – Corte – parte do rosto e as mãos que seguram o pincel sobre a pálpebra do outro olho. – super close dos lábios, ela segura um lápis de boca delineando os lábios. Toda esta seqüência de imagens se ouve o áudio da Carla contando para Coutinho sobre o seu trabalho. – Corte – volta na Carla, enquadramento do peito para cima – Corte – close do rosto de Carla na boate, pronta para entrar em cena, luz vermelha. Continua o áudio. – Corte – Carla, mesmo enquadramento anterior. – Corte – cenas da boate, vários Cortes, Carla dança semi-nua, apenas com uma calcinha pequena. O som é direto, da música da boate.

Corte

Estas três seqüências ocupam aproximadamente 23 minutos do filme. É um número considerável por ser ocupado por apenas três personagens. Não há, aparentemente, uma ligação entre uma seqüência e outra. O que há em comum é o interesse do diretor em ouvi-las contar sobre suas experiências religiosas. As perguntas que ele faz tentando instaurar uma situação de conversa revelam este interesse. Porém, não sei se é possível afirmar que o que houve nestes encontros foram conversas. Elas se relacionaram com o diretor de formas diferentes. Vera, que já conhecia a equipe, que foi assistente de produção, parece dar sua contribuição ao filme dando um depoimento. D. Thereza parece entrar no que Coutinho chama de “jogo”, que é fazer com que o personagem se sinta à vontade para que queira contar coisas de maneira fabulosa, ou seja, que conte tão bem, a ponto de não interessar se aquilo é verdade ou mentira, o que interessa é a contação. D. Thereza começa de forma tímida e aos poucos se solta e se torna uma contadora de histórias. D. Thereza e André parecem fazer o “jogo” de Coutinho; ambos dão ênfase às histórias, gesticulam, representam, usam expressões faciais, mudam o tom de voz. Talvez, das três personagens desta seqüência, D. Thereza é quem mais se aproxime de haver conversado com Coutinho. Carla parece ser a mais séria, respondendo as perguntas que Coutinho faz. Há um grande investimento de Coutinho com esta personagem. Ele faz muitas perguntas, comentários,

pedidos de explicação, entretanto a impressão que temos é que a relação que predominou foi de entrevista.

33'17'' – a equipe se desloca na favela, aparecem várias pessoas que passam pelas construções, entulhos e plantas. Cachorros latem, vemos vários equipamentos, tripé com câmera, microfone, bolsas. Uma pessoa vem no sentido contrário e é filmada.

Corte

Aqui, novamente, há uma característica de documentação. A impressão primeira é de que ele explicita as condições de realização do filme, as dificuldades de chegar até a “locação” com os equipamentos, uma forma de documentar o processo de fazer o filme. No entanto, aquele que filma a equipe nunca é filmado. Embora mostre parte dos equipamentos, parte da equipe, não se mostra tudo, nem mesmo a organização para se realizar a “conversa”. O processo é mantido em segredo. Estas imagens da equipe podem ilustrar o filme, podem marcar passagens do filme, podem ter um sentido documentarizante do filme, mas não são elas que explicitam o processo de realização do filme.

Inicia-se agora um outro momento do filme. São 9 personagens que aparecem no filme, sendo que as aparições mais demoradas têm 5 minutos cada.

33'29'' – Retrato de André, com a inscrição do seu nome no canto superior esquerdo. – Corte – André está sentado num sofá claro, posicionado à direita da tela, em segundo plano há uma cortina estampada, mais ao fundo há duas portas, uma que dá acesso a outro cômodo e a outra que vai para fora, onde avistamos uma gaiola pendurada. – Corte – aparece uma câmera em destaque, um braço de uma pessoa, o operador da câmera e Coutinho, todos vestem roupa branca. Há um espelho ou uma pessoa de frente para esta equipe, junto à cortina, que não é possível identificar. – Corte – Volta em André, a câmera vai se distanciando até André ficar enquadrado da cintura para cima. Ele faz gestos com os braços, com as mãos, com o corpo e expressões faciais durante a exposição da história que conta. André não só conta, como encena aquilo que aconteceu, reconstituindo os diálogos que teve com os espíritos que baixavam em sua esposa. Neste momento, conta da incorporação que sua esposa teve da sua falecida mãe. – Corte – volta na mesma posição. – Corte – é inserida uma outra imagem do quarto, um pouco mais ampliada do que a que apareceu logo no início do filme. O quarto tem paredes de tijolo aparente, sem reboco, o chão é escuro, não dá para identificar se é de cimento, A cama de casal fica na parede que está à direita da tela, possui cabeceira alta de madeira vazada, está arrumada com uma colcha vermelha e preta. De um lado, há uma

mesa de cabeceira e do outro, próximo à parede do fundo um abajur aceso. Nesta parede do fundo há uma estante, algumas caixas e roupas penduradas. Há uma iluminação que vem de fora do campo e que dá o tom avermelhado para a imagem. – Corte – André é filmado dos ombros para cima, continua contando o contato que teve com a sua mãe, já falecida, incorporada no corpo de sua esposa. – Corte – inserção de uma imagem de um anjo de gesso, todo branco, filmado dos joelhos para cima. O fundo é o mesmo das outras estatuetas inseridas. – Corte – volta no personagem, com o mesmo enquadramento anterior – Corte – Enquadramento mais aberto se vê André em pp., está sentado num sofá claro, atrás do sofá há uma estante com uma TV encostada na cortina estampada, há uma porta que vai para fora da casa. Do lado de fora é possível ver uma outra porta que dá acesso a um outro lugar, talvez outra casa e na parede, ao lado desta porta, está a gaiola com o passarinho. A câmera se movimenta fechando um pouco o quadro. – Corte – inserção da imagem do quarto, outra posição – em *contra-plongée* (debaixo para cima), vemos parte do chão e o teto, forrado com madeira. – Corte – André filmado dos ombros para cima. – Corte – Quadro ampliado.

Corte

38'02'' – Retrato de Lídia - Close do rosto com a inscrição do seu nome no canto inferior direito. – Corte – Lídia está sentada no canto de um sofá, que está encostado numa parede e seu braço encostado em outra parede que forma o canto da sala. Ele é forrado com um tecido rosado. A parede tem um tom rosa, assim com as roupas de Lídia. À frente dela há uma estante, há uma toalha cobrindo uma prateleira ou uma mesa e um fio de telefone cai sobre a toalha. Ela está posicionada quase que de corpo inteiro, fica no centro da moldura e olha para o lado esquerdo de quem vê, tendo que girar levemente o tronco. – Corte – enquadramento do busto para cima – enquadramento dos ombros para cima e a câmera faz um leve deslocamento aproximando a imagem. – Corte – mesmo enquadramento anterior – Corte – aparece a câmera com o operador, um suporte para o microfone, o microfone, uma luminária com luz clara, parece fria. Ao fundo Lídia sentada no sofá e no canto esquerdo da tela aparece um ventilador. – Corte – volta o enquadramento dos ombros para cima. Coutinho faz uma interferência – Corte – outro enquadramento, também dos ombros para cima, mas ela está à esquerda da moldura e uma luz forte deixa a parede à direita iluminada. – Corte – enquadramento dos ombros para cima, quase em close. – Corte – busto para cima, desencosta do sofá, está quase centralizada. Ela olha para a esquerda e para cima, como se Coutinho estivesse em pé, enquanto ela está contando o caso do assalto ao ônibus. A câmera vai se deslocando, aproximando a imagem de Lídia, até ficar em close, ela olha para baixo, olha para alguém, mas não olha para a câmera, depois volta olhar para o alto. A imagem fica um pouco desfocada durante um segundo – Corte – volta na mesma posição – Corte – ainda em close, ela pergunta sobre o batismo. – Corte – uma das integrantes da equipe está sentada ao lado de Lídia, com uma pasta, um papel e uma caneta em cima do seu colo e ela vai entregar o pagamento pela participação no filme. Lídia diz que não precisa pagar. A

moça olha para alguém, que está fora de campo e argumenta que precisa pagar, pois estão pagando a todos e não é justo não pagar a ela. Lídia diz que “para dar um testemunho da palavra de Deus, ela não precisa receber.” A câmera vai aproximando e enquadrando Lídia até ela ficar sozinha no quadro. Ela pergunta quando vai ficar pronto o filme e ouvimos a voz da moça que está ao seu lado, mas não está na moldura responder. A moça da equipe abaixa a cabeça e aparece novamente na moldura.

Corte

42’35’’ – Braulino aparece filmado do peito para cima, atrás dele há uma veneziana de madeira pintada de azul e uma parede clara. Ele canta. – Corte – Braulino e Marlene estão sentados em cadeiras, de costas para a câmera que filma e olhando para uma televisão que está sobre um aparelho de videocassete, sobre uma mesa, Atrás tem uma parede clara. Marlene, a TV e a parede ocupam o lado direito do quadro. Do lado esquerdo está Braulino, uma mesa do seu lado, uma veneziana e uma parede pintada metade de azul, metade de branco, com um interruptor. Esta parede está em último plano e está bem iluminada por uma luz clara. Braulino está de calça jeans e camiseta rosa e Marlene está de camiseta laranja. Eles assistem à gravação da outra visita de Coutinho, a imagem que aparece na primeira cena é a imagem que está na tela da TV. – Corte – imagem da TV, Braulino em close, cantando – Corte – Retrato de Braulino e Marlene, ao fundo a veneziana azul com a pintura descascada, suja, velha e a parede clara com o interruptor. Enquanto o retrato permanece ouvimos o canto de Braulino que estava na TV. – Corte – Braulino veste bermuda jeans e camisa de botão branca, está sentado numa cadeira, apóia o braço numa mesa que tem uma toalha, ao fundo a veneziana azul e uma parede clara isto no lado esquerdo da moldura; do lado direito há uma parte de um móvel em pp., Marlene está sentada numa cadeira e seu braço encosta neste móvel que parece ser uma estante, veste uma saia estampada e uma camiseta branca com escritos na frente, atrás dela há uma cômoda e sobre ela um aparelho que pode ser o vídeo e ao lado a televisão, parece estar passando a missa do papa. Coutinho diz que aquele dia que Braulino estava gravando a missa do papa ele disse que era católico, espírita, mas que não podia falar o nome, mas que agora queria que o Senhor falasse mais disso. – Corte – enquadramento só no Braulino do peito para cima, posicionado à esquerda do vídeo. Ele fala de seus guias – Corte – continua o áudio, o enquadramento é feito, talvez pela segunda câmera, pois mostra além de Braulino e Marlene, a estante e um monitor de TV usado pela equipe para acompanhar a gravação. Este monitor está à direita do vídeo e levemente voltado também para a direita. – Corte – volta o enquadramento apenas no Braulino, igual ao anterior. – Corte – Quadro amplo, Braulino olha para a esquerda, mas a maior parte do tempo olha para a direita. A câmera se desloca lentamente, aproximando a imagem, Marlene fala, mas a câmera não pára de se deslocar e mesmo ela falando o deslocamento a tira da cena. – Corte – volta no Braulino apenas. Ouvimos um cachorro uivar. – Corte – inserção da estatueta de um preto velho. Ele é negro, com sobranceiras, cavanhaque e cabelos brancos, usa um chapéu, camisa branca e em uma das mãos tem um cachimbo. Ele é filmado apenas do busto para cima. O fundo é igual

ao das outras imagens inseridas. – Corte – Braulino no mesmo enquadramento – Corte – volta no mesmo enquadramento, ele gesticula bastante com as mãos. – Corte – enquadramento em Marlene posicionada à direita e ao seu lado, dividindo o quadro a televisão que exhibe imagens da missa do papa. Enquanto ela fala, Coutinho e Braulino também falam. – Corte – Inserção de uma imagem de uma sala sem ninguém. Na lateral direita há um armário em madeira “cerejeira”, na lateral esquerda há duas poltronas escuras com um tecido por cima, uma mesinha coberta com um pano branco, um espelho pendurado na parede, logo acima da mesinha e da poltrona. No fundo há uma parede clara com uma cômoda e sobre ela um aparelho de videocassete e sobre ele uma TV que está desligada, há também uma porta “veneziana” azulada/esverdeada que está aberta, um tapete vermelho divide este espaço com o outro que parece ser de um corredor, o piso é de lajotas vermelhas e a parede é pintada de azul na parte inferior e uma cor clara na parte superior. Não há forro, vêem-se os caibros de madeira e as telhas. Não há áudio enquanto esta imagem permanece na tela. – Corte – volta na Marlene, mesmo enquadramento. Coutinho faz várias perguntas, querendo saber sobre como é o comportamento do Braulino quando incorpora os guias. – Corte – *superclose* de Braulino, nariz, óculos e olhos. Ele lê algo. – Corte – Ele lê o contrato de permissão do uso da sua imagem. Está sentado na mesma cadeira, com os braços apoiados na mesa que está a sua frente. Na lateral da mesa há uma parede com um espelho e nela está encostado um tampo de madeira, aparentemente de uma outra mesa. Atrás de Braulino está Marlene, em pé, um braço está no pescoço de Braulino e ele segura a mão de Marlene com a dele, o outro braço de Marlene apóia-se na sua cintura. Ao fundo a porta está aberta e vemos uma outra parede no último plano. – Corte – Braulino e Coutinho caminham juntos, estão de costas para a câmera que os acompanha. O áudio é do Braulino lendo o contrato. Depois ele começa a cantar. Não ouvimos a conversa que eles têm durante a caminhada até um barzinho. Eles tomam cerveja, mas só vemos o copo de Coutinho ao fazer um brinde. Na moldura só aparece Braulino.

Corte

45’33’’ – a câmera se desloca de cima para baixo, percorrendo uma gaiola onde há vários periquitos, desce até uma janela onde se encontra uma moradora negra, com um lenço estampado na cabeça que conversa com alguém que está do lado de fora da janela. Segura as mãos de uma pessoa, parece ser a assistente de direção de Coutinho, que lhe dá um beijo na mão. – Corte – Retrato de Quinha, ela está posicionada à direita da tela, em close e à esquerda vemos uma janela branca e do lado de fora há uma luz azulada. A parede que está atrás de Quinha é clara e seu nome aparece no canto inferior esquerdo da tela. – Corte – Quinha está em pp. sentada num sofá escuro, ao seu lado há uma criança. Atrás do sofá tem uma parede clara, com uma janela pintada de branco, e pelo vidro enxergamos do lado de fora, onde há uma luz azulada. Debaixo da janela, há uma mesa pequena. Do outro lado da janela, há uma gaiola pendurada na parede e, na parede do fundo há um armário antigo com vários objetos em cima dele. Quinha fala

várias coisas, a criança fecha uma “folha” da janela. Coutinho pergunta “o que foi?” e Quinha fica surpresa, não sabia que já estava sendo gravado. Ela ri e conta para Coutinho sobre o que estava falando. A criança abre a “folha” da janela que havia fechado antes, a câmera se desloca um pouco para a esquerda. – Corte – volta no mesmo enquadramento, os pássaros cantam, a menina cantarola e tanto a menina quanto a Quinha se movimentam no sofá. – Corte – volta no mesmo enquadramento, ela continua falando sobre a mesma coisa do início e a menina se debruça na janela falando com quem está do lado de fora. – Corte – Quinha está em close e ocupa à direita da tela, à esquerda vemos a janela aberta. A luz de fora é azulada e dentro da sala, onde acontece a gravação há bastante luz. A luz vem da direita e a face esquerda de Quinha fica bastante iluminada, enquanto que a face direita recebe outra luz. Coutinho pergunta se ela tem algum santo de devoção. Ela diz que abaixo de Deus, tem devoção por Nossa Senhora Aparecida e que acredita nas Almas. A câmera vai se deslocando lentamente, se distanciando de Quinha até permanecer na posição do busto para cima. Assim, podemos ver a menina que está logo atrás de Quinha e a janela com a gaiola e os passarinhos. Os passarinhos se movimentam bastante e Quinha também, fica balançando o corpo. – Corte – volta para o enquadramento do início da seqüência. O passarinho que está na gaiola de dentro pula de um poleiro para o outro, a menina que estava sentada no sofá gira, sobe no braço do sofá e chama por quem está do lado de fora, enquanto Quinha olha em direção à esquerda da moldura, provavelmente para Coutinho, contanto que não nunca comungou porque nunca teve a oportunidade de fazer a primeira comunhão. Coutinho pergunta se os filhos e netos fizeram. Ela diz que sim, que tudo que ela não teve ela tenta fazer pelos filhos e netos. – Corte – a câmera fecha um pouco mais em Quinha, ela aparece do busto para cima, sempre à direita de forma que a janela possa ser vista, nesta cena, podemos ver os passarinhos que estão do lado de fora da janela, na outra gaiola. Coutinho pergunta sobre o marido de Quinha. – Corte – A segunda câmera mostra parte do rosto de Coutinho à direita da moldura, um cabo que segura o microfone até próximo à Quinha e uma Fonte de luz. À frente de Coutinho está Quinha e a menina, sentadas no sofá. Quinha é filmada dos joelhos para cima. Ao fundo, uma das folhas da janela, a parede e à direita uma passagem para outro cômodo. O chão é de lajotas vermelha e branca. A menina se movimenta, fala sozinha, Coutinho também faz um movimento com as mãos e parece apoiar a mão direita sob o queixo. – Corte – volta no enquadramento de Quinha, do busto para cima e a janela ao lado. – Corte – close no rosto de Quinha, ela continua posicionada à direita, sempre vemos a janela à esquerda. Vemos suas mãos, porque Quinha se movimenta e gesticula bastante. – Corte – volta ao enquadramento do busto para cima. Conta sobre sua vida difícil com seu marido, das vezes que passaram fome, das vezes que pensou em matá-lo e depois se matar também. – Corte – O sofá onde Quinha está sentada é de dois lugares. Até este momento, Quinha ocupava o lado direito de quem vê do sofá e a menina o lado esquerdo. Agora Quinha está sozinha sentada do lado esquerdo, próxima da janela. Do lado de fora, visto pela janela, a impressão é que está escurecendo. Quinha é vista quase de

corpo inteiro neste enquadramento. Está vestindo uma bermuda branca, uma regata estampada e o lenço na cabeça. Ela está com um braço esticado apoiando as mãos no braço do sofá e o outro braço apoiando o cotovelo no encosto do sofá, não parece uma posição confortável, passa a impressão de que está tensa. Coutinho pergunta quantas pessoas moram na casa e ela diz “Tem que contar de novo” e começa a contar de forma rápida, chegando ao número 9. Nove pessoas. Coutinho pergunta se cabem todos... e ela responde bem humorada que ali todos usam “rexona” e que “cabe numa boa”. – Corte – Quinha aparece quase centralizada na tela, do peito para cima. Fala sobre fazer comida. Ela gira o corpo e olha mais à esquerda da tela. A impressão que dá é que Coutinho também mudou de lugar, caso continuasse na mesma posição em que estava anteriormente, Quinha olharia para frente, para falar com ele e não de lado, como está fazendo agora. Ela mexe com o corpo e com as mãos. Termina de falar sobre as panelas, sobre a comida, olha para baixo e diz “né meu cachorro?” – Corte – O enquadramento é mais amplo, vemos o sofá todo e Quinha das pernas para cima, há um grande cachorro em cima do sofá ao seu lado, uma das patas dele está nas coxas da Quinha e seu braço esquerdo acaricia os pelos do cachorro. Coutinho pergunta sobre o cachorro, ele se levanta do sofá e sai do enquadramento. – Corte – Quinha aparece do peito para cima, à direita da tela, há a janela, está ficando escuro do lado de fora, depois da parede onde há uma gaiola do lado de dentro da casa, parece haver uma outra passagem. Ela fala que trata criança e bichos da mesma forma, que todos têm direito de comer bem e começa a olhar à esquerda e para cima, como se Coutinho tivesse se levantado e ficado em pé. Ela faz um trocadilho, rindo: “se Deus partiu um pão e dois peixes para cinco mil pessoas, porque que eu não posso partir um pão para 10 pessoas?” ao se mexer, olha para a câmera e, rapidamente corta.

Corte

50’ 40” - Vemos através das grades do vitrô, a cozinha de D. Thereza. A grade está em pp. Em seguida, à esquerda, está uma mulher, negra, com uma camiseta verdinha, escrito *Octoberfest*, coloca detergente num copo. Vemos um coador de café ao seu lado, provavelmente apoiado sobre a pia. Em segundo plano está D. Thereza, próxima a um fogão a gás, há uma panela de pressão, uma outra panela, e duas canecas em cima do fogão. O alumínio está brilhando. Ao fundo, encostado numa parede, está uma mesinha com várias coisas em cima. Logo acima, na parede há um relógio, marcando 12h25, há outros enfeites pendurados. Podemos ver uma passagem, à direita e, olhando para esta passagem, vemos outra passagem mais ao fundo, depois outra porta, até ver o lado de fora. O chão é de piso cerâmico marrom. – Corte – close no coador onde uma chaleira irá despejar a água quente, a câmera está dentro da casa. A câmera se desloca e vemos os braços e o vestido de D. Thereza. A câmera se desloca mais um pouco e vemos seu perfil. – Corte – close na caneca com o café. – Corte – a cozinha é vista de outro ângulo, a câmera está próxima ao fogão e vemos D. Thereza no centro da cozinha, atrás dela uma geladeira branca, duplex, com vários imãs. A pia ao fundo, o vitrô em cima da pia e, na lateral esquerda a porta que dá acesso ao quintal.

Uma pessoa passa no quintal, talvez algum membro da equipe. Coutinho pergunta quem é a moça e D. Thereza responde que é sua filha. D. Thereza olha para a câmera. – Corte – Vemos Coutinho, de perfil, vestindo uma camisa azul, à direita da tela, ao fundo está a filha de D. Thereza, de braços cruzados se apoiando em uma porta que está aberta e um armário amarelo, atrás dela. Do outro lado está a geladeira. Coutinho pergunta sobre a religião dela, a câmera vai se deslocando até fechar na moça, que responde dizendo que é atéia. Percebemos, pelo movimento da câmera que ela não está apoiada, está na mão do operador, pois dá umas balançadas. Coutinho pergunta o que é ser atéia e enquanto ela explica, ouvimos a voz de D. Thereza falando com outras pessoas. A filha se movimenta, faz gestos, olha para a esquerda, em direção ao quintal e para a direita, em direção ao Coutinho, é filmada da cintura para cima e vemos que sua camiseta foi cortada, retirada as mangas, a gola e que tem uma estampa que é em quadrinhos. – Coutinho diz que ela é a única pessoa no morro que disse ser atéia até agora, porém está voz vem de fora da moldura, ele não é filmado enquanto fala. – Corte – quintal. A câmera parece filmar de cima. Há um banco, uma mesinha improvisada onde D. Thereza serve o café, quatro pessoas estão à sua volta; duas com papéis nas mãos estão abaixadas para pegar o café, outra em pé, espera. A outra é a filha de D. Thereza. Os varais com roupas encobrem alguns rostos. À esquerda da tela há uma construção “no tijolo”; à direita, Coutinho passa atrás das roupas, vemos seu tênis. Ele pára, dá meia volta e vemos seu perfil. Ao fundo, telhados, parte mata verde e um morro. Fazendo um ponto de fuga. O chão tem partes de cimento e partes de terra. D. Thereza está chamando as pessoas para tomar um cafezinho. – Corte – Elisabete é filmada da cintura para cima, vemos ao fundo, que é a casa que está “no tijolo”, do lado de fora a casa não está rebocada e pintada. Há uma gaiola perto da porta que dá acesso à cozinha. Há uma porta no chão, encostada na parede na cozinha, há baldes coloridos à esquerda da tela e uma camiseta pendurada divide o pp. com a Elisabete. Ela olha para o chão e a câmera se desloca para a esquerda tirando Elisabete do quadro e colocando D. Thereza. Ao fundo vemos um barranco, vários objetos, o chão de terra e roupas penduradas. A câmera se desloca novamente, agora para a direita e fecha na Elisabete. Coutinho pergunta se ela já viu alguma incorporação de D. Thereza. Ela diz “Claro!” e ele continua perguntando. A câmera se desloca um pouco para a esquerda e Elisabete fica em pp. e D. Thereza em segundo. D. Thereza fuma, solta fumaça e olha para a filha que está falando no momento. – Corte – Há muito sol, o enquadramento é o mesmo, D. Thereza se vira, abaixa a cabeça e vai até a cozinha. A câmera acompanha o movimento dela, sem deixar de filmar a filha. D. Thereza pega um copo e volta para o quintal, atravessa o quadro até sair dele. D. Thereza e a equipe conversam, mas não identificamos o que falam, pois Elisabete está falando neste momento com Coutinho. A câmera se desloca um pouco mais para a direita. – Corte – Elisabete está em pp, da cintura para cima e atrás dela D. Thereza toma café. Elisabete conta que pediu várias coisas para o espírito que baixou na sua mãe, pediu para arrumar emprego, passar de ano... enquanto fala, faz muitos gestos com os braços. Ela também fala rápido. D. Thereza ao fundo, fala “Ela é

boazinha, né?” D. Thereza olha para a esquerda do quadro, conversando com quem está fora da moldura, deste lado do enquadramento. Elisabete olha para a direita do quadro, em direção ao Coutinho, que também está fora da moldura. – Corte – A câmera se desloca rapidamente de Elisabete para D. Thereza, que chega com o dedo indicador a frente e diz “esta história eu ainda não contei... eu perdi uma irmã dentro do banco”, se aproxima de Elisabete e a câmera se desloca para esquerda para enquadrar apenas D. Thereza, que é filmada da cintura para cima. Continua dizendo que perdeu a irmã por causa da pomba-gira que a irmã tinha. Faz mistério, olha para o chão, para a equipe que está à esquerda e fala “Isso eu não falei pra vocês”. – Corte – D. Thereza aparece à esquerda da tela, do busto para cima, apontando o dedo. Ao fundo roupas escuras, sendo que uma delas tem uma lista rosada que faz conjunto com o vestido de D. Thereza. Ela conta que a irmã trabalhava num centro que tinha uma pomba-gira que era boa e ruim, chamava-se pomba-gira, rainha do inferno. – Corte – Insere uma imagem de uma estatueta de uma pomba-gira, sentada num trono cujo encosto possui duas caveiras. Ela está no meio, é mulata, cabelos longos, negros e lisos, uma coroa na cabeça, braços, seios, barriga e pernas estão à mostra. Está de sapato nos pés. O fundo é o mesmo das outras estatuetas. Enquanto vemos esta estatueta, ouvimos a voz de D. Thereza. – Corte – Volta em D. Thereza, que se movimenta, olha para as pessoas, com o dedo apontado diz que falou com a irmã: “Laurinda”, neste momento, olha para traz e fala “se estiver ouvindo sabe que não estou mentindo” Olha na direção em que, provavelmente Coutinho está e diz “porque os espíritos estão em toda parte. Aqui tem uma legião. É que a gente não tem vidência para ver.” Coutinho diz: “Agora” e ela confirma “Agora tem uma legião aqui.” – Corte – Insere uma imagem do quintal, sem nenhuma pessoa. A câmera está no fundo do quintal e vemos o chão de terra, um velotrol, um banco de madeira e a sua frente um outro banco estofado, bambus segurando os varais, ao fundo a casa e acima uma caixa d’água e outras construções. Há plantas, principalmente na lateral direita da casa. – Corte – D. Thereza é filmada da cintura para cima. Encena os diálogos com a irmã, muda de voz, para imitar a voz da irmã, imita a pomba-gira que incorporou, comenta. A câmera se desloca pouco. – Corte - D. Thereza é filmada da cintura para cima e agora está com um cigarro nos dedos. Conta que no dia em que a irmã foi pegar um dinheiro grande no banco, que inclusive iria ajudá-la a comprar umas tábuas novas e umas telhas, quando chamou seu nome Laurinda Aquino de Araújo, ela caiu. D. Thereza se movimenta, imitando os gestos da história que conta. Põe a mão perto da boca, para dizer o que foi constado no óbito, como “segredo”, chamando o outro para a história. – Corte – volta no mesmo enquadramento. A personagem conta que foi ver o corpo da irmã e estava toda arrumada com rosas vermelhas, a rosa da pomba-gira. E imita, mudando o tom de voz, o que a pomba-gira lhe disse: “Levei ou não levei? Não disse que levava!” – Corte – Outra imagem do quintal, sem nenhuma pessoa, mas de outro ângulo, a câmera está posicionada na frente da casa e filma em direção ao fundo do quintal.

Corte

56'02'' – imagem de pessoas de branco, duas com adereços com plumas na cabeça, uma delas fuma, outra mulher atravessa a cena e também fuma. Ouvimos o toque de caixas e algumas palavras em voz alta e palmas. – Corte – aparece um homem, tocando caixa, vestido de branco – Corte – aparece a senhora que atravessou a cena com o charuto e dá um sinal para que uma mulher e um bebê se aproximem. – Corte – Retrato do Alex, seu nome está no canto inferior esquerdo. Ouvimos o som do terreiro. – Corte – Coutinho pergunta se é a primeira vez que ele batizou e ele responde que sim. A câmera mostra André do peito para cima, sentado com o braço direito apoiado sobre uma mesa. Ele está posicionado à esquerda do quadro. Ao seu lado uma geladeira azul, a parede atrás da geladeira é de azulejo branco, esta parede há uma janela que fica atrás de Alex e é possível ver o lado de fora da casa. A câmera vai se deslocando lentamente, vemos que ao lado da geladeira tem um forno microondas, na parede há uma janela com uma cortina, que dá a impressão de ser de plástico e ao lado do forno microondas há uma televisão exibindo a gravação do batismo da filha de Alex. A câmera fixa na TV, que está sob um *rac* (pequena estante) e em cima da TV há alguns objetos. Alex está contando que levou sua filha para batizar na Igreja católica de manhã e que à noite foi para o terreiro batizar a filha na Umbanda. – Corte – imagens da gravação. Ouvimos o som do terreiro, ou melhor, da gravação e a voz de Alex explicando o que estava acontecendo enquanto juntos assistem o batismo. – Corte – imagem do alto, feita pela segunda câmera. Vemos o operador de som, no canto inferior esquerdo, ao seu lado o operador da primeira câmera e Coutinho sentado mais próximo à TV. Entre Coutinho e a TV ainda há outra mesa ou estante com um aparelho de som. Vemos o *rac* com a TV, o microondas, a geladeira e Alex. Vemos o operador da primeira câmera fazer um deslocamento, do Alex para a TV. – Corte – imagens da TV no momento em que iria ser jogada a água benta na criança. Ouvimos o áudio do Alex contando que a água foi o padre que benzeu. – corta – enquadramento no Alex. Vê-se parte da mesa, seu braço, a geladeira e ao fundo uma porta que está aberta e dá acesso para fora da casa. Coutinho pergunta se o padre não se importou de dar a água que iria servir para o batizado da Umbanda e Alex diz que não, porque primeiro ele foi na Igreja Católica, só depois que ele foi na Umbanda. – Corte – imagens da gravação. Um homem segura a bacia e Alex diz que ele é seu padrinho e seu tio, mais tarde ele será visitado por Coutinho. Alex dança com o bebê e canta, há tambores, cantoria e muita fumaça de cigarro ou charuto no ritual. – Corte – vemos a sala de Alex e no centro a TV. Ouvimos o som da TV e da voz de Alex. – Corte – imagens da gravação – Corte – enquadramento no Alex, dos ombros para cima. Ouvimos Coutinho pedir mais explicações de como é que é batizar em dois lugares diferentes no mesmo dia. Alex diz que para ele não existe religiões e sim a igreja católica, embora não siga... – Corte – imagens da gravação. Ouvimos Coutinho perguntar sobre o ritual do batismo na Umbanda. – Volta no Alex, na mesma posição anterior. Ele ri bastante e explica que não tem padre, nem batina e fica mais sério de novo.

Corte

58'54'' – Retrato de Nira, em close no seu rosto. – Corte – Nira é filmada num ambiente externo, talvez na frente de sua casa. Seu rosto fica em close, à direita da tela e seu olhar se dirige para a esquerda. Ao fundo tem um poste, e uma construção. Ela fala que gosta da Universal. – Corte – Vê-se Nira em pp.do pescoço para cima enquadrada de maneira mais ampla, à direita da tela, em segundo plano um poste com vários fios, um suporte para iluminação de rua, atrás do poste, telhados de uma casa, atrás da casa um varal bem no alto com roupas penduradas e em último plano a vegetação verde. Coutinho pergunta sobre uma oração que Nira fez. Ela conta que orou para o Alex. A câmera se desloca um pouco para a direita e ao fundo, próxima à mata uma árvore florida, com flores roxas. Nira diz que na terceira vez que Alex pediu para ela orar, ela falou que não, que era para ele ir à igreja, ouvir a palavra, porque ele já sabia que Deus curava. Ela fala isso mostrando o dedo.

Corte

59'48'' – Alex sentado, filmado do peito para cima, conta sobre o dia que foi na Universal com a sua mãe, Nira. – Corte – A câmera se afasta um pouco, André fica mais centralizado e o vemos da cintura para cima. Ele faz gestos com as mãos para mostrar como o obreiro orou para ele e depois de suar muito ele ficou bom. Coutinho pergunta o que ele acha que aconteceu ali e Alex responde que foi uma fé muito grande.

Corte

1:00:27 – Dejair canta em close na tela. Esta imagem é da gravação que eles estavam assistindo do batizado. – Corte – o áudio continua e temos o retrato de Dejair. Ele está em close, no centro da moldura e seu nome está inscrito na tela no canto inferior esquerdo. – Corte – volta para as imagens de Dejair na gravação do batizado. – Corte – Dejair está sentado numa poltrona, é filmado das pernas para cima. Do lado esquerdo da moldura há uma escada que faz um “L” e sobe passando por trás de Dejair. Na parede onde está encostada a sua poltrona há vários objetos em cima. Ele diz que é irmão da Nira e tio e padrinho do Alex. – Corte – o enquadramento está mais próximo de Dejair, que aparece da cintura para cima, há na muretinha atrás dele algumas canecas. Ele explica fazendo uma analogia aos níveis escolares, os níveis das religiões “espíritas”, pois ele diz que tudo é espiritismo, mas que elas têm graus diferentes. – Corte – o enquadramento permanece o mesmo, mas Dejair se deslocou um pouco para a esquerda, ficando ainda mais centralizado. Coutinho pergunta se ele acha que estas religiões têm alguma coisa a ver com a África. Ele diz que sim e diz que principalmente o candomblé e a macumba têm muito a ver com o crioulisto e faz um gesto, que não conseguimos ver, mas podemos inferir, pelo movimento dos braços e a direção do seu olhar que foi mostrar com os dedos de uma das mãos a pele do outro braço. Ele ri, ao falar que tem a ver com a cor. – Corte – mesma tomada. A câmera faz um pequeno deslocamento para trás. Dejair trata Coutinho por “Senhor”. Ele conta que a sua mãe conheceu o preto velho com quem ela trabalha, quando ele era vivo. – Corte – nesta imagem vemos o operador da primeira câmera e a câmera à sua frente. Ao seu

lado Coutinho, vestindo uma camisa xadrez, do lado de Coutinho o operador de som, segurando o suporte para o microfone e à frente deles Dejair, vestindo bermuda e uma camisa pólo branca. O operador de som abaixa um pouco o microfone e conseguimos vê-lo, bem próximo ao personagem. – Corte – enquadramento da cintura para cima em Dejair. Ele explica que aqueles que morreram hoje participam dos trabalhos e aqueles que eram bons, viram coisa boa, e os que eram ruins, viram coisa ruim. – Corte – o enquadramento é feito dos joelhos para cima, vemos na muretinha atrás de Dejair várias molduras, numa delas há uma fotografia. Dejair parece calmo e sorri bastante. – Corte – enquadramento dos ombros para cima, mais fechado no personagem. A câmera faz um deslocamento lento, se distanciando do personagem e fixando a imagem do peito para cima de Dejair. Ele está falando de Exu, que acredita que se falarmos o nome de coisas ruins, elas virão e que na Umbanda se canta para os Exus, porque tem a hora deles, mas que na Universal, por exemplo eles falam disso a toda hora.

Corte

1:03:42 – Alex é visto do peito para cima, pede licença para cantar, faz um pequeno ritual para não chamar nada para aquela casa. – Corte – a câmera fecha no perfil de Alex, que está à esquerda da tela e olha em direção à direita, provavelmente pela janela de onde vem uma luz no seu rosto e canta para Exu. Faz um gesto com as mãos na cabeça quando fala o nome de Omolu.

Corte

1:04:11 – Ouvimos o canto de Alex e acompanhamos os passos de uma pessoa por uma trilha dentro da mata. Ele está de sandálias de tiras e o caminho está iluminado pelo sol que consegue penetrar por entre as folhas. – Corte – Retrato de Taninha, visto dos ombros para cima, o fundo são as árvores e seu nome está inscrito no canto inferior esquerdo com a informação “pai de Carla”. – Corte – está sentado num pedaço de construção de cimento, o vemos quase de corpo inteiro. Está rodeado de árvores e folhagens, parece estar numa encruzilhada, há duas possibilidades de caminho. Coutinho pergunta se ele conhece essas matas todas. – Corte – a câmera fecha e o filma da cintura para cima. Está de camiseta branca e um boné azul, que não usou para fazer o retrato. Coutinho faz várias perguntas e Taninha apenas às responde, sem dar continuidade á elas. Ele diz que só criou um filho, Marcelo, com a mulher com quem é casado. – Corte – Coutinho pergunta se ele gosta dela. Ele fala um pouco mais. (nesta passagem podemos perceber claramente a edição feita em cima do texto. Mesmo cortando, o diálogo se mantém.) –Corte – a câmera enquadra mais de perto, agora dos ombros para cima. Taninha ocupa a esquerda da moldura, atrás vemos uma trilha na mata. – Corte – fica mais fechado em Taninha. Aparecem poucos dentes, seus olhos se mexem bastante e sua voz é mais agressiva que dos outros personagens. Ele demonstra raiva, desgosto, de várias coisas. – Corte – enquadramento do busto para cima com a trilha ao fundo. Está claro e as folha se mexem bastante, indicando que há vento. – enquadramento mais fechado, quase em close. Coutinho pergunta sobre sua religião e ele diz “sou católico apostólico romano” duas vezes, mas na segunda,

acrescenta e a Umbanda também. – Corte – É visto das pernas para cima, na sua mão esquerda tem um cigarro. A câmera vai se deslocando lentamente, aproximando-se de Taninha e aos poucos o cigarro fica para fora da moldura, no entanto vemos a fumaça subir. – Corte – volta o quase close e Taninha diz quais são seus guias. – Corte – é visto dos ombros para cima e ao fundo os raios de sol iluminam a cena. Conta sobre um problema que teve ao fazer o despacho num cemitério que ao desenterrar uma coisa, desenterrou outra. – Corte – vemos Taninha do peito para cima Coutinho pergunta quem é seu guia e ele responde Marabô – Corte – insere a imagem de uma estatueta de um homem filmado dos ombros para cima, vestindo uma capa vermelha, é careca, jovem, com cavanhaque preto. O fundo é o mesmo das anteriores. Enquanto vemos esta imagem ouvimos a voz de Taninha dizendo que já viu Seu Marabô fazendo muita coisa boa e também muita coisa ruim – Corte – volta no Taninha, no mesmo enquadramento anterior – Corte – Taninha é filmado dos ombros para cima critica a Igreja que diz que vai tirar os demônios, dizendo que é uma palhaçada, ri da situação criada na igreja. – Corte – close em Taninha segurando uma caneta assinando algum papel que está apoiado em vários cadernos. A câmera se afasta um pouco e o vemos entregando a caneta para alguém e a câmera continua se deslocando para o rosto do personagem, que força os olhos para enxergar. A câmera se afasta, enquadrando Taninha e uma das integrantes da equipe, que pega os cadernos e entrega o dinheiro a Taninha. Eles riem, porque o dinheiro está todo em notas de R\$1,00. Ele pega o dinheiro na mão, ela aparece sentada ao lado de Taninha dos joelhos para cima, está de bermuda clara e blusinha azul. Ela ri e diz que já veio “trocadinho”, Coutinho pergunta por que entregou o dinheiro assim, e ela olha para fora da moldura e diz “esse era o único troco que eu tinha”, que não podia fazer nada. Olha para Taninha e diz “mas é dinheiro, né?”

Corte

Há muitas coisas para se pensar nesta grande parte do filme, com 34 minutos. Destacam-se os diferentes comportamentos do diretor durante as visitas. Com alguns personagens, que já haviam aparecido em momentos anteriores parece haver uma maior descontração, são exemplos disso André e D. Thereza. Ambos estão mais à vontade e contam muitas histórias. Há uma tentativa de conversa bastante interessante com a filha de D. Thereza, que, como está na casa, Coutinho pergunta sobre sua religião e ela acaba também falando sobre as incorporações de sua mãe. Além de ser um exemplo de algo que se aproximou de uma conversa, é mais do que isso, um exemplo de que este diretor conseguiu aproveitar algo que não estava programado, mas que poderia ser interessante para o filme. Lídia, Quinha e Taninha parecem destoar dos demais personagens. Lídia está arrumada para a entrevista, usa saia e blusa, está com um colar e com brincos. Ela faz uma pergunta sobre o batismo que Coutinho não responde. Ele faz poucas

intervenções na fala de Lídia. A impressão é de que ele se levantou e ficou em pé, antes de terminar o “testemunho”, é esta palavra que Lídia usa. Como quase não há interferências de Coutinho, podemos imaginar que ela conduziu mais a “entrevista” e que talvez ele não tenha gostado muito disso, pois neste caso, não houve mesmo uma “conversa”, nem “entrevista”, ela pode ter usado o filme para dar um “testemunho”, o que pode ter irritado Coutinho. No entanto, ele não a tirou do filme. Como ela é evangélica, a questão do testemunho é muito forte, afinal, é mostrando o “exemplo” que eles esperam converter outras pessoas. Talvez por isso que ela esteja bem arrumada, afinal, aquele que vai testemunhar deve estar apresentável.

Quinha está vestida de modo simples e confortável, destaca-se o lenço que usa sobre a cabeça. Ela praticamente não fala nada sobre religião, o que nos faz perguntar – por que Coutinho a manteve no filme, com 5 minutos de participação? Talvez a presença de Quinha confirme a afirmação dada por Coutinho de que religião é apenas o eixo temático do filme, pois seu maior interesse é pelas pessoas, sobre como elas vivem.

Taninha tem uma participação interessante. Na inscrição do seu nome, no retrato, aparece, entre parênteses “pai de Carla”. No entanto, em nenhum momento no filme fez-se referência a este fato. Coutinho pergunta sobre seus filhos e Taninha afirma ter criado apenas um dos dezoito filhos que teve com várias mulheres. Ele também aparenta ser bastante revoltado e ridiculariza o exorcismo praticado pelos evangélicos.

Alex, Nira e Dejair pertencem à mesma família com quem Coutinho cria um diálogo através da edição do filme. Alex é jovem, recém papai e interage com Coutinho mediado por um vídeo feito na ocasião do batismo de seu filho. Nira parece dar um testemunho sobre a fé e sobre sua igreja, a Igreja Universal. E Dejair, parece se apresentar como o especialista que explica as diferentes religiões, comparando-as com os níveis escolares.

Um outro aspecto freqüente nesta parte do filme é a presença do “dentro e fora”, tanto em relação ao ambiente em que os personagens apareceram, alguns dentro de casa e outros em espaço aberto, quanto a presença de portas e janelas de onde se pode ver o outro lado.

1:08:32 – A câmera filma D. Thereza de costas, descendo as ruelas do morro. Está usando um vestido estampado e tem uma sacola pendurada nos braços. – Corte – a câmera agora filma D. Thereza de frente e começamos ouvir o áudio dela cantando uma música. Ela acena para alguém, a câmera pára e D. Thereza passa por ela, vemos seu perfil e depois novamente fica de costas. – Corte – Vemos D. Thereza perto da rua, caçambas cheias de lixo à esquerda, D. Thereza no centro e uma mulher carregando uma criança à

direita, ao fundo a entrada para a favela. Passa um carro. – Corte – D. Thereza está de costas, caminhando numa calçada, à esquerda da tela. Carros e um ônibus passam pela rua. – Corte – Ela se aproxima de uma casa, a câmera está do outro lado da rua. Ela chega ao interfone de uma casa grande, com grandes portões. – Corte – a câmera se aproxima, filmando D. Thereza dos ombros para cima. Ouvimos a voz do interfone que diz que ela pode entrar. Ela entra. – Corte – vemos D. Thereza sentada no banco, no quintal de sua casa, filmada do peito para cima, com a camisola cor-de-rosa, com os varais de roupas, com o balde azul sobre a mesa. D. Thereza está cantando. A câmera se desloca lentamente, distanciando-se da personagem. Termina a música. Ela pergunta “gostou?” – Corte – D. Thereza é filmada dos ombros para cima, ela está posicionada à direita da moldura. Sua cabeça está ligeiramente voltada para a esquerda, seus olhos estão atentos à pergunta que Coutinho está lhe fazendo. “D. Thereza, me diga uma coisa, a senhora é feliz?” Ela olha para várias direções e diz “está é uma pergunta que fica no ar. Esta é uma pergunta (faz pausa) que dói muito pra mim responder.” Usa as mãos para fazer gestos, sua voz começa a ficar embargada. “Porque numa parte eu sou feliz” neste momento coloca as mãos sobre o peito, no coração. Bate algumas vezes no peito, depois bate as mãos, olha para baixo. Coloca a mão à sua frente, como pedindo tempo, e muito emocionada diz “mas na outra eu não sou”. Alguém aparece na cozinha com um cigarro na boca, ascende o fogão para ascender o cigarro. D. Thereza coloca a mão no rosto, diz, “eu não quero chorar, hein.” Coloca novamente a mão no rosto e depois na frente da boca e diz “eu sou emotiva, né?”. A pessoa ainda está na cozinha e se movimenta, sai para o quintal. Não é a Elisabete. D. Thereza continua “na outra eu não sou... eu acho que nunca vou ser” A Elisabete aparece na cozinha e depois sai para o quintal. Coutinho insiste “por quê?” D. Thereza olha para várias direções, olha para baixo, está emocionada, olha para ele e diz “eu tenho que responder esta pergunta?” Ele prontamente diz “não”, ela olha para outras pessoas da equipe, depois para ele e diz “desculpa”.

Corte

1:10:42 – Braulino, com a camisa branca de botão, filmado da cintura para cima, está sentado diante da porta, próximo à televisão que está desligada. Ele canta. A câmera vai se deslocando lentamente, distanciando-se de Braulino e ampliando o enquadramento. Enquanto canta, ele mexe num cinto que está sobre a mesa. Marlene está sentada em outra cadeira, quase de frente para Braulino. Ele vira o rosto em direção à Marlene, que continua na mesma posição olhando para o chão. Terminada a música, Braulino curva-se e coloca as mãos sobre as pernas de Marlene. Ela se afasta um pouco e coloca uma das mãos no rosto. Eles riem. Ele beija a outra mão de Marlene que estava sobre sua perna. Ela o empurra, envergonhada. Coutinho pergunta quantos anos de casado eles têm e Braulino responde “39 anos, né minha veia. Cantei muito esta música pra minha veia...” Marlene diz “nossa!” balançando a cabeça afirmativamente. Coutinho faz outra pergunta, Marlene está respondendo e Braulino, rouba a “palavra”... “São 39 anos... Esta eu faço um elogio e aproveito a oportunidade. É minha mãe. É minha irmã. É meu

pai. É tudo na minha vida.” – Corte – A câmera vai se aproximando de Braulino, que diz se sentir bem em ser brasileiro, em ser negro. A aproximação da câmera chega ao close quando Braulino diz “preto é cor, negro é raça”.

Corte

Estas duas seqüências diferem das anteriores porque começam com os personagens cantando. Ambas foram destacadas da “entrevista” e montadas neste momento do filme. Cada uma com algo especial. A emoção de D. Thereza diante de uma pergunta de difícil resposta se for levada a sério - “Você é feliz?” – também emociona o espectador. Há um ser humano diante da câmera, que demonstra sua fragilidade diante de uma pergunta, talvez inesperada. Segundo Coutinho, este trecho não poderia ser colocado no final do filme, porque ficaria apelativo.

A seqüência de Braulino é diferente, ele canta e resolve homenagear a sua esposa, dizendo que ela é uma “mãe”, uma “irmã”, um “pai”... só não disse que é uma mulher! Parece discursar, tanto na “homenagem”, quanto no discurso final em que diz ter orgulho de ser negro e que “preto é cor, negro é raça.”. Coutinho mantém o discurso que, por um momento, parece fugir do tema de interesse de Coutinho, pois não se trata nem da sua religião, nem da sua vida, mas de uma posição ideológica em relação à questão racial. Esta afirmação se liga ao “depoimento” de Dejair, que afirma que religiões como o candomblé e a umbanda tem muito a ver com a África, com o “crioulismo”. Ao falar disso, Dejair faz um gesto, que não pode ser visto claramente, porque a câmera não mostrou, mas o movimento feito pelo personagem sugere que ele passou os dedos sobre a pele do braço, para falar de cor. Ele usou este recurso para não falar claramente, talvez haja aqui uma demonstração de preconceito do próprio personagem em relação à cor e em relação à religião praticada por eles, como se agrupasse os negros em religiões de negros. Não se sabe se Coutinho compartilha de alguma destas posições, no entanto, ele não mostra o gesto de Dejair, mas também não corta esta parte. Da mesma forma que deixa Braulino falar sem cortá-lo.

Ao observar as seqüências feitas com Braulino, fica evidente que houve edição e montagem. Verificamos através das roupas que foram usadas pelos personagens, pela ocupação dos espaços da casa e pela disposição dos móveis que há cenas intercaladas, provavelmente filmadas em momentos diferentes. Em uma das cenas, Braulino e Marlene estão com as mesmas roupas que usavam quando aparecem pela primeira vez no filme, mas neste momento, eles estão (re)vendo a gravação do primeiro dia de entrevista. Coutinho ainda diz: “Da outra vez que estivemos aqui...”

1:12:11 – uma mão liga um pisca-pisca que está sobre uma mesa com uma fotografia e um vaso com flores de plástico. Começa uma canção natalina. Uma bola chega até a moldura, há barulho de criança.

Corte

Vista de várias casas, á noite, com as luzes acesas, com pisca-piscas ligados. Há vozes.

Corte

Outra tomada das casas.

Corte

Tomada de duas janelas. Fora está escuro. Vemos o interior das casas, iluminadas por luzinhas.

Corte

Tomada de um outro lugar. Há uma luz verde, forte e um pisca-pisca pendurado.

Corte

Estas rápidas imagens, feitas à noite, separam toda a parte anterior e introduzem as seqüências finais filmadas na noite de Natal. Coutinho usa bastante, neste filme, cenas de intervalo dividindo um “bloco” de outro.

1:12:29 – Vemos á esquerda uma parede com duas janelas, e na porta está Carla sentada na soleira da porta. Ao seu lado, agachado está Coutinho. Ela tem algo sobre as mãos. Do lado direito da tela tem uma parede grande, há 4 ou 5 integrantes da equipe, um deles com uma luminária grande, iluminando a cena que é filmada. O primeiro câmera está bem em frente a Carla e ao Coutinho. Então, quem faz esta imagem é o segundo câmera. Continuamos ouvindo a “musiquinha” natalina de um pisca-pisca e vozes. – Corte – aparece em close a Carla, que está rindo e ouvimos Coutinho perguntar “você está aí toda a vontade, como é que é?” Ela responde “Eu tô, tava arrumando a casa.” Ela está com uma camiseta grande, com as mangas arregaçadas, cabelo preso. – Corte – a vemos do busto para cima, atrás dela há uma porta de madeira semi-aberta. Ela diz que Natal é uma data que ela não passa fora de casa... há vozes de criança. – Coutinho pergunta o que ela ganhou de presente. Carla está em close. Olha para o alto para responder. Ela conta quais presentes ganhou, sendo que entre eles haviam três *bodys*. Coutinho pergunta “*bodys?*” e Ela explica olhando para ele “*bodys*, colãs”, depois olha para baixo, para o alto e continua respondendo. - Corte – Em close, com uma das mãos sobre o queixo, olha para Coutinho e diz “meu irmão ta desempregado (ri) ninguém mais vai me dar presente (continua rindo) e vocês que me deram a foto.” Coutinho pergunta “ e a foto, está aí?” Carla gira o corpo para a esquerda, olha em direção a fresta da porta e grita “Manhê, pega minha foto aí?” – Corte – close na fotografia de Carla, feita no dia da sua

“entrevista”, ela segura com a mão direita a foto e acaricia a foto com a mão direita. Coutinho pergunta se ela gostou da foto e ela diz que sim, e que guardar em um lugar onde ela tem outras fotos.

Corte

1:13:18 – Vemos o corpo de um homem que está com camisa branca ao seu lado um menino, também de camiseta branca, ao fundo há uma geladeira azul e uma escada de cimento. Uma mão aparece no quadro e entrega uma fotografia. É do André. A câmera se desloca, vemos uma outra criança e a fotografia da esposa do André. Ouvimos as vozes. O homem entrega as fotos para uma mulher magra, que veste um short curto e uma miniblusa. Eles olham as fotos. Ela pega as do André e ele pega as da mulher. – Corte – André está à esquerda da moldura, com o braço direito cruzado e o esquerdo leva as mãos à boca. A esposa ocupa o lado direito da tela. Atrás dele há uma prateleira com vários potes, colocada numa parede clara. Atrás dela, debaixo da escada, está uma geladeira azul, com diversas coisas em cima. Destaca-se uma sopeira antiga. Coutinho pergunta se ele conseguiu dinheiro para comprar presente para os filhos? André diz que deu um CD para ela e outro para ela (apontando com o dedo – um é para a sua esposa e provavelmente o outro para a sua filha). Abaixa-se. A câmera acompanha, vemos que atrás dele há um mesa pequena. – Corte – Volta na mesma tomada. André e a esposa discutem. Ela diz que a música número 11 combina com eles. Coutinho pergunta por quê. – Corte – close no encarte do CD que é segurado pelas mãos da esposa, André está ao seu lado e aponta com o dedo a música. Eles cantam acompanhando o aparelho de som. – Corte – A câmera centraliza André e sua mulher cantando. Ao fundo vemos a escada. Há uma vela verde num suporte preto em um dos degraus, algum objeto no outro e vemos a camiseta do filho deles sentado em outro. A câmera balança um pouco e se desloca para esquerda e para baixo. Vemos os corpos de André e sua esposa, com o encarte e ao fundo uma mesa e sobre ela uma assadeira com uma carne, uma tigela com arroz, panetone. A mesa está arrumada. A câmera vai voltando. – Corte – A esposa aparece em pp. e atrás dela André, ao fundo a parede da cozinha.

Corte

1:14:48 – É noite. D. Thereza está de vestido florido sobre fundo preto. Está sentada no quintal. Ao fundo a casa está iluminada, o vitrô da cozinha e a porta estão abertos e alguém vai do quintal para a cozinha. Dona Thereza diz que seu dia foi ótimo e que trabalhou. Ela está posicionada no centro do enquadramento, sentada com o corpo em direção à direita. Ela gira o pescoço para a esquerda para falar. Há uma luz forte, iluminando a cena. Há movimentação dentro da casa. Coutinho pergunta onde ela foi trabalhar e ela responde “Onde eu trabalho sempre.” Coutinho “A que horas a senhora foi pra lá?” Thereza “eu fui pra lá 8 horas.” Coutinho “trabalhou até que horas?” Thereza “Trabalhei até seis e meia.” Coutinho “A senhora tava fazendo o que lá hoje?” Thereza “Eu tava fazendo os preparo para a noite de Natal, a ceia deles, que eu faço todo ano.” Coutinho “qual foi a ceia que a senhora fez esse ano?” Thereza olha para a sua frente, não para Coutinho “Eu fiz um peru assado (olha para Coutinho) regado com champanhe,

importada ainda (olha para outras pessoas e volta a olhar para Coutinho – Elizabeth sai até a porta, espia e volta para dentro.) muito chique, né? Fiz um presunto, todo cravejado de cravos da índia (ela faz um gesto com a mão e nela tem um cigarro aceso) e melado. Daí você corta, (faz gestos, mas a câmera não filma.) vai cortando, vai colocando cravinho da índia e depois passa o melado... (faz novamente o gesto de passar com a mãos que segura o cigarro. Elizabeth sai de casa e vai para o quintal, atravessa a moldura. D. Thereza continua falando da comida). Coutinho pergunta se ficou bom. Ela diz “Ah, ficou uma delícia.” – Corte – a tomada é mais próxima, dos ombros para cima. Coutinho pergunta se ela não vai participar da alegria do natal. E ela balança a cabeça negativamente várias vezes e diz que quando eles chegaram ela já estava ali, no escuro. – Corte – close no rosto de D. Thereza que pergunta “Qué, qué ver meus bisnetinhos lá no meu quartinho? A velha ganhou outro vinho.” Coutinho fala “ah é?” e Thereza “é. Num qué i lá vê? (...) Ela só ganha moscatel, que é o que ela mais gosta. Então agora ela ta muito chique e eu deixei de botar o café.” (ela não se empolgou em nenhum momento desta visita, a não ser na hora em que fala que a velha ganhou um vinho.) – Corte – (1:16:31) A câmera começa a filmar a parede pintada de branco com um quadro de uma oração, uma bandeira do botafogo está presa a outro quadro, uma antena está pendurada num prego. A música que está tocando é “Save me Now”. Há outro quadro abaixo do quadro da oração, um aparelho de som grande, encapado, há uma tolha cobrindo-o e, sobre ele, um quadro pequeno e uma árvore de natal pequenina. Esta aparelho está sobre uma mesa, coberta com uma toalha florida e ao lado de uma televisão. Do outro lado desta mesa, há um outro aparelho, coberto com um toalha e sobre ele um abajur do Pato Donald e dois sapos de barro. Há um criado mudo na parede do fundo e um colchão no chão onde dorme um bebê, cercado por travesseiros, almofadas e sacolinhas plásticas. Vemos a cama, com um lençol branco, uma almofada marrom, uma roupa de criança e outro bebê dormindo, cercado por mais almofadas e roupas dobradas. Um outro colchão está em pé, apoiado na parede. A câmera mostra uma bolsa de plástico de fundo azul com flores, próxima a uma mesinha com uma cadeira e no canto, entre duas paredes, uma outra mesa pequena, coberta com uma toalha branca e sobre ela há uma pedra, um pires, um tubo preto, um vaso com trigos, uma tigela branca com um bicho na borda e com algo dentro, um copo azul com água, duas estatueta médias de Nossa Senhora Aparecida e uma estatueta de uma senhora negra, vestindo uma roupa branca e lenço branco na cabeça. Há também uma garrafa de plástico pequena de água e uma garrafa de vidro. – Corte – close do “altar”. O bicho não está mais na tigela e a garrafa é de vinho moscatel. Esta imagem fica 24 segundos na tela.

Apagamento da imagem

Nesta seqüência final Coutinho visita três personagens: Carla, que apareceu pela primeira vez aos 25 minutos; André, que havia aparecido outras duas vezes, uma na abertura do filme e uma aos 33 minutos e D. Thereza, que havia aparecido outras três vezes, aos 16 minutos, aos 50

minutos e à 1 hora e 8 minutos de filme. Coutinho pergunta sobre os presentes que ganharam e que deram de Natal e tanto Carla, quanto André e sua esposa mostram as fotografias que ganharam de presente da produção do filme. São os únicos que vemos ganhar esta “lembrança”. O clima é de conversa, tanto com Carla, quanto com André e sua esposa. André e a mulher cantam para Coutinho. Já D. Thereza está mais quieta nesta noite. Limita-se a responder as perguntas feitas por Coutinho, no início com pouca vontade e depois se solta um pouco mais, contando que deu um vinho de presente para a Vovó Cambina. Ela, mais uma vez, determina o fim da filmagem, convidando-os para ir ao seu quarto conhecer os seus bisnetos.

Tem início um plano seqüência, único no filme, no qual a câmera faz uma excursão pelo quarto até chegar no altar de D. Thereza, com Nossa Senhora Aparecida, Vovó Cambina e as oferendas. Este plano parece comprovar a fala de D. Thereza, pois se destaca a imagem da Vovó Cambina à frente de uma garrafa de vinho Moscatel. A música que acompanha esta seqüência, segundo Coutinho estava tocando na casa, é uma música pop, lenta, que dá um certo tom dramático para o final.

1:17:40 – Inicia os Créditos

<p>Participação Nome de todos os entrevistados.</p> <p>Créditos</p> <p>Assistência de produção <u>Vera Dutra dos Santos</u> Daniel Coutinho Maurício Silveira <u>Alexsander Cardoso Navarro</u> OBS: A Vera e o Alex são moradores da Vila Parque da Cidade.</p> <p>Produção de finalização Cristiana Grumbach</p> <p>Fotografia Luis Felipe Sá Fabian Silbert</p>	<p>Segunda Câmera Cristiana Grumbach</p> <p>Fotografia adicional André Horta</p> <p>Pesquisa e consultoria Patrícia Guimarães</p> <p>Pesquisa de personagens Patrícia Guimarães Cristiana Grumbach Daniel Coutinho <u>Vera Dutra dos Santos</u></p> <p>Assistência de direção Cristiana Grumbach</p> <p>Segunda assistência Patrícia Guimarães</p> <p>Realização CECIP</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Anexo 2 - Quadro de Inserções⁹⁴

Personagem	Descrição
André	<p>00' - André está sentado num sofá claro, ao fundo vemos uma cortina estampada e uma porta que nos permite olhar para fora. Ele está posicionado na diagonal direita de quem vê e seu olhar aponta para a diagonal esquerda, provavelmente, local onde está Eduardo Coutinho. André diz: <i>Teve uma noite que ela acordou e aí eu olhei p/ ela (...) tinha um guia dela, a pomba-gira Maria Navalha</i> – Corte – Primeira inserção de uma imagem no filme (menos de 1 minuto de filme). É a estatueta de uma pomba-gira, posicionada em primeiro plano, do busto para cima. A imagem é de uma mulata com cabelos lisos e negros, está com o peito nu, sendo que o recorte do enquadramento quase encobre um dos seios, que estão à mostra. O fundo é escuro. O áudio continua: <i>falou assim que ima me matar “Eu vou te matar” não gosto de você</i> – Corte – Volta no André com o mesmo enquadramento. Logo em seguida, a câmera faz um pequeno deslocamento para a lateral direita, e com isto fica mais fácil perceber que do lado de fora há um passarinho dentro de uma gaiola que está pendurada na parede. Há também uma outra porta, que dá acesso há um outro espaço, não dá para saber se é da casa de André ou de outra casa. Neste outro ambiente, uma pessoa se movimenta, se recostando num sofá. Alguns segundos depois, a câmera faz novo deslocamento, agora com zoom, fechando o enquadramento no André, porém a gaiola ainda fica aparente no plano de fundo. Áudio: <i>Toda esquisita, toda torta, dizendo “eu vou te matar” mas ela não quer deixar, dizendo que o espírito da minha esposa não queria deixar ela me matar. “Mas agora eu vou te matar, o que você quer perder, uma perna, um braço?” Eu falei, não to fazendo nada de errado, porque vai querer tirar um órgão meu assim, por quê? Quando era meia-noite e pouco foi embora, aí minha esposa acordou com dor no corpo, aquele negócio todo, e eu perguntei “é você?”, É, sou eu. Eu falei, olha você tem problema com esse negócio de espiritismo (câmera começa a se aproximar dele). Eu tenho é de berço, tal... e porque você nunca me falou? Veio um guia seu aí, falou que ia me matar, então você procura um centro aí, vê essas coisas porque veio um espírito dizendo que ia me matar e isso pode acabar com a relação de nós dois. Aí foi acontecendo muitas vezes, diariamente.</i> – Corte – (2’40’) Inserção de outra estatueta. O fundo é aparentemente o mesmo da imagem anterior, parece ser</p>

⁹⁴ Nesta decupagem, foram destacadas as entrevistas que Coutinho editou inserindo imagens “de fora” como as estatuetas e as “imagens de vazio”. Há descrições das imagens e transcrições das falas no momento do corte para a inserção da imagem “extra”.

um tecido rústico, marrom avermelhado, com algumas dobras, lembra as paredes de uma caverna. A estatueta é de uma senhora negra muito velha, pois suas sobancelhas são brancas, está curvada e meio torta, veste roupas brancas, com um lenço branco na cabeça, em cada uma das mãos segura alguns objetos que não consigo identificar. Ela fica 6’’ na tela. – Corte – O áudio continua: *Aí o que me ajudou foi quando desceu a vovó dela. A vovó falou tudo o que estava acontecendo* – Corte – Volta o André agora em close, não vemos a gaiola inteira, mas uma pequena parte, pela porta que continua ao fundo, tem aqui uma profundidade de campo, André está em pp., em seguida há a cortina estampada, mais ao fundo a porta, que traz uma claridade para a cena e parece funcionar como ponto de fuga. O áudio continua: *Que ela tinha que ir num centro, do mesmo jeito que ela entrou ela tinha que sair e continuar fazendo as obrigações dela. Aí ela explicou, você leva ela porque senão ela vai morrer louca* – Corte – (3’01’’) **Inserção da imagem de um quarto. As paredes são escuras, parecem estar no reboco, há uma cama de casal no centro, bem arrumada com uma colcha vermelha e preta. No canto, ao fundo há uma abajur aceso. Há uma iluminação que vem de outro lugar, porque em cima da cama e a lateral que vemos da cama está iluminada, porém não seria possível ter este tipo de iluminação apenas com o abajur que está aceso. As cores predominantes nesta imagem lembram as cores das imagens inseridas anteriormente: há um predomínio das cores vermelha, marrom e preto, sempre dando um efeito de escuro. São 5’’ de tempo sem áudio. – Corte –** O enquadramento continua fechado em André, que está em primeiro plano (pp.). Volta o áudio: *“Daí ela fez eu levantar... (Neste momento alguém passa pela porta, do lado de fora da casa, parece ser a mulher que estava sentada no sofá, vista naquele outro enquadramento.) Daí fez a limpeza em mim, depois fez a limpeza nela. (Coutinho pergunta algo) Ela fez assim - André faz gestos com os braços... - aí ela me serviu um copinho, eu bebi com ela. Aí eu falei dá uma limpeza nela e ela disse “ah isso é essencial” Deu uma limpeza nela também* (neste momento a mulher passa novamente do lado de fora, retornando de onde havia saído) Coutinho pergunta, tenta explicar – quer dizer que vocês estavam em três pessoas, você falando com o espírito que estava na sua esposa – André balança a cabeça afirmativamente – Coutinho continua: *era o espírito no seu cavalo? André repete fazendo gestos e mesmo o quadro relativamente fechado no personagem, é possível ver a movimentação dos seus braços. - Daí ela melhorou... daí ela acordou no outro dia, quer dizer a vovó foi e ela acordou e perguntou aonde eu tô? Eu disse calma, a sua vovó desceu, contou o que está acontecendo, mas amanhã eu te falo, porque já ta muito tarde e eu tenho que acordar amanhã.*

Vera	<p>10'53'' – A câmera está fixa num determinado ponto de uma sala, onde há uma cadeira ao centro. Ao fundo há uma mesa com uma bolsa preta, uma maleta prateada, um rolo encostado na parede, um enfeite de Natal sobre uma mesa que está coberta com uma toalha xadrez, um quadro na parede do fundo. Mais malas e sacolas na lateral direita e na lateral esquerda uma moldura em madeira com um revestimento prateado e um suporte de metal, em primeiro plano. Coutinho atravessa esta sala e sai do enquadramento à esquerda. Vera entra no quadro e senta-se na cadeira que está disposta no centro da sala e do enquadramento. – Corte – Uma segunda câmera mostra a câmera que está bem em frente à Vera, Coutinho de costas ao lado e o operador desta câmera também de costas, atrás do Coutinho. Vera se arruma na cadeira. – Corte – Close no rosto da Vera para o retrato e a inscrição do seu nome no canto superior direito. – Corte - a câmera vai se aproximando e fechando na Vera, enquanto ela fala da sua primeira religião. – Corte – o enquadramento continua o mesmo. Vera fala que a avó dela sempre dizia que <i>as pessoas nunca podem trabalhar primeiras com o povo de rua (exus, pombas-gira) porque senão a pessoa enlouquece</i> – Corte – aparece a imagem de uma pomba-gira. Vemos a estatueta inteira, a imagem é de uma mulata com cabelos pretos e lisos, usa uma saia comprida e seu peito nu, com seios à mostra. O fundo é rústico, o mesmo das imagens que foram inseridas na descrição feita na seqüência do André. A luz também continua igual. (4'') Continua o áudio: <i>põe a pessoa prostituta, igual ao que a pomba-gira é</i> – Corte – Volta na Vera, no mesmo enquadramento. – Corte – o enquadramento agora é do peito para cima. Vemos melhor os objetos que estão ao fundo. Vera olha em várias direções enquanto fala. A câmera faz pequenos deslocamentos. – Corte – A câmera se aproxima mais, vemos somente o rosto da Vera na lateral direita e os objetos ao fundo. Há uma luz que inside sobre os cabelos da Vera que vem da lateral direita, de fora do enquadramento. – Corte – a câmera vai se aproximando mais da Vera até fechar somente no seu rosto, mas como ela continua na lateral da moldura, ainda vemos de forma desfocada a maleta prateada que está no fundo. – Corte – mantém o enquadramento. Coutinho faz uma pergunta, mas Vera não olha para ele enquanto ele está perguntando, olha quando começa a responder. A câmera se aproxima um pouco mais. – Corte – no mesmo enquadramento anterior. Ela olha para o alto e para Coutinho. – Corte – A câmera vai se distanciando e fixa nos ombros para cima, neste momento aparecem os braços da Vera gesticulando, o que não havia aparecido antes, não se sabe se porque ela não gesticulou ou se a câmera não quis pegar isto. Ela está dizendo que faz visitas em várias igrejas para congregar – Corte –</p>

	<p>a imagem de uma Bíblia aparece em close. Há as inscrições “BÍBLIA SAGRADA – RIO 23.06.96 – PARA SER SÁBIO É PRECISO PRIMEIRO TEMER AO DEUS ETERNO. OS TOLOS DESPREZAM A SABEDORIA E NÃO QUEREM APRENDER. – DEUS TE ABENÇOE.” (4’’) – O áudio continua, ela fala sobre as imagens. – Corte – Vera no mesmo enquadramento anterior. – o áudio diz “<i>O demônio se esconde atrás dessas imagens (...) eu ungi esse quadro...</i>” – Corte – Inserção de uma estatueta de Iemanjá, ela aparece de corpo inteiro, vestindo seu vestido azul e dourado. O fundo e a iluminação são os mesmos das estatuetas anteriores. (5’’) –á partir de hoje você não se esconde mais atrás desse quadro (Coutinho interfere: mas explica de quem é esse quadro) Esse quadro é da minha avó, de uma mulher bonita – Corte – aparece vários equipamentos, o Coutinho e mais três pessoas da equipe, além daquele que está filmando todos agora. A luz é forte nesta cena e vem da direita para a esquerda, deixando a parede da lateral esquerda bastante iluminada. Vera faz gestos com as mãos dizendo: <i>as estrelas saem do seu braço e eu ungi esse quadro</i> – Corte – a câmera a enquadra quase frontal. Ela faz gestos com as mãos e diz “<i>Eu ungi esse quadro e determinei que á partir de hoje o espírito que estivesse escondido ali não ficaria mais e pedi que o Sr. colocasse fogo, fogo santo. Daí eu saí e fui embora. Um tempo depois a minha avó falou, eu vi o quadro no chão e perguntei o que houve e minha vó falou eu não sei o quadro caiu de lá de cima e espatifou no chão. Eu disse Glória a Deus!</i> (Faz um gesto com os braços, típico dos evangélicos). – Corte – Volta o enquadramento dos ombros para cima e diz: <i>Só quem tem uma religião, quem viveu uma intimidade com Cristo sabe a medida do que eu estou falando nesse momento. Uma pessoa que é muito cética que nunca viveu uma intimidade com Deus maior, ela realmente não sabe e deve pensar essa mulher é maluca, ela deve ser maluca, mas é que tem que viver isso primeiro.</i></p>
<p>D. Thereza</p>	<p>16’42’’ – Centralizada, close no rosto e a inscrição “Thereza” no canto inferior esquerdo, aparece D. Thereza no “retrato”. – Corte - Sua seqüência é filmada no quintal da casa. Está sentada num banco, posicionada à direita da tela, o enquadramento é do joelho para cima. Do lado esquerdo há uma mesa com um balde grande, azul, virado com a boca para baixo. Há vários varais auxiliados por estacas de bambu, com muitas roupas penduradas. O chão é de terra. Ao fundo vemos uma parede, ainda sem reboco, uma porta e um vitrô. Dentro da casa há duas pessoas que podemos observar através da porta, num determinado momento, uma delas empurra a porta, como se fosse fechá-la, mas não fecha. D. Thereza veste um vestido ou uma camisola cor de rosa, com detalhes em <i>laise</i>. – Corte – enquadra D.</p>

Thereza para mostrar seu braço, vemos parte do seu corpo, a estaca de bambu e a geladeira dentro da casa, ao fundo. – Corte – enquadramento dos ombros para cima, ao fundo estacas de bambu, roupas penduradas, parede da casa, um vaso com uma planta verde pendurado na parede, as grades do vitrô e parte da porta. – Corta – mesmo enquadramento. Coutinho faz várias perguntas e ela vai respondendo, parece estar com a voz embargada, fala baixo, como se estivesse emocionada. Ela sempre fala um pouco mais além da pergunta, como se observasse a reação do diretor para contar mais. – Corte – volta o enquadramento mais distante, pegando D. Thereza dos joelhos para cima. Aos 19’, aproximadamente, ela começa a gesticular mais e a contar a história da sua outra vida, a pedido do Coutinho. Faz gestos com os braços e com as mãos, representando a história que está contando. – Corte – enquadramento do peito para cima. É possível ver que há muitos mosquitos. Ela se abana algumas vezes. D. Thereza começa a se soltar, mais olha na direção de onde, provavelmente está Coutinho, faz muitos gestos, se mexe bastante e é possível ver que apoiado na parede da casa, existem várias coisas, talvez restos de material de construção. – Corte – a câmera toma um pouco mais de distância, D. Thereza é enquadrada dos joelhos para cima sendo possível ver a abertura frontal da vestimenta. Vemos um tecido anil no canto inferior esquerdo e a casa ao fundo. Aos 22’38’’ faz um alerta ao Coutinho, com o dedo em riste: *“Não esqueça desse nome: Vovó Cambinda, ela foi do tempo da escravidão...”* – **Corte – é inserida é de uma estatueta, mas eles continuam conversando, pois podemos ouvir o áudio. A estatueta está enquadrada do busto para cima, é negra, com cabelos e sobrancelhas grisalhas, vestido e lenço da cabeça branco. Segura algo nas mãos próximo ao peito. Enquanto vemos a imagem ouvimos Coutinho perguntar: *Mas a senhora não vê ela, a cara dela, a senhora sente só. D. Thereza responde: não, eu vejo ela é velhinha, mas é uma velha bonita, só anda de branquinho, fuma um cachinbinho* – Corte – Volta em D. Thereza enquadrada do busto para cima. D. Thereza diz *“Um dia ela disse pra mim... posso falar? Um dia ela falou pra mim... eu disse, Ah vovó Cambinda eu sofro tanto, passo por tanta coisa na vida, tanto coisa, tanta ingratidão, tem dia que dá vontade de desistir de viver. Ela sentada na minha cama disse quando você chora eu choro junto com você. Eu to sempre com você, te ajudando pra você agüentar. Não é bacana isso?”* E a minha operação, quer saber não? Coutinho: *Conte.Posso falar? Coutinho: Pode.* Conta sobre a sua cirurgia. Não mais inserções nesta seqüência.**

Carla	<p>25'04'' – Retrato da Carla, com a inscrição do seu nome no canto inferior esquerdo. (5'') – Corte – Carla está posicionada à direita, próxima a uma passagem que vai da sala para a cozinha. Em segundo plano há uma geladeira marrom com três imãs e ao fundo uma parede de azulejos claros que recebem uma luz, aparentemente vinda de uma porta. Ela fala e usa as mãos, moderadamente, para falar. – Corte – Há um homem vestindo uma camiseta verde em pp., Carla está sentada numa cadeira, veste short preto e uma blusinha cinza com alças finas e vermelhas, do seu lado direito há uma mesa com alguns objetos em cima e do lado esquerdo, vemos ao fundo um armário marrom com uma garrafa de Coca-cola em cima. Nesta cena, vemos as pernas da Carla, porque seu short é curto e dá para perceber que está sem sutiã. Ela está posicionada na parte esquerda da tela e olha em direção à direita, provavelmente, para onde está Coutinho. – Corte – volta na mesma posição anterior. Ela está contando sobre sua ida para a umbanda e sobre o pai-de-santo – Corte – continua na mesma posição, contando. Coutinho pergunta se o pai-de-santo teve relação com ela. Ela fica séria ouvindo a pergunta e responde que teve. Ela mantém o rosto sério. – Corte – Coutinho pergunta sobre a surra, Carla está em close, divide o enquadramento com a geladeira. Ela sorri levemente para contar como é a surra. Coutinho faz várias intervenções para que Carla explique mais. Ela se movimenta para mostrar onde é a surra, mas a câmera não acompanha o seu movimento. A luz que incide sobre os azulejos funciona como um ponto de fuga da moldura, pois o ambiente parece mais escurecido nesta entrevista. – Corte – a câmera vai tomando distância da Carla. Coutinho faz outra pergunta e Carla ri e responde. Diz que já levou surra do santo na sala onde eles estão. <i>Coutinho pergunta: Você pode levar surra na rua, em casa... Carla responde, na rua, Pode! Em casa? Ô! Coutinho: Conta p/ mim. Foi aqui? Carla: Foi aqui. Nessa sala. – Corte – É inserida uma imagem do local onde Carla foi filmada, porém sem nenhuma pessoa. Vemos uma escrivaninha com um aparelho de som e uns papéis, ao lado uma cadeira, a passagem para a cozinha, com a geladeira, o armário o chão que é escuro e uma porta que está na parede onde se encontra a geladeira, que ilumina o azulejo branco. As paredes são pintadas de branco, mas a pintura está muito velha. Não há áudio durante a permanência desta imagem. – Corte – Volta no mesmo enquadramento anterior. Carla continua falando: <i>quando a gente fala alguma coisa... tipo estou de saco cheio, não quero mais saber disso... daí pronto... daqui eu já caía ali (faz gestos com a mão indicando o trajeto do corpo naquele local) daqui da cozinha já ia parar naquela quina ali. Coutinho: mas como que era, caía no chão? Carla: Não... dava um vôo, nem minha mãe sabe como que eu caía ali. – Corte – (28'11) Aparece uma estatueta de uma</i></i></p>
-------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

pomba-gira filmada da cintura para cima, com os seios em evidência, ela é mulata e está com os cabelos presos. O fundo é o mesmo das outras imagens Ouvimos o áudio de Coutinho perguntando: *Quem te dava surra era a sua pomba-gira?* Carla: *era.* Coutinho pergunta se a pomba-gira é Maria Padilha e Carla confirma. – Corte – (28'17) Volta na Carla, mesmo enquadramento. E diz que o problema todo é porque eles (os espíritos?) não foram doutrinados. *Porque o pai-de-santo bota uma doutrina para os orixás. Entendeu? Eles têm limites.* – Corte – Carla em close. *Foi por isso que eu parei. Hoje em dia eu não vou nem p/ olhar. Pra quê? Vou lá p/ apanhar, passar vergonha. Porque você passa vergonha. Você vai no terreiro. Todo mundo que chega vira direitinho. Ai vai vira, seu próprio orixá dá consulta. Aí você chega toda bonitinha, porque eu só gosto de andar bem arrumada, saltinho, toda bonitinha e daí a pouco saí de lá toda desarrumada, cabelo pro alto, um sapato eu sei onde está o outro eu já não sei mais, toda machucada, toda quebrada, toda engraçada.* – Corte – Carla do busto para cima. Coutinho pergunta se a pomba-gira deu várias coisas para ela. – Corte – Enquadramento ainda do busto para cima, a câmera vai se aproximando até ficar em close. – Corte – Enquadramento do busto para cima. – Corte – Carla apóia o cotovelo sobre a mesa e mexe no cabelo que está amarrado num “rabo de cavalo”, suas unhas são muito compridas, estão sem esmalte. – Corte – mesmo enquadramento, ela coloca os dedos na boca, coça o braço – Corte – um braço está apoiado sobre a mesa, com o outro braço, dá uma tragada num cigarro, um pouco da fumaça fica no ar, o cigarro está fora da moldura, mas vemos a fumaça subir. – Corte – close no rosto, não dá para identificar a geladeira agora. Carla fala sobre a correspondência entre os orixás e os santos da igreja católica – Corte – enquadramento do peito para cima. – Corte – este Corte é quase imperceptível, porque Carla está exatamente na mesma posição anterior. Coutinho pergunta se ela não tem medo da Pomba-gira e ela diz que sim, *“ainda mais no clima em que eu trabalho”* – **Corte – imagens de uma rua, à noite com som direto (da rua). – Corte – aparece um dos olhos fechados em plano detalhe ou *superclose* enquanto ouvimos o áudio de Carla: *Eu trabalho fazendo shows.* – Corte – aparece um dos olhos, aberto e um pincel que ela está usando para se maquiar, No áudio: *“Eu trabalho tipo assim, em casa de show”* – Corte – parte do rosto e as mãos que seguram o pincel sobre a pálpebra do outro olho. – super close dos lábios, ela segura um lápis de boca delineando os lábios. *“Você tem lá”* – Corte – volta na Carla, enquadramento do peito para cima. O áudio continua: *mal ou bem você tem rebarba de pessoas que já trabalharam lá, entendeu? É um lugar carregado. São lugares onde você não pode entrar sem uma proteção. Tem dia que eu vou trabalhar e chego em casa podre, com dor de***

	<p><i>cabeça, com o corpo todo dolorido e às vezes não é nem de tanto trabalho</i> – Corte – close do rosto de Carla na boate, pronta para entrar em cena, luz vermelha. Continua o áudio: <i>porque é uma coisa que eu já tiro de letra, eu já me acostumei.</i> – Corte – Carla, mesmo enquadramento anterior. <i>Porque mal ou bem, a noite é das pombas-gira. Entendeu? Passou de meia-noite... a maioria das pessoas dizem que passou da meia noite o diabo está solto.</i> – Corte – cenas da boate, vários Cortes, Carla dança semi-nua, apenas com uma calcinha pequena. O som é direto, da música da boate. – Corte – as cenas que seguem é da equipe se deslocando no morro.</p>
André	<p>33'29" – Retrato do André, com a inscrição do seu nome no canto superior esquerdo. – Corte – André está sentado num sofá claro, posicionado à direita da tela, em segundo plano há uma cortina estampada, mais ao fundo há duas portas, uma que dá acesso a outro cômodo e a outra que vai para fora, onde avistamos uma gaiola pendurada. Ouvimos Coutinho perguntar: <i>Sua religião, qual é? André responde: a minha é católica apostólica romana.</i> Coutinho fala alguma coisa e André continua, <i>quando era criança minha mãe levava a gente p/ missa.</i> – Corte – aparece uma câmera em destaque, um braço de uma pessoa, o operador da câmera e Coutinho, todos vestem roupa branca. Há um espelho ou uma pessoa de frente para esta equipe, junto à cortina, que não é possível identificar. Vemos Coutinho perguntando sobre algum acontecimento com espíritos. – Corte – Volta no André que balança a cabeça afirmativamente dizendo <i>“É verdade!”</i> a câmera vai se distanciando até André ficar enquadrado da cintura para cima. Ele faz gestos com os braços, com as mãos, com o corpo e expressões faciais durante a exposição da história que conta. André não só conta, como encena aquilo que aconteceu, reconstituindo o diálogo que teve com o espírito de sua mãe que baixou em Maria Helena, sua esposa. – Corte – volta na mesma posição. E ele continua contando a história. Diz que foi para o banheiro com uma arma para se matar e sua mãe lhe contava tudo o que ele estava fazendo. – Corte – é inserida uma outra imagem do quarto, um pouco mais ampliada do que a que apareceu logo no início do filme. O quarto tem paredes de tijolo aparente, sem reboco, o chão é escuro, não dá para identificar se é de cimento, A cama de casal fica na parede que está à direita da tela, possui cabeceira alta de madeira vazada, está arrumada com uma colcha vermelha e preta. De um lado, há uma mesa de cabeceira e do outro, próximo à parede do fundo um abajur aceso. Nesta parede do fundo há uma estante, algumas caixas e roupas penduradas. Há uma iluminação que vem de</p>

	<p>fora do campo e que dá o tom avermelhado para a imagem. Não há áudio enquanto a imagem do quarto permanece na tela. – Corte – André é filmado dos ombros para cima, continua dizendo sobre o contato que teve com a sua mãe, já falecida, incorporada no corpo de sua esposa. Ele conta que sua mãe disse que a havia sarado da sua doença. <i>“Olha como estou bonita. Aqui eles não conseguiram, mas lá eles conseguiram me curar. André pergunta: mas lá tem médico? Ela diz: tem... quando eu morri, eu não sabia onde estava até que veio um pessoal, uns anjos grandes me levaram, me botaram deitada numa maca...</i></p> <p>– Corte – inserção de uma imagem de um anjo de gesso, todo branco, filmado dos joelhos para cima. O fundo é o mesmo das outras estatuetas inseridas. O áudio continua, André pergunta: aí tem criança? Ela responde: tem criança, mas criança não pode ver ninguém machucado, não. – Corte – volta no André, com o mesmo enquadramento anterior – Corte – Enquadramento mais aberto se vê André em pp., está sentado num sofá claro, atrás do sofá há uma estante com uma TV encostada na cortina estampada, há uma porta que vai para fora da casa. Do lado de fora é possível ver uma outra porta que dá acesso a um outro lugar, talvez outra casa e na parede, ao lado desta porta, está a gaiola com o passarinho. A câmera se movimenta fechando um pouco o quadro. Coutinho pergunta se ele chorava e ele diz <i>“Demais. Aí minha mãe limpava assim e dizia, não chore!”</i></p> <p>– Corte – inserção da imagem do quarto, em outra posição, em contra-plongè (debaixo para cima), vemos parte do chão e o teto, forrado com madeira. Não há áudio durante esta inserção. – Corte – André filmado dos ombros para cima. <i>“E daí teve a última vez que ela ficou conversando comigo tanto tempo que já ia dar meia-noite aí ela falou assim “eu tenho que ir embora, já estão me chamando e eu não vou voltar mais. Eu não posso ficar vindo muito aqui. Deixa eu ir embora que a porta já está fechando (ele faz gestos com a cabeça e muda as expressões faciais para imitar a mulher incorporada pela sua mãe) – Corte</i> – Quadro ampliado André diz: <i>Depois disso ela não voltou mais. Sonho com ela como se ela estivesse viva, mas nunca mais... eu me senti mais aliviado depois disso. Parei.</i></p>
Braulino	<p>42’35’’ – Braulino aparece filmado do peito para cima, atrás dele há uma veneziana de madeira pintada de azul e uma parede clara. Ele canta. – Corte – Braulino e Marlene estão sentados em cadeiras, de costas para a câmera que filma e olhando para uma televisão que está sobre um aparelho de videocassete, sobre uma mesa, Atrás tem uma parede clara. Marlene, a TV e a parede ocupam o lado direito do quadro. Do lado esquerdo está Braulino, uma mesa do seu lado, uma veneziana e uma parede pintada metade de azul,</p>

metade de branco, com um interruptor. Esta parede está em último plano e está bem iluminada por uma luz clara. Braulino está de calça jeans e camiseta rosa e Marlene está de camiseta laranja. Eles assistem à gravação da outra visita de Coutinho, a imagem que aparece na primeira cena é a imagem que está na tela da TV. – Corte – imagem da TV, Braulino em close, cantando – Corte – Retrato de Braulino e Marlene, ao fundo a veneziana azul com a pintura descascada, suja, velha e a parede clara com o interruptor. Enquanto o retrato permanece ouvimos o canto de Braulino que estava na TV. – Corte – Braulino veste bermuda jeans e camisa de botão branca, está sentado numa cadeira, apóia o braço numa mesa que tem uma toalha, ao fundo a veneziana azul e uma parede clara isto no lado esquerdo da moldura; do lado direito há uma parte de um móvel em pp., Marlene está sentada numa cadeira e seu braço encosta neste móvel que parece ser uma estante, veste uma saia estampada e uma camiseta branca com escritos na frente, atrás dela há uma cômoda e sobre ela um aparelho que pode ser o vídeo e ao lado a televisão, parece estar passando a missa do papa. Coutinho diz que aquele dia que Braulino estava gravando a missa do papa ele disse que era católico, espírita, mas que não podia falar o nome, mas que agora queria que o Senhor falasse mais disso. – Corte – enquadramento só no Braulino do peito para cima, posicionado à esquerda do vídeo. Ele fala de seus guias – Corte – continua o áudio, o enquadramento é feito, talvez pela segunda câmera, pois mostra além de Braulino e Marlene, a estante e um monitor de TV usado pela equipe para acompanhar a gravação. Este monitor está à direita do vídeo e levemente voltado também para a direita. – Corte – volta o enquadramento apenas no Braulino, igual ao anterior. – Corte – Quadro amplo, Braulino olha para a esquerda, mas a maior parte do tempo olha para a direita. A câmera se desloca lentamente, aproximando a imagem, Marlene fala, mas a câmera não pára de se deslocar e mesmo ela falando o deslocamento a tira da cena. – Corte – volta no Braulino apenas. Ouvimos um cachorro uivar. Ele está dizendo que quando ele incorpora o Preto-Velho “*sente que o que ele era eu sou*”. – Corte - **inserção da estatueta de um preto velho. Ele é negro, com sobrancelhas, cavanhaque e cabelos brancos, usa um chapéu, camisa branca e em uma das mãos tem um cachimbo. Ele é filmado apenas do busto para cima. O fundo é igual ao das outras imagens inseridas. Há áudio, mas é difícil de identificar o que Coutinho e Braulino falam.** – Corte – Braulino no mesmo enquadramento continua falando. – Corte – volta no mesmo enquadramento, ele gesticula bastante com as mãos. – Corte – enquadramento em Marlene posicionada à direita e ao seu lado, dividindo o quadro a televisão que exibe imagens da missa do papa. Enquanto ela fala, Coutinho e Braulino também falam. Coutinho pergunta se acontece dos espíritos

	<p>virem em casa e Marlene responde: <i>Em casa? Vem, quando é necessário vêm.</i> – Corte – Inserção de uma imagem de uma sala sem ninguém. Na lateral direita há um armário em madeira “cerejeira”, na lateral esquerda há duas poltronas escuras com um tecido por cima, uma mesinha coberta com um pano branco, um espelho pendurado na parede, logo acima da mesinha e da poltrona. No fundo há uma parede clara com uma cômoda e sobre ela um aparelho de videocassete e sobre ele uma TV que está desligada, há também uma porta “veneziana” azulada/esverdeada que está aberta, um tapete vermelho divide este espaço com o outro que parece ser de um corredor, o piso é de lajotas vermelhas e a parede é pintada de azul na parte inferior e uma cor clara na parte superior. Não há forro, vêm-se os caibros de madeira e as telhas. Não há áudio enquanto esta imagem permanece na tela. – Corte – volta na Marlene, mesmo enquadramento. Coutinho pergunta: <i>“muda bastante?”</i> Marlene responde: <i>“Muda totalmente.</i> Coutinho faz várias perguntas, querendo saber sobre como é o comportamento do Braulino quando incorpora os guias. – Corte – <i>superclose</i> de Braulino, nariz, óculos e olhos. Ele lê algo. – Corte – Ele lê o contrato de permissão do uso da sua imagem. Está sentado na mesma cadeira, com os braços apoiados na mesa que está a sua frente. Na lateral da mesa há uma parede com um espelho e nela está encostado um tampo de madeira, aparentemente de uma outra mesa. Atrás de Braulino está Marlene, em pé, um braço está no pescoço de Braulino e ele segura a mão de Marlene com a dele, o outro braço de Marlene apóia-se na sua cintura. Ao fundo a porta está aberta e vemos uma outra parede no último plano. – Corte – Braulino e Coutinho caminham juntos, estão de costas para a câmera que os acompanha. O áudio é do Braulino lendo o contrato. Depois ele começa a cantar. Não ouvimos a conversa que eles têm durante a caminhada até um barzinho. Eles tomam cerveja, mas só vemos o copo de Coutinho ao fazer um brinde. Na moldura só aparece Braulino.</p>
D. Thereza	<p>50’ 40’’ - Vemos através das grades do vitrô, a cozinha de D. Thereza. A grade está em pp. Em seguida, á esquerda, está uma mulher, negra, com uma camiseta verdinha, escrito <i>Octoberfest</i>, coloca detergente num copo. Vemos um coador de café ao seu lado, provavelmente apoiado sobre a pia. Em segundo plano está D. Thereza, próxima a um fogão á gás, há uma panela de pressão, uma outra panela, e duas canecas em cima do fogão. O alumínio está brilhando. Ao fundo, encostado numa parede, está uma mesinha com várias coisas em cima. Logo acima, na parede há um relógio, marcando 12h25, há outros enfeites pendurados. Podemos ver uma passagem, à direita e, olhando para esta</p>

passagem, vemos outra passagem mais ao fundo, depois outra porta, até ver o lado de fora. O chão é de piso cerâmico marrom. – Corte – close no coador onde uma chaleira irá despejar a água quente, a câmera está dentro da casa. A câmera se desloca e vemos os braços e o vestido de D. Thereza. A câmera se desloca mais um pouco e vemos seu perfil. – Corte – close na caneca com o café. – Corte – a cozinha é vista de outro ângulo, a câmera está próxima ao fogão e vemos D. Thereza no centro da cozinha, atrás dela uma geladeira branca, duplex, com vários imãs. A pia ao fundo, o vitrô em cima da pia e, na lateral esquerda a porta que dá acesso ao quintal. Uma pessoa passa no quintal, talvez algum membro da equipe. Coutinho pergunta quem é a moça e D. Thereza responde que é sua filha. D. Thereza olha para a câmera. – Corte – Vemos Coutinho, de perfil, vestindo uma camisa azul, à direita da tela, ao fundo está a filha de D. Thereza, de braços cruzados se apoiando em uma porta que está aberta e um armário amarelo, atrás dela. Do outro lado está a geladeira. Coutinho pergunta sobre a religião dela, a câmera vai se deslocando até fechar na moça, que responde dizendo que é atéia. Percebemos, pelo movimento da câmera que ela não está apoiada, está na mão do operador, pois dá umas balançadas. Coutinho pergunta o que é ser atéia e enquanto ela explica, ouvimos a voz de D. Thereza falando com outras pessoas. A filha se movimenta, faz gestos, olha para a esquerda, em direção ao quintal e para a direita, em direção ao Coutinho, é filmada da cintura para cima e vemos que sua camiseta foi cortada, retirada as mangas, a gola e que tem uma estampa que é em quadrinhos. – Coutinho diz que ela é a única pessoa no morro que disse ser atéia até agora, porém está voz vem de fora da moldura, ele não é filmado enquanto fala. – Corte – quintal. A câmera parece filmar de cima. Há um banco, uma mesinha improvisada onde D. Thereza serve o café, quatro pessoas estão à sua volta; duas com papéis nas mãos estão abaixadas para pegar o café, outra em pé, espera. A outra é a filha de D. Thereza. Os varais com roupas encobrem alguns rostos. À esquerda da tela há uma construção “no tijolo”; à direita, Coutinho passa atrás das roupas, vemos seu tênis. Ele pára, dá meia volta e vemos seu perfil. Ao fundo, telhados, parte mata verde e um morro. Fazendo um ponto de fuga. O chão tem partes de cimento e partes de terra. D. Thereza está chamando as pessoas para tomar um cafezinho. – Corte – Elisabete é filmada da cintura para cima, vemos ao fundo, que é a casa que está “no tijolo”, do lado de fora a casa não está rebocada e pintada. Há uma gaiola perto da porta que dá acesso á cozinha. Há uma porta no chão, encostada na parede na cozinha, há baldes coloridos à esquerda da tela e uma camiseta pendurada divide o pp. com a Elisabete. Ela olha para o chão e a câmera se desloca para a esquerda tirando Elisabete do quadro e colocando D. Thereza. Ao fundo vemos um barranco, vários objetos,

o chão de terra e roupas penduradas. A câmera se desloca novamente, agora para a direita e fecha na Elizabete. Coutinho pergunta se ela já viu alguma incorporação de D. Thereza. Ela diz “Claro!” e ele continua perguntando. A câmera se desloca um pouco para a esquerda e Elizabete fica em pp. e D. Thereza em segundo. D. Thereza fuma, solta fumaça e olha para a filha que está falando no momento. – Corte – Há muito sol, o enquadramento é o mesmo, D. Thereza se vira, abaixa a cabeça e vai até a cozinha. A câmera acompanha o movimento dela, sem deixar de filmar a filha. D. Thereza pega um copo e volta para o quintal, atravessa o quadro até sair dele. D. Thereza e a equipe conversam, mas não identificamos o que falam, pois Elizabete está falando neste momento com Coutinho. A câmera se desloca um pouco mais para a direita. – Corte – Elizabete está em pp, da cintura para cima e atrás dela D. Thereza toma café. Elizabete conta que pediu várias coisas para o espírito que baixou na sua mãe, pediu para arrumar emprego, passar de ano... enquanto fala, faz muitos gestos com os braços. Ela também fala rápido. D. Thereza ao fundo, fala “Ela é boazinha, né?” D. Thereza olha para a esquerda do quadro, conversando com quem está fora da moldura, deste lado do enquadramento. Elizabete olha para a direita do quadro, em direção ao Coutinho, que também está fora da moldura. – Corte – A câmera se desloca rapidamente de Elisabete para D. Thereza, que chega com o dedo indicador a frente e diz “esta história eu ainda não contei... eu perdi uma irmã dentro do banco”, se aproxima de Elisabete e a câmera se desloca para esquerda para enquadrar apenas D. Thereza, que é filmada da cintura para cima. Continua dizendo que perdeu a irmã por causa da pomba-gira que a irmã tinha. Faz mistério, olha para o chão, para a equipe que está à esquerda e fala “Isso eu não falei pra vocês”. – Corte – D. Thereza aparece à esquerda da tela, do busto para cima, apontando o dedo. Ao fundo roupas escuras, sendo que uma delas tem uma lista rosada que faz conjunto com o vestido de D. Thereza. Ela conta que a irmã trabalhava *num centro muito bom e ela tinha essa pomba-gira “Rainha do Inferno”*. – Corte – **Inserir uma imagem de uma estatueta de uma pomba-gira, sentada num trono cujo encosto possui duas caveiras. Ela está no centro, é mulata, tem os cabelos longos, negros e lisos, possui uma coroa na cabeça, os braços, seios, barriga e pernas estão à mostra. Está de sapato nos pés. O fundo é o mesmo das outras estatuetas. Enquanto vemos esta estatueta, ouvimos a voz de D. Thereza: Ela era boa e ruim, mas a minha irmã abusava.** – Corte – Volta em D. Thereza, que continua contando... *Minha irmã teve uma época que começou a beber a cachaça dela. Ia lá na casa dela, apanhava a cachaça dela e bebia.* D. Thereza se movimenta, olha para as pessoas, com o dedo apontado diz que falou com a irmã: “Laurinda”, neste momento, olha para traz e fala “se estiver ouvindo sabe que

	<p><i>não estou mentindo</i>” Olha na direção em que, provavelmente Coutinho está e diz <i>“porque os espíritos estão em toda parte. Aqui tem uma legião. É que a gente não tem vidência para ver.”</i> Coutinho diz: <i>“Agora”</i> e ela confirma <i>“Agora tem uma legião aqui.”</i> – Corte – Insere uma imagem do quintal, sem nenhuma pessoa. A câmera está no fundo do quintal e vemos o chão de terra, um velotrol, um banco de madeira e a sua frente um outro banco estofado, bambus segurando os varais, ao fundo a casa e acima uma caixa d’água e outras construções. Há plantas, principalmente na lateral direita da casa. Não há áudio. – Corte – D. Thereza é filmada da cintura para cima. Encena os diálogos com a irmã, muda de voz, para imitar a voz da irmã, imita a pomba-gira que incorporou, comenta. A câmera se desloca pouco. – Corte – D. Thereza é filmada da cintura para cima e agora está com um cigarro nos dedos. Conta que <i>no dia em que a irmã foi pegar um dinheiro grande no banco, que inclusive iria ajudá-la a comprar umas tábuas novas e umas telhas, quando chamou seu nome Laurinda Aquino de Araújo, ela caiu.</i> D. Thereza se movimenta, imitando os gestos da história que conta. Põe a mão perto da boca, para dizer o que foi constado no óbito <i>“Derrame cerebral”</i> (como “segredo”, chamando o outro para a história). – Corte – volta no mesmo enquadramento. A personagem conta que foi ver o corpo da irmã e estava toda arrumada com rosas vermelhas, a rosa da pomba-gira. E imita, mudando o tom de voz, o que a pomba-gira lhe disse: <i>“Levei ou não levei? Não disse que levava!”</i> – Corte – Outra imagem do quintal, sem nenhuma pessoa, mas de outro ângulo, a câmera está posicionada na frente da casa e filma em direção ao fundo do quintal. Não há áudio. – Corte – A cena seguinte é do batizado da filha de Alex.</p>
Taninha	<p>1:04:11 – Ouvimos o canto de Alex e acompanhamos os passos de uma pessoa por uma trilha dentro da mata. Ele está de sandálias de tiras e o caminho está iluminado pelo sol que consegue penetrar por entre as folhas. – Corte – Retrato de Taninha, visto dos ombros para cima, o fundo são as árvores e seu nome está inscrito no canto inferior esquerdo com a informação “pai de Carla”. – Corte – está sentado num pedaço de construção de cimento, o vemos quase de corpo inteiro. Está rodeado de árvores e folhagens, parece estar numa encruzilhada, há duas possibilidades de caminho. Coutinho pergunta se ele conhece essas matas todas. – Corte – a câmera fecha e o filma da cintura para cima. Está de camiseta branca e um boné azul, que não usou para fazer o retrato. Coutinho faz várias perguntas e Taninha apenas às responde, sem dar continuidade á elas. Ele diz que só criou um filho, Marcelo, com a mulher com quem é casado. – Corte – Coutinho pergunta se ele gosta dela.</p>

Ele fala um pouco mais. (nesta passagem podemos perceber claramente a edição feita em cima do texto. Mesmo cortando, o diálogo se mantém.) –Corte – a câmera enquadra mais de perto, agora dos ombros para cima. Taninha ocupa a esquerda da moldura, atrás vemos uma trilha na mata. – Corte – fica mais fechado em Taninha. Aparecem poucos dentes, seus olhos se mexem bastante e sua voz é mais agressiva que dos outros personagens. Ele demonstra raiva, desgosto, de várias coisas. – Corte – enquadramento do busto para cima com a trilha ao fundo. Está claro e as folhas se mexem bastante, indicando que há vento. – enquadramento mais fechado, quase em close. Coutinho pergunta sobre sua religião e ele diz “*sou católico apostólico romano*” duas vezes, mas na segunda, acrescenta “*e a Umbanda também*”. – Corte – É visto das pernas para cima, na sua mão esquerda tem um cigarro. A câmera vai se deslocando lentamente, aproximando-se de Taninha e aos poucos o cigarro fica para fora da moldura, no entanto vemos a fumaça subir. – Corte – volta o quase close e Taninha que diz que todo mundo precisa ter uma protetor na vida e que ele tem vários. Coutinho pergunta: *Quem são eles?* E Taninha diz: *Tranca-Rua, Trabca-Gira e S. Marabô*. – Corte – é visto dos ombros para cima e ao fundo os raios de sol iluminam a cena. Coutinho Perguta “*E qual é o seu guia?*” Ele responde: *Tranca-Gira*. Coutinho pergunta sobre um problema que ele teve certa vez e Taninha começa a contar sobre um despacho que foi fazer num cemitério e ao desenterrar uma coisa, desenterrou outra. Aí é que eu tive problema. – Corte – vemos Taninha do peito para cima. Coutinho pergunta alguma coisa e Taninha responde “*S. Marabô*” – **Corte – insere a imagem de uma estatueta de um homem filmado dos ombros para cima, vestindo uma capa vermelha, é careca, jovem, com cavanhaque preto. O fundo é o mesmo das anteriores.** Enquanto vemos esta imagem ouvimos a voz de Taninha dizendo “*eu vi Seu Marabô fazendo muita coisa boa e também muita coisa ruim*” – Corte – volta no Taninha, no mesmo enquadramento anterior, ele continua dizendo: *Eu vi S. Marabô curar a perna de gente bichada assim e depois de curar a pessoa fala ah eu não vou mais lá não, voltar e perder a perna*. – Corte – Taninha é filmado dos ombros para cima e Coutinho pergunta: *Como é que eles baixam na Universal também?* Taninha: *Também não sei. Eu sei que as pessoas começam a se bater, cair no chão. Aí o pastor vem e faz aquele escândalo, porque é um escândalo, dá cada gritarada “Sai demônio! Sai demônio!” Aquilo ali é uma plhaçada. Aquilo é uma palhaçada “Sai demônio”! gritando. Aí num determinado momento ele coloca a mão na cabeça da pessoa, aperta, deve dar um apertão que a pessoa sente alguma dor, né? E levanta.* (Taninha critica a Igreja e ri da situação criada na igreja). – Corte – close em Taninha segurando uma caneta assinando algum papel que está apoiado

<p>em vários cadernos. A câmera se afasta um pouco e o vemos entregando a caneta para alguém e a câmera continua se deslocando para o rosto do personagem, que força os olhos para enxergar. A câmera se afasta, enquadrando Taninha e uma das integrantes da equipe, que pega os cadernos e entrega o dinheiro a Taninha. Eles riem, porque o dinheiro está todo em notas de R\$1,00. Ele pega o dinheiro na mão, ela aparece sentada ao lado de Taninha dos joelhos para cima, está de bermuda clara e blusinha azul. Ela ri e diz que já veio “<i>trocadinho</i>”, Coutinho pergunta por que entregou o dinheiro assim, e ela olha para fora da moldura e diz “<i>esse era o único troco que eu tinha</i>”, que não podia fazer nada. Olha para Taninha e diz “<i>mas é dinheiro, né?</i>” – Corte – a cena que segue é de D. Thereza caminhando pelas vielas.</p>

OBS:

Quando a imagem é de alguma estatueta, geralmente há áudio, assim também nas cenas da boate de Carla. Quando a imagem é de espaços vazios, não há áudio.

Em geral, depois da inserção de uma imagem, novo corte e retorno ao personagem, o enquadramento se manteve e, muitas vezes o áudio também continuava de onde havia parado.

Anexo 3 - Eduardo Coutinho é notícia

Eduardo Coutinho tem sido constantemente estudado, convidado a dar entrevistas, referenciado em livros e artigos nacionais e internacionais sobre cinema ou outras áreas que têm o cinema como objeto ou fonte de estudo.

Num levantamento feito no *site* de busca *GOOGLE*, muitas páginas aparecem quando o nome “Eduardo Coutinho” (entre aspas) é pesquisado. São notícias das mais variadas, artigos de cunho jornalístico escritos geralmente durante o lançamento de seus filmes, textos sobre cinema no Brasil, divulgação de eventos que contaram com a participação do cineasta, mostras nacionais e internacionais que exibiram seus filmes e dezenas de entrevistas concedidas, principalmente na ocasião do lançamento de seus filmes.

Os filmes de Coutinho estiveram presentes em diversas mostras de cinema em vários países. Alguns exemplos são: *Mostra Diretores Brasileiros: Eduardo Coutinho* no Centro Cultural Banco do Brasil em Outubro de 2003,⁹⁵ uma das maiores retrospectivas já realizadas sobre os filmes deste diretor. *Mostra Made in Brazil*, que integra a programação do *Hot Docs* 2007, “o maior festival de documentários da América do Norte”, realizado em Toronto, Canadá.⁹⁶

7º Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria de Feira, Portugal, em 2006 no qual foi homenageado e no qual teve o lançamento do livro “Eduardo Coutinho, o Homem que Caiu na Real”, do crítico Carlos Alberto Mattos.⁹⁷ Participação no *Festival Paris Cinéma - Le meilleur du cinéma documentaire brésilien*, em 2005.⁹⁸ *Mostra de Cinema Brasileiro no MoMa (The Museum of Modern Art)* em Nova York, realizado em 2003.⁹⁹ *14º Festival de Amsterdã*, Holanda em 2002.¹⁰⁰ Além destas participações há várias outras, tanto no Brasil quanto no exterior.

Coutinho também teve participação em diversas mesas-redondas, uma delas na França, no *Rencontre “Regards sur le documentaire aujourd’hui: le modèle brésilien”*.¹⁰¹ Ministrou o curso

⁹⁵ Disponível em <<http://cf.uol.com.br/cinemascopio/noticia.cfm?CodNoticia=201>>. Acesso em: 27 jul. 2007.

⁹⁶ Disponível em <http://www.apexbrasil.com.br/noticia_detalhe.aspx?idnot=698>. Acesso em: 28 jul. 2007.

⁹⁷ Disponível em <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao44/festivais/index4.shtml>> Acesso em: 28 jul. 2007.

⁹⁸ Disponível em <http://www.jangada.org/fr/festi_doc/index.htm>. Acesso em: 30 jul. 2007.

⁹⁹ Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35119.shtml>>. Acesso em: 02 ago 2007.

¹⁰⁰ Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u28892.shtml>>. Acesso em: 02 ago. 2007.

¹⁰¹ Disponível em <<http://www.cahiersducinema.com/article453.html>>. Acesso em: 30 jul. 2007.

"A Experiência de Documentar" no Espaço Unibanco de Cinema, em São Paulo, em 2004.¹⁰² Foi membro do júri do *Cinema du Réel*, em 2003, na França. Proferiu palestra no *Seminário Internacional Memória, Rede e Mudança Social*, em São Paulo, uma iniciativa do SESC/SP e do Instituto Museu da Pessoa em 2003.¹⁰³ Participou de debates juntamente com João Moreira Salles, durante o lançamento dos filmes *Peões* e *Entreatos*, sendo um dos debates realizado na Unicamp em 2005. Em 2006, esteve no Espaço Cultural da Cidade de Deus, ligado a Central Única de Favelas (CUFA), conversando com os alunos do curso de audiovisual.¹⁰⁴

Coutinho também é referência em vários cursos de cinema em universidades do exterior. Cito o *Máster Europeo en Estudios Latinoamericanos: Diversidad Cultural y Complejidad Social*, na Espanha, cujo módulo *Estudios Culturales, Literatura y Lingüística*, tem um curso denominado *Cine y Estudios Culturales: um acercamiento a los imaginários de América Latina*. Este curso é ministrado pelas professoras Maria Luisa Ortega e Marina Díaz e como um dos instrumentos de avaliação final, é solicitado:

Ensayo (en torno a 5 páginas). Análisis del lenguaje del nuevo documental como representación y transformación de lo social en uno de los ejes/films siguientes:

- a. *Ilha das flores* (Brasil, Jorge Furtado, 1989). Renovación del lenguaje en el cine de agitación socio-política.
- b. *Babilonia 2000* (Brasil, Eduardo Coutinho, 2000). Nuevas tecnologías y democratización de la palabra.
- c. *Los rubios* (Argentina, Albertina Carri, 2001). La memoria traumática.
- d. *El diablo nunca duerme* (Lourdes Portillo, México-USA, 1994). Cultura popular e identidad.¹⁰⁵

É também citado no Centro de Estudos da Metrópole (CEM), num curso chamado “A representação da metrópole no filme documentário”, coordenado pela professora Dra. Esther Hambúrguer e pelo professor Dr. Ismail Xavier, em 2001.¹⁰⁶

¹⁰² Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43757.shtml>>. Acesso em: 02 ago. 2007.

¹⁰³ Disponível em <http://www.museudapessoa.net/hotsites/seminario/programacao_cate.htm>. Acesso em: 29 jul. 2007.

¹⁰⁴ Disponível em <<http://cufaaudiovisual.blogspot.com/2006/11/eduardo-coutinho-visita-o-espao.htm>>. Acesso em: 27 jul. 2007.

¹⁰⁵ Disponível em <<http://www.uam.es/otros/masteral/programa%20cine%20y%20estudios%20culturales.doc>>. Acesso em: 30 jul. 2007. (grifo meu)

¹⁰⁶ Disponível em <<http://www.centrodametropole.org.br/seminarios.html#3>>. Acesso em: 29 jul. 2007.

Anexo 4 – Citações sobre Eduardo Coutinho

Nas entrevistas que são publicadas sobre o cineasta Eduardo Coutinho ou sobre seus filmes, geralmente, aparecem no texto introdutório da entrevista, uma “apresentação” do diretor. Aqui estão alguns trechos dessas apresentações.

Apresentações com bastante adjetivos:

- 1- O cineasta Eduardo Coutinho, *maior referência do cinema documental brasileiro*.¹⁰⁷
- 2 *Eduardo Coutinho é uma unanimidade. (...) Referência maior do documentário brasileiro, poucas vezes ele é chamado de cineasta. As pessoas costumam classificá-lo com o rótulo limitado e simplificador de documentarista, como se o documentário fosse uma arte menor. Coutinho é mais do que documentarista; é grande cineasta, um dos maiores que já nasceram no Brasil. Começou na TV, foi perseguido pelo regime militar e depois engatou uma carreira sensacional, com base numa habilidade anormal para descobrir gente fascinante. (...) Coutinho tinha acabado de acordar, mas estava de bom-humor. (...) Coutinho é ótimo de conversa, mas não tão bom como entrevistado. O problema é o oposto do normal: ele fala pelos cotovelos, mas suas respostas são longas e às vezes tomam atalhos completamente diversos das perguntas que lhes são feitas. Durante a conversa, o diretor fumou sem parar. Foram sete cigarros Marlboro, do mais forte, o da caixinha vermelha, com a fumaça soprada diretamente no meu rosto.*¹⁰⁸
- 3 *Conhecido por sua sensibilidade para captar depoimentos diante da câmera que fazem com que ele pareça uma espécie de confidente ideal a quem quase qualquer pessoa abre seu coração, o documentarista Eduardo Coutinho, o mais respeitado neste gênero no país, mudou de rotina e endereço para filmar Peões. (...) Como sempre, Coutinho prefere a companhia dos homens comuns, das histórias miúdas onde se esconde a essência da humanidade.*¹⁰⁹
- 4 *Eduardo Coutinho sempre quebra a fama de calado e avesso à imprensa quando chega na sala da coletiva. O documentarista, que carrega no currículo o clássico “Cabra Marcado para Morrer” (1984), considerado por muitos o melhor filme brasileiro dos anos 80, é mestre em quebrar expectativas. Saltou da produção em vídeo nos anos 90 de volta para a película, para realizar projetos como “Santo Forte” e “Edifício Master”. Reergueu no doc brasileiro a ponte entre público e*

¹⁰⁷ Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT718588-1655,00.html>>. Acesso em: 22 out. 2006. A revista não informa quem fez a entrevista com o cineasta.

¹⁰⁸ Entrevista concedida a [Rodrigo Carreiro](#), editor do site Cine Repórter durante o lançamento do filme “O Fim e o Princípio” em 2006. Disponível em <http://www.cinereporter.com.br/scripts/monta_noticia.asp?nid=1347>. Acesso em: 17 nov. 2006.

¹⁰⁹ Entrevista concedida a Neusa Barbosa, diretora de conteúdo do site Cineweb, crítica de cinema, escritora e repórter, durante a divulgação do filme “Peões” em 2004. Disponível em <http://www.cineweb.com.br/index_textos.php>. Acesso em: 10 dez. 2004.

*crítica. Saltou da paisagem carioca para a memória histórica com “Peões”. E agora faz seu próprio filme sobre o nada: “O Fim e O Princípio”.*¹¹⁰

Apresentações sem muito adjetivos:

- 1- *Eduardo Coutinho nasceu em São Paulo - SP, em 1933. Foi aluno do IDHEC (Institutes des Hautes Études Cinematographiques) e, na década de 70, trabalhou no Globo Repórter onde realizou diversos filmes, entre eles: Teodorico, Imperador do Sertão e Seis Dias de Ouricuri. Em 1984 finalizou Cabra Marcado para Morrer, projeto iniciado 20 anos antes e que se tornou um dos marcos do documentário nacional. Na década de 90, realizou importantes documentários, como Santo Forte e Babilônia 2000.*¹¹¹
- 2 *Eduardo Coutinho, o diretor de documentários fala dos rumos do cinema brasileiro e de como consegue a cumplicidade de seus personagens Eduardo Coutinho é um homem pouco afeito a conceitos. Seu trabalho é concreto. Por trás da idéia de seus filmes raramente se esconde algum código indecifrável aos "leigos".*¹¹²
- 3 *Periferia dos centros produtores e de crítica, o Brasil sofreu com a forte ideologização que marcou a discussão sobre o cinema documental das décadas de 60 até 80. A política estava na ordem do dia. Mostrar a verdade era mostrar os "oprimidos", numa forma estética que derivou ela mesma para o ideológico e autoritário. Não é surpresa que tenha sido da "periferia", à margem dessa discussão, que se firmou no final dos anos 80 o principal documentarista brasileiro, pai da atual geração. Bem antes de vários cineastas subirem o morro para registrar a "realidade" das favelas, Eduardo Coutinho já conversava com seus moradores. (...) Seu cinema se aproxima dos pioneiros do documentário, procurando compor um retrato antropológico dos seus personagens*¹¹³.

¹¹⁰ Disponível em <<http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=29>>. Acesso em: 10 set. 2006. Não há informação de quem realizou a entrevista com o cineasta.

¹¹¹Entrevista concedida a Emmanuel Carneiro Leão, filósofo e professor da UFRJ e Heloísa Buarque de Holanda, Doutora em Letras e professora da UFRJ. Disponível em <http://www.eco.ufrj.br/epos/entrevistas/entr_coutinho.html>. Acesso em: 22 out. 2006.

¹¹²Disponível em <http://www.SESCSP.org.br/sesc/revistas/revistas_link_home.cfm?Edicao_Id=250&breadcrumb=2&tipo=3> Revista e - nº 109 - junho 2006 - ano 2006. Esta é uma revista do SESC/SP. Não há informações sobre quem fez a entrevista.

¹¹³ Entrevista concedida a Marcos Strecker, da Reportagem Local com o título “O cinema de palavra pioneiro, Eduardo Coutinho diz que a representação do tráfico substituiu a do morro, na TV e no cinema”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, domingo, 26 de março de 2006. (impresso).

Anexo 5 – Diretores

Cristiana Grumbach

Nascida no Rio de Janeiro, formada em Comunicação pela PUC-Rio, teve grande experiência como assistente de direção e câmera de Eduardo Coutinho em filmes como *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005), e *Jogo de Cena* (2007), entre outros. Sua estréia na direção de um longa foi em *Morro da Conceição* (2005), documentário sobre os moradores mais antigos de um morro histórico no centro do Rio de Janeiro.

Edgar Morin

Nasceu em Paris em, filho de judeus que moravam na França. É sociólogo, antropólogo, historiador e filósofo, considerado um dos maiores intelectuais contemporâneos. Diretor do Centro Nacional de Pesquisa Científica, fundador do Centro de Estudos Transdisciplinares da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris.

Eduardo Escorel

Nascido em São Paulo, mudou-se para o Rio de Janeiro nos anos 60, onde fez o curso de cinema promovido pela UNESCO e o Itamaraty e ministrado por Arne Sucksdorff em 1962 e graduou-se em ciências políticas e sociais na PUC. Começou a trabalhar no meio cinematográfico aos 20 anos como assistente de direção de Joaquim Pedro de Andrade em *O padre e a moça* (1965). No ano seguinte, dirigiu com [Júlio Bressane](#) o documentário *Bethânia bem de perto*. Como montador, atuou em diversos filmes de diferentes diretores e estilos, como, por exemplo, *Cabra marcado para morrer* (1984), de [Eduardo Coutinho](#).

Hermano Penna

Cearense, nascido em 1945, passou a juventude na Bahia, em meados dos anos 60 mudou-se para Brasília e, em seguida, para São Paulo, onde começou a trabalhar como assistente de direção, em *O profeta da fome* (1969), de Maurice Capovilla, e como assistente de câmera, em *Gamal, o delírio do sexo* (1970), de João Batista de Andrade. Com seu primeiro longa-metragem, *Sargento Getúlio* (1983), foi premiado como melhor diretor no Festival de Locarno, Suíça, e melhor filme em Gramado.

Jean Rouch

Francês, engenheiro e doutor em letras, explorador e etnógrafo, Jean Rouch conhecia, desde menino, a obra de Flaherty e Murnau. Ligado ao Museu do Homem - Paris - centro de estudos de antropologia - começou a registrar suas observações etnográficas em filme, ainda nos anos 40, durante viagens à África. Em 1960 realiza, junto com sociólogo Edgar Morin, o filme *Crônica de um verão* (Chronique d' un été), apoiado em novos recursos técnicos como câmera leve, na mão e gravador de som direto (Nagra).

João Batista de Andrade

Natural de Ituiutaba, Minas Gerais, é doutor em Comunicação pela ECA-USP de onde foi professor de realização cinematográfica, na década de 70. Atuou como diretor e produtor de cinema e televisão, roteirista e escritor. Começou com o documentário *Liberdade de Imprensa*, marco brasileiro no gênero. Participante ativo de movimentos sociais, dirigiu também *Greve*, documentário sobre o movimento operário. Tem ainda vasta experiência em televisão. Foi repórter especial do telejornal A Hora da Notícia, editado por Wladimir Herzog, onde dirigiu vários curta-metragens documentais. Ao lado de diretores como Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr., Maurice Capovilla e Paulo Gil Soares, Batista foi um dos diretores do período áureo do Globo Repórter; onde produziu documentários premiados.

João Moreira Salles

Nascido no Rio de Janeiro, destacou-se como documentarista no final dos anos 90 com *Notícias de uma guerra particular* (1999), documentário sobre a guerra da polícia com o tráfico no Rio de Janeiro, co-dirigido com [Kátia Lund](#). Ao lado do irmão [Walter Salles](#), fundou em 1987 a produtora VideoFilmes, inicialmente voltada para a realização de documentários para a televisão. Seu último filme foi *Santiago* (2007), bastante aclamado pela crítica e pelo público.

Jorge Bodanski

Nasceu em São Paulo. Trabalhou como fotógrafo na revista “Realidade” e estudou cinema na Universidade de Ulm, na Alemanha. Foi diretor de fotografia. Na Alemanha, rodou com Wolf Gauer documentários de curta e média-metragem. Dirigiu, com Orlando Senna, os longas *Iracema, uma Transa Amazônica* (75) e *Gitirana* (76). Em parceria com Gauer, realizou *Jari* (79), *Os Mucker* (79) e *O Terceiro Milênio* (82), ganhador dos prêmios Adolf Grimme e Cinema du Réel. Dirigiu também *A Igreja dos Oprimidos* (86), documentários para a TV e os CD-ROMs *Amazonas - Um Fantástico Universo* (96) e *Brasil Anos 60 - Uma Câmera na Mão e uma Idéia na Cabeça* (97).

Kiko Goiffman

Natural de Minas Gerais, formou-se em Antropologia pela Universidade Federal de Minas Gerais, com aperfeiçoamento em Teoria Política e Teoria da Comunicação. É mestre em Multimeios pela Universidade de Campinas. É diretor de documentários, sendo destaque *Morte Densa* (2004) e *33* (2004).

Julio Bressane

Nascido no Rio de Janeiro é conhecido pela sua capacidade de rodar longa-metragens com orçamentos baixos. Foi convocado em 1970 pelo regime militar para interrogatório, tendo recebido ameaça de prisão devido a um suposto vínculo com o líder da esquerda Carlos Maringuela. Viveu exilado em Londres durante 3 anos. Sua última produção é *Filme de Amor* (2003).

Luiz Carlos Maciel

Nasceu em Porto Alegre (RS). Aos 17 anos, ingressou na Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, onde tornou-se Bacharel em Filosofia, em 1958. Foi um dos fundadores do jornal "O Pasquim", em 1969, onde editava duas páginas dedicadas ao Underground. Foi autor de roteiros e diretor de cinema. Durante 20 anos trabalhou na TV Globo, exercendo funções de roteirista, redator, membro de grupos de criação de programas e de analista e orientador de roteiros.

Luc Moulet

Luc Moullet, francês, cineasta político e prolífico que ficou à sombra de seus companheiros (Godard, Truffaut, Chabrol e Rivette, que se tornaram cineastas aclamados mundialmente), apesar de ter uma das mais ricas filmografias do cinema de autor francês.

Maurice Capovilla

Cineasta paulista nascido, era estudante de filosofia quando começou a freqüentar, no fim dos anos 1950, a filмотeca do Museu de Arte Moderna, um dos primeiros cineclubes de São Paulo, ao lado de Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl. Antes de voltar-se para a direção, trabalhou na Cinemateca Brasileira, participando da organização de festivais de cinema francês, italiano, russo, soviético e polonês. Representante da linha mais engajada do Cinema Novo, dirigiu seu primeiro curta em 1962, *União*, e em 1963 fez *Meninos do Tietê*. Neste mesmo ano fez um estágio no Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral, em Santa Fé, na Argentina, com o documentarista argentino Fernando Birri. Com produção de Thomas Farkas, dirigiu, em 1964, o documentário *Subterrâneos do futebol*. Intercalando o cinema com o jornalismo e o magistério, foi crítico de cinema no Jornal da Tarde (1965-1966), professor de cinema da ECA-USP (1968-72) e organizador do departamento de cinema do Instituto Central de Artes da UNB (1968-1969).

Paulo Gil Soares

Nascido na Bahia, foi jornalista e cineasta. Seus filmes mais conhecidos são o antológico documentário *Memória do cangaço*, episódio do longa metragem *Brasil Verdade* e uma deliciosa ficção realizada em 1967, *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz*. Destaca-se ainda sua colaboração com Glauber Rocha nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*.

Paulo Sacramento

Formado em cinema pela Eca/Usp, dirigiu os curtas *Ave*, em 1992, e *Juvenília*, em 1994. Foi assistente de direção de Sérgio Bianchi no filme *A causa secreta*, de 1994 e fez a montagem de *Cronicamente Inviável*, em 2000, também de Sérgio Bianchi. Produziu e montou o longa-metragem de Cláudio Assis *Amarelo Manga*, consagrado como melhor filme no Festival de Brasília de 2002 e selecionado para o Fórum Internacional de Cinema do Festival de Berlim.

Sandra Kogut

Nascida no Rio de Janeiro, em 1965, viveu e trabalhou na França e no EUA. Diretora e documentarista, trabalha com cinema há mais de vinte anos, usando diferentes mídias e formatos: documentários, filmes experimentais, ficções e instalações. Seu último filme foi *Mutum* (2007), que encerrou a *Quinzena dos Realizadores*, no Festival de Cannes, e no início de 2008 foi selecionado para o Festival de Berlim.

Silvio Back

Filho de imigrantes que vieram para o Brasil em 1935. Nasceu em Blumenau, mas foi criado no Paraná. Back é ex-bancário e ex-jornalista, iniciou-se na produção cinematográfica no ano de 1962, mas seu primeiro longa só aconteceu em 1968, com o filme *Lance Maior*. Tem livros editados: poemas e ensaios, argumentos e roteiros. Em 1987 teve lançados em vídeo (CIC-Vídeo) dos longas-metragens *Lance Maior*, *A Guerra dos Pelados*, *Aleluia*, *Gretchen*, *Revolução de 30* e *República Guarani*.

Silvio Da-Rin

Cineclubista, um dos primeiros presidentes da Federação de Cineclubes, foi técnico de som em 150 filmes. Assumiu em 2007 o comando da Secretaria do Audiovisual, substituindo Orlando Senna. Dirigiu o documentário *Hércules 56* (2007), sobre 15 prisioneiros políticos trocados pelo Embaixador americano num seqüestro em 1969 por grupos revolucionários.

Thereza Jessouroun

Operária e autora de documentários, Thereza já produziu muitos programas para TVs estrangeiras, trabalhou com Silvio Tendler, Eduardo Escorel, Geraldo Sarno e Eduardo Coutinho, uma de suas maiores influências.

Walter Clark

Começou a trabalhar com dezesseis anos numa rádio carioca. Entrou na TV Rio, sua maior escola, em se tratando de televisão. Trabalhou na TV Globo que, no início, contava com poucos números de audiência. O trabalho dedicado e criatividade marcaram sua fase global que durou doze anos. Foi Clark o responsável pela estrutura de programação que a Globo tem hoje como, por exemplo, um jornal de grande audiência entre duas novelas, o *Jornal Nacional*. Também foi ele quem criou programas como *Fantástico* e *Globo Repórter*.

Walter Lima Jr.

Nasceu em Niterói, cursou Direito, tendo sido jornalista e crítico de cinema. Trabalhou na criação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi assistente de Adolfo Celi no inacabado *Marafa* (1963) de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963/64). Nos anos 70 dedicou-se principalmente à TV, tendo realizado cerca de sessenta documentários para os programas "Globo-Shell Especial" e "Globo-Repórter".

Wladimir Carvalho/Vladimir Carvalho

Cineasta e jornalista radicado há mais de 30 anos em Brasília. Professor titular da Universidade de Brasília nas disciplinas de cinema. Iniciador com João Ramiro Mello e Linduarte Noronha do ciclo de cinema que surgiu na Paraíba, no final da década de 50, em resposta à eclosão do cinema novo no sul do país. Desse movimento resultou o documentário *ARUANDA*, de que foi roteirista e que Gláuber Rocha apontou como o início do moderno documentário no Brasil. Em Brasília desde 1970, depois de uma longa experiência no Rio de Janeiro, Vladimir começou com o fotógrafo Fernando Duarte o ciclo de filmes de curta metragem que deu prestígio ao Distrito Federal junto aos festivais e, por consequência, provocou um significativo surto cinematográfico na cidade.

Zelito Viana

Produtor e cineasta que, em 1965, fundou com Glauber Rocha a Mapa Filmes, empresa que realizou, entre outros, *Terra em transe* (1966), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968) e *Cabeças cortadas* (1970). Em 1999 dirigiu seu projeto mais ambicioso, *Villa Lobos, uma vida de paixão*. Foi levado para o cinema por Leon Hirszman, com quem se formou, em 1964, pela Escola Nacional de Engenharia. Entre suas produções destacam-se *Menino de engenho* (1965), dirigido por Walter Lima Jr.; *Terra em transe* (1966), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968) e a co-produção estrangeira *Cabeças cortadas* (1970), todos dirigidos por Glauber Rocha; *Quando o carnaval chegar* (1972), de Carlos Diegues; e o documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.