



A MANIFESTAÇÃO DO INDIVÍDUO ANÔNIMO NA FILMOGRAFIA DE EDUARDO COUTINHO

Caroline de Aragão Bahia Martins¹

RESUMO: Neste artigo, intenta-se investigar a forma como se dá a aparição e manifestação do indivíduo anônimo na filmografia documental, concebendo-o como o sujeito pertencente às classes sociais menos abastadas. A elucidação desse indivíduo, para o presente estudo, está amparada na análise do discurso fílmico dos documentários *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987), *Boca de Lixo* (1992) e *Edifício Master* (2002), dirigidos pelo cineasta Eduardo Coutinho. Particularmente através das obras em apreciação, se faz evidente que o discurso está diretamente enredado e imbuído em tornar manifesta a voz do sujeito marginalizado da sociedade, levando à transposição de tal indivíduo, costumeiramente o receptor da comunicação midiática, para o próprio produtor da mensagem, ao proporcioná-lo o poder da fala. E, partindo dessa análise, intenta-se tornar evidente constituição diegética que se posiciona como dispositivo capaz de situar a obra documental enquanto um discurso do (e sobre o) homem periférico, destoante das recorrentes estratégias de espetacularização utilizadas pela grande mídia.

Palavras-chave: Indivíduo anônimo; Eduardo Coutinho; Documentário.

Uma homenagem ao desconhecido, sem alardes sobre sua fragilidade nem atribuição de caracterizações estereotípicas. A filmografia de Eduardo Coutinho pode ser enquadrada como um dispositivo capaz, dentro do processo de comunicação, de conceder abertura ao personagem periférico da sociedade ao viabilizar sua manifestação a partir do recurso audiovisual. Esse indivíduo, analisado em seu viés documental, está costumeiramente atrelado às classes sociais menos favorecidas, no entanto, tal condição não resvala ao personagem uma retratação carregada de estigmas e formulações simplificadoras, ao contrário, as obras fílmicas do diretor seguem na contramão das recorrentes estratégias de espetacularização por parte da mídia (publicidade, telejornais, etc.) e induzem o lançar de novos olhares a esse sujeito.

A tentativa de singularizar um indivíduo, através do seu respectivo enquadramento numa perspectiva prismática, ou seja, multifacetada, permite a desconstrução da condição de anonimato “inerente” a esse sujeito. A percepção de tal configuração em um objeto que, até então, era concebido viciosamente numa formatação unilateral parte do

(...) desejo de se esquivar das idealizações que impedem justamente uma aproximação mais efetiva com o que nos cerca. É um movimento que desloca teorias, crenças, interesses, preconceitos, pontos de vista prévios, sentimentos piedosos, culpas e toda a sorte de clichês visuais e sonoros que aderem a nossa percepção e nos fazem acreditar que conhecemos o mundo (LINS, 2004, p.12).

¹ Graduada do curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade & Propaganda pela Universidade Católica do Salvador e pesquisadora de iniciação científica do Grupo de Pesquisa em Análise da Crítica de Cinema (GRACC) da UCSAL. E-mail: carolbahia.br@hotmail.com – Autora.



A inexistência da retratação de “indivíduos homogêneos”, dentre as obras documentais de Eduardo Coutinho, demarca a “necessidade”, por parte do espectador, de uma atenção particularizada pra cada uma das micro-histórias ilustradas. Não se trata de visualizar no personagem a missão de ser porta-voz de uma classe ou grupo, exprimindo certas constantes presentes em seu interior. Há de se atentar, sobretudo, a condição heterogênea destes indivíduos, carregados de conflitos internos, aportando um nível de complexidade que nem a própria câmera pode capturar.

A trama documental aparenta ser construída a partir dos próprios personagens, até por que nela não se evidencia elementos além dos depoimentos, e se posiciona como uma estratégia discursiva da obra na tentativa de viabilizar a percepção da relevância atribuída aos depoentes. A singularização concedida, e vale ressaltar, própria aos depoentes (personagens) das obras fílmicas de Coutinho, se posiciona, então, como o agente contraventor ao modo de produção estabelecido. A relação entre estas duas formas de abordagem sequer pode ser ambientada numa perspectiva dicotômica, visto que os personagens do diretor não são providos de pré-formulações, e que por conseqüência, conduz a produção de sentido a se constituir somente no espectador. De tal forma, afirma-se claramente uma diferente postura com o indivíduo em apreciação, o sujeito anônimo², e “(...) uma nova relação com o espectador, que, em lugar de aderir passivamente aos significados produzidos pelas obras, foi ‘intimado’ a construir os sentidos daquilo que via e escutava” (LINS, 2004, p.40).

O esquecimento do poder público por habitantes das favelas, das bocas de lixo, por exemplo, é um elemento obviamente presente na composição de algumas obras fílmicas de Coutinho, no entanto, é explícito que sua aparição não se dá no nível de apontar possíveis culpados, causas ou soluções. A abordagem de uma específica temática nos filmes está fortemente condicionada à respectiva verbalização por parte dos depoentes. É daí que surge o grande trunfo do cinema de Coutinho: esse cinema não possui como incumbência, nem intuito, sanar os problemas que afetam o tecido social de uma comunidade – apesar de carregar na essência uma forte conotação de crítica social –, mas sim o de trazer à tona a voz, a fala do homem comum, utilizando-se tal palavra no seu real sentido etimológico, o banal, ordinário:

(...) em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de acontecimentos e homens exemplares, o filme se ocupa de acontecimentos fragmentários, personagens parciais e anônimos, aqueles que de alguma forma foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia (LINS, 2004, p.32).

Seja na retratação do camponês, com o filme *Cabra Marcado pra Morrer* (1984); do operário, com *Peões* (2004); dos religiosos, com *Os Romeiros de Padre Cícero* (1994) e *Santo Forte* (1999); dos favelados, com *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1987); dos moradores do lixão, com *Boca de Lixo* (1992); dos moradores de um antigo prédio de classe média, com *Edifício Master* (2002), esse três últimos sendo representantes do *corpus* adotado neste artigo,

² Entende-se por anônimo, no seu real sentido etimológico, qualquer espécie de documento ou registro desprovido da assinatura de seu autor. Para o presente artigo, a submissão do termo anônimo a um indivíduo qualquer parte da premissa de que o mesmo seja um sujeito desconhecido, comum, ordinário, geralmente vinculado às classes sociais menos favorecidas. Os autores Jean-Claude Bernardet e Consuelo Lins utilizam o termo “anônimo”, quando em referência aos personagens das obras de Eduardo Coutinho, no entanto, não é possível afirmar precisamente sua autoria.



Coutinho vem a incorporar à película personagens num dimensionamento singular, da qual, as “fórmulas de homogeneização” usualmente utilizadas pela grande mídia são incapazes de os ilustrar. Ao contrário, esse dar vazão à multiplicidade de vozes componentes de cada obra, dá abertura à percepção, pelo espectador, de que existem pessoas com sonhos, desejos, alegrias, desencantos, enfim, toda uma sorte de sentimentos e paixões, próprios à individualidade do ser humano. Portanto, não se trata de assistir o camponês, o favelado, ou qualquer outra faceta, se trata, antes de mais nada, em “dar ouvidos” a um indivíduo único, carregado de defeitos e qualidades que só mesmo o espectador pode vir a os considerar.

A relevância em ter como proposta o estudo aprofundado do material filmográfico de Eduardo Coutinho, na busca por um melhor entendimento das formas como o indivíduo anônimo – status este temporário na medida em que tal sujeito é estudado também, e especialmente, na enunciação fílmica – encontra “brechas”, dispositivos capazes de tornar possível essa manifestação, é a de permitir que esse desconhecido se “faça ouvido” pelo simples fato de ter algo a contar. Não interessa à obra se os depoimentos se tratam de verdades, se são narrativas (histórias contadas) passíveis de venda, se os personagens estão certos ou errados. Muito mais que tudo isso, o processo de comunicar, de estabelecer uma relação dialógica com o outro é fato decisório, e em si só já é suficiente. É o fenômeno da comunicação elevado ao primeiro plano, em suas maiores proporções.

É importante observar que, a troca de papéis sociais, implicitamente embutida em todas as obras do diretor, na mudança do status do sujeito comum, tradicionalmente o receptor da comunicação, para o próprio emissor dela, é decorrente da relação que se estabelece com os personagens. De simples ouvintes, os depoentes passam a ser produtores da mensagem, ainda que tal afirmativa deva ser encarada com ressalvas, já que a montagem, um determinado enquadramento, a própria participação do diretor enquanto personagem do documentário, por exemplo, contribuem para uma negação parcial do caráter “independente” e isolado de produção da mensagem. No entanto, é esse “dar voz ao outro”, um termo cunhado por Ismail Xavier, que se torna valorativo ao acervo documental do diretor. A fala, e, portanto os depoimentos, estão enquadrados no primeiro plano, e não por menos. Se a fala é tudo o que se extrai dos personagens, aquela é inevitavelmente seu “instrumento de trabalho”: “Para mim, contudo, fazer um documentário é provocar a fala. O ato de falar é extraordinário porque é, sobretudo, um ato da palavra. É essa palavra o que valorizo, é dessa palavra que são produzidas as imagens” (FIGUEIRÔA, 2003, p.218). É possível admitir que palavra e imagem não são tomados como elementos de importância equivalente, o segundo se relaciona ao primeiro numa relação de sobreposição, o que, de uma certa forma, abriga nítidos sinais de afastamento com a publicidade, televisão, entre outros, nas quais, quando a imagem não é adotada como o elemento crucial de abordagem, ao menos se coloca numa relação de paridade com a fala.

DELIMITAÇÃO DA QUESTÃO

A partir de depoimentos atrelados ao testemunho do cotidiano e das histórias de vida pessoais de desconhecidos, a filmografia documental de Coutinho tem por vocação elucidar a voz do anônimo, do homem comum. A ato de “ceder a fala” a um indivíduo que, muito provavelmente, o espectador não tem conhecimento, que se apresente contando histórias num primeiro, e talvez único, contato, que é a própria enunciação fílmica, é resvalar classificação dianteira a esse fenômeno da comunicação – a fala.



Na filmografia de Coutinho, é indiscutível que o ato de mover a obra fílmica por histórias contadas, necessariamente por desconhecidos, é o traço caracterizador de sua filmografia, mas, diga-se de passagem, não é próprio dele. Consuelo Lins afirma que:

É a ‘vida dos homens infames’ que interessa ao filme [de Eduardo Coutinho], para retomar o título de um belíssimo artigo de Michel Foucault, no qual a infâmia em questão não diz respeito ao que é ‘baixo e vil’, mas àquele que é não famoso, segundo a etimologia da palavra.

No artigo, Foucault aborda a vida dos homens infames do século XVIII, a partir da análise de algumas páginas ou mesmo linhas encontradas em livros de internação de hospitais, arquivos públicos e da polícia. São vidas que se perderam no tempo, nomes sem glória, biografias menores (...) (LINS, 2004, p.32).

Tal como em Foucault, Coutinho possui uma inclinação demarcada em abordar e retratar um específico tipo de personagem em suas obras: o homem “infame”. Tal escolha passa muito longe de ser aleatória, ela é intencional e provavelmente oriunda da extrema importância dada à palavra. O ato da fala, de promover o diálogo, de viabilizar que o outro seja escutado parte da uma premissa única: deve-se ter algo a dizer. Se faz notória que essa elevação da fala à dimensão de entidade por si só suficiente e central de uma interação entre indivíduos, é a peça-chave para compreensão da linguagem dos documentários do realizador.

É nítido, então, como a condição de anonimato de um sujeito, na filmografia de Coutinho, se desfaz na medida em que o mesmo ganha o poder da fala. É daí que a relação entre entrevistador e entrevistado se estabelece, o poder de expressão transferido ao depoente, em uma proporção parcial, cedendo-o meios para fazer isso, está movido mais que pelo desejo, é pela própria necessidade desse indivíduo em se manifestar:

Para a maioria, ser reconhecido significa ser singular; ser tratado como especial apesar de sua banalidade. É essa necessidade de ser reconhecido, de ser escutado, que tem sido explorada, de modo distorcido, pela televisão com os *reality shows* do tipo *Big Brother*, por exemplo. No fundo, todas essas necessidades se manifestam como o desejo apenas de ser escutado. E isso é o essencial no documentário que faço (FIGUEIRÔA, 2003, p.226)

O método de realização de entrevistas, com a constante aparição da equipe técnica – inclusive, o diretor se postando como o próprio personagem na obra e levando, conseqüentemente, à troca de papéis entre entrevistador e entrevistado –; a exibição intencional do modo de produção e a pouca utilização dos recursos expressivos de câmera; a própria parcialidade, abertamente declarada, do diretor numa constante interação com o entrevistado são dimensionados como recursos componentes das estratégias do próprio discurso fílmico. Existe uma intencionalidade por trás da utilização desses elementos, compreendida pela sustentação de uma relação de credibilidade, por parte do espectador, com aquilo que está sendo exibido. O firmamento do contato entre entrevistador e depoentes com o auditório (espectador), então, baseia-se explicitamente na evocação da transparência e ética como fundamentação discursiva lógica, para que, dessa forma, se torne possível “encontrar veracidade” nas obras fílmicas.



Delimitando a análise nos filmes *Santa Marta*, *Duas Semanas no Morro* (1987), *Boca de Lixo* (1992) e *Edifício Master* (2002), tem-se o intuito de evidenciar a manifestação do indivíduo anônimo e tornar viável a compreensão desse sujeito enquanto elemento pertencente e caracterizador de tais obras. Os personagens de tal acervo filmográfico, atrelado a um específico modo de produção, são posicionados enquanto elementos representantes de uma entidade maior: o cinema de Eduardo Coutinho.

Santa Marta, duas semanas no morro

Santa Marta, Duas Semanas no Morro (1987), vídeo documental com duração de 50 minutos, aborda a temática da favela sem que necessariamente, para isso, evidencie uma postura engajada, compromissada em articular soluções para a comunidade. Muito além da manifestação do favelado, *Santa Marta* vem a desmistificar a usual caracterização estigmatizada desse sujeito reportando ao mesmo a sua condição de sujeito comum, dotado de desejos, vontades similares a qualquer outro indivíduo.

Sem subjugar nem sobrepor, a retratação do homem ordinário se fecha nele, ou seja, ao filme não interessam os fatores extrínsecos ao próprio personagem, não se faz necessária uma contextualização com o ambiente fora dos limites da favela. O discurso do filme, então, possui uma demarcação evidente: pertence unicamente aos moradores da favela. O que se impõe na obra não está em primeiro plano numa lógica político-partidária, de contestação ou crítica social, essas definições ficam a cargo do próprio espectador no processo de produção do sentido. O que pode ser tido como mais urgente para o realizador não são as relações desenvolvidas para/com o objeto, mas sim o próprio objeto.

A aparição da equipe de filmagem e a interlocução estabelecida com os personagens, principalmente partindo do diretor Eduardo Coutinho, se tornam uma constante na composição do vídeo. O processo de produção e de filmagem de *Santa Marta* são assumidamente declarados pelo diretor, há na realidade uma intencionalidade em tornar manifesto o respectivo modo de produção, a metodologia adotada nas filmagens.

Boca de lixo

Vídeo de documentário, com duração de 50 minutos, *Boca de Lixo* (1992) se propõe a filmar um grupo de catadores de lixo localizados em Niterói, no bairro carioca de São Gonçalo. A condução inicial do filme está diretamente atrelada a uma seqüência contínua de imagens ilustrando o homem no seu estágio de degradação, em contato direto com o lixo, o qual está enredado e sustentado por uma forte carga simbólica. O lixo, mais que apenas um amontoado de entulhos e imundícies, é o espaço que une e ao mesmo tempo separa dois pólos/realidades aparentemente indissolúveis. Tal como a obra é conduzida, tem-se a impressão de que os catadores são peças desconectas do restante da sociedade e até se mostram relutantes na respectiva aparição nas filmagens, em primeira instância.

De forma mais notável e presente que em outras realizações fílmicas, *Boca de lixo* tem como funcionalidade a ativação no espectador de sentimentos de aversão, de asco à composição imagética. E tal arranjo é evidentemente proposital. Não há um sensacionalismo ou a exposição exagerada (e exaustiva) do objeto, mas, ao contrário, existe uma percepção por Coutinho que há



muito em quê se aprofundar, de um modo destoante ao que costumeiramente é feito por “vias comuns” (grande mídia): é justamente a partir do recorte no discurso dos catadores que se implanta a resolução da problemática do filme.

Boca de lixo, tal como as demais produções do diretor, não vincula o objeto de investigação às possíveis causas, também não elabora soluções para os conflitos existentes. Sabiamente a mera expressão desses indivíduos se torna suficiente e ao mesmo tempo estimuladora para florescimento de indagações por parte do espectador.

Edifício Master

Edifício Master (2002), documentário em formato de longa metragem, é o resultado da soma de 37 relatos dos aproximadamente 500 moradores de um antigo prédio do bairro de Copacabana. A composição fílmica, com duração de 110 minutos, está diretamente atrelada aos respectivos depoimentos do testemunho do cotidiano e das histórias de vida pessoais dos moradores. Os relatos são independentes entre si, cada indivíduo corresponde a uma singularidade frente aos demais, no entanto, ao mesmo tempo essas “micro-histórias” se interligam e passam a configurar-se numa relação de dependência entre si para a formação de um todo unificado, que é a própria obra fílmica.

Sendo assim, a narrativa é, por essência, fragmentária, mas, ao mesmo tempo, essa condição se desfaz ao passo que existe uma relação semântica entre os depoimentos. Tais relatos não possuem uma ligação previamente lógica entre si, contudo, por conseqüências da montagem, é possível estabelecer um elo de ligação entre as narrativas. As falas são dispostas de tal forma que no arranjo a condição fragmentada da narrativa torna-se algo existente, mas nem tão visível, por conta do próprio recurso expressivo de montagem. A condução desses diálogos segue numa lógica totalmente desprovida de roteiro, ou pré-formulações, tal como a própria película, e os personagens são dotados de uma relativa liberdade nessa escolha, ou seja, o desenvolvimento das falas está diretamente associado ao desejo particular de cada indivíduo em se fazer ouvido. Sabe-se que a mencionada “liberdade” dos personagens, no entanto, é válida em sua parcialidade já que os depoimentos interceptados por falas do realizador, feitas de forma explícita para o espectador, apresentam-se na totalidade de *Edifício*.

A interlocução entre diretor e personagens é um recurso usual no documentário de Coutinho, a suposta imparcialidade frente o objeto de estudo é radicalmente descartada tornando evidente o distanciamento, a quebra das relações com as categorias de pensamento mais puristas e a evidente aproximação com o cinema-verdade³. A intervenção de Coutinho é tão recorrente que, além de enquadrar-se enquanto condutor dos relatos, já que é o agente que suscita o diálogo e realiza questionamentos aos depoentes, também pode ser tido como o próprio personagem na trama.

O discurso de *Edifício Master* é permeado por fatores que levam a desconsiderar o documentário enquanto arte pura, que não tem como função (e nem o pode) retratar o mundo tal

³ O cinema-verdade francês surgiu no final da década de 50 e promoveu, juntamente a outros movimentos, uma nova forma de relação entre sujeito e objeto. Nesta escola, destaca-se o predomínio pela utilização de câmeras leves e planos-sequência, o contato direto entre a equipe de filmagem e os personagens, o abandono da locução em off e a aparição constante do modo de produção da obra.



como ele é, mas sim a de reconstruir uma realidade pontual, que nesse caso, se limitaria ao contexto dos moradores de um prédio em Copacabana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decerto, a produção fílmica de Eduardo Coutinho apresenta, ao longo de sua trajetória, diferentes formas de enxergar e interagir com o “outro”. Existem nitidamente variações na linguagem, nos recursos técnicos, na condução da diegese, que levam a crer no inevitável amadurecimento do diretor, e por consequência, das próprias obras com o passar dos anos.

O gradativo abandono pela locução em off, por exemplo, elucida a tentativa de fazer com que o sentido, a mensagem da obra venha a se constituir unicamente no (e pelo) espectador, sem que, para isso, torne-se necessário a recorrência a explicações oriundas do próprio filme; a presença (e interferência) cada vez mais constante do diretor nas entrevistas vem a demarcar a relação de proximidade acentuada entre sujeito e objeto; a adoção de câmeras mais leves corresponde a uma tentativa de gerar maior mobilidade nas gravações e reduzir o custo da locação de equipamentos e gastos com película (substituída pela fita de vídeo). Ou seja, as mudanças ocorridas no interior desta estrutura se dão no sentido evolutivo de percepção de sentido dos personagens (e as relações a serem construídas), do contexto, das dificuldades relativas ao momento da produção, que acabam por influenciar direta e decisoramente na sua constituição. Implicitamente a obra mostra-se aberta ao “diálogo” com o presente.

Tal como os seus personagens, também não é possível avaliar o trajeto do autor numa dimensão unívoca e linear desde os seus trabalhos na Televisão, através do Globo Repórter, até as suas mais recentes produções, como é o caso de *Jogo de Cena* (2007). A estética dos documentários clássicos, do Cinema Novo brasileiro dos anos 60 e do Cinema-Verdade francês, por exemplo, estão presentes, por vezes, de forma simultânea nas obras de Coutinho, demarcando a intrínseca condição transitória deste conjunto. Sobretudo, há de ressaltar que em meio à dinamicidade das obras fílmicas, a relação dialógica a ser estabelecida com o personagem perdura como o elemento que fundamenta a obra e o que legitima a importância da filmografia de Coutinho para a esfera documental brasileira.

REFERÊNCIAS

FIGUEIRÔA, A.; BEZERRA, C.; FECHINE, Y. O documentário como encontro. In: **Galáxia – Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura**. São Paulo, nº 6, p.213 a 229, outubro 2003.

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

FILMOGRAFIA UTILIZADA

- **Santa Marta: Duas Semanas no Morro (1987)**



XII SEMOC SEMANA DE
MOBILIZAÇÃO
CIENTÍFICA
SEGURANÇA: A PAZ É FRUTO DA JUSTIÇA



- Boca de Lixo (1992)

- Edifício Master (2002)