

A narrativa e a estética do cinema documental brasileiro contemporâneo nas obras de Eduardo Coutinho.¹

Hudson Moura



Resumo

O intuito deste trabalho é desvendar a estética do cinema brasileiro contemporâneo a partir do cinema documentário. O documentário é hoje um gênero que vem atraindo cada vez mais público e alcançando um reconhecimento cada vez maior da crítica principalmente por apresentar novas propostas estético-narrativas. Encabeçando este boom do documentário no Brasil está Eduardo Coutinho que não somente é hoje o cineasta mais influente, segundo documentaristas e críticos, como desenvolveu uma estética muito particular e peculiar na história do documentário brasileiro, a qual considero reveladora do cinema brasileiro dos últimos anos. No filme *Edifício Master* (2002), um dos últimos realizados por Coutinho, se observa por exemplo menos a busca de uma narrativa linear e coesa, onde se vê um certo desinteresse pela intriga ou por um só tema de investigação, e sim a construção de um mosaico narrativo de individualidades. Para desvendar tal particularidade, faço um contraponto entre o trabalho de Coutinho e outros documentaristas e cineastas contemporâneos como Walter Salles, Vladimir Carvalho, Hector Babenco e Andrucha Waddington.

Palavras-chave:

Documentário. Eduardo Coutinho. História do Cinema. Cinema da Retomada.

¹ *Olhar*, São Paulo, vols. 10/11, 2005, pp. 17-26.

1. Introdução

Nos últimos anos, o cinema documentário brasileiro ganhou quase tanto destaque na mídia e junto ao público quanto o cinema de ficção. Esta nova tendência do cinema nacional nasce com o Cinema da Retomada. Este foi responsável por impulsionar a cinematografia nacional a partir de 1995 com filmes como *Carlota Joaquina* e *Terra Estrangeira*. Esses filmes realizaram a proeza de reconciliar o cinema brasileiro com seu público. Este novo cinema em sua grande maioria optou por uma linha estética onde a qualidade de produção e o tratamento de imagens se tornaram prioridades, ou seja, ele preocupou-se mais em “como” mostrar do que exatamente “o quê” narrar.

O cinema documentário também se caracterizou no Cinema da Retomada por adotar um cuidado com a produção e um apuro estético, onde as histórias revelam-se muito mais no seu potencial estilístico e narrativo do que exatamente em seu potencial informativo. A história central dos filmes não serve tanto como fio condutor da narrativa ou como eixo de investigação, mas sim como pretexto muitas vezes para desvendar “individualidades”.

Neste texto destaco os trabalhos de dois dos nossos mais importantes e tradicionais documentaristas do cinema brasileiro há mais de trinta anos em atividade: Eduardo Coutinho e Vladimir Carvalho². Os dois documentaristas começaram a fazer cinema na mesma época e são oriundos da mesma escola, o Cinema Novo. Eles trabalharam juntos no longa metragem *Cabra marcado para morrer* (1964/84) produzido pela UNE (União Nacional dos Estudantes). No entanto, com o passar dos anos, os rumos se diferenciaram e seus filmes se distanciaram tanto no tratamento narrativo quanto estético.

² Recentemente os críticos de São Paulo e do Rio de Janeiro elegeram os dez mais importantes filmes documentários realizados no Brasil. Dentre os escolhidos, Vladimir Carvalho participa na realização de três deles: “Aruanda” de 1959 como assistente de direção, “O País de São Saruê” de 1971 como diretor e roteirista e, no filme de Eduardo Coutinho “Cabra marcado para morrer” de 1964/84 como produtor. Este último foi considerado por muitos como o melhor do gênero.

Carvalho caracterizou-se pela fidelidade à questão política e aos homens que marcaram a nossa história oficial, haja vista filmes como *O evangelho segundo Teotônio* (1984), onde narra a trajetória política de Teotônio Vilela e *O homem de areia* (1982) onde conta a história de José Américo, escritor e figura polêmica do sertão nordestino.



Edifício Master (2002) Eduardo Coutinho

Coutinho desenvolveu uma outra narrativa, aquela das pequenas histórias que se formam à margem da História... as narrativas pessoais e particulares que não fazem “sombra” na terra à não ser em seus filmes. É o caso, por exemplo, do filme *Dona Marta, duas semanas no morro* de 1987 no qual ele mostra o contato dos entrevistados com a câmera. Ele e sua equipe instalam uma câmera em uma casa de uma favela carioca e convidam os moradores para virem dar seus depoimentos sem prévia determinação do assunto ou pergunta.

Assim, enquanto Carvalho prosseguia na mesma fórmula do documentário investigativo e engajado político e ideologicamente, Coutinho enveredava o mesmo caminho e quase na mesma direção do novo cinema de ficção brasileiro.

A estética de Coutinho definiu-se e apurou-se ao longo dos anos nas particularidades e na construção de seus “personagens”; nos enquadramentos e nos enfoques do narrado. Ele construía e conduzia os depoimentos como se esmerilhasse e apurasse o quadro cinematográfico, a imagem. A história se forma aos poucos e através desses quadros. A narrativa não existe senão na composição e articulação de/entre esses “pequenos e efêmeros” depoimentos. Eles não formam um todo narrativo, ou seja, uma história a ser contada, mas um mosaico narrativo.

2. Documentário e ficção - uma relação imbricada entre a informação jornalística e a arte narrativa da representação.

Quais são as características marcantes do documentário? Como distingui-lo de uma reportagem ou de um filme ficcional? O documentarista percebe e vê a realidade ou constrói uma realidade? Essas questões norteiam o cinema desde seus primórdios quando se iniciava a sua teorização e permanecem até os dias atuais. Alguns definem o documentário como a construção de uma realidade, como registro, um arquivo da nossa memória. Como testemunha ocular da história. “As imagens documentam uma época, um determinado acontecimento, uma pessoa ou um país e representam cada vez mais a ‘memória’ do século XX” (Langman, 1986:31). Memória essa, vista de muitos ângulos e de diversas maneiras. Para muitos, ele deve ter um compromisso social para com os outros e deve ser, sobretudo, isento de julgamento de valor ou reducionista.

Mesmo com os diversos pontos de vista já revelados e lançados sobre o cinema documentário, ainda assim, ele tem sido pouco estudado, como salienta Godoy. Segundo o autor “são poucas as escolas de comunicação que tratam do assunto. Os estudantes que terminam os poucos cursos de cinema que existem no Brasil preferem a produção de filmes de ficção. Os jornalistas desconhecem a tradição documentária e denominam ‘documentário’ a qualquer reportagem de mais de 5 minutos de duração.” (Godoy, 2001:305). Contudo, é nesta linha tênue entre

jornalismo e arte, entre informação e tratamento estético que se situa o documentário. Assim como, entre a ficção e a realidade.

Para o documentarista José Padilha, diretor do filme *Ônibus 174* (2002), “os documentários são filmes que pretendem representar ocorrências do mundo objetivo através da linguagem cinematográfica e com verossimilhança. Muitas vezes, para isso, o documentarista precisa realizar pesquisas de forma a construir sua narração de acordo com os fatos que pretende representar. Ou seja, o termo documentário já implica uma preocupação com a apuração da verdade.”³ Ele rechaça o termo documentário jornalístico por considerar uma redundância. Para o diretor de *Futebol* (1989) e *Notícias de uma guerra particular* (1999), João Moreira Salles,⁴ “um documentário ou é autoral ou não é nada”, sendo a autoria “uma construção singular da realidade”. O documentarista é “uma testemunha do seu tempo”. “O documentário, basicamente, é um gênero que olha para aquilo que está ao seu redor”.

E o olhar não é tão menos uma construção daquilo o que esta em torno. Mas, como olhar a nossa volta? Segundo Vladimir Carvalho⁵ “porque se diz ‘é só um documentário, é muito simples, é a realidade, é muito simples a feitura do documentário’. Agora, é preciso saber se colocar diante da realidade. É simples a realidade, mas nem sempre se encontra a simplicidade para espelha-la, para retrata-la”. “Eu vejo o documentário como uma possibilidade de conhecimento, como a arte, como uma forma de conhecimento não científica, mas metafísica... por ser uma coisa que lida, que esmiúça, que troca a realidade em miúdos”. As imagens se completam através dos quadros e se traduzem por um olhar, mas um só e não dois pontos de vista.

Que todo documentário seja uma visão particular de seu autor, isto é inegável, como define Labaki: “O cinema não-ficcional é uma obra de arte que carrega a visão de mundo de seu criador, tanto quanto qualquer filme de ficção

³ Jornal A Gazeta, pag. 23, 23/11/2002.

⁴ Ibidem.

⁵ *Cinemas*, nro 16 março/abril de 1999, págs. 32-33.

esteticamente engajado.” (2001) Essa questão da representação já foi, de uma certa forma, resolvida nos documentários clássicos como de Linduarte Noronha (*Aruanda*) ou remontando aos primórdios do documentário com os de Robert Flaherty (*Nanook, O homem de Aran, Louisiana Story*). Os realizadores encenavam com os seus entrevistados situações que eles previamente estudavam e pesquisavam sobre os seus cotidianos.



Aruanda (1959) Linduarte Noronha

Neste momento da “encenação”, entretanto, coloca-se a questão da ética do documentarista e o seu compromisso com a verdade dos fatos narrados, principalmente quanto às informações dadas sobre determinado assunto ou fato, ou ainda com relação a “conscientização” dos espectadores. Mas quanto a esta vocação jornalística e objetiva do documentário, Labaki é categórico:

Exige-se a busca de objetividade de uma reportagem da CNN ou de um especial da BBC, mas não de um documentário de Johan van der Keuken, de Frederick Wiseman ou de Geraldo Sarno. O compromisso aqui é com algo mais difuso e

complexo do que a mera "objetividade". O documentarista procura ser fiel a um só tempo à sua verdade e à verdade dos personagens e situações filmadas. E, como dizia Oscar Wilde, a verdade pura e simples raramente é pura e jamais simples. Não se busca um recorte pretensamente objetivo ou neutro do mundo. O documentário nos oferece, isso sim, um mundo novo, forjado no embate entre a realidade filmada e a sensibilidade de um cineasta. A vanguarda do documentário contemporâneo trabalha explicitamente esse enfrentamento. (2001)

No entanto, fica a questão: no jornalismo não haveria esta mesma relação entre o repórter e os fatos? O cinema ficcional, às vezes também, busca esta objetividade jornalística quando aborda assuntos polêmicos e de repercussão imediata com o público, tornando quase em filmes didáticos na sua forma e na sua urgência em passar a informação. Mas, existem outras ligações entre o jornalismo e o documentário além da apuração dos fatos. Ambos se baseiam em testemunhos e relatos dos entrevistados para narrar um fato ou acontecimento.

Talvez sejam os depoimentos, quando os entrevistados falam de si mesmos, a característica mais distintiva do documentário com a ficção. Contudo, mesmo assim, nesses relatos, residem uma forte dose de representação por parte dos entrevistados. A câmera lhes dá, como bem mostrou o filósofo Gilles Deleuze em *Cinema 2. Imagem-Tempo*, a possibilidade de fabular e de inventar suas próprias histórias e se tornarem outro, ou seja, de se tornarem eles mesmos "personagens" do filme.

Estas características e peculiaridades do documentário estão presentes em toda a tradição ficcional do cinema. Podemos encontrar mesmo um sub-gênero com a denominação de docudrama, onde são encenados roteiros por pessoas da comunidade ou então roteiros baseados em histórias reais por atores profissionais. O limiar entre documentário e ficção atenua-se ainda mais neste sub-gênero. Mas um dos exemplos mais significativos e bem-sucedidos da história do cinema ficcional em mostrar a realidade (função básica do documentário) talvez seja o neo-realismo, quando o cinema italiano se aproxima do povo e lhe dá a oportunidade de contar as suas histórias, utilizando-os como atores nos filmes. Segundo Deleuze (1990) é neste momento que nasce o cinema

moderno da Imagem-tempo. Sobre este embate entre representação e realidade, cito meu trabalho precedente:

A imagem-tempo é a “possibilidade de ‘temporalizar’ a imagem”, ela contesta o encadeamento regulado e a ditadura da ação. O tempo vem a ser fluido e ele é mais apresentado que representado, ele produz uma pressão no plano cinematográfico. [...] O grande desafio de produzir imagens é justamente de saber em qual sentido é possível extrair imagens dos “clichês”, imagens que nos permitam crer no mundo no qual vivemos, diz Deleuze. Se tudo nos parece ser uma ficção, uma ficção da ficção, se tudo parece conspirar para uma desmaterialização do mundo, se nós temos dificuldades de viver uma história, é porque tudo parece já ter sido programado, estabelecido, construído, calculado de maneira à nos tirar o poder de fabulação. (2002:157)

O que acontece no cinema narrativo é que a força da representação é tão grande que o cinema passou metade da sua história procurando distanciar o espectador do filme, procurando explicitar de que suas imagens não se tratavam de uma realidade, mas de uma construção particular dos seus realizadores sobre a realidade. A contradição é que a tendência do cinema agora é de aproximar este mesmo espectador ao filmado: o que se filma existe e ele faz parte da natureza, não é uma realidade tão somente construída. Um dos exemplos riquíssimos desta fase culmina com o Dogma-95, onde seus realizadores procuram dar mais “realismo” às imagens. O cinema assim volta a sua atenção para o mundo real fora da ficção, da representação, para justamente dar maior força ao fictício através do “documentário” que se denomina aqui como realidade.

A diferença entre ficção e documentário é na autoridade que o próprio filme se dá enquanto narrativa documentária ou ficcional... o que antes era considerado como documentário com cunho no real e o ficcional com cunho na representação, hoje estas duas instâncias narrativas se mesclam e se misturam a tal ponto que se torna difícil de sustentá-la uma enquanto ser menos representada que a outra.

3. Em busca da escadaria

O engajamento do Cinema Novo com a História brasileira.

O Cinema Novo, o mais importante e polêmico movimento do cinema brasileiro, é peça chave para entender estas duas vertentes do cinema documentário atual, nas figuras emblemáticas dos documentaristas Vladimir Carvalho e Eduardo Coutinho, e, principalmente desta nova estética do cinema nacional. O que se constata sobretudo é que o movimento do Cinema Novo se tornou uma referência “estético-narrativa” do cinema contemporâneo. Alguns podem se perguntar ou questionar em quê o cinema novo influencia o cinema atual brasileiro se a preocupação primordial do movimento nos anos 60 era conciliar a estética com a luta/consciência política? O cinema contemporâneo não estaria voltando as origens para retomar justamente a sua história a partir de um outro olhar?

Remontando-se ao início do movimento, em 1964, Vladimir Carvalho estava colaborando com Eduardo Coutinho como assistente de direção do semidocumentário, *Cabra marcado para morrer*. O filme era patrocinado pelo Centro Popular de Cultura da UNE e narraria a saga das ligas camponesas, através do episódio do assassinato de João Pedro Teixeira. Interrompido pela censura após dois meses de filmagens, alguns dos líderes camponeses, que participaram do filme e não conseguiram escapar ao cerco policial, foram presos e torturados. *Cabra Marcado* só pôde ser concluído em 1984, e teve seu roteiro modificado, intercalando as cenas que restaram da época com imagens atuais dos sobreviventes. *Cabra marcado para morrer*, acabou narrando a sua própria história, sobre a tentativa frustrada de um grupo de jovens nos anos 60 em realizar um filme camponês sobre o sindicalismo rural. Coutinho, apesar de fazer um filme histórico, no qual refaz toda a trajetória, foge dessa idéia atualizando o acontecido de vinte anos atrás. Em vez de usar somente imagens de arquivo para narrar o fato, ele se utiliza dessas imagens para interagir com as suas “personagens”. Assim, ele cria uma nova história, na qual a investigação e busca de informações, a imagem do documentarista como personagem da ação, envereda o espectador para um caminho sem volta do suspense sobre o desenrolar da história.

Estavam presentes em *Cabra*, as duas tendências do cinema documental contemporâneo. De um lado, a história e a política e de outro a relação próxima e interativa do cineasta com os entrevistados. Enquanto de um lado tenta-se recuperar uma parte da história perdida no passado e verificar a sua pertinência no presente, do outro verifica-se a preocupação com a individualidade e o espaço que o outro ocupa e se vê.



Cabra Marcado para Morrer (1984) Eduardo Coutinho

Todas as duas tendências têm uma característica em comum, ela se baseia nas memórias e nas narrativas orais de seus entrevistados, muito mais do que uma busca de documentos ou uma exploração descritiva do seu cotidiano. É a fala, o mais importante destes dois cinemas documentários.

No entanto, enquanto no cinema de Carvalho, as histórias se formam em conjunto, narram uma história maior como a chegada do nordestino em Brasília, durante o período da construção da cidade em *Conterrâneos velhos de guerra* (1971/91). Ou ainda, um fato histórico ainda mais particular mas não menos importante: a invasão da Universidade de Brasília por forças militares durante o período da Ditadura narrado em *Barra 68* (2000). No cinema de Coutinho, os

depoimentos são únicos e singulares, no sentido de não terem como interesse primordial narrar um fato ou assunto central. Em *Santo Forte* (1999) a religião é mero pretexto para seus entrevistados descreverem seus cotidianos, amarguras e esperanças, assim como a passagem do Ano Novo em *Babilônia 2000* (1999). Esta opção é ainda mais contundente em seu mais recente filme *Edifício Master* (2002), onde o edifício em questão não é cenário e não guarda nenhuma intriga ou ainda não seja responsável por nenhuma investigação por parte do documentarista, a não ser o de reunir um universo eclético de moradores de um bairro de classe média brasileira.

4. Um mosaico de Individualidades

A estética do cinema brasileiro contemporâneo

Será que no cinema documental contemporâneo brasileiro podemos dizer que o singular já é coletivo, como dizia Deleuze do cinema do Terceiro Mundo dos anos 60? O que se verifica no filme de Coutinho, principalmente em *Edifício Master* e no recente Cinema da Retomada é uma crise de histórias ou de enredos, ou simplesmente um desinteresse pela intriga.

O mesmo pode-se dizer do mais recente, *Carandiru* (2003) de Hector Babenco. As histórias individuais vão delineando o espaço narrativo mas não a intriga narrativa, pois esta na verdade não é o principal argumento do filme. O massacre dos presos que seria o ponto alto, na narrativa representa um mero evento que culmina com a morte de alguns dos personagens. O massacre não é o clímax e nem o motivo pelo qual todas as “individualidades” se formam, elas se constroem e se concluem por elas mesmas, sem a ameaça de algo que vai acontecer. Os personagens não reagem em função da iminência de algo ou são diretamente provocadores de uma catástrofe iminente.

Num paralelo com o filme *Eu tu eles* (1999) de Andrucha Waddington, onde a fotografia como a de *Carandiru* é extremamente bem “trabalhada”, os atores são carismáticos, contudo a história do filme é também apenas “curiosa”, onde o

espectador aguarda o seu desenrolar. O filme na verdade não cria nenhuma expectativa. Os personagens se mostram e vão se formando enquanto “indivíduos” na tela mas não em função da história que contam mas de como a vivem. Na estética do sertão nordestino eleva-se o peso da dramaticidade narrativa através de uma fotografia de cores quentes e de alta qualidade técnica mas que não é necessariamente dramática ou mesmo cômica.

O sertão deste cinema é singular, devemos levar em consideração que talvez ele não nasça do sertão original, mas sim do sertão midiaticizado, justamente aquele que ficou muito conhecido no Cinema Novo. O sertão como experiência estética, um dos berços da história brasileira, é berço também do movimento cinematográfico mais contundente do Brasil. No entanto, o novo sertão é completamente “estético” e não tem nada de sociológico ou ideológico dos anos 60; mesmo em filmes como *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles. Glauber Rocha e grupo são muito mais uma referência que uma influência.

O sertão representa este tipo de lugar que resiste à toda nova maquinaria do progresso e onde a gente pode encontrar uma certa tradição oral, uma certa palavra perdida no tempo, uma certa história que parece ser do passado, um certo povo, talvez “autêntico”, verdadeiro.

A busca das origens para “preencher” uma ausência é o tema do filme *Central do Brasil*. Após o início no Rio, o filme continua no sertão, para reencontrar as raízes tanto de um povo quanto de um cinema. O filme coloca a nu um país difícil de mostrar e é exatamente isto o mais desconcertante e incômodo. Ele revela ao mesmo tempo uma ausência na cinematografia nacional: o País, ele mesmo, o rosto de seu povo, o engajamento de sua imagem. O filme tenta repertoriar incontáveis costumes, hábitos, gestos, palavras, histórias, que são difíceis hoje de encontrar na mídia ou nas artes brasileiras. A partir da história de um menino que procura seu pai, ele que acaba de perder a sua mãe, o filme narra a história do País.

É essencial para o filme reencontrar esse Brasil “perdido”, esquecido, é sua tarefa de reconquistar uma tradição obsoleta, ultrapassada: aí reside o sentimento de *saudade* enraizado nas imagens do filme. São estes questionamentos atuais que o filme retoma através de histórias privadas; reencontra o coletivo em um estilo documental, realista, mas não sem ser sentimentalista, romântico e sobretudo humanista. Deleuze disse à propósito do cinema revolucionário de Glauber Rocha que se não existia um povo, seria necessário inventá-lo, dá-lo corpo, voz e alma. Assim, era a falta desse povo que o cinema glauberiano mostrava. Talvez o cineasta Salles tenta fazer parecido, evidentemente por escolhas estéticas e ideais diferentes. Melhor dizendo, encontrar este sujeito autêntico, essa cultura dinâmica que não seria ainda tocada pelos “maus” hábitos de um olhar muito midiático. O filme ousa operar um retorno às origens nacionais, mesmo se o tom parece ser sentimental em excesso e os ideais humanistas demais para hoje. Mas, qual olhar o filme repousa sobre o País?

O Brasil visto pelo filme é um país de contrastes, onde a fé é a única via de redenção. Os movimentos dos personagens na estação, na estrada, na procissão, confundem-se com os seus próprios movimentos de identificação e de rejeição entre si. O tour-de-force entre a professora aposentada e sub-empregada e o menino sem mãe, nos aproxima indiretamente de uma verdade que se encontra sempre no plano de fundo do imenso, extremamente bonito, bem fotografado e bastante colorido deserto do sertão nordestino. Uma realidade completamente diferente daquela do Cinema Novo, onde a beleza das imagens ficava justamente na força e na dureza de sua realidade árida, esta conseguida através de uma fotografia dura, superexposta em preto e branco.

Em *Central do Brasil*, a dureza é muito mais expressa pela personalidade de Dora: ex-professora primária que escreve cartas para analfabetos em uma grande estação no Rio, onde a moral, a ética e seus valores humanos parecem ter perdido sua importância. “A dura indiferença talvez não seja que o rosto confesso da

nostalgia⁶”, esta frase de Kristeva poderia nos aproximar um pouco mais da personagem de Dora.



Central do Brasil (1998) Walter Salles

Dora rejeita aqueles que se parecem com ela, assim se explica seu rancor e seus atos mesquinhos. Ela também, como o menino Josué, não tem pai, e chegou em um momento de sua vida onde ela não espera mais nenhum gesto de humanidade da parte do outro. Seria esse o sinal de uma nostalgia, de uma angústia, de uma frustração do passado? Na cena final Dora olha por um monóculo a foto que ela havia tirado com o menino diante da imagem de Padre Cícero, uma das figuras míticas da religião do povo sertanejo. Ao mesmo tempo, em montagem paralela, o menino olha a mesma foto também por um monóculo. Esse gesto está ligado ao passado por este dispositivo, o monóculo, que permite de ver no fundo de um recipiente plástico o diapositivo da foto. As personagens são assim finalmente unidas neste momento único onde eles se reencontram verdadeiramente e quando suas imagens são eternizadas. Neste instante Dora

⁶ « La dure indifférence n’est peut-être que le visage avouable de la nostalgie », 1988, p. 20.

acaba de escrever ao menino uma carta, na qual ela diz não ter saudade de seu pai, mas de tudo, de seu passado, de um tempo, talvez quando ela ainda acreditava na verdade humana.

A verdade no filme, esta busca maior, não está no fim da história, nós não vamos desvendá-la, nós não vamos aprender nada, apesar do tom moralista do final do filme. Se existe uma verdade, ela está mais presente nos vestígios do passado, e através deste nos encontramos nas imagens, com todas suas forças e suas contradições, momentos verdadeiros. Momentos mostrados pelos clientes de Dora, por exemplo, pelas suas simplicidades, pelos seus sotaques que retraçam contornos regionais do país ao citar os nomes de suas cidades. Não é uma coincidência que a primeira personagem do filme seja Maria, a mulher cuja história foi filmada por Walter Salles no documentário *Socorro Nobre* realizado três anos antes, e que serviu de inspiração para o roteiro de *Central do Brasil*. No filme, ela dita a Dora uma carta destinada ao seu companheiro que está na prisão, uma referência direta do cineasta a história pessoal desta mulher, revelando assim as origens documentárias do filme. A procissão religiosa é igualmente um desses momentos verdadeiros do filme. Assim como a profissão de Dora, escritora de cartas para analfabetos, os rituais religiosos estão também em vias de desaparecimento.

Nesses momentos verdadeiros, nostálgicos, sentimentais, saudosistas, o filme faz um trabalho “poderoso” de pesquisa de um povo e de um cinema perdido entre milhares de imagens clichês, que, aliás, ele não renega, esses momentos mal se parecem.

O cinema contemporâneo não está preocupado em contar uma história maior e única mas inúmeras histórias individuais... Contudo, sem intriga? Para qual direção? Xavier (2000) fala da questão dos encontros; o que nos anos 60 era o “imediatamente” coletivo neste novo cinema o trâmite é outro e as relações se individualizam:

Também nos documentários há o tema do inesperado encontro. Os diretores se encontram com as pessoas diferentes: aquelas que eles entrevistam e mostram nos seus filmes. Como Ricardo Dias e Eduardo Coutinho com religiosos. O exemplo paradigmático é o do inesperado encontro entre o diretor João Moreira Salles, filho de um banqueiro, e o traficante Marcinho VP [em *Notícias de uma Guerra Particular* (2000)]. Esses encontros inesperados ganham maior ressonância porque a época é de individualização dos gestos. O cineasta apresenta-se como indivíduo, como cidadão com uma história particular. Ele não reivindica o papel de representante, não se apresenta com um mandato. Assim, a discussão vai para o pessoal, para o individual e, novamente, não para as estruturas sociais. (Xavier, 2000, p. 97)

No filme de Coutinho o espectador testemunha tanto o encontro do realizador com o entrevistado, quanto ele mesmo que se encontra e se identifica no “inesperado” do encontro: a riqueza da fala de cada um. *Edifício Master* é assim um enredo entremeadado de vai-e-vens, mas sem nenhuma daquelas técnicas tradicionais do roteiro cinematográfico que mesmo o documentarista Flaherty dominava e utilizava tão bem. Neste novo cinema brasileiro o filme não caminha para o desfecho de momentos de tensão ou de euforia, onde o todo se regenera ou chega-se à uma catarse ou redenção coletiva. Assim, não é à toa que Coutinho conduziu a montagem dos depoimentos de ordem mais ou menos cronológica em que não havia uma lógica interna na composição/elipse dos relatos, o filme se constrói e se conclui a cada depoimento. São as individualidades mostradas e vividas na tela que marcam este momento de encontro nem tão “inesperado” do cinema brasileiro com o seu público. A preocupação do cinema documental contemporâneo brasileiro não está atualmente na busca de uma história para contar, mas sim de individualidades, para se mostrar por diversos ângulos e narrar através de muitas vozes.

5. Bibliografia

- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2. A imagem-tempo**. Trad. bras. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- Estudos de cinema. Socine II e III**. São Paulo, Annablume, 2000.
- GAUTHIER, Guy. **Le documentaire un autre cinéma**. Paris, Nathan, 1995.
- GODOY, Hélio. **Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.

- GOMES, Paulo Emílio S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- LABAKI, Amir. 3 questões sobre documentário. In: **Caderno Mais!** Folha de São Paulo, 04/03/2001.
- LANGMAN, Ursula. O manual de história idealizado. In: **O bestiário de Chris Marker**. Lisboa, Horizonte, 1986.
- MATTOS, Carlos Alberto. A câmera humana. In: **Críticos.com.br**. 22/11/2002. Página web consultada em 13/12/2002. [<http://criticos.com.br>].
- MOURA, Hudson. **L'image-exil**. Tese de doutorado em Cinema e Literatura. Université de Montréal, 2002.
- _____. **Memória & Exílio. O cinema de Vladimir Carvalho**. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.
- RAMOS, Fernão et al. (org.). **Estudos de cinema 2000 – Socine**. Porto Alegre, Sulina, 2001.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. In: **Praga - estudos marxistas**. São Paulo, v.9, p.97 - 138, 2000.

6. Referências filmográficas

- Babilônia 2000** (1999) Direção e roteiro: Eduardo Coutinho.
- Barra 68** (2000) Direção e roteiro: Vladimir Carvalho.
- Boca do lixo** (1992). 50 min. Direção e roteiro: Eduardo Coutinho.
- Cabra marcado para morrer** (1964/84). Direção e roteiro: Eduardo Coutinho. Assistente de direção e produtor associado: Vladimir Carvalho
- Carandiru** (2003) Direção: Hector Babenco. Roteiro: Hector Babenco, Victor Navas e Fernando Bonassi baseado no livro de Drauzio Varela. Com: Luiz Carlos Vasconcelos e Milton Gonçalves.
- Central do Brasil** (1998) Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro. Com Fernanda Montenegro e Vinicius Oliveira.
- Conterrâneos velhos de guerra** (1991). Direção e roteiro: Vladimir Carvalho.
- Edifício Master** (2002) 110 min. Direção e roteiro: Eduardo Coutinho.
- Eu tu eles** (1999) Direção: Andrucha Waddington. Com Regina Casé e Lima Duarte
- Notícias de uma guerra particular**. (2000) 57 min. Direção e roteiro: João Moreira Salles e Kátia Lund.
- Ônibus 174** (2001). Direção e roteiro: José Padilha
- O país de São Saruê** (1971) Direção e roteiro: Vladimir Carvalho.
- O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas**. (2000) 75 min. Direção e roteiro: Paulo Caldas e Marcelo Luna.
- Santa Marta: duas semanas no morro** (1986) Direção e roteiro: Eduardo Coutinho.
- Santo Forte** (1999) Direção e roteiro: Eduardo Coutinho.