

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**JORNALISMO**

**A classe média no documentário brasileiro**  
*A opinião pública e Edifício Master*

**Camila De' Carli Cardoso de Oliveira**

**RIO DE JANEIRO**

**2007**

## **Sumário**

### **1. Introdução**

#### **2. O cinema documentário**

- 2.1 O que caracteriza o cinema documentário?
- 2.2 A voz do documentário
- 2.3 Os tipos de documentário
- 2.4 O surgimento do documentário
- 2.5 O cinema de Dziga Vertov
- 2.6 Cinema Direto e o Cinema-Verdade
- 2.7 O documentário no Brasil

#### **3. *A Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor**

- 3.1 O Cinema Novo
- 3.2 Arnaldo Jabor: breve biografia
- 3.3 Análise do filme

#### **4. *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho**

- 4.1 O cinema de Eduardo Coutinho: da experiência do Cinema Novo a Edifício Máster
- 4.2 Análise do filme

### **5. Considerações finais**

### **6. Referências**

## Introdução

Historicamente, o cinema documentário sempre mostrou interesse pelo diferente, pelo exótico, pelo espetacular. O primeiro filme a ser considerado documentário foi *Nannook of the North* (1922). Realizado pelo norte-americano Robert Flaherty, o filme narra a luta pela sobrevivência de uma família de esquimós, inaugurando, assim, o exótico no cinema documental. Nos anos 30 surge a outra matriz fundamental: o cinema social inglês. Seu principal representante, John Grierson é quem começa a entrevistar excluídos sociais. Dessa maneira, a temática do documentário se baseará no “outro” e os cineastas mostrarão um mundo que não é o deles.

No Brasil, a escolha do tema seguiria a mesma lógica. No Cinema Novo, por exemplo, os diretores da classe média urbana filmam o camponês nordestino, o cangaceiro. Nas décadas de 70, 80 e 90, são muitos os documentários que tratam da religião e da favela. É o caso de *Iaô* (1974), de Geraldo Sarno, *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), de Coutinho e *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund. Podemos perceber, portanto, que a classe média não costuma ser um universo muito abordado pelo documentário brasileiro.

Vale lembrar que, embora a classe média não seja personagem da maioria dos documentários produzidos no país, tal fato não significa que inexista uma relação dela com estes filmes. Pelo contrário. A classe média costuma ser o público alvo e a quem se dirige a produção cinematográfica de maneira geral. Ou seja, o documentarista realiza seu filme pensando em impressionar, informar, mobilizar e muitas vezes até culpar esta camada social.

Diante do limitado número de documentários que têm como temática a classe média brasileira, analisaremos neste trabalho *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor e *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho. O primeiro filme pertence ao movimento do Cinema Novo e por isso é absolutamente atravessado pelo contexto do cinema brasileiro da década de 60, quando os cineastas acreditavam que o cinema tinha uma função transformadora da sociedade. Por outro lado, o filme de Coutinho pertence a um momento posterior da cinematografia brasileira, em que não há mais crenças de que o cinema possa mudar o mundo. A escolha de ambos deve-se à grande importância de tais filmes no campo documental brasileiro.

Foi a partir desses dois documentários que surgiu o desejo em realizar a presente monografia. O objetivo é mostrar pela análise fílmica que a concepção de cinema e de mundo presente está implícita de maneira distinta em cada um dos documentários abordados.

A fim de apresentar um maior embasamento na análise dos referidos filmes, houve a necessidade de entender melhor a história do documentário, refletindo como tal domínio se organizou na história do cinema, seus diferentes tipos e elementos. Assim, no primeiro capítulo a trajetória do cinema documental é mais bem compreendida por meio da sistematização do crítico norte-americano Bill Nichols, que divide o documentário em modos.

Entender os momentos-chave, de reviravolta estilística também é fundamental. O pensamento mais autoconsciente de cinema não-ficcional emerge nos escritos de Dziga Vertov. É ele quem cria uma proposta de cinema documentário que permaneceria no horizonte até os anos 60, quando o cinema direto e o cinema verdade promovem uma ruptura ideológica com o documentário “griersoniano”. Neste capítulo também percebemos como o cinema documentário se organizou no Brasil, sobretudo a partir do Cinema Novo, período de grande produção documental acompanhada de um discurso crítico.

Edificadas as premissas teóricas e históricas do gênero documental, voltamos a reencontrar os “objetos” iniciais. O segundo e o terceiro capítulo se propõem a discutir *A opinião pública* e *Edifício Master*, respectivamente. Cabe ressaltar que houve uma preocupação em contextualizar tais documentários, seja em determinado período histórico e movimento cinematográfico, seja na trajetória do diretor. Nesse trabalho, parte-se do princípio de que uma obra jamais pode ser estudada desconsiderando-se o universo em que ela está inserida, na medida em que ela é construída no diálogo com a realidade social e com determinada situação histórica.

Este é motivo pelo qual o segundo capítulo *A opinião pública, de Arnaldo Jabor* começa discutindo o Cinema Novo e suas questões. Compreender a proposta de cinema desse movimento é essencial para a análise de *A opinião pública*. Igualmente importante para uma boa discussão do filme é considerar o momento histórico em que ele foi realizado: três anos após o golpe militar de 1964. Dessa forma, inserir o documentário de

Arnaldo Jabor nessa conjuntura parece ser condição *sine qua non* para apreender o retrato de classe média construído pelo diretor no documentário.

De modo análogo foi pensado o terceiro capítulo, *Edifício Master, de Eduardo Coutinho*. Novamente, buscou-se dar contexto ao filme. Se *Edifício Master* não pertence a nenhum movimento cinematográfico e tampouco está situado em um período histórico emblemático do país, o filme é, por outro lado, resultado do caminho cinematográfico trilhado por Eduardo Coutinho. *Master* exhibe linguagem e procedimentos de filmagem que foram sendo criados ao longo da obra do diretor, e por isso, apresentar o desenvolvimento do cinema de Coutinho é fundamental para refletir sobre a sua construção de classe média.

A acentuada diferença na atenção dada à carreira de Arnaldo Jabor e Eduardo Coutinho no segundo e terceiro capítulo pode ser justificada pelo fato de *A opinião pública* ter sido o segundo filme de Jabor, o que impede uma possível comparação com sua obra anterior, e por este cineasta ter se dedicado, essencialmente, à ficção.

Dessa maneira, pretendo examinar a construção de classe média em *A opinião pública* e *Edifício Master* e da análise decifrar a possível visão de cinema e de mundo de seus diretores.

## 2. O cinema documentário

### 2.1 O que caracteriza o documentário?

Delimitar o campo do documentário tornou-se um desafio praticamente intransponível ao longo da história do cinema. No entanto, não faltaram propostas para a definição do gênero. Uma das mais conhecidas e mais antigas, atribuída ao inglês John Grierson, diz que documentário é o “tratamento criativo da realidade”<sup>1</sup>, mas devemos reconhecer que é um conceito bastante vago para a grande diversidade de filmes, métodos, estilos e técnicas que este termo engloba.

Definições menos concisas defendem que documentário é o filme que aborda a realidade, ou que lida com a verdade. O que não tem roteiro, não é encenado ou não utiliza atores profissionais. Tais tentativas simplistas de demarcar o gênero documental são sucessivamente negadas pelos exemplos de filmes que não se enquadram em tais condições, dando origem a um labirinto de exceções que inviabilizam qualquer tipo de denominação. Isto porque os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões e não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos.

O significado de “documentário” não pode ser reduzido a um verbete de dicionário por não ter uma definição completa em si mesma. Por isso, dicionários e enciclopédias costumam definir o que é documentário por contraste ao filme de ficção ou ao filme experimental e de vanguarda<sup>2</sup>. A mesma contraposição à ficção está presente na expressão americana de *non-fiction film*, que na tentativa de produzir uma definição acaba agravando a questão ao criar artificialmente uma oposição extrema entre campos que, na prática, são marcados por nuances e sobreposições. Jean-Luc Godard é um dos que contesta a oposição: “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem opta por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> GRIERSON apud NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005. p.28.

<sup>2</sup> **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

<sup>3</sup> GODARD, 1985 apud DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação no documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, p.17.

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, essa diferença por contraste à ficção seria menos grave. Entendemos como reprodução a cópia ou réplica de algo já existente<sup>4</sup>. Mas, de acordo com Bill Nichols<sup>5</sup>, o documentário é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo, que não tem compromisso algum com a fidelidade ao original. Pelo contrário, o que interessa na reprodução é o prazer que ela proporciona, pelo valor das idéias ou do conhecimento que oferece pela qualidade do ponto de vista que instila.

O documentário representa, de forma tangível, aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Torna visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizada pelo cineasta. Proporcionam novas concepções de um mundo comum.

Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à histórica social.<sup>6</sup>

Na busca pela definição, Nichols propõe a denominação por quatro ângulos distintos: o das instituições, o dos profissionais, o dos filmes e vídeos (e seus textos) e o do público. Seguindo esta lógica, o crítico cinematográfico inicia sua argumentação afirmando que “os documentários são aquilo que fazem as organizações e instituições que os produzem”<sup>7</sup>.

Para o teórico norte-americano, se John Grierson considera *Night mail* (*Correio noturno*, 1936) um documentário ou se a Discovery Channel aponta determinado programa como documentário, estes filmes já chegam rotulados desta maneira, antes de qualquer iniciativa da crítica ou do espectador. A estrutura institucional também costuma impor uma forma própria de ver e falar, que funciona como um conjunto de limites, ou convenções,

---

<sup>4</sup> A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade dele nos transmitir uma impressão de autenticidade.

<sup>5</sup> NICHOLS. Op. Cit p.28.

<sup>6</sup> Id. ibid.p.27.

<sup>7</sup> Id. Ibid. p.49.

tanto para o cineasta como para o público. Tais convenções, como a locução *off*<sup>8</sup> ou a idéia de imparcialidade, se tornaram esperadas pelos espectadores dentro de uma estrutura institucional específica.

Com relação ao ângulo dos profissionais, Nichols lembra que cada cineasta molda ou transforma as tradições que herda, e faz isso dialogando com aqueles que compartilham a consciência de seu trabalho. Essa aceção de documentário contribui para o seu contorno vago, mas distinguível e confirma a variabilidade histórica do modelo: nossa compreensão do que é um documentário se transforma conforme a mudança na idéia dos documentaristas quanto ao que fazem. Uma mudança no modelo pode desaparecer como um desvio mal sucedido ou vir a ser considerado uma inovação transformadora, estabelecendo, assim, uma nova prática. Foi o caso do cinema participativo dos anos sessenta, como *Chronique d'un Été* (*Crônica de um verão*, 1960), realizado por Jean Rouch e Edgar Morin.

Outra maneira de dar significação ao gênero seria pelos próprios filmes que compõem a tradição do documentário. Para pertencer ao gênero documentário, um filme tem que exibir características comuns aos filmes já classificados dessa forma, como o uso da locução *off*, as entrevistas, o som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa determinada cena, o uso de atores sociais, a lógica informativa e outras normas e convenções comuns a muitos documentários.

Na verdade, o documentário segue uma lógica que organiza o filme no que diz respeito às representações que se faz do mundo histórico. O nexos sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade. De acordo com Nichols, o envolvimento do documentário com o mundo e essa lógica, “liberam o documentário das convenções em que ele se fia para criar um mundo imaginário”<sup>9</sup>.

A montagem em continuidade que opera para tornar invisíveis os cortes entre tomadas nos filmes de ficção passa a ter no documentário menor prioridade. Aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas não mais em virtude da montagem, mas de suas ligações reais, históricas.

---

<sup>8</sup> Apesar de serem *off* todos os sons que não podemos identificar a origem a través da imagem, o termo é aqui utilizado para a voz que lê o comentário ou narração do filme.

<sup>9</sup> NICHOLS. Op. Cit. p.55.

Nichols chama esta nova maneira de organizar as cenas de “montagem de evidência”<sup>10</sup>. Neste tipo de montagem, os cortes não são arranjados para dar sensação de tempo e espaço únicos, em que seguimos as ações dos personagens principais, mas para dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por um nexo.

Um bom exemplo deste tipo de montagem ocorre em *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, em que as seqüências são interligadas de forma lógica, cada uma conduzindo à seguinte: a chegada à cidade, que leva ao trabalho; as más condições de trabalho, que resulta no desemprego; o desemprego, que leva à caridade e à marginalização; a marginalização, ao transe catártico; a marginalização e a não solução pelo transe, têm como consequência o retorno.

Com freqüência, o documentário exhibe mais tomadas e cenas diversificadas do que a ficção. Os personagens, ou atores sociais, podem se movimentar com liberdade, indo e vindo, proporcionando informação, dando testemunho ou oferecendo provas. Lugares e coisas podem aparecer e desaparecer conforme vão sendo exibidos para sustentar o ponto de vista ou a perspectiva do filme. Uma lógica de implicação faz a ponte entre esses deslocamentos de uma pessoa para outra ou de um lugar para outro.

Nichols lembra que, como outros gêneros, o documentário passa por fases. Países e regiões têm seu próprio estilo e tradição. O documentário na Europa e na América Latina, por exemplo, favorece elementos subjetivos e abertamente retóricos, enquanto cineastas britânicos e norte-americanos preferem as formas mais objetivas e observativas, próximas da reportagem jornalística. Por outro lado, o documentário, assim como a ficção, tem seus movimentos e períodos, que também ajudam a dar-lhe definição e diferenciá-lo de outros tipos de filme.

Um movimento nasce dos filmes feitos por indivíduos que compartilham a mesma ótica. Frequentemente, isso é feito de maneira consciente em manifestos e declarações, como *kino glaz*, ou “cinema olho”, de Dziga Vertov, que fazia oposição aos filmes roteirizados e representados por atores. Estes ensaios definiram os princípios e objetivos a que *O homem da câmera*, 1929 e *Entuziasm*, 1930, deram expressão tangível.

Da mesma maneira, nos anos 50, os defensores e praticantes do *Free Cinema* buscaram uma produção livre da necessidade de propaganda do governo, da verba do patrocinador e

---

<sup>10</sup> Id. *ibid*, p.58.

das convenções estabelecidas no gênero. Lindsay Anderson, Karen Reisz, Tony Richarson e outros adotaram um olhar novo e não embelezado sobre a vida britânica contemporânea em filmes como *Every day except Christmas*, de 1957.

Na década seguinte, dos anos 60, com a introdução de câmeras portáteis leves com som direto, os cineastas adquiriram uma mobilidade que permitiu acompanhar o cotidiano dos atores sociais. Nesse período, predominou a idéia de um cinema rigorosamente de observação, defendido por Frederick Wiseman, os irmãos Maysles e Drew Associates nos Estados Unidos. Já o cinema da década de 70 foi marcado pela perspectiva histórica, ausente no movimento de cinema observativo. O documentário voltou com frequência ao passado, usando material de arquivo e entrevistas contemporâneas, no intuito de lançar um novo olhar sobre acontecimentos passados ou fatos referentes a questões atuais.

O quarto e último ângulo sugerido por Nichols para definir um documentário é em relação ao público. De acordo com o crítico, as instituições que patrocinam o documentário são muitas vezes as mesmas que investem num filme de ficção. Da mesma forma, documentaristas também podem realizar filmes experimentais ou ficcionais, fazendo que aquilo que delineamos como domínio do documentário passe a ser de natureza camaleônica. Nesse sentido, a sensação de que um filme se trata de um documentário estaria tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura desse filme. O fato do espectador entrar numa sala de cinema e concluir que aquilo que vê é um documentário significa que para o mesmo a questão “o que é um documentário?” é muito bem resolvida. O espectador, de modo geral, consegue identificar claramente que tipo de filme está assistindo logo nos primeiros minutos da projeção<sup>11</sup>, seja por causa da linguagem utilizada, do objetivo do filme ou do que o próprio público se propõe ao ir ao cinema (se informar, por exemplo). O pesquisador Silvio Da-Rin<sup>12</sup>, aborda a facilidade da constatação empírica no documentário:

De fato estamos diante de um “regime” de fácil constatação empírica – qualquer espectador que entre inadvertidamente em uma sala de cinema em poucos

---

<sup>11</sup> Excluí-se, no entanto, o caso dos pseudodocumentários. É o caso, por exemplo, do filme *A bruxa de Blair*, 1999, que combina a linguagem do documentário com o realismo da câmera portátil para dar credibilidade histórica a uma situação fictícia.

<sup>12</sup> DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

minutos saberá responder se aquilo a que está assistindo é ou não um documentário. Se suas “fronteiras incertas” desafiam o estabelecimento de uma definição extensiva, capaz de esgotar todas as ocorrências, isto não nos impede de reconhecer a existência concreta deste ‘grande regime cinematográfico’<sup>13</sup>

O documentário propõe a seu público que a satisfação ao desejo de saber seja uma ocupação comum. Logo, podemos afirmar que o filme documentário estimula a epistefilia, ou seja, o desejo de saber, no seu espectador. Transmite uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem descobertas, conhecimento e consciência. Esta seria a base vital para a experiência do documentário.

## 2.2 A voz do documentário

Considerando que os documentários representam questões, aspectos e problemas do mundo histórico, pode-se dizer que dão expressão a este mundo através de um discurso. Ainda que a palavra falada desempenhe papel crucial na maioria dos filmes documentários, o discurso também se dá através dos sons e imagens. O fato dos documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles voz própria. Eles são representação do mundo, o que significa uma visão singular dele. “Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer”<sup>14</sup>.

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento ou transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo poder de sua voz. “A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva”. Desta forma, a voz do filme revela a visão de mundo do seu criador de uma forma que talvez nem ele tenha reconhecido plenamente e dá concretude ao engajamento do cineasta em sua realidade histórica. A voz do documentário esclarece qual é o ponto de vista social do cineasta e se manifesta no ato de criar o filme.

A concepção de voz também está vinculada à lógica informativa, orientadora do documentário. A voz indica como o argumento ou ponto de vista do filme será transmitido

---

<sup>13</sup>Id. *ibid.* p.18 .

<sup>14</sup> NICHOLS, Bill. *Op. Cit.* p.56.

a seu público. Cabe ressaltar, contudo, que a voz não está restrita ao que é dito verbalmente pela “voz de Deus”<sup>15</sup> ou da autoridade, embora estas claramente ratifiquem e/ou dêem credibilidade ao argumento do cineasta ou dos atores sociais. A voz do documentário fala por todos os meios disponíveis para o criador, que podem ser resumidos como seleção e montagem de som e imagem, isto é, pela lógica organizadora do filme. Isto acarreta decisões como corte, montagem, sobreposição, enquadramento ou composição do plano, gravação do som direto ou acréscimo de som adicional, uso de imagens de arquivo ou apenas de imagens filmadas pelo cineasta no local, modo de representação em que se baseará para representar o filme etc.

Embora a voz do documentário possa ser produzida por diversos meios, independentemente da palavra falada, o uso ou não da palavra significa maior ou menor evidência do ponto de vista transmitido pelo documentário, na medida em que a palavra falada ou escrita é a forma mais explícita de voz. “Elas são palavras que representam o ponto de vista do filme diretamente e às quais nos referimos, caracteristicamente, como locução com ‘voz de Deus’ ou voz da autoridade”<sup>16</sup>.

A locução é a voz que se dirige ao espectador diretamente, expondo seu argumento. Em seu livro *Cineastas e imagens do povo*<sup>17</sup>, Jean-Claude Bernardet expõe as principais características da locução *off*, ou “voz de Deus”:

A voz do locutor é diferente. (...) Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica.<sup>18</sup>

Os comentários podem parecer imparciais, mas a voz do discurso voltado para o espectador defende uma postura que parece dizer “Veja isto desta forma”. A voz pode ser estimulante ou tranquilizadora, mas o tom transmite um conceito pronto, com o qual espera que concordemos. Além disso, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das

---

<sup>15</sup> Voz de Deus é mais uma denominação para locutor, ou narrador, *off*.

<sup>16</sup> Id. *ibid.* p.78.

<sup>17</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

<sup>18</sup> Id. *ibid.* p.16.

imagens que o acompanham e parece ter a capacidade de julgar ações do mundo histórico sem se envolver nelas.

Por outro lado, nem todos os documentários explicitam a sua posição. Há documentários que abrem mão da locução e preferem a abordagem mais implícita. A voz do filme não se comunica diretamente com o público. Não há uma locução *off* para sugerir o que deve ser deduzido. Neste caso, os argumentos são incorporados em todos os meios de representação disponíveis ao cineasta, menos no comentário explícito. É o que Nichols chama de voz de perspectiva<sup>19</sup>.

Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a “veja isto dessa forma” do que a “veja por si mesmo”<sup>20</sup>

Vale advertir que, apesar de convidados a ver por nós mesmos e inferir o que não foi dito, o que vemos não é uma reprodução do mundo, mas uma maneira de representação distinta da citada anteriormente. Uma vez inferida a perspectiva, notamos não estar diante de um filme isento de valores. Mesmo que a voz do filme adote uma aparência de testemunha acrítica, imparcial, desinteressada ou objetiva, ela emite uma opinião sobre o mundo.

### **2.3 Os tipos de documentário**

Como toda voz que fala, a voz do filme também tem um estilo, que atesta a individualidade do cineasta, e, às vezes, o poder de decisão do patrocinador. Como já vimos anteriormente, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor enquanto as vozes compartilhadas, a uma teoria de gênero. O estudo dos gêneros considera as características de vários cineastas e filmes. Analisando o documentário de diferentes épocas, estilos e cinematografias, Nichols sintetizou seis modos de representação que funcionam como

---

<sup>19</sup> NICHOLS, Bill. Op. Cit., p.78.

<sup>20</sup> Idem.

subgêneros do gênero documentário: *poético*, *expositivo*, *participativo*, *observativo*, *reflexivo* e *performático*.

Resumidamente, o *modo poético* é muito próximo do cinema experimental ou de vanguarda. Sacrifica a montagem em continuidade e a idéia de localização específica no tempo e no espaço para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. Um exemplo de filme pertencente a este modo é *A idade de ouro* (1930), de Luis Buñel. O filme dá a impressão de uma realidade documental, mas introduz personagens surpreendidos em desejos incontrolláveis, com mudanças abruptas de tempo e espaço e com mais enigmas que respostas.

O *modo expositivo* agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento. Os filmes desse modo adotam a locução *off* e dependem muito da lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. A montagem costuma abrir mão da continuidade espacial e temporal para incorporar imagens que ajudem a expor e sustentar o argumento.

Este tipo de documentário facilita a generalização e a argumentação abrangente. As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma idéia nítida das particularidades de um determinado grupo. Este modo propicia uma economia de análise, na medida em que as argumentações podem ser feitas de maneira sucinta e precisa, em palavras. Corresponde ao documentário clássico. O processo de produção é suprimido em nome da impressão de objetividade.

O *modo observativo* ganhou espaço juntamente com os avanços tecnológicos da década de 60. Câmeras 16mm como Arriflex e Auricon, e os gravadores de áudio Nagra, permitiram que o equipamento pudesse ser carregado por uma só pessoa. O discurso já poderia ser sincronizado com as imagens e câmera e gravador ganharam mobilidade, permitindo ao cineasta mover-se livremente e gravar o que acontecia enquanto acontecia. Por isso, todas as formas de que um diretor poético ou expositivo poderia exercer na

encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram eliminadas para dar espaço à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação resultou em filmes com atuação minimizada dos diretores, ausência de locução *off*, de música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem roteiro, sem reconstruções históricas, sem repetições para a câmera e, em alguns casos, sem entrevistas. O público passa a tirar conclusões baseadas nos comportamentos observados.

Os filmes de observação mostram uma força especial ao dar uma idéia da duração real dos acontecimentos. A presença da câmera na cena atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao original, transmitida pelos acontecimentos, quando, na verdade, foram construídos para ter aquela aparência.

O *modo participativo*, ou interativo, enfatiza a intervenção do cineasta, ao invés de tentar suprimi-la. A interação da equipe de filmagem com os atores sociais assume o primeiro plano, na forma de interpelação ou depoimento. Neste tipo de documentário, a importância da persuasão é reduzida e passam a ser valorizadas a ética e a política do encontro, entre alguém que controla a câmera, e por isso tem poder, e alguém que não controla. É oferecida a oportunidade de descobrirmos os bastidores, saber como são negociadas as entrevistas e como interagem cineasta, equipe de filmagem e atores sociais; que forma de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. Supomos que o que aprendemos depende da qualidade do encontro entre o cineasta e o tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que ratificam uma dada perspectiva. Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente.

Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité*. Como “cinema verdade” o conceito enfatiza que essa é a verdade do encontro em vez da verdade absoluta e não manipulada. É a verdade da interação, que não existiria se não fosse a câmera. É o oposto da premissa observativa, segundo a qual o que vemos é o que teríamos testemunhado se estivéssemos no lugar da câmera.

A voz na primeira pessoa costuma predominar na estrutura do filme. É o engajamento participativo do cineasta no desenrolar dos acontecimentos que chama a atenção. Entretanto, nem todos os documentários participativos enfatizam esta experiência ativa e aberta do diretor ou a sua interação com os participantes no filme. O cineasta pode querer apresentar uma perspectiva mais ampla através da entrevista, o que o permite que se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público pela locução *off*. Neste modo, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema.

Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o encontro entre cineasta e ator social, no *modo reflexivo* são os processos de negociação entre cineasta e espectador o foco da atenção. Cinema reflexivo é o modo que não considera mais a câmera como espelho privilegiado da realidade, e sim como objeto problemático, frágil, que exige a reflexão sobre o problema da representação documentária. Os filmes reflexivos tentam aumentar nossa consciência acerca dos problemas de representação do outro, assim como pretendem nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação. É o modo mais consciente de si mesmo e o que mais se questiona. Estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que representa.

De acordo com Nichols, de uma perspectiva formal, a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si. Do ponto de vista político, a reflexão aponta para as nossas suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca. Como estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como gênero cinematográfico; como estratégia política, ele nos lembra de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade.

Por último, o *modo performático*, nascido nos anos 80, enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo. O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. A característica referencial do documentário de janela aberta para o mundo dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada,

concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específico, incluindo cineasta. Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de nos apresentar o mundo objetivo que temos em comum.

Nichols explica que esses seis modos determinam a estrutura na qual os indivíduos trabalham, estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas. Cada modo parece, portanto, compreender seus traços mais peculiares, o que não significa que a identificação de um filme com um certo modo precisa ser total. Um documentário reflexivo pode exibir tomadas observativas ou incluir seguimentos *poéticos*, por exemplo. “As características de um dado modo funcionam como *dominantes* (grifo do autor) num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma margem de liberdade”<sup>21</sup>.

Num filme mais recente, não precisa ser dominante um modo mais novo. Os modos também não significam uma cadeia evolutiva, na qual os modos posteriores surgiriam para superar os anteriores. Mas, cada modo de representação documental surge, em parte, da insatisfação com o modo anterior. Talvez por isso, ao acompanharmos a cronologia de surgimento dos modos, possamos ter a impressão de história do documentário. Exemplo disso é o modo observativo, que surge, em parte, da disponibilidade de câmeras portáteis 16 mm e gravadores magnéticos nos anos 60. Nessa época, o documentário poético parecia abstrato demais, e o expositivo, muito didático. Provou-se possível filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção.

Assim, o desejo de propor maneiras distintas de representar o mundo contribuiu para o desenvolvimento de cada modo. Novos modos surgem como respostas às deficiências percebidas nos modelos anteriores. Esta percepção de deficiência é resultado, em parte, da consciência do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva diferente da empregada até então. O cinema observativo, do fim da década de 50, e sua aparente neutralidade são fruto das formas descritivas da sociologia da época e do fascínio pelo corriqueiro. Novos modos, portanto, sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma

---

<sup>21</sup> NICHOLS, Bill. Op. Cit. p. 135.

nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público.

## **2.4 O surgimento do documentário**

No final do século XIX, o “cinema das atrações” e de “atualidade” foram os principais modelos narrativos da época. O primeiro mostrava a experiência de observação do real, como registro de situações do cotidiano, enquanto o “cinema de atualidades” reproduzia imagens de eventos factuais, como guerras ou lugares distantes da Europa, numa espécie de telejornal, oferecendo ao público uma nova percepção de realidade.

Nem todas as “atualidades”, como chama atenção Da-Rin, mostravam imagens cruas da realidade. Muitas vezes, as seqüências eram manipuladas ou previamente encenadas, dando às pessoas uma impressão de realidade.

A partir de 1903, as técnicas de montagem foram aperfeiçoadas e outros modelos narrativos foram se estabelecendo. Os filmes se tornaram mais longos e elaborados e a seqüência de planos era organizada para contar uma história. Em pouco tempo, foi estabelecido o modelo de filme que prevalece até hoje e continua atraindo multidões aos cinemas. A maior parte dos pesquisadores atribui ao cineasta americano D.W. Griffith o papel mais importante neste processo. Para Da-Rin, o sistema filmagem-montagem-fruição que vimos até hoje com pequenos acréscimos, foi convencionado por Griffith.

Como marco do cinema documentário, devemos apontar o filme *Nannook of the North*, realizado pelo norte-americano Robert Flaherty e lançado em 1922. Como novidade, o filme utilizou técnicas narrativas ficcionais misturadas a elementos descritivos da natureza. Em vez de mostrar somente os hábitos e costumes de uma família de esquimós, Flaherty preferiu se concentrar em um personagem, Nannook e estabelecer um antagonista, o clima hostil dos frios desertos do norte. Além desta perspectiva dramática, o filme também apresenta uma grande variedade de planos, diversos movimentos de planos e todas as conquistas recentes da montagem narrativa.

Flaherty encena no filme uma situação tradicional, como a caça às morsas, que já não fazia parte da vida daquela comunidade com o intuito de “romantizar” a situação original e criar um momento de densidade emocional e conflito que acabariam atraindo a

atenção do espectador. Desse modo, desde o surgimento do documentário, identificamos elementos da linguagem ficcional, como uma “encenação do real”.

No final da Primeira Guerra Mundial, o cinema já era uma diversão de massa e os estúdios de Hollywood produziram uma série de filmes apoiados em critérios estritamente comerciais. No entanto, surgem na Europa novas manifestações artísticas como alternativa à produção industrial massificada norte-americana. Na Inglaterra, John Grierson liderava um movimento que defendia o cinema documentário como um instrumento de valorização da cidadania e que vá ao encontro das necessidades do povo. Para ele, os filmes deveriam ter um direcionamento social a serviço de um processo educativo e de conscientização das massas<sup>22</sup>.

Este ideal era baseado em dois princípios: a observação da vida cotidiana e a descoberta de padrões que confeririam um significado para a educação pública. Tratava-se de descobrir na própria realidade esquemas dramáticos que pudessem sensibilizar o público. Grierson acreditava que se deveria valorizar o tempo e a narrativa em uma história com o objetivo de emocionar o público.

Seu conceito de documentário, de certa forma, dialogava com a obra de Flaherty, uma vez que ambos defendiam o uso de um tom dramático na descrição da realidade e o uso de não-atores na encenação da experiência real. Mas, ao contrário de Flaherty, Grierson era contra a idéia de herói individual, ou um personagem central em torno do qual a narrativa se desenvolve. Para ele, os conflitos de ordem pessoal deveriam ser repudiados em função da dimensão coletiva.

Com a chegada do cinema sonoro, apareceram duas novas possibilidades a serem incorporadas à linguagem documental: a narração *off* e a voz dos personagens. A escola inglesa de documentário, no entanto, temia que a fala ameaçasse a linguagem visual do cinema. Nessa época, as câmeras ainda eram muito ruidosas e não havia sincronismo entre som e imagem. Assim, os ingleses desprezaram os diálogos e articularam música previamente gravada e seus ruídos naturais, justificados de forma realista em contra-ponto à imagem. A música impulsiona as emoções das pessoas, em um recurso típico de cinema de ficção.

---

<sup>22</sup> BERNARDET, Jean-Claude Op. Cit. p.57.

## 2.5 O cinema de Dziga Vertov

A emergência do termo “cinema verdade”, sugerido pelo cineasta russo Dziga Vertov na década de 20, já antecipava a necessidade de um sincronismo entre som e imagem. Segundo Vertov, a expressão de um cinema real e espontâneo só seria possível com a captação simultânea. O cineasta também defendia a reprodução da verdade e de um cinema baseado em fatos vivos, descartando qualquer tipo de dramatização da realidade, optando por um “cinema intelectual” que não quer apenas mostrar, “mas organizar as imagens como um pensamento, de falar graças a elas a linguagem cinematográfica, uma linguagem universalmente compreendida por todos, possuindo uma considerável força de expressão”<sup>23</sup>. A almejada reprodução se daria a partir da valorização dos movimentos de câmera, do uso de diferentes planos e da montagem. Ele também defendia o uso de uma tomada única, ao contrário do método de filmagem ficcional, em que a cena pré-concebida, escrita no roteiro e ensaiada pelos atores, é refilmada até a obtenção de uma tomada considerada satisfatória.

A condição apontada por Vertov de filmar onde quer que se faça necessário, associada à autonomia, leveza e portabilidade do equipamento, confunde-se com a base técnica sobre a qual se assenta a própria definição de Cinema Direto por Marsolais: “um cinema que capta diretamente a palavra e o gesto através de um material sincrônico, leve e facilmente manipulável”<sup>24</sup>.

Para Da-Rin, se Vertov antecipou em várias décadas as condições necessárias à filmagem que capta sincronicamente a palavra e a imagem, satisfazendo a maior parte delas, nem por isso seu cinema pode ser identificado como “estética do real” definida por alguns cineastas nos anos 60. Estes acreditavam que a não-intervenção durante a filmagem representava um respeito quase sagrado ao real. Vertov nunca renunciou à manipulação das imagens.

O cineasta russo desenvolveu a idéia de que a máquina, junto com o homem, formaria uma espécie de “olho-humano-mecânico”, que seria capaz de perceber como era a realidade à sua volta. Através da relação complementar homem-máquina, o diretor utiliza a

---

<sup>23</sup> DA-RIN, Silvio Op. Cit. p.127.

<sup>24</sup> MARSOLAIS apud DA-RIN Op. Cit. p.126.

câmera como um “cine-olho”, muito mais aperfeiçoado que o olho humano, para explorar tudo o que está ao seu redor<sup>25</sup>.

Este conceito de Vertov de “cine-olho” é o primeiro pensamento sistemático e autoconsciente de cinema não ficcional, formulado dentro de uma postura crítica ao cinema de ficção. Nos escritos do cineasta russo está contida uma proposta estilística e de produção para o cinema documentário. Utilização intensa da voz *off* expositiva, da encenação e uma aproximação com a propaganda marcam essa definição do documentário. Portanto, podemos apontar o movimento de Vertov como alguns dos momentos-chave, de reviravolta estilística na tradição do documentário e na história do cinema como um todo.

## 2.6 Cinema Direto e Cinema-Verdade

Diante das contradições do modelo narrativo de documentário clássico, instituído por Flaherty e Grierson, surgiram no final dos anos 60 duas correntes distintas de cinema documentário, que seriam os inspiradores de dois modos documentais criados por Bill Nichols na sua classificação: o cinema direto norte-americano e cinema-verdade francês.

O cinema direto foi desenvolvido principalmente pelo repórter fotográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock. Segundo eles, a encenação praticada no telejornalismo, a narração *off* e a música acrescentada à fase de pós-produção dos documentários tiravam a autenticidade das situações filmadas. A dupla adotava como método de trabalho o sincronismo entre som e imagem. Qualquer acréscimo à imagem e ao som originário da locação era considerado incompatível com a “realidade registrada ao vivo”. A equipe deveria ser reduzida ao mínimo para garantir o máximo de agilidade na observação e na captação do real. Tal corrente, de certa forma, retomava o “cinema de atrações” do início do século XX, que privilegiava o registro descritivo dos acontecimentos e situações reais, o que, entretanto, não significa dizer que a perspectiva adotada era a informativa, e sim a autêntica, no sentido de uma visão “imparcial da realidade”.

Devemos recordar que nem Flaherty e nem Grierson tinham pontos em comum com este “objetivismo” do cinema direto. Pelo contrário: ambos buscavam uma aproximação com a encenação dramática na descrição da realidade. Mesmo Vertov, que evitava a

---

<sup>25</sup> DA-RIN, Op.Cit. p.113.

“dramatização da realidade”, não enxergava as “imagens e sons da vida real” como um material de valor documental por si só, mas como peças de um processo de permanente interpretação e produção de sentido, através da montagem.

Já o cinema-verdade francês, surgido na mesma época que o cinema direto, considera a imparcialidade do documentário uma tentativa idealista de mostrar a vida como ela é vivida. Ao contrário desta concepção de fidelidade à realidade, o cinema-verdade assume para o espectador a subjetividade do cineasta na construção do filme.

Estas duas correntes de cinema documental estão estreitamente relacionadas com os tipos de documentário classificados por Bill Nichols. O cinema direto é predominante na neutralidade idealizada pelo *modo observativo*, enquanto o cinema-verdade é encontrado no *modo participativo*.

O filme *Chronique d'un Été* (1961), de Jean Rouch e Edgard Morin, é considerado uma das principais obras desta corrente. A narrativa do filme é conduzida pelo “som direto integralmente assumido”, por meio de diálogos, monólogos, entrevistas e discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera. Na abertura do filme, ouvimos a voz de Jean Rouch sobre imagens de pessoas circulando nas ruas de Paris: “Este filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade”<sup>26</sup>.

A intenção de *Chronique d'un Été* era ser um “sociodrama”, em que cada participante fosse estimulado a desempenhar sua própria vida diante da câmera. Para Morin, uma das principais questões levantadas nesse documentário diz respeito à problemática da verdade:

Agora percebo que se nós chegamos a algo foi colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar em tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo em que se revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> ROUCH apud DA-RIN, Id.ibid, p.151.

<sup>27</sup> MORIN apud DA-RIN, Id.ibid, p.154.

Ao explorar intuitivamente a relação entre os papéis que os atores representavam, os papéis que eles acreditavam representar e os papéis que os outros os viam representando, o filme questiona os limites entre a linguagem documental e ficcional. Mais do que isso, o cinema-verdade inaugura uma nova ética no documentário, marcada pela noção de reflexividade. Mas o próprio nome, cinema-verdade, não nega o fato desta forma de cinema ter sido pensada dentro de um horizonte no qual se acreditava na objetividade de uma “verdade”, alerta o pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira<sup>28</sup>.

De acordo com Teixeira, o contexto ideológico que marca o surgimento do cinema direto/verdade<sup>29</sup> mostra, portanto, a confluência de um salto qualitativo tecnológico que desemboca numa nova ética para o documentarista.

A introdução das técnicas do cinema direto/verdade no Brasil ocorreu, de maneira efetiva, dentro do núcleo autoral da geração cinemanovista. O marco da chegada do Cinema Verdade por aqui foi o seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962. Este seminário trouxe o reconhecido documentarista sueco Arne Sucksdorff. É por meio de Sucksdorff que toda a geração do Cinema Novo tem contato com o fazer cinema e com as novas técnicas do “direto”. Diretores e cineastas como Arnaldo Jabor, Eduardo Scorel, Dib Lufti, Vladimir Herzog, Alberto Salvá, Antonio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, David Neves, Gustavo Dahl e atores como Guará Rodrigues, José Wilker, Nelson Xavier e Cecil Thiré, fizeram este curso marcante para a história desta geração. David Neves afirma que o primeiro contato do grupo do Cinema Novo com as potencialidades do CinemaVerdade havia sido na exibição de *Chronique d’um Eté*, exibido em 1962, numa semana de cinema francês no Rio de Janeiro. No segundo semestre de 1962, os primeiros gravadores Nagra chegam ao Brasil. *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman, filmado entre 1963 e 1964, parece ter sido o pioneiro em explorar o Nagra, operado pelo jovem Arnaldo Jabor.

Em debate realizado em outubro de 1966 pelo Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, Geraldo Sarno declara a influência de Jean Rouch na geração de cineastas que se formava na década de 60:

---

<sup>28</sup> TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org) **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo, Summus editorial, 2004., p. 83.

<sup>29</sup> Teixeira faz parte do grupo de teóricos que não distingue o Cinema Direto do Cinema Verdade.

Penso que essa aproximação com o cinema de Jean Rouch deu uma certa distinção ao cinema documentário brasileiro, tornando, pelo menos uma certa vertente dele, um tanto distinto de outros países da América Latina, por exemplo. Creio que o cinema documentário brasileiro, mesmo quando teve uma preocupação política clara, um engajamento político ideológico claro e evidente, preservou uma vertente que buscava mais compreender a realidade, refletir sobre ela, do que fazer o discurso da propaganda, por mais justificada e correta que pudesse parecer no plano político e ideológico. (...) Devemos isto em grande parte ao nosso entendimento do trabalho de Jean Rouch. Quer dizer, ele nos ensina a ver, ele nos ensina a buscar compreender a realidade, a sermos atentos em relação a ela, a sempre ter o sentido da investigação.<sup>30</sup>

As estéticas que surgiram com o cinema direto/verdade continuam a dominar hoje o documentário brasileiro contemporâneo. Embora não haja um estilo homogêneo, as últimas produções documentárias do país têm um laço evidente com esta tradição. Dois de nossos principais documentaristas, Eduardo Coutinho, cuja obra será melhor analisada no terceiro capítulo, e João Moreira Salles, desenvolvem trabalhos marcados pelo cinema-verdade (Coutinho) e pelo cinema direto (Salles).

## 2.7 O documentário no Brasil

É inegável a imponência do documentário nas últimas décadas. A importância deste gênero também reverberou com força no âmbito da reflexão, pressionando teóricos, pesquisadores e críticos a uma revisão de procedimentos e concepções que por longo tempo o tomaram e o situaram como uma espécie de “primo pobre” do cinema ficcional. No entanto, muito pouco foi escrito sobre a história e a estética do documentário brasileiro. Falta uma visão global que organize e sintetize o desenvolvimento do movimento no Brasil.

Sem a pretensão de cobrir ou analisar a vasta filmografia documental brasileira, mas de pensá-la como tradição e transformação como conseqüências uma da outra, Francisco Elinaldo Teixeira em *Documentário no Brasil* recorta três referências teóricas que compõem a problemática do documentário brasileiro dos anos 60 para cá. Em vez de enfatizar os aspectos temáticos que perpassam tal problemática, ele se concentra nos aspectos de constituição e metamorfose da forma-documentário. Suas três referências

---

<sup>30</sup> Jean Rouch: Poesia, dislexia e câmera na mão. Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 8. Rio de Janeiro: Outubro, Novembro e Dezembro de 1997.

teóricas para a análise são apresentadas seguindo a cronologia de publicação: *O antidocumentário, provisoriamente*, ensaio de Artur Omar, de 1972; o livro *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet, de 1985 e o ensaio *Auto-reflexividade no documentário*, de Silvio Da-Rin, publicado em 1997.

Segundo Teixeira, em cada um desses textos, de modos diferentes, delineiam-se três modelos, três matrizes, três formas documentais originárias, cujas metamorfoses constituem os eixos das análises. Elas não chegam a ser contramodelos, propriamente, mas um conjunto de posições que tentam dar conta das transformações do documentário no país.

A primeira forma documental é o *modelo ficcional*, de Omar, calcado na “função-espetáculo”, que apresenta a realidade documental como ficção, com sua contrapartida em peças experimentais implicadas com uma desarticulação da linguagem documental dominante. A segunda é o *modelo sociológico*, de Bernardet, tributário da crença clássica na possibilidade de atingir um real bruto, com sua superação em documentários concebidos como discursos construídos no real. Finalmente, a terceira é o *modelo ilusionista*, de Da-Rin, herdado da forte presença do “griersonismo” desde o nascimento do documentário, cuja problematização se dá com o surgimento de tendências reflexivas que põem em foco os processos de representação documental<sup>31</sup>.

A visão de Omar, para Teixeira, é contundentemente negativa: o documentário não teria “história própria”, “linguagem autônoma” e “independência estética”. O documentário para Omar seria um subgênero da história da vertente principal do cinema, ou seja, do filme narrativo de ficção. Na perspectiva de Omar, o cinema de ficção, com seus dispositivos narrativos, queria tornar mais real o que ele objetivava apresentar como realidade, enquanto o documentário, cujo desenvolvimento foi mera absorção desses dispositivos, acabaria apresentando a sua realidade documental como se fosse ficção. De acordo com Teixeira, essa vontade de verdade comum a documentário e ficção acontece desde os anos 20. Embora pretendesse abandonar a ficção em favor do real, o documentário só o fazia mantendo “um modelo de verdade que supunha a ficção e dela decorria”.

Se o ponto de partida de Omar é o documentário enquanto espelho da ficção, Teixeira expõe a análise de Bernardet partindo do documentário enquanto espelho do real. É o que Bernardet denomina “modelo sociológico”. São estudadas as inflexões da forma-

---

<sup>31</sup> DELEUZE apud TEIXEIRA, Id. *ibid.* p. 31

documentário a partir do final da década de 60, “momento de crise intensa, profundamente criadora e vital”<sup>32</sup>. Para Teixeira, a questão de base de Bernardet remete ao plano da enunciação, ao “quem fala?” nietzscheano, ao “quem era o dono do discurso”, como afirma Bernardet.

O modelo sociológico seria construído por um tipo de linguagem que se apresenta como expressão do real e que não se coloca como uma representação ou elaboração particular da realidade. Este modelo seria resultado, entre outras coisas, das formas circulares, de montagens paralelas, da concatenação de seqüências, etc. Estas características propiciam um documentário fortemente “amarrado”, no qual o documentarista permanece oculto diante de um real intocável.

Este padrão de realização documental começa a ceder quando os cineastas voltam-se mais sistematicamente para as questões urbanas. É o caso do documentário que será mais profundamente analisado no segundo capítulo, *A opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor, cujo espelho no estrato médio de Copacabana acabaria por “perturbar o método”. A partir de então, vai-se em busca de uma nova dramaturgia documentária, centrada na prática de gerar a realidade que se filmava, quebrando um “tabu”, de que se o que se filmava era a realidade. É nesse momento que a voz do documentarista emerge para o primeiro plano, com o documentário assumindo-se como discurso construído do real.

Teixeira enumera os elementos de ruptura, em termos de linguagem, destacados por Bernardet entre o modelo sociológico e as diversas tendências posteriores:

1)deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo como tal; 2) quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; 3) opôr-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade<sup>33</sup>

No inventário destas metamorfoses, é fácil perceber o trajeto histórico do documentário, que vai do discurso reprodutivo ao artefato, ao metadocumentário, à invenção deliberada e ostensiva do cinema.

---

<sup>32</sup> BERNARDET, Jean - Claude Op. Cit. p.12.

<sup>33</sup> BERNARDET apud TEIXEIRA, Op. Cit. p.36.

Da-Rin retoma e subscreve vários aspectos dos textos de Omar e Bernardet, juntamente com uma série de fontes, marcadamente americanas, sobre o documentário contemporâneo. De Bernardet, ele reafirma a ruptura, na forma-documentário atual, em relação à univocidade e à totalização enquanto características que pontuam toda a história do documentário. No caso de Omar, Da-Rin reconhece como um dos poucos realizadores que fizeram de suas obras um sistemático e diversificado questionamento ao ilusionismo e ao realismo no documentário.

O surgimento de novos documentários em meados dos anos 70, afirma Da-Rin, vem promover um modelo reflexivo de representação, no qual se identifica uma tendência a adotar estratégias anti-ilusionistas, mostrando a obra como produto, remetendo a uma instância produtora e desnudando seu processo de produção. Neles se observam trechos observacionais, letreiros, entrevistas e comentários em voz *off*, dando ao documentarista a posição de um produtor de discurso, em vez de um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas.

Vimos, portanto, que os três modelos da forma-documentário interpretam-se de diversos modos. No geral, todos refletem suas problematizações no par realidade-ficção e suas oposições, ou seja, num solo que desde a aurora do documentário contrapôs estúdio e locação, natureza e artifício, verdade e falsificação, fazendo reverberar a interminável dúvida a respeito da câmera cinematográfica agir ou não sobre as situações e os personagens reagirem ou não à sua presença.

### 3. A *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor

#### 3.1 O Cinema Novo

Algum novo país subitamente aparecerá, espantando a todos com um cinema de grande classe. Não resta muito território inexplorado, mas é mais provável que ele esteja algures na América Central ou do Sul que no Extremo Oriente.<sup>34</sup>

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-45), a história do cinema é nitidamente marcada por uma nova reflexão de ordem estética, social e política. Segundo Bernardet, o cinema passa a ser globalmente dominado pelos chamados “Cinemas Novos”<sup>35</sup>. Este movimento de renovação se dá, sobretudo, no campo da temática, da linguagem, das preocupações sociais e das relações com o público.

A Itália, por exemplo, que era cinematograficamente conhecida por seus melodramas e divas dos anos 20 e 30, começa a sair do fascismo de Mussolini realizando filmes voltados para a situação social do país no pós-guerra. Os cineastas tratam do dia-a-dia de proletários, de camponeses e da pequena classe média. A rua das cidades e o ambiente rural substituem os estúdios. Atores pouco conhecidos aparecem no lugar de vedetes célebres. A linguagem simplificada busca captar as difíceis situações cotidianas dos personagens. Estas novas posturas estéticas são produzidas com um mínimo de recurso, devido à situação de penúria que a Itália se encontrava no final da guerra. São filmes representativos desse movimento neo-realista *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini e *Stazione Termini* (1953), de Vittorio de Sica.

Na França, um outro movimento de ruptura, diferente do Neo-realismo italiano, também colaborou para a construção de um novo cinema. Um grupo de jovens proveniente da crítica, e não da produção de filmes, rompe com o cinema de roteiros previsíveis e orçamentos onerosos. A *Nouvelle Vague*, no fim dos anos 50, rejeita o cinema de estúdio e as regras narrativas vigentes. Entretanto, ao contrário do Neo-Realismo italiano, os jovens diretores pouco se interessavam pela situação social francesa e por sua guerra colonial

---

<sup>34</sup> HOUSTON, Penélope apud VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p.21.

<sup>35</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. p.93.

contra Argélia, preferindo ocupar-se das questões existenciais de seus personagens. *Acossado* (1959), de Jean-Luc Godard e *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut são exemplos do movimento.

No Brasil, o Neo-realismo e o seu aproveitamento ideológico estão presentes em filmes como *Rio, quarenta graus* (1955), *Rio, zona norte* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, considerado o papa do Cinema Novo e *O grande momento* (1958), de Roberto Santos. Em uma entrevista a Alex Vianny, em 1962, Glauber Rocha opina que o Neo-realismo italiano “foi a melhor coisa do cinema depois da guerra. Para o Brasil, deu lição inestimável, se bem compreendida e transposta”<sup>36</sup>.

Assim, na década de 50, principalmente a partir de 1955, um movimento de renovação do cinema brasileiro começou a tomar forma. Com uma série de experimentações em curta-metragem e 16mm o Cinema Novo começava a se desenvolver. Seu nome apareceu pela primeira vez por volta de 1959-1960, mas ainda se tratava de um processo demasiado fluido e indefinido.

No plano teórico, o movimento foi gerado pela atividade crítica de Paulo Emílio Sales Gomes, em São Paulo, Walter da Silveira e Glauber Rocha, na Bahia, Ely Azeredo<sup>37</sup> e Alex Vianny, no Rio de Janeiro, e outros jovens críticos e cineclubistas espalhados por vários estados. Os mais engajados atuaram na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, e na Cinemateca Brasileira, de São Paulo, ao mesmo tempo em que se lançava a base do Cinema Novo no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* e no semanário estudantil, *O Metropolitano*. Rumo à prática, os jovens ativos se reuniram no Rio de Janeiro, no Centro Popular de Cultura, CPC, da União Nacional dos Estudantes, UNE.

Seus participantes estavam dispostos, ainda que desordenadamente, a dar origem a um cinema agressivo, inquieto, mais preocupado com os problemas do povo brasileiro do que com quaisquer questões formais ou técnicas. Cinema barato, cinema sem estúdios, cinema social, cinema de autor, cinema de uma idéia na cabeça e uma câmera na mão.

---

<sup>36</sup> ROCHA, Glauber apud VIANNY. Op. Cit. p.33.

<sup>37</sup> Ely Azeredo é considerado o autor do termo Cinema Novo, sendo, inclusive, apelidado de padrinho por causa disso. No entanto, de acordo com Vianny, Azeredo teria “renegado seu afilhado” quando o Cinema Novo demonstrou estar mais preocupado com as idéias do que com a forma.

Todos estes conceitos devem ser suscitados como indispensável à definição do movimento nascente.

O surgimento do Cinema Novo, como já vimos, não ocorreu no vácuo. Além das influências do Neo-realismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa, outros acontecimentos contribuíram para a formação do movimento brasileiro: a falência da Vera Cruz, a predominância da produção independente, o aparecimento de surtos inovadores na Argentina, no Canadá, na Inglaterra, em Cuba, na Hungria, na Índia, no Japão, na Polônia, na Romênia, na Tchecoslováquia, no Vietnã do norte, e mesmo dentro das colossais estruturas dos Estados Unidos e da União Soviética, além da crescente importância dos festivais e feiras de cinema.

Em *Processo do Cinema Novo*, Alex Viany aponta a importância do amadurecimento do público no êxito de obras cinemanovistas. Segundo o crítico, essa maturidade foi resultado de uma série de fatores internos notórios, como a vitória sobre o fascismo em 1945, a redemocratização do país depois do Estado Novo, dando ao povo a crença inabalável no poder do voto direto, a Campanha do Petróleo e a redescoberta do Brasil através da interiorização de sua capital, com a criação de Brasília. Viany lembra que também não podem ser subestimados fatos tão eloquentes como a conquista da Copa do Mundo de futebol em 1958, na Suécia, o bicampeonato no Chile em 1962 e a ascensão das escolas de samba. Até o dia primeiro de abril de 1964, o brasileiro dava início a uma visão otimista de futuro pautada na lucidez, no orgulho e na fé inabalável nos destinos de sua terra.

Ainda segundo Viany, no período Juscelino, Jânio e Jango, o país começou a encontrar-se e a afirmar-se como nunca antes. O Brasil cresceu rapidamente, os estudos sociais se aprofundaram e a busca de soluções se ativou. Toda uma geração passou a atuar na administração pública e nas universidades, na indústria e na política, com uma consciência real das possibilidades do país. Para Viany, “o aparecimento de um Cinema Novo, nessa conjuntura, foi, portanto, natural e inevitável, decorrência do próprio Brasil Novo”<sup>38</sup>. O mesmo pensa o diretor e integrante do movimento, Carlos Diegues: “(o

---

<sup>38</sup> VIANY, Alex. Id. *ibid.* p.149.

movimento do Cinema Novo) faz parte de um comportamento geral da sociedade brasileira, que caminha, dinamicamente, para a transformação de sua cultura”<sup>39</sup>.

Nesse contexto, Glauber Rocha proclamava “nosso cinema é novo porque o homem no Brasil é novo e a problemática no Brasil é nova, e nossa luz é nova e por isso nossos filmes já nascem diferentes dos cinemas da Europa”<sup>40</sup>, enquanto Gustavo Dahl gritava revolucionariamente no Festival italiano de Santa Margherita Ligure “nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem”<sup>41</sup>. A idéia geral do Cinema Novo era, precisamente, discutir os problemas brasileiros e contribuir para a sua solução. Este era o compromisso do cinema brasileiro com o povo. Por isso, o jovem cineasta baiano da época dizia ser fundamental o estudo e o interesse por tudo, do futebol à música: “Creio ser indispensável, para um cineasta, uma lúcida visão do mundo. E uma grande paixão pelo cinema e pelo homem”<sup>42</sup>. Para Glauber, o cineasta brasileiro deveria empenhar-se em todas as horas, dentro e fora do cinema, na revolução brasileira:

Fazer cinema é contribuir para essa revolução. Todavia, recuso o enquadramento do homem em esquemas, recuso a colocação do homem como peça mecânica sem nervos. Mas em última hipótese, nos dias de hoje, o importante é fazer filmes de todas as espécies, para imprimir consciência ao Brasil e excitar a revolução.<sup>43</sup>

O espírito do Cinema Novo tomou conta do cinema brasileiro, transformando-o qualitativamente. Dentro dessa atmosfera de mudança e expressão da nossa cultura, o movimento, segundo Glauber Rocha “virou uma coisa que todo mundo usa”<sup>44</sup>. Por isso, numa fase de tateios, coube no Cinema Novo experiências de cineastas tão diferentes entre si como Fernando Amaral (*História de praia*), Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de gato, Garrincha*), Silvio Autuori (*O anjo*), Miguel Borges (*Canalha em crise*), Maurice Capovilla (*Meninos do Tietê*), Mário Carneiro e David Neves (*A nave de São Bento*), Carlos Diegues (*Ganga Zumba*), Anselmo Duarte (*O pagador de promessas*), Marcos

---

<sup>39</sup> DIEGUES, Carlos apud VIANY. Id.Ibid. p.27.

<sup>40</sup> ROCHA, Glauber apud VIANY. Id. Ibid., p.149.

<sup>41</sup> DAHL, Gustavo apud VIANY. Idem.

<sup>42</sup> ROCHA, Glauber apud VIANY. Id.ibid. p.26.

<sup>43</sup> Idem

<sup>44</sup> ROCHA, Glauber apud VIANY. Id.ibid. p.152.

Farias (*Um favelado*), Roberto Farias (*O assalto ao trem pagador*), Rui Guerra (*Os cafajestes*, *Os fuzis*), Vladimir Herzog (*Marimbas*), Leon Hirszman (*Maioria Absoluta*), Geraldo e Renato Santos Pereira (*Grande sertão*), Flávio Rangel (*Gimba*), Glauber Rocha (*Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol*), Nelson Pereira dos Santos (*Mandacaru vermelho*, *Vidas secas*), Sérgio Sanz (*Aldeia*), Paulo César Saraceni (*Arraial do cabo*, *Integração racial*), Alex Viany (*Sol sobre lama*) e outros. Naturalmente, com tantas personalidades contrastantes nas mais variadas maneiras de captar e denunciar as questões com que se defronta o brasileiro, o Cinema Novo jamais poderia se visto como um movimento sereno e acadêmico.

Destes cineastas destacaram-se na primeira fase, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Anselmo Duarte, Roberto Farias, Rui Guerra, Leon Hirszman, Glauber Rocha e Paulo César Saraceni. Os filmes que mais marcaram esse momento do Cinema Novo, além do premiado *O pagador de promessas*, foram, *O assalto ao trem pagador*, *Os cafajestes*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Porto das caixas*, *Os fuzis* e *Vidas secas*, entre os de longa metragem, *Couro de gato*, entre os de curta-metragem e *Garrincha* e *Integração racial*, entre os filmes já comprometidos com o cinema-verdade, que terá importância muito maior na segunda fase do movimento.

Neste primeiro momento, o Cinema Novo concentra-se na temática rural, o que não impede que os enfoques e estilos sejam diversificados. *Vidas secas* (1964), por exemplo, situa o personagem central, Fabiano, e sua família, em relação ao trabalho, à propriedade da terra, às instituições, à repressão policial, à submissão e à violência. Já *Deus e o diabo* (1964) é uma espécie de ópera antropológica que lida com o misticismo e a violência como processo de revolta. Estes filmes não pretendiam abordar especificamente o camponês nordestino ou o cangaceiro, e sim dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e, quiçá, do Terceiro Mundo em geral. O único filme que foge ao tema do campo nesta fase é *Cinco vezes favela*, produzido pelo CPC da UNE, focalizando a miséria urbana.

Em *Cinema Brasileiro Moderno*, Ismail Xavier justifica a temática do primeiro período do Cinema Novo pelo “impulso de mobilização para a revolta”<sup>45</sup> nos anos anteriores ao golpe militar de 1964, marcados pela luta pelas reformas de base. Do ponto de

---

<sup>45</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 19.

vista dos praticantes do cinema, era no campo que os problemas estavam radicalmente colocados e onde se poderia evoluir de maneira mais eficiente. Daí viria o tom de esperança quase sempre presente nos filmes.

Para Jean-Claude Bernardet, na primeira metade da década de 60, os cineastas trabalharam muito com os conceitos de consciência e alienação no documentário:

De modo simplificado: a ação transformadora, revolucionária, origina-se na consciência. Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condição de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência.<sup>46</sup>

Com o golpe de 64, o movimento encontrou outro motivo para tornar ainda mais urgente sua discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil: “era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da revolução”<sup>47</sup>, esclarece Xavier. Desse modo, a representação do povo como alienado explicaria o doloroso golpe e justificaria a existência do intelectual, entre os quais os cineastas. Em *Viramundo*, realizado por Geraldo Sarno em 1965, podemos observar tal representação na longa seqüência dos rituais religiosos.

Após a imposição do regime militar, a temática rural se retrai e começa a haver uma prevalência de temas urbanos, da classe média. Gustavo Dahl, em 1965 alertava:

As pessoas que reprovavam o cinema brasileiro por só pensar em favela e nordeste verão que as coisas ficarão muito mais claras quando ditas na cidade. Essas pessoas não terão o lado exótico que nós lhes oferecíamos. Os filmes falarão de como elas, que se verão na tela. E não é bom a gente se ver na tela.<sup>48</sup>

A esta segunda fase iniciada, pertenceram filmes de Joaquim Pedro de Andrade (*O padre e a moça*), Eduardo Coutinho (*Engraçadinha*), Carlos Diegues (*A grande cidade*), Rex Endsleigh (*Crime de amor*), Rui Guerra (*O adultério*), Leon Hirszman (*A falecida*), Walter Lima Jr. (*Menino de engenho*), Luís Carlos Maciel (*Society em baby-doll*), Sérgio

---

<sup>46</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. p.34.

<sup>47</sup> Id. *ibid.* p.20.

<sup>48</sup> DAHL, Gustavo apud VIANY. *Op. Cit.* p.155.

Muniz (*Roda e outras histórias*), Luís Sérgio Person (*São Paulo S.A.*), Glauber Rocha (*Terra em transe*), Paulo César Saraceni (*O desafio*), Maurice Capovilla (*Os subterrâneos do futebol*), Manuel Gimenez (*Nossa escola de samba*), Arnaldo Jabor (*A opinião pública*), Geraldo Sarno (*Viramundo*), Nelson Pereira dos Santos (*Fala Brasília*) etc.

Com o endurecimento do poder político do país, o Cinema Novo ainda lançou filmes que tematizaram diretamente com a tomada de poder pelos militares. É o caso de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira e *Os herdeiros* (1969), de Carlos Diegues. Estes filmes se empenharam em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, fazendo parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências. O período pós-1964 é de crítica ao populismo anterior ao golpe. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência de derrota. Segundo Xavier, “nos diagnósticos do Cinema Novo, há um reconhecimento do país real e de alteridade – do povo, da formação social, do poder efetivo – antes inoperante”<sup>49</sup>.

Em conversa com Walter Lima Jr. e Teresa Trautman, em 1978, Arnaldo Jabor opina sobre o que teria acontecido com o Cinema Novo após o decreto do AI-5, em 1968:

Foi um período de perplexidade para a geração dos chamados fundadores do Cinema Novo, na qual eu não me incluo. (...) O Cinema Novo estava esmagado naquela época, na crise máxima de sua diacronia. Aquela tentativa de explicar tudo globalmente, de totalizar tudo, chegou a um ponto extremo, estava ficando ingênua. Então esses cineastas mais jovens vieram no bojo de uma geração desconfiada das totalizações fáceis, das conceituações genéricas, das globalizações políticas, das explicações globalizantes da realidade brasileira e dos processos históricos.<sup>50</sup>

E completa:

sinto que o cinema brasileiro, (...), perdeu o caráter messiânico. Procurou de alguma forma descobrir a existência do público. Deixou de se considerar uma coisa que ia salvar a realidade brasileira, que ia salvar o Brasil. A porrada de

---

<sup>49</sup> XAVIER, Ismail. Op. Cit. p.28.

<sup>50</sup> JABOR, Arnaldo apud VIANY, Id.ibid. p.230.

1968 foi muito forte. Perdeu-se, num certo sentido, o rebolado cultural – porque a cultura brasileira sempre teve muito dessa esperança messiânica. (...) O cinema brasileiro, como a política brasileira, ficou mais humilde<sup>51</sup>.

É incontestável que as dificuldades do Cinema Novo tenham aumentado a partir do fim de 1968 e que o endurecimento da ditadura militar no país tenha causado desencanto na idéia central do movimento de conscientização das massas para a revolução. De fato, o movimento perdia uma parte de seu sentido, mas diversos integrantes seguiram produzindo obras significativas como *Os inconfidentes* (1972) e *Guerra conjugal* (1975), de Joaquim Pedro, *São Bernardo* (1973), de Leon Hirszman, *Como era gostoso o meu Francês* (1972) e o *O Amuleto de Ogun* (1975), de Nelson Pereira dos Santos.

### **3.2 Arnaldo Jabor: breve biografia**

Filho da classe média carioca, Arnaldo Jabor nasceu em dezembro de 1940, vinte anos antes da década que transformaria radicalmente a história do cinema brasileiro. Dos anos 40 para os 60, entretanto, o Brasil e o mundo sofreram importantes transformações, tanto em aspectos políticos, como em culturais. O fim da Segunda Guerra Mundial precipitara uma nova ordem mundial, bipolarizada entre Estados Unidos capitalista e a União Soviética socialista, e a geração nascida nos prósperos anos que antecederam à guerra descobrir-se-ia radicalmente diferente de seus pais. Entre 1950 e 1960, viveu-se um período muito fértil de criação artística e entusiasmados debates políticos num mundo agora marcado pelas grandes ideologias e povoado por jovens otimistas que se viam como os protagonistas de mudanças sociais profundas. No Brasil, houve a grande modernização dos anos JK, na década de 50, acompanhada pelo crescimento econômico e uma agitada vida cultural começa a aparecer no país. Nesse contexto dos anos 60, o jovem estudante de Direito da tradicional Pontifícia Universidade Católica, Arnaldo Jabor, já parecia engajado na causa estudantil. Jabor foi editor do jornal *O Metropolitano*, publicação estudantil engajada em lutas políticas e um dos primeiros periódicos a propagar os ideais cinemanovistas, e depois na revista *Movimento*, da União Nacional dos Estudantes.

---

<sup>51</sup> Idem.

Em 1962, Jabor participou do famoso seminário realizado pela Unesco e pelo governo brasileiro que marcou a introdução da técnica do som direto no país. Este seminário, que trouxe o reconhecido documentarista sueco Arne Sucksdorff, parece ter sido decisivo para a maneira com que o futuro diretor faria cinema nos anos seguintes e certamente ambientou o estudante de Direito no Cinema Novo. No ano seguinte ao curso, Jabor foi o primeiro técnico de som a operar o gravador Nagra de maneira eficiente em *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman. Ainda em 1963 também é responsável pelo som direto de *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni.

Aproveitando o aprendizado como técnico de som, Jabor estréia na direção em 1965, com o curta-metragem *O circo*, documentário sobre um grupo de saltimbancos e sua caravana pelos subúrbios do Rio de Janeiro. De acordo com Fernão Pessoa Ramos, neste filme o Cinema Direto encontra sua melhor expressão no cinema brasileiro<sup>52</sup>. Para Arnaldo Jabor, *O circo* “é fruto de um momento importante no cinema brasileiro, quando surgiram os equipamentos leves”<sup>53</sup>. Ele justifica, ainda, o sucesso do filme pelo fato de ser a primeira obra em som direto produzida no país. “A gente foi em busca da vida das pessoas, do rosto das pessoas, da vida real, digamos assim. (...) Foi o primeiro filme feito no Brasil como Cinema Verdade. Isso que eu acho importante”<sup>54</sup>. O seu primeiro longa-metragem viria dois anos depois, em 1967. Assim como *O circo*, o documentário *A opinião pública* também é realizado em som direto e é considerado inovador pela a maior parte da crítica por focalizar a classe média, até então poupada pelo olhar dos integrantes do Cinema Novo. Este documentário faz uma implacável crítica às camadas médias da sociedade, vista como parte responsável pelo recente golpe militar de 1964.

Com o decreto do AI-5 e o aumento brutal da censura, os diretores cinemanovistas optaram por caminhos metafóricos ou alegóricos, para driblar a ação do governo e poder expor suas propostas. Jabor segue a mesma tendência e realiza, em 1970, *Pindorama*, produzido pela Columbia Pictures. Passado numa cidade imaginária do século XVI e tendo índios, negros, colonos e aventureiros como personagens, o filme, através da alegoria sobre as origens históricas da colonização portuguesa, faz uma grande paródia do Brasil daquela

---

<sup>52</sup> RAMOS, Pessoa Fernão apud TEIXEIRA. Op.Cit. p. 89.

<sup>53</sup> JABOR, Arnaldo. Entrevista sobre *O circo* em dvd *A opinião pública/O circo*. Coleção Arnaldo Jabor. 2006.

<sup>54</sup> Idem.

época. Embora tenha representado o Brasil no Festival de Cannes, o filme não foi bem aceito pela crítica e em geral pelos participantes do Cinema Novo. Foi o caso de Alex Viany que em 1974 disse que *Pindorama* foi uma das piores fitas que já assistira<sup>55</sup>. Jabor, que a princípio defendeu o filme, mais tarde reconheceria que o radicalismo contra o cinema clássico comprometeu a qualidade da obra.

A redenção por *Pindorama* viria três anos mais tarde, em 1973, com o seu primeiro filme de ficção *Toda nudez será castigada*. Adaptação da peça homônima de Nelson Rodrigues, o filme não se abstinha de condenar duramente a hipocrisia da moral burguesa na história da prostituta Geni com o viúvo Herculano. Sucesso de crítica e de público, *Toda nudez será castigada* ganhou o urso de prata no Festival de Berlim e o Kikito de ouro de melhor filme no Festival de Gramado. A mesma linha segue *O casamento*, de 1975, também uma adaptação da obra de Nelson Rodrigues sobre as deformidades comportamentais da sociedade. Este filme ganhou o Prêmio especial do júri no Festival de Gramado.

Num forte tom de sátira e ironia, Jabor realiza, em 1978, *Tudo bem*. O diretor aproveita-se da crise política-econômica vigente para sugerir as contradições da sociedade brasileira vitimada pelo fracasso da política econômica pós Milagre econômico. A obra recebeu o Candango de melhor filme no Festival de Brasília. Os dois filmes seguintes, *Eu te amo*, 1980, e *Eu sei que vou te amar* abandonam o tom de comprometimento com a realidade e concentram-se em crises conjugais e existenciais de um casal. Ambos foram sucesso de bilheteria.

Em 1990, apresenta o média-metragem *Amor à primeira vista: Carnaval* para a televisão européia. Este seria seu último filme. Com o governo Collor, a produção cinematográfica brasileira é sucateada e Jabor encerra sua carreira de cineasta e migra como colunista para a imprensa. Em maio desse ano, Jabor anunciou em sua coluna do jornal *O Globo* sua volta à direção.

### 3.3 Análise do filme

---

<sup>55</sup> VIANY, Alex. Op. Cit. p.197.

Documentário nitidamente influenciado pelo cinema-verdade de Jean Rouch, *A opinião pública* informa por voz *off* antes mesmo da abertura do filme:

O filme a que vão assistir foi rodado na cidade do Rio de Janeiro. Tudo o que verão na tela é absolutamente verdadeiro. A câmera capturou os fatos no momento em que aconteciam. Não há atores nesse filme. Veremos aqui as pessoas reais em suas vidas reais. Nossos amigos, vizinhos, contemporâneos. Nós, os habitantes comuns de uma cidade da América Latina. Nós, os homens de classe média. A classe que os altos poderes do país chamam de a opinião pública.<sup>56</sup>

Fica claro, portanto, o pressuposto de verdade em *A opinião pública*, cuja linguagem não deixa dúvidas de que o filme é a expressão do real. Quem informa ao espectador sobre o “real” é o locutor, pois dos entrevistados só temos fragmentos de suas histórias individuais. É importante perceber que nesta primeira manifestação, o locutor se reconhece como parte da classe média em “Nós, os habitantes comuns da América Latina. Nós os homens da classe média”. No início do filme, entretanto, a locução passa a referir-se à classe média na terceira pessoa: “Tudo o que verão aqui é típico. Fugimos do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais. Isto porque, refletidas numa tela, as coisas que parecem comum e externas se revelam estranhas e imperfeitas”<sup>57</sup>.

O filme mal começa e já podemos identificar na voz do locutor a *voz do saber*, “de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no tipo sociológico”<sup>58</sup>. Ela dissolve o indivíduo em tipos sociais. Enquanto os personagens falam de suas situações particulares, o locutor fala do geral. Estabelece-se a relação entre os indivíduos e o locutor:

eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isso eles não têm acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> A OPINIÃO PÚBLICA. Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1966.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op.Cit. p.17.

<sup>59</sup> Idem.

Essa elaboração do locutor, contudo, não costuma ser processada no filme, como também não é indicado o aparelho conceitual que a rege. Desta maneira, a relação entre o locutor e os atores sociais é que estes funcionam como uma amostragem, que exemplifica a fala do locutor e atesta que seu discurso é baseado no real. Para que o sistema funcione, é preciso que organize o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. Tal organização é o que viabiliza a relação particular/geral presente na maioria dos documentários do Cinema Novo. Curiosamente, no entanto, *A opinião pública* explicita sua metodologia. O espectador é informado, por exemplo, sobre como trabalha o cineasta, assim como mais tarde também será citado o norte-americano Wright Mills, autor do ensaio *White Collar – The American Middle Classes*, que influencia grande parte das idéias do texto *off* presente no documentário.

*A opinião pública* é uma produção inovadora pela temática. A classe média nunca havia sido tratada pelo documentário, que até então tinha como atores sociais os trabalhadores do campo, o proletariado etc. Jabor explica como surgiu a idéia de fazer um filme sobre as camadas médias:

O que aconteceu foi o seguinte: veio a Revolução de 64, o golpe de 64, militar, e tinha no cinema brasileiro aquela onda muito forte de tentar fazer um cinema político muito marcante, mas era uma visão política muito esquemática, então tinha que ter de um lado os pobres e de outro os ricos. O proletariado e a burguesia. Mas eu via que tinha acabado de acontecer um golpe militar em cima da classe média. Aquelas multidões de classe média, a minha família de rosário na mão, gritando contra o comunismo. E aí eu pensei ‘peraí, e a classe média? Ninguém fala dela?’ Eu percebi que no Brasil a existência da classe média é crucial, é fundamental. Então eu fiz um que trinta anos depois até tem a ver com esse filme do Eduardo Coutinho, o Edifício Master. Eu me enfiei na casa das pessoas, fui para Copacabana, fiquei pesquisando a vida dos homens de classe média, das pessoas, das ruas, dos edifícios, a vida do homem comum. Me interessava o óbvio. Só me interessava aquilo que não parecia ter drama. Aquilo que parecia normal, tradicional, simples. Porque aí eu partia daquele ponto de vista célebre do Brecht de que temos que descobrir por trás da normalidade o que há estranho no mundo normal. Então eu fui fazer um filme sobre essas coisas que pareciam normais e que no fundo talvez não fossem. E me parece que o filme funcionou muito bem.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> JABOR, Arnaldo. Entrevista sobre *A opinião pública* em dvd *A opinião pública/O circo*. Coleção Arnaldo Jabor. 2006.

O filme de Jabor versa, portanto, sobre a classe média brasileira, que foi filmada principalmente no que o cineasta considerava o reduto da classe média, Copacabana. A visão que nos é dada deste segmento é profundamente negativa. O narrador *off* alerta para a alienação<sup>61</sup> dos jovens de classe média enquanto vemos rapazes e moças se divertindo na praia:

Geralmente se liga juventude moderna com revolta. As manchetes falam em tóxico, delinqüência. Não vimos isto no jovem comum da classe média. Na maioria, ele ignora que a sociedade seja teatro de grandes conflitos e marcha através de um presente risonho para um futuro conformado. Para eles, o futuro é apenas um lugar onde vivem os adultos.<sup>62</sup>

Em seguida, pergunta-se aos jovens o que eles esperam do futuro. Um deles responde: “eu não me sinto responsável em nada. O destino é que sabe. Dia vem, dia vai e o que vier ta bem, o que for será. (...) O destino que leva a gente, né?”<sup>63</sup> Este mesmo personagem aparece mais tarde na fila de alistamento no exército dando sua opinião sobre o serviço militar: “acho uma grande coisa, pois o cara tem mais um caminho na vida, mais uma coisa a aprender. (...) É mais um andar que ele sobe na carreira”<sup>64</sup>. Outro rapaz, em seguida, acrescenta: “esse é um dia que eu nunca esquecerei na vida, pois entro no serviço militar, honrando a pátria e defendendo a nação”<sup>65</sup>.

Desta forma, os entrevistados se encaixam perfeitamente no universo do locutor. Em plena ditadura militar, vemos uma classe média desinformada e desvinculada de um programa de vida. Despolitizado, a falta de preocupação do jovem da classe média com o futuro comprova a alienação que lhe é atribuída. O jovem só parece estar preocupado com o seu lazer, sua vida amorosa e com a possibilidade de “subir na vida”. O entusiasmo dos garotos em relação às Forças Armadas dois anos após o golpe só comprova o que teria dito anteriormente o locutor:

---

<sup>61</sup> De acordo com Jean-Claude Bernardet, os filmes do Cinema Novo são profundamente marcados pelo contraste consciência/alienação. Em *A opinião pública*, portanto, não é diferente.

<sup>62</sup> A OPINIÃO PÚBLICA. Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1966.

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> Idem.

<sup>65</sup> Idem.

O homem da classe média é sempre propriedade de alguém. Hoje, se alistam no exército, breve serão os homens do escritório, dos departamentos, dos arquivos. Terão crenças, chefes e dignidade. Serão chamados nos jornais de a opinião pública e ficarão orgulhosos de cumprir as funções da nacionalidade.<sup>66</sup>

Muitas vezes as imagens atingem um alto nível de grotesco: o *kitsch* dos programas de televisão, que mereceu uma seqüência com mais de um minuto de duração<sup>67</sup>, a mulher que exhibe um penteado com uns trinta centímetros de altura enfeitado por mechas prateadas, a loira experiente que exhibe segurança dando conselhos amorosos às jovens como “isto de ser pobre não é nada. Contanto que ele (o marido) pense em melhorar, sair desse pauperismo. E nós, esposas, ajudando”<sup>68</sup> etc.

Os valores da família da classe média também são exibidos, de forma não menos crítica. Numa conversa de vizinhas, uma senhora fala sobre sua vida bem sucedida: o apartamento que comprou, o carro novo, o bom emprego do marido e dos filhos. E elogia o marido: “é um homem honesto, honrado. (...) Nunca ninguém viu ele beber. Ele não bebe, não fuma e não joga”<sup>69</sup>.

Este grotesco acompanha momentos pungentes de desamparo, medo e solidão. A dona de casa de apenas 25 anos desabafa:

Eu acho que a mulher nasceu para isso, para ser de um homem só e tomar conta da casa. E para passear um pouco, porque ninguém é escrava. (...) Acho minha vida chata demais. Cuidar dos filhos, cuidar da casa, uma praia de vez em quando de manhã com os filhos, lavar, passar pro meu marido, fazer comida, levantar de madrugada quando ele chega das farras, botar comida para ele. Isso não é vida, de jeito nenhum.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> A cena dos programas de televisão é polêmica no sentido de ser considerada grotesca ou não. Para alguns críticos, além da dimensão crítica há uma certa sedução àquele universo “tropicalista”. A própria duração da imagem provaria o interesse. Para Ismail Xavier, *A opinião pública* é um “mergulho no imaginário sentimental industrializado que o Cinema Novo sempre observou com desconfiança”. Excetuando-se a voz *off*, o filme faz um “inventário do mundo urbano e da cultura de massa que se transformaria depois em matéria-prima da tropicália sujeita a outro tratamento”.

<sup>68</sup> A OPINIÃO PÚBLICA. Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1966.

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Idem.

Perguntada pelo entrevistador sobre a missão da mulher na sociedade, a dona de casa responde abatida: “não sei, não sei”<sup>71</sup>. E a seguir o poeta Carlos Drummond de Andrade: “Nesta cidade do Rio, de dois milhões de habitantes, estou sozinho no quarto, estou sozinho na América”<sup>72</sup>.

Essas imagens, que nos remete ao riso ou à repulsa, nos dão a impressão de serem devaneio do cineasta ou momentos excepcionais de pessoas demasiadamente extravagantes ou muito neuróticas. Para o crítico Ely Azeredo, “*A opinião pública* correria o risco de concorrer com os filmes de sensacionalismo e exotismo do italiano Jacopetti, a série *Mundo cão*.”<sup>73</sup>.

Em sua crítica no *Jornal do Brasil*, Azeredo é bastante duro com o cinema de Jabor:

(...) o filme constitui um retrato constrangedor do prisma de certa área do *cinema jovem*. Excetuadas algumas seqüências (por exemplo: reportagem sobre a falta de perspectivas dos empregados de um grande escritório), a ausência de investigação documentária evidencia um desprezo apressado pelos personagens. Em geral, *A opinião pública* se satisfaz com instantâneos mais ou menos grotescos, ou melancólicos, ou anódinos, e com respostas que – em vista das limitações intelectuais das pessoas em foco – são exploração espetacular do óbvio. Acho extremamente embaraçoso que ele não tenha encontrado em um ano de pesquisas cinematográficas sobre o Rio de Janeiro em só estudante, um só jovem profissional com idéias razoáveis sobre o possível papel na sociedade, sobre sua possível contribuição ao ato – afinal de contas, digno, nada criminoso – de viver e sobreviver em comunidade. O tipo bobo-alegre parece constituir a esmagadora maioria da juventude carioca (no filme). (...) Vejo nesses arbítrios, sobretudo, um grande desprezo – embora não tão grande como aquele que nas imagens sofisticadas de *Terra em transe*<sup>74</sup>, mostra o povo inerme e indefeso em um contexto só decifrável para as elites. Jabor é um dos que, nas hastes do *cinema jovem* (grifo do autor), aproxima-se da realidade com uma fórmula ideológica no bolso e um enorme desinteresse por tudo o que na realidade tiver de desafio a essa fórmula.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> Idem.

<sup>73</sup> AZEREDO, Ely. A verdade manipulada pelo Cinema Verdade: Ely Azeredo faz crítica de *A opinião pública*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 26 de maio de 1967.

<sup>74</sup> Filme de Glauber Rocha, lançado no mesmo mês.

<sup>75</sup> AZEREDO, Ely. Pseudomundo da Opinião: Ely Azeredo volta a *A opinião pública*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 31 de maio de 1967.

Jabor, declara no mesmo jornal que o filme apenas “mostra uma classe média estranha e sofredora, de caras desagradáveis e cheia de problemas reais que o cinema de fantasia ainda não conseguiu captar direito”<sup>76</sup>.

A crítica de Sérgio Augusto, por outro lado, defende o cineasta:

Alguns de meus colegas acharam o filme parcial, alegando que Jabor só mostrou aspectos negativos da classe média; outros disseram que o cineasta se compadece da classe média no final. A meu ver, a única parcialidade de Jabor é ter-se detido mais na baixa classe média do que na alta classe média. Cruel, condescendente – nenhuma das duas acusações se aplica ao jovem diretor. Jabor é apenas implacável. Implacável com um grupo social inerte por vocação definitiva, místico, superficial, de espírito gregário, que não sabe porque existe, porque resiste ou deixa de resistir, que reza terço em nome de uma revolução cuja dimensão desconhecia e ainda desconhece, que se apegava a instituições falidas como nome e estirpe, que glorifica imagens borrifadas pela televisão, que prega com ar sábio o evangelho da regressão e a mumificação das idéias, um grupo que tem impressão de dirigir os destinos do país, mas é facilmente dirigido. É preciso, portanto, ser implacável com a classe média brasileira. E ser implacável significa despertá-la de sua afasia mental. Não sei se o propósito de Jabor foi tão longe, mas a verdade é que o público (ou seja, a classe média) repele o filme com risos e desaforos. Justificável: a classe média é sua autocaricatura e o filme de Jabor é um espelho sem lentes anamórficas. A classe média tem medo de se olhar no espelho, pois não sabe como melhorar a sua imagem, nem compreende a existência de suas rugas morais, religiosas etc. *A opinião pública* é um filme necessário ainda que, por vezes, Jabnor ofereça ao público o alibi para refuta-lo<sup>77</sup>

Segundo Bernardet<sup>78</sup>, das imagens exóticas feitas da classe média viria a necessidade do cineasta em tomar insistentes precauções metodológicas no início do filme. Esse universo de dor e solidão, do mediocridade e do grotesco poderia se desgrudar da realidade, parecendo não a expressão de um comportamento médio, mas sim a exceção de um grupo. Na opinião de Bernardet, por um lado, as indicações de que o filme obedece a um método sociológico reafirmam e consolidam o método; por outro, manifestam uma dúvida, uma possibilidade de crise. Se o método fosse usado de modo natural e seguro, se não houvesse dúvida quanto ao fato de que o documentário é reprodução do real e de que o

---

<sup>76</sup> JABOR, Arnaldo. Cinema Verdade, a arte de quem quer mentir. Jornal do Brasil, Caderno B, 26 de maio de 1967.

<sup>77</sup> AUGUSTO, Sérgio. O filme em questão: A opinião Pública. Jornal do Brasil, Caderno B, 30 de maio de 1967.

<sup>78</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit. p.59.

mecanismo particular/geral funciona a contento, provavelmente não haveria tanta necessidade de reafirmá-lo.

O que provoca esta dúvida, contudo, não é só o grotesco, o exótico. O que gera a discussão a respeito da validade do método é, muito provavelmente, a mudança da classe social abordada no filme. Os proletários e os camponeses da maioria dos documentários cinemanovistas constituíam “o outro de classe”<sup>79</sup> em relação ao cineasta e ao público que via esses filmes. Sendo o “outro de classe” adaptavam-se a um método que trabalha com um objeto de estudo.

De acordo com Bernardet, a passagem para a classe média dificulta a constituição do “outro” porque, mal ou bem, a ela pertencem o cineasta e seu público. Esse voltar-se sobre si mesmo faz oscilar o filme entre a postura científica, que constitui o “outro”, e a identificação. “Olhar no espelho perturba o método”<sup>80</sup>, afirma Bernardet. *A opinião pública* nos apresenta imagens da classe média como sendo as nossas próprias imagens – vemos televisão, moramos em residências semelhantes, vamos à praia etc.

Outro fator que dificulta a constituição do tipo é a contradição dos personagens, que não são definidos com clareza. A loira presunçosa que dá conselhos amorosos ressurgiu uma noite no seu pequeno apartamento pedindo para que a filha vá ao seu colo. A menina negra e a mãe insiste em vão. Testemunhamos a tristeza e a solidão da mulher que antes exibiu uma segurança e experiência de vida superior. Desta forma, os personagens tendem a se tornar mais complexos, ainda que não deixem de ser usados como tipos.

As conversas que assistimos em *A opinião pública* não dizem respeito a fatos. A primeira pergunta do filme, como já vimos, é a respeito do futuro. Perguntar sobre o futuro motiva a expressão de desejos, suscita expectativas, temores, conjecturas, projetos. Da mesma forma, se desenrolam discussões sobre o amor, o trabalho, a família e depoimentos sobre como resolver o problema brasileiro. Assim, soluções de salvação nacional, programas de auditório na televisão, telenovelas, boates ou o fanatismo escapista pelos ídolos da Jovem Guarda tornam o imaginário predominante. As cenas de trabalho são poucas, excetuando-se a cena de funcionários numa repartição pública. O trabalho burocrático fica sendo a única forma de trabalho vista no filme. Trabalho burocrático e

---

<sup>79</sup> Id. ibid. p.60.

<sup>80</sup> Idem.

alienado, como comprova um empregado da repartição: “Eu trabalho aqui há tantos anos porque preciso produzir. Agora o que é que eu produzo não interessa. Isso é com a direção da empresa”. Este é o trabalho da classe média em *A opinião pública*.

O imaginário predomina sobre fatos, o que é coerente com a informação que o locutor *off* nos dá da história da classe média e de sua posição no corpo social:

O que aflige a classe média são os problemas comuns do nosso tempo. Se tais problemas lhe são especialmente amargos é porque ela se pensa imune a problemas. Por não saber onde vai, corre muito. Por não saber o que teme, vive paralisada de medo. A classe média é uma classe perplexa. Não tem um sistema de valores criado por uma ação histórica dela mesma. São multidões de indivíduos solitários, de indivíduos iguais, e que misteriosamente se julgam diferentes. É este o seu problema maior: pensam que têm algo a perder. Vivem absortos no melodrama da própria insegurança e esquecem que estão num país assolado pela tragédia da fome e da miséria.<sup>81</sup>

Visualizamos um camponês dizendo que tem “vergonha na sua cara”<sup>82</sup> e uma imagem de Brasília. Voltamos a ouvir o narrador:

Politicamente, a classe média se movimenta quando pressente mudança social que ameace a estabilidade. Nunca toma a iniciativa do progresso. Sempre convocada por interesses que não são seus, é a vanguarda inocente da sociedade moderna. Disse o sociólogo americano Wright Mills: ‘a história da classe média é uma história se fatos; seus interesses comuns nunca levam à unidade. Seu futuro nunca é escolhido por ela. O misticismo é a solução final para uma situação social incompreensível. A esperança é transposta para o outro mundo, a última das compensações’.<sup>83</sup>

Uma longa seqüência, com mais de sete minutos, apresenta práticas religiosas: uma missa iê-iê-iê numa igreja católica, cenas de macumba, a curandeira Isaltina e seus seguidores. A falta de consciência política e histórica deságua na alienação religiosa. A seguir temos mais uma explicação latente do golpe de 1964: a alienação da classe média e o

---

<sup>81</sup> A OPINIÃO PÚBLICA. Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1966.

<sup>82</sup> Esta cena do camponês é retirada do documentário de Leon Hirszman, *Maioria Absoluta*, no qual Arnaldo Jabor trabalhou como técnico de som.

<sup>83</sup> A OPINIÃO PÚBLICA. Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1966.

fato dela se deixar manipular. “Bem manipulada, pode fazer movimento contra si mesma”<sup>84</sup>, encerra o texto *off*.

A condenação é total. Jabor faz um retrato doloroso da classe média, de um grotesco patético. Quando *A opinião pública* evolui para o lirismo, é o lirismo da solidão e do medo. E é assim que termina o filme: “Somos apenas homens. E a natureza traiu-nos. Adeus: vamos para frente, recuando de olhos acesos nossos filhos tão felizes, fiéis herdeiros do medo”<sup>85</sup>. Neste momento, o autor parece aceitar o “nós” do poeta. Mas o “nós” do início do filme em “representante da vida de cada um de nós, de nosso drama mais geral” se transformará a seguir numa conveniente terceira pessoa.

Há neste filme um contraditório movimento de aproximação e rejeição da classe média. Nos momentos de solidão e nos poemas de Drummond fica claro um sentimento de aproximação, de identificação. Nas cenas grotescas dos jovens cantores da Jovem Guarda, das boates ou das manifestações religiosas, explicita-se o repúdio: o autor não quer ser reconhecido como classe média. O golpe militar de 1964 havia rompido a identificação ideológica dos intelectuais com o povo<sup>86</sup>, devolvendo-os à sua classe, à classe média, vista como reacionária, retrógrada e traidora devido à sustentação da ditadura. Daí este misto de rejeição pelo grotesco e identificação pelo sofrimento lírico que perpassa todo o filme. Arnaldo Jabor exorciza a classe média e se fustiga por ser um de seus integrantes. Voltamos, portanto, ao terrível texto *off* do começo do filme: “São multidões de indivíduos solitários, indivíduos iguais e que, misteriosamente, se julgam diferentes”.

---

<sup>84</sup> Idem.

<sup>85</sup> DRUMMOND apud A OPINIÃO PÚBLICA.

<sup>86</sup> O ideólogo do CPC, Carlos Estevam, escreve antes do golpe: “Os membros do CPC optaram por ser povo (...) O povo não é uma entidade homogênea em sua composição, uma vez que dele faz parte não apenas a classe revolucionária mas também outras classes e estratos sociais mais diversos”.

## 4. Edifício Master, de Eduardo Coutinho

### 4.1 O cinema de Eduardo Coutinho: da experiência do Cinema Novo a Edifício Master

Formado segundo a tradição do Cinema Novo, Eduardo Coutinho teve uma trajetória bastante diferente da maioria dos diretores do movimento, na medida em que só se afirmou como diretor de documentários no início dos anos 80. Estudante de Direito, Coutinho teve seu primeiro contato com a sétima arte no Seminário de Cinema promovido pelo MASP, em 1954. Iniciou sua carreira na ficção e ao longo da década de 60 roteirizou e dirigiu quatro filmes: *Cabra Marcado para morrer* (1964), interrompido pela ditadura militar, *O pacto*, um dos três filmes de *ABC do amor* (1966), o longa-metragem *O homem que comprou o mundo* (1968) e, em 1970, *Faustão*, última obra de ficção que realizaria. Sobre estes filmes, diz o diretor: “não os renego, mas não me envolveram de fato”<sup>87</sup>.

Em 1975 Coutinho, passa a integrar a equipe do *Globo Repórter*, onde trabalharia durante nove anos. Segundo o diretor, o programa foi uma grande escola, que o fez optar pela carreira de documentarista: “Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas da televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente”, revela.

Na televisão, Coutinho editou diversos filmes, foi redator e dirigiu inúmeros programas e seis documentários de média-metragem: *Seis dias em Ouricuri* (1976), *Supertição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e *O menino de Brodósqui* (1980). *Theodorico, imperador do sertão* é o a produção de Coutinho com maior diferença estética em relação aos programas apresentados *Globo Repórter* e nele já podemos observar o início da trajetória de Eduardo Coutinho como diretor de documentário. Desses programas do *Globo Repórter*, *Theodorico, imperador do sertão* é o mais revelador do cinema que Coutinho desenvolveria.

---

<sup>87</sup> COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004. p.18.

Theodorico Bezerra, personagem que dá título ao filme de Coutinho, é um integrante da elite rural brasileira. O latifundiário encarna o “mal” para o pensamento de esquerda. Líder populista, machista, elitista e faz uso do dinheiro público em benefício próprio. Por outro lado, mostra-se uma figura carismática e vítima da solidão em função da doença da mulher. O mesmo homem que exige o voto dos seus empregados chora e confessa, com a voz embargada, que a sua alegria está desaparecendo. É a complexidade do personagem que interessa Coutinho. Não há julgamento de valor.

Theodorico é o único personagem filmado por Coutinho que faz parte da elite brasileira e é o seu único documentário que se focaliza em um único personagem. Tais diferenças com o restante da obra de Coutinho é que, de acordo com Consuelo Lins, tornam este trabalho emblemático e realçam o que há em comum entre este filme e os que virão posteriormente: “não há um tratamento estético específico, mas um movimento em direção ao mundo e ao outro”<sup>88</sup>. Coutinho já busca em *Theodorico* uma interação que objetiva a compreensão das razões do outro, ainda que este represente a oligarquia rural nordestina e que tenha valores que não compartilhamos.

Neste sentido, é preciso impedir a cumplicidade moral entre cineasta e personagem assim como o desrespeito ao protagonista do filme. A opção de Coutinho nesse caso foi a de deixar Theodorico mostrar-se da maneira por ele desejada, intervindo o mínimo possível na filmagem. Sem constranger o fazendeiro, Coutinho limitou-se a acompanhar a sua lógica, sem imposições. É o próprio Theodorico, inclusive, que entrevista os trabalhadores da sua fazenda. Esta opção acabou sendo bastante reveladora, pois resultou em orientações, acusações, auto-elogios e auto-explicações do patrão para os empregados. Logo, cabe ao espectador a produção de sentido daquilo que assiste.

Em *Theodorico, o imperador do sertão* Coutinho já dá sinais de que o que vemos é resultado do processo de realização do documentário. Comparado ao que seria feito mais tarde, esse mecanismo está presente de forma discreta. A equipe de filmagem, por exemplo, ainda não aparece na cena, mas, por outro lado, já é possível ouvir a voz do diretor em algumas conversas. A fala inicial de Theodorico também lembra ao espectador as circunstâncias da filmagem: “Me falaram lá em Natal, me perguntando se eu aceitava ser

---

<sup>88</sup> LINS, Consuelo. Id. *ibid.* p.23.

televisado”<sup>89</sup>. Já podemos observar em *Theodorico, imperador do sertão* aquilo que viria a ser um dos princípios centrais do cinema de Coutinho: explicitar que o filme não é uma reprodução do real, mas de um documentário pensado e construído.

Com o início da abertura política no fim dos anos 70, Eduardo Coutinho começa a pensar na retomada do filme que viria a ser o mais importante da sua vida, *Cabra marcado para morrer*. Iniciado em 1964, o filme foi duramente interrompido com o golpe militar em 1º de abril. O projeto em 64 era o de um filme de ficção sobre o líder camponês, João Pedro, assassinado a mando de um grande proprietário de terras nordestino. Foi produzido pelo CPC da UNE e pelo Movimento de Cultura Popular de Pernambuco. O roteiro se baseava nas informações de Elizabeth, viúva de João Pedro, e foi escrito por Coutinho. As filmagens seriam realizadas nos locais dos acontecimentos e com os participantes reais da história, mas acabou sendo rodado no engenho Galiléia, município Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, por causa de conflitos no Sapé, na Paraíba, o que resultou na mudança do elenco original, do qual só restou a viúva Elizabeth.

Ao contrário dos filmes cinemanovistas da época, *Cabra marcado para morrer* não se encaixava no modelo sociológico proposto por Jean-Claude Bernardet. O filme não procurava um humanismo utópico e não via os camponeses como alienados. Pelo contrário, os camponeses do filme não são apáticos, mas organizados; formam as Ligas Camponesas e enfrentam a estrutura agrária e os latifundiários. Tal diferença na abordagem leva Bernardet a concluir:

Se *Cabra marcado para morrer* tivesse sido concluído, contaríamos de forma diferente a história do cinema desses anos 1963-64, porque esse filme se colocaria como contra-ponto a relativizar a postura político-ideológica dos filmes do mesmo período.<sup>90</sup>

O filme, no entanto, não foi concluído. Trinta e cinco dias após o início das filmagens o exército invadiu a região, prendeu líderes camponeses e integrantes da equipe. Além disso, apreendeu o material gravado, embora parte do que já havia sido rodado tenha sido salva pelo envio de rolos de filme ao laboratório no Rio de Janeiro dias antes do golpe.

---

<sup>89</sup> THEODORICO, IMPERADOR DO SERTÃO apud LINS, Consuelo. Id. *ibid.* p.27.

<sup>90</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Op. Cit.* p.241.

Foi deste material que Coutinho partiu, 17 anos mais tarde, para a retomada do filme inacabado.

Ao contrário de 1964, agora não haveria mais roteiro, e sim um plano de filmagem que consistia em reencontrar os participantes do *Cabra* de 64. Tratar-se-ia de um documentário. *Cabra Marcado para morrer* resgata grande parte daqueles personagens confiscados da história em 1964 com os rolos de filme. Resgata os vestígios do filme de 64, resgata a memória de João Pedro e resgata a viúva do líder e sua família. Bernardet vai mais longe ao afirmar em 1985 que “*Cabra* resgata os detritos de um história interrompida, de uma história derrotada”<sup>91</sup>.

Em *O documentário de Eduardo Coutinho*, Consuelo Lins lembra que a relação com a história do Brasil e com a memória está presente em mais dois documentários do diretor: *O fio da memória* (1988-91) e *Peões* (2002)<sup>92</sup>. Seus demais filmes estariam situados no presente de seus personagens. Entretanto, *Cabra marcado para morrer* é mais radical nesta relação. Segundo Lins:

É efetivamente um filme que imprime mudanças decisivas nas relações entre o documentário, a política e a história do Brasil, retomando uma certa visão de cinema político, que busca mudar o mundo, típico da década de 1960, para deslocá-la e apontar outros caminhos.<sup>93</sup>

Em vez de grandes acontecimentos e grandes personagens da história, Coutinho opta por acontecimentos fragmentários e homens anônimos, que foram postos “na lata de lixo da história”<sup>94</sup> pela ditadura militar. O que traz à tona tais anônimos novamente é a própria filmagem e o reencontro do cineasta com os camponeses que participaram do primeiro *Cabra*. “É portanto a luz do cinema que recupera fragmentos dessas existência que estavam destinadas a não deixar rastro, a desaparecer”<sup>95</sup>, percebe Lins.

Há no filme uma um cruzamento de memória pessoal, tanto dos envolvidos como do próprio diretor, e memória coletiva, que se dá a partir de dados, acontecimentos e

---

<sup>91</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Id.ibid. p.228.

<sup>92</sup> Este trabalho não comenta os documentários de Eduardo Coutinho pós Edifício Master.

<sup>93</sup> LINS, Consuelo. Op. Cit. p.32.

<sup>94</sup> Expressão utilizada por Jean-Claude Bernardet. BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit. p.227.

<sup>95</sup> LINS, Consuelo. Idem.

informações que surgem na narração *off*. Contudo, não encontramos no filme o camponês como tipo social. Contudo, não se vê o camponês como tipo social. *Cabra marcado para morrer* aponta para trajetórias heterogêneas: embora haja uma experiência comum, que imprime à memória do indivíduo uma dimensão social, existe, sobretudo, uma multiplicidade de existências com participações distintas na causa camponesa e que seguiram diferentes caminhos após a interrupção do filme em 64.

Esta preocupação de Coutinho em resgatar parte da história e da memória que foram deixadas para trás com a chegada do Exército na Galiléia, não é inibida com a pretensão de obter dos entrevistados a reprodução do ocorrido. O que importa no documentário é a maneira como as lembranças dos personagens surgem no presente, como são narradas no momento da filmagem, ainda que não coincidam com a história oficial. Já podemos perceber, portanto, neste filme a enorme relevância da narração na prática cinematográfica de Coutinho.

A reorganização de história e memória presente em *Cabra marcado para morrer* é feita pela reestruturação de elementos da tradição do documentário, a começar pela clássica separação entre o cineasta e os personagens. Coutinho se transforma em personagem de seu próprio filme. Junto com Elizabeth o diretor é, inclusive, o personagem principal do filme.

“Nos documentários brasileiros do início dos anos 60, a presença do diretor na imagem estava fora de questão”<sup>96</sup>, ressalta Lins. Bernardet também chama a atenção para tal inovação:

O autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto o seu personagem, era impensável na época de *Cabra/64*. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e da mensagem. O autor torna-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isso indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público a qual contradiz a postura ideológica e estética de *Cabra/64*.<sup>97</sup>

Outra alteração na tradição do documentário diz respeito às grandes discontinuidades espaciais e temporais presente no filme. A montagem reúne imagens

---

<sup>96</sup> LINS, Consuelo. Op. Cit. p.33.

<sup>97</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit. p.233.

documentais do início da década de 60, o copião do primeiro *Cabra*, jornais da época, narrações *off*, depoimentos dos antigos atores e imagens do processo de filmagem do novo *Cabra*. Esta diversidade de material marca uma diferença significativa com os filmes que Coutinho fará posteriormente, limitados a um espaço único e sem imagens que não tenham sido feitas por sua equipe.

Apesar dos desvios nas formas convencionais de fazer documentário, em outros momentos o diretor dialoga com diferentes estéticas. A narração *off* utilizada se aproxima do modelo dos documentários clássicos. Já as interações de Coutinho com os personagens e a equipe são influência do cinema-verdade francês. As imagens da chegada aos locais são resultado dos equipamentos leves e da experiência na televisão.

A grande ruptura de *Cabra marcado para morrer* com o cinema clássico e o moderno é a explicitação do processo de filmagem como criador de acontecimentos e personagens. Coutinho deixa claro para o espectador que o que está sendo filmado não é uma realidade pronta, mas em constante transformação pelo contato com a câmera. O diretor faz questão de mostrar a interação entre ele, os personagens e a equipe de filmagem. O processo de filmagem que aparece pela primeira vez em *Cabra* será uma característica crucial da obra de Coutinho.

Tal postura cinematográfica é resultado da quebra do paradigma de cinema como reprodução do real. A partir dos anos 60, cinema passa a ser enxergado como produtor de acontecimento, estímulo de personagens, induzindo a falas, gestos e atitudes. Há, nesse momento, uma dificuldade de se delimitar fronteiras entre documentário e ficção, ator e personagem, vida e arte. Esses novos conceitos podem ser observados no cinema independente norte-americano de John Cassavetes, na Nouvelle Vague, no cinema-verdade francês e no cinema italiano dos anos 60.

Para Lins, *Chronique d'um Été* parece ser uma inspiração possível à metodologia utilizada por Coutinho em *Cabra marcado para morrer* (1984). Isto porque no filme de Rouch e Morin já aparece um outro tipo de relação entre quem filma e quem é filmado. A interação entre o cineasta e os personagens passa a aparecer na imagem. Entretanto, embora veja no documentário francês uma possível influência para a nova abordagem de Coutinho, Lins afirma que a equipe de *Cabra* aparece de maneira diferente a de *Chronique d'um Été*:

(Em *Cabra marcado para morrer*) Não apenas o diretor de fotografia, o técnico de som e o diretor são filmados em muitas seqüências, mas a própria narração de Coutinho indica condições de produção de diversas entrevistas, mostrando ao espectador a relatividade do que está sendo filmado. (...) É essa explicitação das condições de filmagem que define melhor o que conhecemos por “cinema-verdade” (...).<sup>98</sup>

Coutinho, portanto, sabe que a câmera provoca alterações. É por isso que busca filma-las e, posteriormente, respeitar radicalmente o material captado. O diretor tem uma postura ética admirável com os seus personagens. A dimensão ética das imagens e da relação cineasta-personagem é também fundamental para o cinema de Eduardo Coutinho.

*Cabra marcado para morrer* tem efetivamente um lugar à parte na obra de Coutinho. Sua importância é tamanha no cinema brasileiro que Jean-Claude Bernardet o classifica como “divisor de águas”<sup>99</sup>. Para Ismail Xavier trata-se de um filme-síntese e encerra o período mais vigoroso do cinema brasileiro. O documentário ganhou doze prêmios em festivais internacionais no Rio de Janeiro, em Havana, em Paris, em Berlim etc.

Após o emblemático *Cabra marcado para morrer*, Coutinho aceita dirigir um documentário para o Instituto Superior dos Estudos da Religião, uma organização não governamental. *Santa Marta, duas semanas no morro* marca a continuidade da metodologia do trabalho anterior. A equipe de filmagem, por exemplo, volta a aparecer. Logo no início do filme ouvimos a voz do diretor dizendo que colocou um aviso no morro anunciando que a equipe buscava moradores para conversar sobre violência e discriminação. O espectador é informado, desta maneira, das condições de realização e de que o que assiste é o produto do encontro entre quem filma e quem é filmado.

Este documentário inaugura o que viria a ser base dos filmes de Coutinho dali para frente: filmar num espaço delimitado, no caso a favela Santa Marta, e num curto espaço de tempo. Isto é o que Coutinho chama de “prisão”: “A prisão que eu construo é a seguinte:

---

<sup>98</sup> LINS, Consuelo. Op. Cit. p.43.

<sup>99</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op.Cit. p.9.

vou filmar num lugar só, vou conversar com pessoas, não vou fazer cobertura visual... Você constrói os limites que quer trabalhar. E a coisa espacial para mim é essa”<sup>100</sup>.

Lins, contudo, esclarece que a prisão pode ser arriscada, pois o espaço restrito pode não ser interessante o suficiente para dar um filme, assim como pode haver uma recusa das pessoas em falar ou simplesmente não haver personagens com uma boa narrativa. Por outro lado, é um método que afasta as idéias preconcebidas sobre o universo escolhido e evita a tipificação dos personagens. Num espaço delimitado podemos encontrar vários indivíduos que dizem muita coisa a respeito do país, mas não temos uma visão “geral” que o represente ou exemplifique.

Esta ausência de tipificação também tem relação com o modo como são realizadas as entrevistas feitas por Coutinho. Embora haja uma pesquisa prévia, Coutinho não faz perguntas ao entrevistado para exemplificar uma teoria. O diretor dá total liberdade para que o entrevistado revele sua complexidade. Ao contrário da visão negativa de favela que aparece na mídia, Coutinho filma as dificuldades, alegrias, medos, religiões, lazer, educação, preocupação com o futuro e outros temas comum a qualquer ser humano. No entanto, não se esquece do contexto social em que seus entrevistados estão inseridos e, por isso, também pergunta sobre violência policial, preconceito e pobreza.

Neste filme foi abolida a narração *off*, presente em *Cabra marcado para morrer*. No lugar da narrativa linear, vemos uma série de depoimentos intercalados por imagens com som direto ou músicas. Os depoimentos ainda aparecem bastante fragmentados, escolha que perderá importância nos próximos filmes. A trilha sonora também será banida da obra de Coutinho. Qualquer som que não tiver sido captado no ambiente filmado será eliminado. Segundo o diretor, a adição de música escolhida por ele revela sua opinião sobre aquele universo<sup>101</sup>. “Prefiro a riqueza estética do som direto”, insiste. Da mesma forma, também será excluída a imagem “cobertura”, que serve para ilustrar uma fala ou disfarçar os cortes nas entrevistas, simulando continuidade.

Cabe ressaltar que embora tenha sua formação no Cinema Novo, Coutinho oferece uma visão da favela completamente diferente daquela dos anos 60. Em *Santa Marta, duas*

---

<sup>100</sup> COUTINHO, Eduardo. Conversa sobre Santo Forte. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Número 22. Rio de Janeiro: Março e Abril de 2000.

<sup>101</sup> Como esclarecemos no primeiro capítulo, a voz do documentário fala por todos os meios disponíveis para o criador.

*semanas no morro* não há construção de tipos sociais como “o morador da favela”, “o crente”, “o catador de lixo”. Os indivíduos também não exemplificam uma teoria central, não representam estatísticas, nem são exemplos de nada. Não há generalização e conclusão. Os moradores da favela estão inseridos em um contexto histórico, possuem um perfil sociológico, mas não são reduzidos a ele. Seus depoimentos muitas vezes são contraditórios e isto não é resolvido na montagem. O que é mostrado é o mundo heterogêneo, povoado por seres complexos sem que uma verdade incontestável sobre eles seja apresentada aos que assistem ao filme. Há, portanto, uma quebra com o modelo sociológico definido por Bernardet.

Seguindo as premissas de *Santa Marta, duas semanas no morro*, em 1992 Coutinho inicia seu novo documentário *Boca de lixo*<sup>102</sup>. Trata-se de filmar o cotidiano de um grupo de catadores de lixo no lixão de São Gonçalo, em Niterói, Rio de Janeiro. O documentário foi realizado em três etapas: dois dias em janeiro de 92, oito dias em abril e um dia em julho, quando o diretor projetou o vídeo praticamente editado para os catadores.

Assim como em *Santa Marta, duas semanas no morro*, *Boca de lixo* lida com a dificuldade em tratar um tema muito próximo ao do clichê da pobreza no Brasil. Afinal, os personagens estão ambientados entre os restos da civilização industrial, na periferia do país periférico. Nas primeiras imagens já é possível observar a imensa degradação do cenário: animais passeiam pelos restos em meio a uma névoa que paira sobre o local. Urubus voam sobre o lixão. No plano seguinte chegam os catadores: adultos, velhos e crianças. Todos falando ao mesmo tempo e munidos de enxadas e pás reviram o lixo que acaba de ser despejado ali por um caminhão. Não há qualquer humanização dos catadores nessas imagens, nenhum vestígio de dignidade. O mal-estar de quem assiste é inevitável.

É exatamente desta visão do senso comum que o filme parte. Da imagem de catadores que para o espectador mais parecem bichos que humanos. A intenção é de trazer esta questão para o interior do filme e confrontá-la.

---

<sup>102</sup> Na época de *Boca de lixo*, Coutinho passa por um período que Consuelo Lins nomeia em seu livro como “anos de transição”. São também dessa época: *Fio da memória* (1988-91), que tinha como objetivo mostrar a situação dos negros no Brasil depois de cem anos de abolição da escravatura, *Volta Redonda, memorial da greve* (1983), realizado a partir de uma solicitação do bispo dom Valdir Calheiros com objetivo de narrar os episódios ocorridos durante a greve de operários da Companhia Siderúrgica Nacional em 1988 e *Romeiros do Padre Cícero*, sobre a ida de um grupo de romeiros a Juazeiro do Norte, cidade de Padre Cícero, no Ceará. Desta fase, será analisado apenas *Boca de lixo*, por ser o filme que melhor apresenta questões que se tornariam caras ao cinema do diretor.

A princípio assistimos à resistência dos personagens, que não querem mostrar seus rostos e se recusam a falar. Indubitavelmente estes indivíduos têm consciência da idéia negativa que a sociedade pré-concebe deles e se recusam a reiterá-la, a reafirmar “tipos”. Coutinho quer mostrar que um outro retrato é possível e tenta contornar hostilidade inicial. Xerox de fotos tiradas a partir do que já foi filmado ajudam na aproximação entre os catadores e a equipe. As fotos indicam que não está havendo uma desapropriação da imagem daqueles indivíduos, mas a recuperação de suas individualidades.

Desta forma, Coutinho conquista a confiança daquelas pessoas e podemos acompanhar a transformação delas no decorrer do filme. “A alteração que as filmagens anteriores de Coutinho provoca nos seus personagens ganha neste documentário um contorno mais nítido”<sup>103</sup>, observa Lins. Homens e mulheres que antes se recusavam a falar, mais adiante aceitam ser filmados. Para que possamos perceber esta evolução, o diretor explora a dimensão temporal. A edição respeita a cronologia das imagens. Testemunhamos, portanto, o processo de liberação da palavra e as estratégias de Coutinho para que as palavras se expressem. Vemos os personagens sendo descobertos na hora da filmagem<sup>104</sup>. O cineasta está novamente na cena, tentando diferentes formas de aproximação. “Num documentário, para mim, interessa o encontro. Uma câmera e dois lados. Diferenciados, porque o lado da câmera tem poder e outro não tem. Mesmo que não tivesse a câmera, são diferenciados porque um cara em geral é socialmente diferente do outro”<sup>105</sup>, explica Coutinho.

No duelo com a possibilidade de clichê, Coutinho não reduz os entrevistados à humilhação ou à miséria. Não existe uma idéia pré-concebida sobre aquele universo. Os personagens não são vistos como pobres coitados ou escória do mundo. Pelo contrário: nos é mostrado um mundo denso e cheio de nuances. O lixo é um local de trabalho, onde são estabelecidas relações sociais. Não há complacência em relação àquelas pessoas e suas vidas. No que Lins chama de “situação limite do seu cinema”, Coutinho aperfeiçoa uma postura ética que será dominante em todos os seus filmes posteriores.

---

<sup>103</sup> LINS, Consuelo. Op. Cit. p.90.

<sup>104</sup> Isto ocorre porque não houve neste filme qualquer contato prévio ou pesquisa com os personagens.

<sup>105</sup> COUTINHO, Eduardo. Conversa sobre Santo Forte. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Número 22. Rio de Janeiro: Março e Abril de 2000.

Ainda que *Boca de Lixo* revele uma história mais confortável que a imaginada na primeira cena, o diretor não aponta para causas, culpados ou soluções. Não há finais felizes ou opções narrativas que façam o espectador tolerar aquela realidade. O filme termina com um longo plano-seqüência de um garoto revirando detritos, rodeado de urubus. O espectador é obrigado a assistir à miséria brasileira. “Filmo o que existe”<sup>106</sup>, defende Coutinho.

Foi em *Santo Forte*, documentário de 1997, que Eduardo Coutinho ganhou confiança em seu trabalho e o enorme reconhecimento que o torna hoje unanimidade como o maior documentarista brasileiro. Para Lins, se não tivesse havido *Santo Forte*, Coutinho “seria lembrado como o diretor de um grande filme – *Cabra marcado para morrer* – e por ter realizado alguns poucos vídeos que quase ninguém viu”<sup>107</sup>. “Em 1997 eu não existia mais como cineasta.”<sup>108</sup>, reconhece o diretor.

O filme que conferiria ao cineasta tamanha respeitabilidade trata de religião. O tema já havia sido examinado na década de 60, porém com uma abordagem que sempre se encaixava na relação religião-alienação. É o caso das cenas de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno e o já analisado *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, analisado previamente. Nos anos 70 a visão já seria diferente: a religião africana, por exemplo, já era vista como uma forma de resistência e manifestação popular. É o caso de *Iaô* (1974), de Geraldo Sarno e *O amuleto de Ogum* (1975), de Nelson Pereira dos Santos.

Lins aponta a presença da religião na obra do próprio Coutinho:

De *Theodorico* (1978) a Padre Cícero (1994), a religião atravessa quase todos os filmes de Coutinho. Em *Theodorico* ela aparece dentro de uma lógica de alienação, de certa maneira é até cúmplice do poder (frei Damião havia ido à propriedade do major algumas vezes para ajudá-lo nas eleições). Em *Cabra marcado para morrer* (1984) está presente de forma indireta, como opção de muitos camponeses que participaram nas lutas políticas dos anos 60. Em *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), a religião está contida em um bloco, com depoimentos e imagens de cerimônias e rituais. Já se pressente em algumas falas a força do tema e o sincretismo na prática religiosa. Ressalta-se o cotidiano da religião nas vidas daqueles moradores, em uma pequena prévia do que veríamos acontecer em *Santo Forte* de forma radical.

---

<sup>106</sup> COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. Op. Cit. p.94.

<sup>107</sup> LINS, Consuelo. Op, Cit. p.98.

<sup>108</sup> COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. Idem.

*O fio da memória* (1989/1991) aborda as religiões de origem africana de forma bastante clássica, com explicações de rituais e cerimônias de umbanda, candomblé e também da igreja católica. Em *Padre Cícero* (1994), Coutinho acompanha um grupo de romeiros a Juazeiro (...) o filme acaba tendo um caráter didático, situando e explicando os acontecimentos mostrados. Estes últimos três filmes contêm um tipo de imagem ilustrativa que seria excluída da montagem final de *Santo Forte* e abolida da prática documental de Eduardo Coutinho.<sup>109</sup>

Ao contrário do conceito de religião como “ópio do povo” ou de uma concepção meramente explicativa, a proposta *Santo Forte* era a de abordar a religião através da fala dos personagens. Neste filme, Coutinho assume a depuração gradual de muitos elementos estéticos que havia fazendo ao longo de seus documentários anteriores e se concentra no encontro, na narração e na transformação dos personagens. Para isso, o filme deveria ser feito em vídeo. Coutinho justifica a escolha por este material:

Filmando em película eu não poderia ter feito *Santo Forte*, nem *Babilônia* nem *Edifício Master*. Se a fita dura 11 minutos, e o som, 15, não dá. É só imaginar o número de pessoas que, no meio de um raciocínio, de uma exposição, de uma emoção, iriam ser cortadas. É só imaginar as coisas fortes e que valem a pena em um filme, cortadas por causa da técnica. Como repetir? Não há como repetir um caminho emocional. Essa descoberta de que o meu dispositivo só funciona com esse material foi essencial.<sup>110</sup>

A “prisão”, ou dispositivo, de Coutinho começava a ser formada. Filmado em vídeo, seu documentário estaria centrado em apenas uma favela, a Vila Parque da Cidade, na zona sul do Rio de Janeiro. O título, ao contrário de outras produções do diretor, não dá informações sobre o lugar de filmagem. As entrevistas, previamente marcadas e posteriormente pagas<sup>111</sup>, são filmadas obedecendo ao plano fixo, bem marcante no filme.

Foi a partir desse filme que Coutinho passou a integrar à sua metodologia um período de pesquisa de personagens. O objetivo é buscar pessoas que saibam contar bem suas histórias. Encontrar personagens com uma boa habilidade narrativa é, para o diretor,

---

<sup>109</sup> LINS, Consuelo. Id.ibid. p.99-100.

<sup>110</sup> COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. Id.ibid. p.101.

<sup>111</sup> As imagens em que Coutinho aparece pagando um cachê de 30 reais aos entrevistados geraram muita polêmica. Para Coutinho a questão é muito bem resolvida, na medida em que reconhece que o documentário é realizado com negociação, de disponibilidade, condições de filmagem, desejos etc. Além disso, a imagem lembra ao espectador que o filme é uma construção.

muito mais importante que achar pessoas com histórias extraordinárias. Esclarece que em seus filmes procura “encontrar corpos falantes, gente com vísceras e imaginação”<sup>112</sup> porque para ele o cinema documentário se faz com conversa.

Coutinho coordena e participa ativamente da fase de pesquisas. A seleção dos entrevistados é feita através de relatórios escritos, conversas com os pesquisadores e imagens realizadas pela equipe. Coutinho só conversa com o entrevistado no momento da filmagem. Isto, segundo Consuelo, é fundamental, porque o primeiro encontro é o que garantiria a possibilidade de ouvir uma boa história.

Há um minimalismo em sua proposta estética para tratar a religião. Os principais elementos estéticos em *Santo Forte* são as falas dos personagens, as imagens concretas dos espíritos e os espaços vazios. As imagens de entidades servem para dar concretude ao que é dito. O diretor filma o mundo da maneira mais econômica possível. Isto porque o que nos é contado já excede tudo o que poderíamos imaginar sobre fé popular. O que importa em *Santo Forte* é a palavra: “Eu trabalho com a palavra, eu edito a palavra primeiro; na verdade a palavra é que me gera a vontade de imagem”<sup>113</sup>. Nesse filme, o diretor opta por tirar definitivamente tudo o que chama de “refresco visual”, imagens de culto, por exemplo. A única cerimônia religiosa que aparece no filme é a missa celebrada pelo papa.

Coutinho estabelece na montagem do filme o que Lins chama de “moral na utilização das imagens”<sup>114</sup>, no qual não há som que não seja sincronizado com a imagem. Para justificar tal procedimento, Coutinho questiona:

Em *Santo Forte*: por que vou usar a imagem do menino soltando pipa? Até que ponto preciso utilizar a imagem de culto religioso para provar o que é verdadeiro? O mundo das imagens vai ficando tão pobre e tão restrito que, quando coloco em *Santo Forte* espaços vazios, essas imagens ganham uma força tremenda, justamente porque são raras dentro do filme.<sup>115</sup>

O documentário começa e se estrutura na conversa com os personagens. São, em geral, seqüências longas, que respeitam a integralidade das histórias contadas, sem que

---

<sup>112</sup> COUTINHO, Eduardo. Conversa sobre Santo Forte. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Número 22. Rio de Janeiro: Março e Abril de 2000.

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> LINS, Consuelo. *Id. ibid.* p.118.

<sup>115</sup> COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. *Idem.*

nenhuma delas seja colocada em contraponto a alguma outra. Coutinho tenta compreender o imaginário do outro sem julgamentos, avaliações ou ceticismos. Sua escuta é ativa sem colocar em questão o que está sendo dito. As idéias dos personagens tomam forma na interação com as palavras do cineasta. Coutinho explana a relação entre ele e o entrevistado:

É só a partir da diferença clara é que você consegue uma igualdade utópica e provisória nas entrevistas. Quando me dizem: “as pessoas falam para você” sim, falam, e eu acho que é por isso: porque sou o curioso que vem de fora, de outro mundo, e 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...” acabou... A pessoa sente que está sendo julgada, entende? Cada pessoa quer ser ouvida na sua singularidade.<sup>116</sup>

O cotidiano dos personagens de *Santo Forte* está para além de qualquer tentativa de generalização. O filme nos oferece diversas formas de apropriação da religião no Brasil, apontando multiplicidade onde só se costumava enxergar alienação e mesmice.

*Santo Forte* ganhou o Prêmio Especial do Júri no Festival de Gramado, Prêmio de Melhor Filme e de Melhor Roteiro no Festival de Brasília.

O filme seguinte de Eduardo Coutinho foi *Babilônia 2000*. A idéia era a de filmar na favela do morro da Babilônia os últimos dez dias do ano. O documentário não deveria se limitar à violência policial ou ao tráfico de drogas, embora sua presença fosse incontestável. O que interessava eram as histórias pessoais, logo, dever-se-ia estabelecer conversas que estimulassem um “balanço da vida”.

Embora *Babilônia 2000* dê tanta importância à palavra como *Santo Forte*, os dois documentários se estruturam de formas distintas. Ao contrário do trabalho anterior, que teve uma pesquisa extensa e apresentou 11 personagens, *Babilônia 2000* teve quase 40 personagens em cena numa narração menos profunda, resultado de uma pesquisa de campo feita num período mais curto e do tempo limitado para a filmagem. Cabe lembrar, entretanto, que o pouco tempo que o cineasta tinha para realizar o filme não teve como

---

<sup>116</sup> COUTINHO, Eduardo. Conversa sobre Santo Forte. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Número 22. Rio de Janeiro: Março e Abril de 2000.

consequência uma abordagem superficial. A diferença entre os dois documentários só prova a flexibilidade de Coutinho para lidar com situações adversas.

A pesquisa foi feita nos moldes de *Santo Forte*, mas a filmagem contou com cinco equipes, o que sugere perguntas a respeito da autoria do filme. “A idéia de um sujeito criador ainda é muito cara para os críticos”<sup>117</sup>, aponta Coutinho. Embora a figura do diretor tenha sido fragmentada, é dele a organização do dispositivo que criou condições para o que o documentário pudesse ser realizado. É também o diretor o responsável pela postura ética e opção estética dos que filmaram no morro. A escolha de gravar com cinco equipes foi decidida devido a uma restrição temporal crítica.

Lins comenta que esta prática de partilhar a direção já havia sido experimentada em *Chronique d'um Eté*. No filme francês algumas entrevistas não foram realizadas pelos diretores Rouch e Morin, mas por alguns de seus personagens. Gilles Deleuze chama esses personagens de Rouch de “intercessores” do cineasta. Transpondo esse conceito para o caso de *Babilônia 2000*, pode-se dizer que as equipes foram apenas intercessoras de Coutinho, não prejudicando de forma alguma sua autoria.

As imagens do filme lembram bastante *Santo Forte*, com poucos movimentos de câmera durante as conversas. Vemos, contudo, a chegada da equipe na casa dos personagens, pratica não utilizada no documentário anterior. Como em *Santo Forte* não há qualquer imagem ilustrativa ou plano de cobertura, exceto a da narração do diretor na abertura do filme. Novamente, em *Babilônia 2000*, os personagens nos lembram que estamos assistindo a uma construção. “Ficou bom?”, indaga uma moradora. “E o coroa? O que o coroa achou?”, pergunta a outra.

Mais uma vez, não houve rótulos nos personagens, valorizando suas singularidades. Compartilhamos relatos individuais de alegrias e sofrimentos. Testemunhos de perseguição política, preconceitos, migração forçada, violência, racismo, machismo etc, o que revela o conceito de que a fala é “sempre de natureza social; singular sem dúvida, mas individual e coletiva ao mesmo tempo”<sup>118</sup>.

*Babilônia 2000* ganhou Prêmio de Melhor Documentário no Grande Prêmio BR de Cinema.

---

<sup>117</sup> COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. Id.ibid. p.136.

<sup>118</sup> LINS, Consuelo. Idem.

Observamos, portanto, que cada um desses filmes representou uma etapa na evolução do cinema de Eduardo Coutinho. Ao longo deles, o diretor aperfeiçoou a ética e a técnica que seriam exibidas, posteriormente, em *Edifício Master*.

## 4.2 Análise do filme

*Edifício Master* surgiu da idéia de Consuelo Lins em realizar um documentário em um prédio essencialmente composto de apartamentos quarto e sala. Coutinho se interessou pela proposta, que o levaria para um universo bem diferente daquele que havia filmado até então. Ao mesmo tempo a sugestão continha o princípio de realização mais caro ao cineasta nos últimos filmes: a concentração espacial. Filmar um único edifício de classe média buscando toda a diversidade que o lugar abriga seria o objetivo de sua próxima produção. A possibilidade de sair da favela, que já vinha filmando há muito tempo, e mudar o seu foco para a classe média, parecia uma possibilidade interessante:

Quem é o mais miserável ser da terra? É o ser da classe média. Porque o pobre, o excluído, o proletário, para o cristão ou para o revolucionário, é o sal da terra. A classe média é um zero absoluto, ninguém está interessado nela. É a mais imponente das categorias, não pode mudar as coisas, não tem interesse histórico.<sup>119</sup>

Escolhido o prédio iniciou-se o trabalho de pesquisa, marcada, nas duas primeiras semanas, por um certo pessimismo. Chegou-se a pensar em filmar uma segunda etapa em outro prédio. “Os personagens pareciam demasiado banais, reservados, lacônicos”<sup>120</sup>, lembra Coutinho. Na verdade o que aconteceu foi o aparecimento de relações sociais muito diferentes daquelas a que o diretor estava acostumado a presenciar na favela. A reserva e fala contida dos personagens revelava um novo mundo, em que praticamente desapareciam os problemas de comunidade para dar lugar às crises existenciais, geradas pelo individualismo e pela solidão. “Quando se elimina o problema da violência e da pressão

---

<sup>119</sup> COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. Id.ibid. p.140.

<sup>120</sup> COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. Id.ibid. p.145.

econômica imediatas, aflora o cotidiano, com suas alegrias e dores anônimas”<sup>121</sup>, justifica o cineasta. “As histórias do Master parecem ter mais necessidades de serem contadas”<sup>122</sup>, opina. Lins, que participou da pesquisa do filme relata este novo universo:

No Master, o que há entre os 276 apartamentos são portas idênticas, corredores desertos e escadas sinistras. Era o mesmo bairro, o mesmo prédio, os apartamentos podiam ser vizinhos, mas cada porta que se abria deparávamos com um mundo inesperado e moradores sem qualquer conexão com quem vive ao lado. A maior parte não se conhecia nem tinha o menor interesse em se relacionar com os outros. Não havia um “acúmulo” de conhecimento entre um morador e outro, não havia questão ou tema a ser retomado sobre outro ponto de vista. (...) Na favela a violência, por exemplo, é uma questão comum, compartilhada, experimentada no cotidiano de formas semelhantes. No Master a solidão de uma senhora de 70 anos não tinha um “denominador comum” com a de um senhor da mesma idade. Era como se cada apartamento fosse um planeta diferente, e, ali dentro, um mundo possível, com valores, hábitos, moral, enfim, uma vida própria e autônoma.<sup>123</sup>

Embora o documentário tivesse locação num prédio de classe média, Coutinho não estava interessado em fazer um filme “sobre a classe média”. Posição bastante coerente com toda a sua obra, onde não há espaço para generalizações que empobrecem as singularidades de seus personagens. “A idéia não era fazer Copacabana, classe média. É fazer um prédio de Copacabana, de classe média, conjugado”<sup>124</sup>, esclarece o cineasta. Ainda que não construísse “tipos sociais”, o diretor pressentia que o espectador teria inúmeras possibilidades de relacionar as vidas daqueles personagens com a condição geral das camadas médias mais modestas da população brasileira.

Edifício Master começa com a imagem da chegada da equipe de filmagem no prédio através da câmera de vigilância do prédio. Já sabemos desde o início, portanto, que o que vamos assistir é uma construção dada pelo encontro entre a equipe, o diretor e os moradores do prédio. As primeiras imagens são claustrofóbicas: Coutinho e sua equipe se espremem nos corredores e no elevador, cena que se repetirá muitas vezes ao longo do filme.

---

<sup>121</sup> COUTINHO, Eduardo apud MATTOS, Carlos Alberto. Copacabana não engana Eduardo Coutinho. [www.contracampo.com.br/criticas](http://www.contracampo.com.br/criticas). Acesso em 19 de junho de 2007.

<sup>122</sup> COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. Op. Cit. p.161.

<sup>123</sup> LINS, Consuelo. Id.ibid. p.144.

<sup>124</sup> COUTINHO, Eduardo apud dvd Edifício Master/ Extras com comentários de Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Consuelo Lins.

Ouvimos, então, a voz de Coutinho, no que viria a ser a única narração *off* em todo o documentário. Apresenta-se aquele novo universo e parte do dispositivo de filmagem:

Um edifício em Copacabana. A uma esquina da praia. 176 apartamentos conjugados. Uns 500 moradores. 12 andares. 23 apartamentos por andar. Alugamos um apartamento no prédio por um mês. Com três equipes filmamos a vida do prédio durante uma semana.<sup>125</sup>

Os três primeiros entrevistados que assistimos não falam sobre si mesmos. Eles aparecem para contar a história do prédio que será o cenário o filme. Vera, mora no edifício há 49 anos, desde que nasceu e testemunhou as transformações do local:

Aqui era um antro de perdição muito pesado. Houve suicídios, houve mortes de porteiros, houve assassinatos... isso já foi muito, muito pesado. (...) Houve muita mudança. As pessoas malgradadas saíram... Tem muitas pessoas de bom grado aqui. Graças a Deus aqui agora é um prédio familiar.<sup>126</sup>

Na única conversa fora dos apartamentos o síndico, Sérgio, conta orgulhoso as mudanças que realizou na sua gestão: transformou o que Vera denominou como “antro” num prédio organizado, mais seguro, de ambiente familiar. Explicita também seu método: “Eu uso muito Piaget, quando não dá certo eu parto pro Pinochet”<sup>127</sup>.

Maria do Céu é a última moradora a falar sobre a história do prédio. A vida do antigo Master parece se misturar com a da sua juventude. Sua empolgação é tanta ao lembrar do passado do edifício que entre muitas risadas, seu comentário “Agora o Sérgio chegou, graças a Deus”<sup>128</sup> surge de modo surpreendente.

É a partir de Esther que começam as conversas de cunho pessoal. Os personagens agora falam de suas próprias vidas. Esther, por exemplo, conta do assalto que sofreu e da tentativa de suicídio quando se viu endividada e sem os oito mil reais roubados. O relato é emocionado. Segundo Coutinho, na pesquisa a senhora teria falado sobre o assalto, mas de uma maneira bem menos intensa: “Ela conta o assalto (na gravação) com uma intensidade,

---

<sup>125</sup> EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2001.

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Idem.

<sup>128</sup> Idem.

de uma forma tão melhor, porque aquilo (a pesquisa) é treino e isso (o filme) é jogo”<sup>129</sup>. Para o diretor essa metamorfose entre a pesquisa e a gravação ocorre porque os personagens se vêem como foco. “Às vezes o aparato da câmera ajuda”, afirma.

Impressiona a intensidade dos personagens no filme. Nadir parece alegre tocando teclado. Diz que não se sente infeliz por morar sozinha: “já estou acostumada (...) eu não me sinto triste, não me sinto infeliz, nada disso”<sup>130</sup>. O casal Carlos e Maria Regina fala da relação conturbada nos últimos tempos. A mulher teria tentado suicídio por causa do ciúme que sentia do marido. Oswaldo e Geicy contam como se conheceram pelo anúncio no jornal *Balcão*, Cristina expõe a dificuldade em se adaptar ao Master desde que teve que sair da casa do pai por causa de uma gravidez precoce: “O que me incomoda é o barulho, conviver com a vida das pessoas entrando pelo vão”<sup>131</sup>. Henrique, ex-funcionário da Panam conta seu encontro com Frank Sinatra e, emocionado, canta a música as sua visa, *My Way*.

Daniela protagoniza uma das cenas mais longas do filme. No primeiro contato com a equipe já podemos perceber sua introspecção. Na conversa com Coutinho, não olha para o diretor. “Eu tenho problemas de neuroses e sociofobia”<sup>132</sup>, agravado pela “aglomeração típica do vaivém em Copacabana”<sup>133</sup>, confia a jovem. Na tentativa de desvelar aquela personagem, Coutinho pergunta “Por que a gente conversa e você não olha para mim?”<sup>134</sup> e Daniela, desviando o olhar, responde: “Não que o que eu esteja dizendo não tenha veracidade, mas porque eu não sei se eu tenho autoconfiança para encará-lo”<sup>135</sup>.

“Eu sei que pode ser feio, mas muitas vezes fico contente quando subo e desço no elevador sozinha, (...) porque sei que não vou ter que ver nem ser vista”<sup>136</sup> confessa, Daniela. Esta frase exprime a sua tentativa de se reservar num prédio de aproximadamente 500 moradores. Por outro lado, essa mesma moradora que prefere não ver e não ser vista, aceita ser transformada em personagem de um filme que será visto por milhares de pessoas.

A contradição explicitada no caso da professora de inglês traz, de imediato, a questão: o que de fato leva as pessoas a falarem de suas vidas num documentário?

---

<sup>129</sup> COUTINHO, Eduardo apud dvd Edifício Master/ Extras com comentários de Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Consuelo Lins.

<sup>130</sup> EDIFÍCIO MASTER. Op. Cit.

<sup>131</sup> Idem.

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> Idem.

<sup>134</sup> Idem.

<sup>135</sup> Idem.

<sup>136</sup> Idem.

Embora reconheça que é impossível identificar todas as razões, Lins arrisca duas. A primeira seria a oportunidade de sair do isolamento, estabelecer uma nova rede. Isto é mérito, em grande parte, da pesquisa, que chega um mês antes das filmagens no local e cria uma relação de respeito e confiança com os personagens. “A questão da pesquisa é essencial num prédio como esse (...) (A pesquisa) te dá o aval moral de ser bem recebido nos lugares”<sup>137</sup>, explica Coutinho. Já a segunda razão seria o fato de os entrevistados se sentirem efetivamente ouvidos. Para o diretor, não há impulso mais poderoso no ser humano do que ser escutado e reconhecido<sup>138</sup>.

Além de Daniela, outros personagens chamam muito a atenção pela peculiaridade. Alessandra dá um depoimento sobre a sua infância, em que a superproteção do pai que resultou numa gravidez aos 14 anos. Com a necessidade de sustentar a filha, acaba se prostituindo. O que surpreende, no entanto, não é só sua história de vida difícil, mas o final da entrevista, quando revela: “Eu sou muito mentirosa”<sup>139</sup>. “E o que você mentiu nessa conversa hoje?”<sup>140</sup>, pergunta Coutinho. Sem jeito, Alessandra responde que ali não havia mentido, mas que mente muito sim, a ponto de acreditar na própria mentira. E termina: “Eu falo a mentira, mas eu falo a verdade”<sup>141</sup>.

Essa frase de Alessandra sintetiza o que Coutinho pensa a respeito da veracidade de seus personagens. O diretor admite a possibilidade do entrevistado inventar um ou outro detalhe. Em seus filmes não existe o pressuposto de verdade dos documentários clássicos. O diretor está ciente de que este gênero não pode almejar a verdade absoluta. “Toda memória tem um componente imaginário”, reconhece. “Se me contam uma história com força, para mim é verdade”, diz. O que não significa que trabalhe com a mentira factual e exponha mitômanos em seus filmes. Ele não pode mostrar “uma pessoa que diz por exemplo ser funcionário do Banco do Brasil quando na verdade é lavrador”<sup>142</sup>. “O que lhe interessa é a construção imaginária das pessoas a partir do real, cujos aspectos ficcionais

---

<sup>137</sup> COUTINHO, Eduardo apud dvd Edifício Master/ Extras com comentários de Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Consuelo Lins.

<sup>138</sup> LINS, Consuelo. Op.Cit. p.160.

<sup>139</sup> EDIFÍCIO MASTER. Op. Cit.

<sup>140</sup> Idem.

<sup>141</sup> Idem.

<sup>142</sup> COUTINHO, Eduardo apud dvd Edifício Master/ Extras com comentários de Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr. e Consuelo Lins.

são muito mais reveladores do personagem do que uma pretensa adequação ao que a pessoa é ‘de verdade’ no cotidiano”<sup>143</sup>.

Em outra entrevista vemos Maria Pia, empregada doméstica espanhola, que defende convicta a inexistência da pobreza no Brasil. “Não existe pobreza. Isso é da cabeça das pessoas, isso é palhaçada. (...) É só querer trabalhar, rapaz!”<sup>144</sup>, insiste. Coutinho estimula a entrevistada a desenvolver melhor perguntando “Mas são preguiçosos?”<sup>145</sup>, sem entonação de oposição ou desacordo. “Preguiçosos, não querem trabalhar”.

Este tipo de procedimento com o personagem é o que Lins relaciona com o conceito de “polifônico”, de Mikhail Bakhtin. No “novo modelo artístico do mundo”, definido por Bakhtin, o autor não é mais a figura central. Dessa maneira, sua obra não expressa mais unicamente sua concepção de mundo. Lins explica:

O autor não está nem acima nem abaixo de seus personagens, mas em uma intensa negociação narrativa, na qual os personagens também exercem suas próprias forças. Não são “escravos destituídos de voz”, mas “gente livre, capaz de postar-se ao lado de seu criador, capaz de não concordar com ele e até rebelar-se contra ele”.<sup>146</sup>

A figura de Maria Pia não se restringe ao de uma senhora retrógrada, conservadora. Ela também nos fala de sua vinda da Espanha aos 17 anos e de todo o seu esforço para criar seus filhos. Vemos que ela expressa carinho por seu neto. Não há rejeição do personagem por parte do autor, que só parece preocupado em mostrar a concepção de mundo de seus personagens, que não necessariamente coincide com a sua.

A exemplo desta entrevista de Maria Pia, nos filmes de Coutinho as perguntas não suscitam “opinião”. O diretor não se interessa em saber o que acham os personagens sobre política ou movimentos sociais, por exemplo. O que se deseja obter do personagem é a sua experiência de vida. Isto porque, para ele, a busca pela opinião pelo diretor é o que mais propicia uma fala pré-fabricada. Por outro lado, ao fazer perguntas de cunho pessoal, são

---

<sup>143</sup> LINS, Consuelo. Op. Cit. p.113.

<sup>144</sup> EDIFÍCIO MASTER. Op. Cit.

<sup>145</sup> Idem.

<sup>146</sup> LINS, Consuelo. Op. Cit. p.158.

maiores suas chances em obter o que Lins chama de “fala viva”, espontânea, emergente no momento da conversa. Muitas vezes, temos a sensação de que os entrevistados estão pensando no que falam pela primeira vez e que desenvolvem seu pensamento no contato e no estímulo do diretor.

Este estímulo é dado pela maneira que Coutinho se comporta nas entrevistas. Jamais se percebe tom de crítica ou de reprovação. O personagem não está ali para ser julgado, mas para que possamos tentar entender sua visão de mundo contextualizada em sua experiência de vida. O diretor tenta compreender o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também sem avaliações de qualquer tipo.

Assim, é comum ouvirmos Coutinho dialogar com os entrevistados através de comentários que os incentive a organizar e desenvolver melhor suas idéias. “Explica isso para mim”, “O que isso que dizer” ou “Isso é bom ou ruim”. As situações para o cineastas não estão pré-definidas, podendo ser boas, ruins ou nenhuma das duas coisas. Em outros momentos ele apenas indica que está atento, para que o entrevistado continue se sentido ouvido.

O desempenho do personagem no momento da fala é indubitavelmente influenciado pela presença do interlocutor. “Nossa fala é penetrada pelas antecipações que fazemos do que achamos que pensa e vai dizer nosso interlocutor”<sup>147</sup>, explica Lins. Nesse sentido, nosso discurso sempre dependerá do interlocutor e do contexto. Essa troca entre Coutinho e os entrevistados é o que Bakhtin define como “dialogismo”. “O dialogismo deve ser entendido, não apenas no sentido estrito de um diálogo de pessoas colocadas frente a frente, mas no contexto de toda comunicação verbal e não verbal”<sup>148</sup>, esclarece a pesquisadora. Não só em *Edifício Master* como em todos os filmes do diretor, tão importante quanto a fala dos personagens são suas expressões faciais e movimentos de corpo.

Vale lembrar que nem sempre Coutinho tem todo o controle da entrevista. Nesse tipo de conversa, em que se dá tamanha abertura ao “outro”, podem surgir imprevistos. Foi o que aconteceu em *Edifício Master* com Roberto, camelô. Contando suas dificuldades e sobre o desemprego, o entrevistado pergunta para Coutinho “O senhor quer me dar um emprego?”. Desconcertado o diretor diz que não pode ajudá-lo, mas apesar do

---

<sup>147</sup> Id. ibid. p. 109.

<sup>148</sup> Id. ibid. p. 110.

constrangimento demonstrado pela surpresa, manteve na montagem sua fala titubeante para deixar registrado que é dessa maneira mesmo, sem muito controle, que as relações se dão.

É, de fato, no relacionamento com o entrevistado que o filme se baseia. Na relação diretor-personagem-equipe *Edifício Master* abre espaço para que cada entrevistado expresse sua situação particular. Se a palavra dos entrevistados possibilita explicar suas individualidades, o processo de montagem é igualmente essencial para sustentar tudo o que há de singular. Na montagem do filme, Coutinho preferiu manter a ordem em que as entrevistas foram realizadas, não agrupando “os que cantam”, os que “tentaram suicídio” ou os que são “assumidamente solitários”. Novamente não há construção de tipos psicossociais. Embora todos os moradores sejam resultado de condições históricas, cada um traz a sua condição social específica. Se os personagens têm uma história política e social em comum, também existem diferenças. E são as diferenças o que realmente importa no cinema de Eduardo Coutinho. Como nos alerta João Moreira Salles: “Sem elas não haveria identidade, apenas repetição”<sup>149</sup>.

Não há, portanto, uma visão fechada dos personagens. “Eles não são exemplo de uma determinada realidade. O que assistimos é, antes, ao modo como elaboram o ponto de vista sobre si mesmos e sobre o que os cerca”<sup>150</sup>, esclarece Lins. A generalização inibe o que há de mais rico no ser humano. “O conceito é incapaz de acolher o que é único intransferível, o que é imanente ao corpo e à vida singular, o que só acontece uma vez”<sup>151</sup>, defende Salles.

Possivelmente a principal característica de *Edifício Master* seja a de singularizar a existência daqueles moradores, cheia de dramas e pequenas alegrias. O filme desloca o nosso olhar e nos faz enxergar naquelas vidas banais as particularidades e complexidades de cada indivíduo entrevistado. A diversidade de personagens nesse documentário faz com que a característica polifônica dos filmes de Coutinho se manifeste de forma ainda mais marcante nesse filme.

---

<sup>149</sup> SALLES, João Moreira apud LINS, Consuelo. Id.ibid. p.9.

<sup>150</sup> Id.ibid. p.157.

<sup>151</sup> SALLES, João Moreira apud LINS, Consuelo. Id.ibid. p.9.

## 5. Considerações finais

Após a análise dos filmes, com base nos conceitos teóricos expostos no primeiro capítulo, fica claro que Arnaldo Jabor e Eduardo Coutinho constroem, cada um, a sua própria imagem de classe média. Essa afirmação nos remete à premissa fundamental para o desenvolvimento desse trabalho: o documentário não é reprodução do real.

Conforme vimos em *O cinema documentário*, o fato desse gênero não reproduzir a realidade lhe confere voz própria, que pode se expressar por todos os meios que o criador dispõe, da narração *off* à montagem. O documentário, assim, é uma visão singular do cineasta sobre o mundo, o que significa que em todo filme há uma projeção de valores. Isso explica o porquê de duas classes médias de Copacabana serem mostradas de forma tão distinta.

A primeira grande diferença entre os dois filmes está, indubitavelmente, na certeza de que aquilo que está sendo exibido é a realidade. Em *A opinião pública* logo somos convocados a acreditar que tudo o que assistiremos é real. É o narrador *off* que nos convence: “Tudo o que verão na tela é absolutamente verdadeiro”. A seguir o que se vê é uma série de imagens e entrevistas que comprovam a teoria do sociólogo norte-americano Wright Mills, de que a classe média é fundamentalmente alienada, pois carece de “valores criados por ela mesma”, o que a impede de construir seu próprio futuro.

Este modo de documentário em que um argumento geral norteia as imagens é definido por Nichols como expositivo. Por outro lado, Jabor também faz uso do cinema direto, o que confere uma maior objetividade ao documentário. As imagens do cinema direto costumam ter uma maior duração e menos cortes dando a impressão ao espectador de que aquilo que se vê é o real e que é o que poderíamos nós mesmo testemunhar caso estivéssemos no lugar da câmera. O cinema direto, ainda segundo Nichols, caracteriza o modo observativo. Logo, em *A opinião pública* dois modos de documentário se misturam, ambos partindo do pressuposto de verdade.

*Edifício Master*, no entanto, não apresenta essa ilusão de retratar o real. A idéia de que o filme é resultado da interação entre cineasta, personagens e equipe está explícita nas inúmeras cenas em que podemos assistir tal encontro. Este tipo de cena que há presença do diretor é característica do modo participativo, bem menos preocupado com a persuasão.

Para Coutinho o filme é construído no processo de filmagem. Tampouco existe verdade absoluta na fala do entrevistado. O diretor incita nossa desconfiança à veracidade do que é mostrado no documentário com o depoimento de Alessandra, que confessa ser muito mentirosa. Dessa forma, enquanto *A opinião pública* tem como eixo a busca pelo real, *Edifício Master* aposta na ambigüidade.

Outro importante fator de diferenciação dos dois filmes é a maneira como é mostrado o personagem. Os entrevistados de Jabor parecem ser “objetos” do documentário, tendo como função provar ou exemplificar a teoria de Mills. Nesse sentido, os indivíduos devem encarnar uma classe média fútil, alienada e grotesca, que é vista como homogênea. Dela, o diretor não só se distancia como rejeita. Os personagens possuem poucas chances de se defenderem da narração onipotente que os condena. A opinião pública iguala o que não igualável.

A postura de Coutinho em relação ao personagem é a extrema oposta. *Master* não quer tratar do homogêneo, mas do diverso. O que interessa não é o personagem como fenômeno da realidade, dotado de traços típico-sociais rígidos e identidade definida, e sim a sua complexidade e as singularidades de sua existência. O diretor não busca “objetos”, mas “sujeitos” com uma experiência de vida bem narrada, fato que independe do seu segmento social. Como não há julgamentos e jamais é dada uma imagem fixa do outro. Cabe ao espectador tirar suas próprias conclusões a partir do que vê e escuta.

Se existe algum ponto de encontro entre a classe média de Jabor e a de Coutinho, certamente ele aparece no enfoque dado à solidão, grande mal que assola estes indivíduos recolhidos em apartamentos e sem convívio social. Em *A opinião pública*, a expressão desse sentimento pode ser observada quando a loira presunçosa que dava conselhos amorosos às jovens chama a filha para o seu colo e a menina recusa. Ou quando a dona de casa reclama da superficialidade da sua rotina. Em *Edifício Master* esse tema parece pautar vários depoimentos: Daniela se recolhe em seu apartamento para não ter que ver e ser vista, Marcelo conta que em seu antigo bairro todos se conheciam, mas que em Copacabana isso não ocorre. Fernando José revela que procura ajudar os moradores idosos do edifício, pois parte deles vive praticamente abandonada e a jovem Fabiana fala da vida sozinha no prédio.

A própria representação visual da solidão é comum às duas películas: ambas recorrem aos planos de corredores vazios nos prédios, portas fechadas, apartamentos que

não se comunicam, bem como aos paredões formados por edifícios que circundam aquele no qual a câmera está postada, mostrando não haver outro horizonte além do isolamento de concreto. A diferença na atividade da câmera, entretanto, é imensa. Se em *Master*, ela praticamente não se movimenta, na mão do fotógrafo Dib Lutfi ela parece querer devassar o que existe de mais recôndito na intimidade da classe média.

As classes médias, portanto, são representadas de maneiras completamente distintas nos documentários de Arnaldo Jabor e de Eduardo Coutinho. Além da solidão, não testemunhamos qualquer outro traço em comum entre elas.

Os cineastas, antes de tudo, representam o mesmo universo de maneiras antagônicas. A classe média sobre a qual Jabor realiza seu documentário é aquela, do “habitante comum”, que os altos poderes chamam de opinião pública, mas que ignora que a sociedade em que vive seja palco de lutas sociais, preferindo alienar-se na praia os nos shows iê-iê-iê. A classe média retratada implacavelmente por Jabor em 1967 é inerte, superficial e extremamente alienada.

Enquanto isso, no cinema de Coutinho não há julgamento de valor. Prova disso é que mesmo tendo seu documentário ambientado num reduto da classe média, o diretor se nega a fazer um filme “sobre” a classe média. Nada mais coerente com a sua trajetória cinematográfica, que sempre evitou ao máximo a generalização, dando espaço para que o personagem pudesse se desenvolver e exibir todas as suas complexidades e singularidades. Se Jabor pratica o cinema do “geral”, Coutinho detém-se ao “particular”.

Poderíamos fazer inúmeras comparações entre os dois filmes. Inclusive esta monografia tinha, a princípio, um capítulo exclusivamente dedicado a tal proposta. No entanto, com o decorrer da pesquisa percebeu-se que os dois documentários não deveriam ser exaustivamente comparados, na medida em que não tratam da mesma classe média. A classe média de Jabor é completamente diferente da classe média de Coutinho. E isso pareceu óbvio com a análise dos dois filmes. Este trabalho não tem, contudo, o objetivo de discutir se *A opinião pública* é melhor do que *Edifício Master* ou vice-versa. Muito menos de dizer qual dos dois diretores fez um retrato mais fiel das camadas médias brasileiras.

Como foi mencionado na introdução, considera-se nesta monografia que a realização de uma obra é sempre marcada pelo diálogo do autor com mundo histórico e a realidade social que o cerca. Esta premissa é essencial e é a partir dela que pode

compreender-se a diferença de abordagem sobre um mesmo tema. Sendo assim, os filmes de Jabor e Coutinho são distintos porque foram elaborados em contextos de mundo distintos, com visões de cinema distintas.

O documentário de Arnaldo Jabor é datado. Foi realizado apenas três anos após o golpe de 64 na tentativa de explicar o porque da adesão das classes médias à ditadura militar recentemente instalada. Por isso exhibe, sem piedade, indivíduos sem consciência social e política, que parecem facilmente manipulados, historicamente desprovidos de engajamento. A opinião pública é na verdade massa de manobra de interesses que não são seus. Este foi o perfil traçado por Jabor para todos os personagens que aparecem no filme. Não há exceções. A generalização é total. No entanto este parece o único filme possível de ser feito naquele fatídico fim de década. A esperança de viver numa sociedade mais justa e democrática havia terminado e precisava-se culpar alguém, no caso aqueles que deram sustentação ao movimento de 1º de abril, a classe média. Se o Cinema Novo antes do golpe tinha como proposto a transformação social, o filme de Jabor parece estar mais comprometido com a denúncia.

Em um outro contexto político e social foi realizado *Edifício Master*. O filme não foi feito para provar algo. Logo, Coutinho não generaliza, valorizando vidas banais, histórias cotidianas, personagens singulares. O contexto histórico marcante em *A opinião pública*, dá lugar ao diálogo com a trajetória cinematográfica do diretor. É dela que o filme é resultado e é com ela que interage. Ao longo de mais de vinte anos como documentarista, Eduardo Coutinho desenvolveu um dispositivo de filmagem que parece ter sido radicalizado em *Edifício Master*. A presença do diretor na imagem, a interação com a equipe e com os personagens, o uso de seqüências longas, poucos cortes, som direto, ausência de trilha sonora ou imagens que não tenham sido feitas pela equipe etc. Observamos que o cinema de Coutinho evolui num sentido de valorização do depoimento. O que realmente importa é a palavra do entrevistado, a sua expressão oral. Isto revela uma visão de mundo mais interessada no sujeito do que no tipo social. Que se importa mais em ouvir e observar do que estabelecer teorias.

Em última análise, embora a classes média tenha sido pouco tematizada pelo documentário no Brasil, os dois filmes aqui analisados apresentaram retratos completamente diferentes desse mesmo segmento social. Esta diferença de abordagem é,

portanto, resultado do diálogo dos diretores com diferentes concepções de mundo e de cinema.

Cabe ressaltar, no entanto, que as questões levantadas ao longo da presente monografia foram expostas de maneira sucinta e que, portanto, não estão esgotadas. Foram abertos apenas alguns caminhos para que a discussão seja, posteriormente, pensada sobre outros ângulos e de modo mais complexo.

## 6. Referências

### Bibliografia

- BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. São Paulo, Brasiliense, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- CAETANO, Daniel (org). *Cinema Brasileiro 1995 2005 ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP, Papirus, 2005.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo, Summus, 2004.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo, PAZ E Terra, 2001.

## Artigos e periódicos

AUGUSTO, SÉRGIO. *O filme em questão: A opinião Pública*. Jornal do Brasil, Caderno B, 30 de maio de 1967.

AZEREDO, Ely. A verdade manipulada pelo Cinema Verdade: Ely Azeredo faz crítica de A opinião pública. Jornal do Brasil, Caderno B, 26 de maio de 1967.

\_\_\_\_\_. Pseudomundo da Opinião: Ely Azeredo volta a A opinião pública. Jornal do Brasil, Caderno B, 31 de maio de 1967.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista a José Carlos Avellar. Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 22. Rio de Janeiro: Março, Abril de 2000.

LINS, Consuelo. *Opinião Pública, Retrato de Classe e Edifício Master: a classe média vai ao paraíso*. Interseções. Revista de Estudos Interdisciplinares. Dossiê Cinema e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. 2003. Ano 5. Número 1. Pgs 127/136.

SARNO, GERALDO. *Jean Rouch: Poesia, dislexia e câmera na mão*. Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Número 8. Rio de Janeiro: Outubro, Novembro e Dezembro de 1997.

AUGUSTO, SÉRGIO. *O filme em questão: A opinião Pública*. Jornal do Brasil, Caderno B, 30 de maio de 1967.

## **Filmografia**

- Boca do lixo.* Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1992.
- Cabra marcado para morrer.* Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1964-84.
- Chronique d'um Eté.* Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. PARIS, 1961.
- O circo.* Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1965.
- Eu sei que vou te amar Edifício Master.* Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1980.
- A opinião pública.* Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1967.
- Pindorama.* Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1970.
- Santa Marta, duas semanas morro.* Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1987.
- Santo Forte.* Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1999.
- Theodorico, imperdor do sertão.* Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1978.
- Toda nudez será castigada.* Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro, 1973.
- Viramundo.* Direção: Geraldo Sarno. São Paulo, 1965.

