

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

**A NARRATIVA DO CINEMA DOCUMENTÁRIO:  
ANÁLISE DA OBRA DE EDUARDO COUTINHO**

**Tiago Bortolini de Castro**

**Porto Alegre  
2005**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
PROJETO EXPERIMENTAL EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA -  
MONOGRAFIA**

**A NARRATIVA DO CINEMA DOCUMENTÁRIO:**

**ANÁLISE DA OBRA DE EDUARDO COUTINHO**

Monografia apresentada como exigência parcial para conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, sob orientação do professor Mestre Roger Luiz Da Cunha Bundt.

**Tiago Bortolini de Castro**

**Porto Alegre  
2005**

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

### **A NARRATIVA DO CINEMA DOCUMENTÁRIO: ANÁLISE DA OBRA DE EDUARDO COUTINHO**

#### **BANCA EXAMINADORA**

Orientador: Prof. Me. Roger Luiz Da Cunha Bundt \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Glênio Nicola Póvoas \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Fatimarlei Lunardelli \_\_\_\_\_

Porto Alegre, 11 de julho de 2005.

*Agradecimentos*

*meus pais, pelo exemplo de sábia bondade*

*Ângela, pela motivação e apoio constante*

*amigos, que suportaram a minha falta*

*colegas de trabalho, pelo apoio na fase final do trabalho*

*Roger, meu orientador, pela assistência e amizade*

## RESUMO

A narrativa do cinema documentário é o objeto deste estudo. Através de revisão do estudo sobre a narrativa e de um breve resumo da evolução da narrativa no cinema chega-se ao elemento narrativo. Um elemento narrativo é qualquer componente da linguagem audiovisual que tenha uma função narrativa dentro do filme. São listados dez elementos narrativos tradicionalmente utilizados na construção da narrativa dos documentários. Três escolas do documentário são definidas em função dos objetivos que tinham com seus filmes e dos elementos narrativos que utilizavam para alcançar estes objetivos: escola documentarista inglesa, cinema verdade e cinema direto. A divisão entre documentário e ficção é questionada e os elementos narrativos característicos do documentário se colocam como determinantes deste como gênero diferente da ficção e demais gêneros.

O elemento narrativo é posto como a menor parte componente da estrutura narrativa de um filme. Três são os níveis de articulação propostas para a estrutura narrativa do documentário: elemento narrativo, seqüência e linha narrativa. Aplicando esses três níveis sobre dois filmes, é feita uma análise da estrutura narrativa desses filmes, através da segmentação desse filme em elementos narrativos, seqüência e linhas narrativas e da interpretação desses dados. Os dois filmes que compõem o corpus de análise são *Cabra Marcado para Morrer* e *Edifício Master*. Após uma análise dos filmes em separado, os dois são confrontados e dessa comparação surge inferências sobre a influência das três escolas do documentário acima citadas.

Palavras-chaves: Documentário; Narrativa; Eduardo Coutinho; *Edifício Master*; *Cabra Marcado para Morrer*.

## ÍNDICE

CAPÍTULO	PÁGINA
1 INTRODUÇÃO.....	1
1.1 Eduardo Coutinho .....	3
1.1.1 Filmografia .....	4
1.2 Sobre o autor .....	6
2 A NARRATIVA E O FILME DOCUMENTÁRIO.....	7
2.1 Elementos Narrativos do Documentário .....	12
2.2 Escolas de Documentário e Elementos Narrativos .....	16
2.2.1 Escola Documentarista Inglesa e o Documentário Clássico .....	16
2.2.1.1 A Locução e os Elementos Narrativos no Documentário Clássico .....	19
2.2.2 Cinema Direto .....	23
2.2.2.1 Elementos Narrativos do Cinema Direto .....	26
2.2.3 Cinema Verdade .....	27
2.2.3.1 O Depoimento e Elementos Narrativos no Cinema Verdade .....	30
2.3 Documentário e Ficção: Diferenças e Semelhanças .....	33
3 A NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO.....	40
3.1 Metodologia .....	41
3.2 Análise de “Cabra Marcado para Morrer” .....	43
3.2.1 Linhas Narrativas de Cabra Marcado para Morrer .....	44
3.2.2 Segmentação do filme .....	46
3.2.2.1 Frequência das linhas narrativas .....	58
3.2.2.2 As seqüências de Cabra Marcado para Morrer ....	58
3.2.3 Análise dos Elementos Narrativos .....	69
3.2.3.1 A locução e o depoimento como condutores da narrativa	69

3.2.3.1.1 As Duas Locuções de Cabra Marcado para Morrer .....	72
3.3 Análise de “Edifício Master” .....	79
3.3.1 Linhas Narrativas .....	79
3.3.2 Segmentação do Filme .....	81
3.3.2.1 Frequência das linhas narrativas .....	85
3.3.2.2 As seqüências de Edifício Master .....	85
3.3.2.3 Elementos Narrativos de Edifício Master .....	86
3.3.2.3.1 Palavra Escrita .....	87
3.3.2.3.2 Depoimento .....	87
3.3.2.3.3 Imagem de bastidores .....	89
3.3.2.3.4 Música .....	89
3.3.2.3.5 Imagem de ilustração e imagem de ação .....	90
3.3.2.3.6 Elementos que se encaixam em duas classificações .....	90
3.3.2.4 Os elementos narrativos dentro das linhas narrativas .....	91
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
5 BIBLIOGRAFIA.....	101

## *1 Introdução*

O documentário não é um gênero cinematográfico próximo do grande público do cinema. Talvez isto se deva a idéias pré-concebidas sobre o cinema documentário. Idéias que associam os documentários a filmes didáticos, sem emoção ou humor, que não são divertidos – ou pior, que não *podem* ser divertidos; filmes sisudos, sérios ou com algum fim unicamente prático.

O cinema de ficção, na outra ponta, é o cinema para divertir, para emocionar e fazer rir. Tem mais público que os documentários no cinema, mais títulos lançados nas salas de cinema e nas locadoras.

Parte da razão para esta diferença é o entendimento de que o documentário é o tipo de filme que faz o retrato da realidade, e o cinema de ficção é o cinema que conta histórias.

Hollywood, com seu cinema ficcional e industrial, tem o epíteto de “fábrica de sonhos”. Associada a este pensamento sobre a objetividade do documentário, o pré-conceito em relação ao tipo de postura que cada gênero exige: seriedade diante da realidade dos documentários e livre embarque na fantasia das histórias do cinema ficcional.

Partindo de estudos sobre a narrativa em Genette e Vernet, questiona-se essa polaridade entre documentário e ficção, usando como exemplo diversas obras audiovisuais (filmes e programas de televisão) que se recusam a encaixar nesta divisão.



Uma divisão que, mais que separar os dois gêneros pela capacidade narrativa de cada um, pelo tipo de assunto que tratam, pelos “graus de realidade” de seus elementos, os divide pelos diferentes elementos formais componentes da narrativa que cada gênero utiliza e utilizou ao longo dos anos.

Assim, para entender essas divisões, este trabalho propõe como tema de estudo a narrativa no cinema documentário, centrando seu foco na obra do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho.

O objetivo geral desta monografia é identificar como se mobilizam as possibilidades da linguagem audiovisual para transformar histórias em narrativas nas obras de Coutinho. O *corpus* de documentários a serem analisados são *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *Edifício Master* (2002).

Para tanto, no próximo capítulo situa-se o documentário como cinema narrativo, abordando os conceitos de narrativa, narração e história, realizando um breve histórico da narrativa no Cinema. O capítulo também contém uma classificação dos dez elementos narrativos tradicionais do documentário. A partir desses dez elementos, são citadas as três Escolas de Documentário – Escola Documentarista Inglesa, Cinema Direto e Cinema Verdade, e como cada uma utiliza esses elementos na construção de sua narrativa. No final do capítulo há uma discussão sobre as diferenças e semelhanças entre documentário e ficção, e como os elementos narrativos definem a divisão entre os dois gêneros.

O terceiro capítulo é composto pela metodologia e pela análise dos dois filmes acima citados. A estrutura narrativa é definida como a organização dos elementos narrativos presentes no filme, sucessiva e simultaneamente, do início até o final do filme, compondo a obra fílmica. Além do elemento narrativo, a estrutura narrativa é composta de mais dois níveis de articulação: a seqüência e a linha narrativa. Os filmes são analisados em cada um desses três níveis de articulação. Uma tabela de segmentação dos filmes é criada para guiar a análise.

Finalmente, na conclusão do trabalho são comparados os resultados obtidos no capítulo anterior e confrontados os dois filmes nos três níveis de articulação da estrutura narrativa. Também na conclusão os resultados obtidos são aproximados dos cânones das três escolas do documentário acima citadas na busca por influências dessas escolas na trajetória percorrida por Coutinho entre um filme e outro.

## 1.1 Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho nasceu em São Paulo, em 1933. No final da década de 50, o então estudante de direito teve seu primeiro contato com o cinema no Seminário de Cinema do MASP, em 1954, dirigido por Marcos Margulière. Foi revisor e copidesque da revista *Visão* (1954-1957). Com a quantia conquistada em um programa de auditório em que respondia perguntas sobre Charles Chaplin, Coutinho foi estudar cinema em Paris, no Institut des Hautes Études Cinématographiques – IDHEC.

Em 1960, depois de ter passado dois anos estudando no IDHEC, volta para o Brasil e inicia sua carreira cinematográfica na ficção, dirigindo e roteirizando longas em parcerias com Leon Hirszman, Eduardo Escorel, Bruno Barreto e Zelito Viana. Entre as filmagens desses longas metragens, integra-se a vários projetos do CPC da UNE. Esse período iniciou-se com a gerência de produção no episódio Pedreira de São Diogo, de Cinco Vezes Favela, dirigido por Leon Hirszman. Abandona a equipe para dirigir o projeto UNE-Volante, em que documentava as várias cidades por onde passava o grupo.

Nessa época conhece em Sapé, Paraíba, Elizabeth Teixeira, viúva do líder de ligas camponesas João Pedro Teixeira, assassinado quinze dias antes. Escolhido pelo CPC da UNE para dirigir o longa após Cinco Vezes Favela, Coutinho propõe a realização de um filme sobre a vida de João Pedro Teixeira, dando início ao projeto de *Cabra Marcado para Morrer*.

Em abril de 1964, as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer* são interrompidas pelo exército e todo o material é apreendido. Coutinho foge.

Nos seis anos seguintes, Coutinho trabalha em vários projetos de ficção: roteiriza *A Falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), ambos de Leon Hirszman; em 1967, dirige um dos episódios de *ABC do Amor*, (O Pacto), uma co-produção com a Argentina e o Chile; no ano seguinte atua como diretor substituto no longa-metragem *O Homem que Comprou o Mundo* (1968); na produtora Saga dirige *Faustão, o Cangaceiro do Rei* (1970) e também colabora no roteiro de *Os Condenados* (1973), de Zelito Viana.

Em 1975, Coutinho foi convidado para trabalhar no *Globo Repórter*, onde atuou com Paulo Gil Soares, João Batista de Andrade, Fernando Pacheco Jordão, Washington Novaes e colaboradores como Hermano Pena, Jorge Bodansky, Oswaldo Caldeira e Alberto Salvá. Em

nove anos de *Globo Repórter*, Coutinho produziu médias-metragens em 16mm, com entrevistas longas e abordagem aprofundada. Neste período, realizou *Seis dias em Oricuri* (1976); *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1976); *Teodorico, o Imperador do Sertão* (1978) e *Portinari, o Menino de Brodósqui* (1980).

Paralelamente ao trabalho na Globo, ele escreve e participa dos roteiros de *Lição de Amor* (1975), de Eduardo Escorel e de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto.

Em 1981 retoma o projeto de *Cabra Marcado para Morrer* e lança o filme em 1984.

Após o sucesso de *Cabra Marcado para Morrer*, Coutinho sai da equipe do *Globo Repórter* e passa a dedicar-se à produção de documentários em vídeo, além de roteiros de séries para a TV Manchete, como *Caminhos da Sobrevivência* (1985) e *90 Anos de Cinema: uma aventura brasileira* (1988). Nesse mesmo ano, o documentarista começa na produção do longa metragem *O Fio da Memória*, sobre o papel do negro na história brasileira, em parceria com os canais Lê Sept e Channel Four (Inglaterra). Logo após, segue com a produção de documentários em vídeo com exibição restrita.

A partir de 1999, Coutinho volta à direção de longa metragens em vídeo digital, kinescopados para filme e exibidos em salas de cinema. Dessa nova fase saíram *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004)

### *1.1.1 Filmografia*

#### Ficção – roteiro

1965 – *A Falecida*, de Leon Hirszman (35 mm)

1967 – *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman (35 mm)

1973 – *Os Condenados*, de Zelito Viana (35 mm)

1975 – *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel (35mm)

1976 – *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto (35 mm)

Ficção – roteiro e diretor

1967 – *ABC do Amor*, (2º episódio: O Pacto) (35mm)

1968 – *O Homem que Comprou o Mundo* (35mm)

1970 – *Faustão, o Cangaceiro do Rei* (ficção, 35mm)

Globo Repórter (médias-metragens) - redator, diretor e editor:

1976 – *Seis Dias de Ouricuri / Pistoleiro da Serra Talhada*;

1978 – *Teodorico, Imperador do Sertão*

1980 – *Portinari, o Menino de Brodósqui*

TV Manchete (documentários) – roteiro:

1985 – *Caminhos da Sobrevivência*, TV Manchete (vídeo)

1988 – *90 anos de Cinema*, TV Manchete (vídeo)

Documentários - diretor:

1984 – *Cabra Marcado para Morrer* (35mm)

1987 – *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (vídeo)

1989 – *Volta Redonda: Memorial da Greve* (vídeo)

1989 – *O Jogo da Dívida* (vídeo)

1991 – *O Fio da Memória* (35mm)

1992 – *Boca de Lixo* (vídeo) roteiro e direção

1992 – *A Lei e a Vida* (vídeo)

1993 – *Um lugar pra se viver* (vídeo)

1994 – *Os Romeiros do Padre Cícero* (vídeo)

1996 – *Mulheres no Front* (vídeo)

1999 – *Santo Forte* (35mm)

2000 – *PIDMU - Programa Infância Desfavorecida no Meio Urbano* (vídeo)

2000 – *Babilônia 2000* (35mm)

2002 – *Edifício Master* (35mm)

2004 – *Peões* (35mm)

## 1.2 Sobre o autor

Tiago Bortolini de Castro começou se interessar por documentários durante inverno de 2002, quando havia se matriculado na disciplina “Projetos de Vídeo” deste curso, na qual fazia, junto com outros colegas, documentários para instituições de ensino da UFRGS. Neste semestre, experimentou todas as etapas da produção de um documentário: pesquisa, roteiro, direção e edição.

A partir daí, passou a se interessar pelo assunto e a buscar referências. Em agosto daquele mesmo ano, Eduardo Coutinho participou do Festival de Cinema de Gramado com *Edifício Master* e ganhou o prêmio de Melhor Documentário.

Na semana seguinte, foi exibido o documentário *Santo Forte* na sala de cinema do Santander Cultural e o autor travou o primeiro contato com a obra de Eduardo Coutinho. O impacto foi forte e marcou definitivamente o autor, impulsionando-o a focar os seus estudos para a realização de documentários, buscando influência em Eduardo Coutinho para descobrir uma maneira própria de realizar seus documentários.

## *2 A Narrativa e o filme documentário*

Narração, narrativa e história: esses conceitos formam a “tripartição operacional de Gerard Genette” (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 40), que diz que o processo narrativo se divide em três partes, onde cada uma executa uma operação.

Um elemento dessa “tripartição” não pode existir independente dos outros dois, assim como estes dois não podem existir sem o outro, separados, existem apenas em estado virtual.

Vernet (In AUMONT et al., 1995, p. 92), retomou do texto literário essa “tripartição” operacional e a aplicou ao cinema. Ele apresenta a seguinte definição, na qual estão presentes essas três instâncias e como elas interagem entre si: “narrar consiste em relatar um evento real ou imaginário”.

Dentro dessa definição, o relato de um evento real ou imaginário corresponde à narrativa e à história. História é o conteúdo desse relato. Narrativa é a forma do relato. Narração é a expressão produtora do relato, é o ato de narrar.

Genette define a relação entre narrativa e história de maneira semelhante a Vernet: “[narrativa é] a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos reais ou fictícios, por meio da linguagem (Apud SANTI, 2002, p. 41)”.

Essa definição de Genette acrescenta um outro conceito entre narrativa e história: a linguagem. Pode-se inferir que, no cinema, através da linguagem audiovisual, a história se transforma em narrativa, ou seja, em filme.

Após essas observações e definições preliminares, serão tratados separadamente narração, narrativa e história.

Narração é o ato de narrar, de contar algo, de relatar um evento real ou imaginário. É o ato de enunciar a narrativa, é a expressão produtora da narrativa, mas não só isso, “a narração agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve” (AUMONT et al., 1995, p.109).

O estudo da narração no cinema é bastante recente e trata da relação entre o enunciado, a enunciação e a instância narrativa (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994).

O enunciado é a narrativa ou a narrativa em andamento. A enunciação é a expressão da narração. A instância narrativa é o lugar abstrato onde são feitas as escolhas para a conduta narrativa e a situação na qual essas decisões são tomadas. Este lugar abstrato inclui o diretor e todos os colaboradores (fotógrafo, montador, produtor executivo, etc.) e todo o contexto que envolve a realização do filme, desde a idéia até a finalização.

A narração envolve a idéia de um discurso, de uma instância narrativa que se dirige ao espectador/receptor e só pode ser estudada em função dos vestígios de enunciação encontrados nos enunciados, nos filmes. Se a instância narrativa é o lugar abstrato onde são tomadas as decisões sobre como conduzir a narrativa, certamente, o componente principal da instância narrativa dos documentários é o diretor.

Como este trabalho não se destina ao estudo da narração no cinema documentário, e nem é o foco do trabalho determinar relações entre o enunciado, a enunciação e a instância narrativa, será tratado como a instância narrativa e atribuídas as escolhas sobre a estrutura da narrativa dos documentários analisados a Eduardo Coutinho, diretor dos documentários analisados.

No cinema, a narrativa, ou o texto narrativo, é o filme. Na literatura, o livro, o conto: “porém, esse enunciado, que no romance é formado apenas de língua, no cinema compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa” (AUMONT et al., 1995, p. 106).

Essas imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, de que fala Aumont, compõem o que se convencionou chamar de linguagem do cinema, e é através dessa linguagem que o cinema apresenta e estrutura a sua narrativa. Ou seja, a narrativa fílmica é uma história contada com as ferramentas que a linguagem audiovisual coloca à disposição do diretor/instância narrativa.

A narrativa também é uma seleção do evento. Nem tudo pode ser narrado, alguns aspectos da história sempre serão deixados de lado quando esta for vertida para narrativa. O relato de um evento é sempre seletivo e a narrativa nunca esgota a história.

A história é o evento, real ou imaginário, que dá origem à narrativa. É a seqüência de eventos tal como aconteceram, ou poderiam ter acontecido, que são relatados na narrativa. A história, no entanto, transborda a narrativa, que nunca consegue completá-la.

A história é o que se conta aos amigos após assistir um filme no cinema. Conta-se com as próprias palavras a história que se apreende da narrativa fílmica. No entanto não se pode reproduzir a narrativa fílmica com palavras, pois esta narrativa é composta de uma linguagem, no caso, a audiovisual, que se utiliza de ferramentas próprias e de outras linguagens, como a visual, a oral e a sonora.

Ao se contar a história de um filme, constrói-se uma outra narrativa, composta pela linguagem oral, que não é a mesma do filme. Sempre que a história é transmitida (contada) ela se transforma em narrativa.

Assim, o roteiro e a sinopse de um filme, o próprio filme e o relato desse filme que qualquer pessoa faça para qualquer outra pessoa são narrativas diferentes para uma mesma história.

Não existe narrativa sem história, tampouco história sem narrativa. “A história de que uma narrativa não se encarrega permanece em estado virtual” (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 41). A história é “o significado ou o conteúdo narrativo” (AUMONT et al., 1995, p. 106) do qual se ocupa a narrativa. A narrativa é a forma que essa história adquire para ser comunicada.

Dependendo do prisma por que se olha, um filme é, ao mesmo tempo, uma narração, uma narrativa ou uma história. Analisando um filme sob a perspectiva de que ele é o efeito do ato narrativo, ato que tem origem em uma instância e que se dirige a outra, algo equivalente



ao modelo emissor-receptor da teoria informacional da comunicação de Norbert Wiener (Enciclopédia Larousse Cultural, 1987, p. 1404-1405, vol. 8) está se analisando o filme enquanto narração.

Se o que se analisa no filme é o seu conteúdo narrativo, os eventos por trás da narrativa, esta é uma análise do filme enquanto história.

Se a análise concentra-se na forma como esses eventos são contados através de uma linguagem, esta é uma análise do filme enquanto narrativa. É exatamente a este último tipo de análise que se dedica este trabalho.

A narrativa fílmica nasceu junto com o cinema, com os primeiros filmes dos Lumière, que eram documentários – mesmo que àquela época não existisse esta denominação. A analogia da realidade com a imagem em movimento reproduzida pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière era a causa dessa narrativa recém-nascida e ainda incipiente.

A imagem do trem chegando à estação era o relato de um evento. A narrativa era o filme que estava sendo projetado no porão do Grand Café del Boulevard des Capucines em Paris, a história era A Chegada do Trem à Estação – este, exatamente, o título do filme.

Da mesma forma com A Saída da Fábrica, um registro visual em movimento dos operários saindo da fábrica Lumière. Ou seja, o portão da fábrica abre, os operários começam a sair, um deles pega a sua bicicleta e vai embora<sup>1</sup>, alguns operários vão para a esquerda, outros para a direita e pronto, temos o relato visual de um evento, um texto narrativo fílmico.

O que caracteriza o filme documentário como narrativo é o fato de ele ser o relato visual de um evento, ou de vários eventos. Como visto há pouco, esta é exatamente a definição de narrativa.

Esta expressão, “relato visual de eventos”, não por acaso, está presente naquele que é considerado o batismo do gênero documentário – quando, pela primeira vez, o termo foi associado a um filme. Isto ocorreu em 8 de fevereiro de 1926, quando John Grierson, mentor da escola documentarista inglesa, publicou no jornal New York Sun, um artigo sobre *Moana*,

---

<sup>1</sup> Esse operário era Francis Doublie que Lumière enviaria para a Rússia para filmar o Czar. Neste filme também está presente Alexander Promio, o mesmo que, a bordo de uma gôndola, em Veneza, criaria o primeiro movimento de câmera, o *travelling* (BARNOUW, 1993, p. 17). Recomenda-se este livro para saber mais sobre os irmãos Lumière e seu cinematógrafo.

segundo filme de Robert Flaherty<sup>2</sup>: “claro, *Moana*, sendo um relato visual de eventos na vida cotidiana do jovem polinésio e sua família, tem valor documental” (Apud WINSTON, 1988, p. 21)<sup>3</sup>.

Essa constatação simples, de que o filme documentário é o relato de um evento, corrobora a idéia de que documentário é cinema narrativo.

Vernet vai mais além e coloca a questão da seguinte forma: um filme teria que ser não-representativo para ser não-narrativo, “isto é, que não se possa reconhecer nada na imagem e que tampouco se possam perceber relações de tempo, de sucessão, de causa e consequência entre os planos e os elementos” (AUMONT et al., 1995, p. 93).

Mesmo que o filme não contivesse nenhum traço de figurativismo e fosse todo de imagens abstratas, essas relações entre os planos e os elementos de um filme de que fala Vernet causariam no espectador a impressão de um relato de um evento, de algo que se desenrola ao longo tempo.

A capacidade narrativa é intrínseca à linguagem audiovisual. No entanto essa capacidade narrativa teve que ser desenvolvida durante a evolução do cinema, num processo que incluiu a experimentação dos realizadores e a compreensão das platéias, para que mais histórias pudessem ser contadas de jeitos diferentes.

### 2.1 Elementos narrativos do documentário

Um elemento narrativo é qualquer componente da linguagem audiovisual que tenha uma função narrativa dentro do filme. Elementos narrativos são as ferramentas e as possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica ao cineasta/instância narrativa para a condução da narrativa.

---

<sup>2</sup> Documentarista norte-americano (1884-1951) que, além *Moana*, fez outros documentários entre os quais se destacam *Nanook do Norte* (1922), *O Homem de Aran* (1934) e *Louisiana Story* (1948). *Nanook do Norte*, documentário que narra acontecimentos na vida de um esquimó e sua família é o filme que consolidou o gênero documentário. Em seus filmes, Flaherty buscava retratar o cotidiano de civilizações e modos de vida que estavam desaparecendo com o progresso.

<sup>3</sup> Tradução própria do original em inglês: “Of Course, *Moana*, being a visual account of events In the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value”.

Essas possibilidades são infinitas, mas, historicamente, um número reduzido de possibilidades são utilizadas no cinema, de acordo com o entendimento desses elementos pelo espectador e da ousadia ou preocupação dos realizadores em serem entendidos pelos espectadores.

Depoimentos, imagens de arquivo e imagens fixas são elementos narrativos comuns aos documentários, o que não os impedem de serem utilizados em filmes de ficção – tal utilização pode ser desejada para imprimir uma estética de documentário ao filme. Locução é um elemento narrativo de documentários que, no entanto, é comum ao cinema de ficção, assim como a música, por exemplo.

Segue uma relação de dez elementos narrativos comuns e característicos de documentários e que o identificam como gênero. Existem outros elementos narrativos que não estão listados, mas, nessa seleção, primou-se por escolher elementos narrativos presentes nos documentários de Eduardo Coutinho. Vale lembrar que um elemento dentro do filme pode se encaixar em duas ou mais das classificações das que seguem nessa relação, assim como podem haver elementos que não se encaixem em nenhum dos tipos:

a) Locução: é uma das diversas formas de fala dentro da linguagem cinematográfica. Embora haja um certo consenso, o termo locução, assim como diversos outros termos dentro dos estudos sobre cinema, recebe diversas interpretações pelas pessoas que se debruçam sobre o assunto. A locução, como entendida nesse trabalho, tem as seguintes características: é a leitura de um texto escrito ou escolhido pelo realizador antes, durante ou depois das filmagens; é realizada por um locutor, que pode ser o próprio realizador – mas não pode ser realizada por algum dos personagens do filme<sup>4</sup>; dela só se aproveita, no filme, o som da voz; é gravada para ser utilizada em algum ponto do filme, mesmo que esse ponto ainda não esteja definido no momento da gravação, ou que seja cortada em um dos diversos cortes por que passa o filme; por utilizar apenas a faixa sonora, necessariamente precisa ser acompanhada de alguma imagem, nem que essa imagem seja uma tela preta<sup>5</sup>.

b) Depoimento: é a utilização da faixa sonora e/ou visual do filme por alguém que o realizador do filme procurou para que dissesse algo para ser registrado. Esse “algo para ser registrado” não foi criado ou escrito pelo diretor, e sim elaborado pelo próprio entrevistado. Existem duas maneiras básicas de mostrar depoimentos em documentários: com

---

<sup>4</sup> Esta condição visa diferenciar a locução do que seria um depoimento sobreposto, como será visto mais adiante.

som direto<sup>6</sup> (em sincronia com a imagem do depoente falando); com som sobreposto (o som da voz do depoente acompanhado de outras imagens que não as do próprio depoente falando em sincronia som e imagem).

c) Música: muito comum em documentários, sempre se combinando com outros elementos da narrativa cinematográfica. Pode estar em som direto, quando um depoente canta uma música, por exemplo, ou sobreposto, quando o documentarista escolhe uma música para colocar em determinado momento do filme durante a montagem. Vernet escreve sobre a música como elemento narrativo: “a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua co-presença com elementos, como a imagem colocada em seqüência ou os diálogos: portanto seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica (AUMONT et al., 1995, p. 106)”.

d) Ruídos: ao contrário da música, os ruídos podem ter um valor narrativo por si só, quando são ruídos que têm alguma analogia com a realidade, como o som de um disparo de um revólver, um apito de trem, o som de um obturador de projetor cinematográfico, etc. Para facilitar a distinção do ruído como elemento narrativo e sua independência em relação a outros elementos, este trabalho toma como elemento narrativo o ruído que não tenha fonte visível na imagem, acrescentando ao evento relatado uma informação nova. Muitas vezes esse elemento é utilizado junto com a música e em muitos casos não é possível discernir um do outro.

e) Imagens de ilustração: imagens que podem estar acompanhadas de elementos sonoros sobrepostos e/ou com som direto. Têm a função narrativa de ilustrar com imagens o relato de algum evento, que geralmente ocorre na faixa sonora, por esta razão este tipo de imagem costuma ser associada ao acompanhamento de depoimentos e locuções. Ocasionalmente, quando aparece sozinha, sua função ilustrativa não é tão precisa e unívoca, dando margem a interpretações ambíguas quanto à sua função narrativa. Ex.: uma paisagem, uma pessoa, um local onde aconteceu alguma coisa, o quarto de alguém, um rio, o mar, o céu azul, etc.

---

<sup>5</sup> Ao menos que, em algum caso hipotético, o filme seja feito para se assistir de olhos fechados.

<sup>6</sup> Esta classificação inclui a dublagem que, se não é som direto por não ter sido captado no mesmo momento que a imagem, pretende imitar esta condição.

f) Imagens de ação: imagens que podem estar acompanhadas de elementos sonoros sobrepostos e/ou com som direto. A função narrativa dessas imagens é mostrar alguma ação acontecendo, uma ação que tenha alguma relevância para a história do filme. Difere das imagens de ilustração quando a ação que ocorre dentro da imagem é o próprio evento que está sendo narrado. Por esta razão, geralmente este elemento narrativo aparece sozinho dentro de um documentário ou outros elementos narrativos se limitam a complementar as informações que ele passa. Ex.: duas pessoas que falam entre elas, um médico que atende a um paciente, um culto religioso, etc.

g) Imagens de bastidores: imagens onde aparecem componentes da equipe ou equipamentos de filmagem ou qualquer imagem que tenha como principal função narrativa evidenciar o momento da filmagem. Ex.: uma produtora pagando o cachê para o entrevistado, a equipe de filmagem chegando na casa de alguém, etc. Também podem estar acompanhadas de som direto e/ou sobreposto.

h) Imagens de arquivo: imagens que não foram produzidas para o filme, mas são utilizadas neste. Geralmente utilizadas quando se narram fatos do passado. Neste trabalho, utilizaremos essa denominação com referência apenas às imagens de arquivo do tipo cinematográfico e em movimento, com ou sem som.

i) Imagens fixas: fotografias, recortes de jornais, documentos, mapas, etc. Também são chamadas imagens *tabletop*, “em cima da mesa”, em inglês. Referência a uma das muitas maneiras de se filmar esse tipo de imagem, sobre uma mesa de luz, com a câmera virada para baixo. Hoje em dia, no entanto, é mais comum que essas imagens sejam digitalizadas e incluídas no filme direto na montagem ou na finalização. Muitas vezes essas imagens fixas ganham um movimento que não lhes é próprio, mas feito pela câmera ou pelo equipamento de finalização, como *zoom* ou panorâmica. Este elemento não possui som, sendo acompanhado por algum elemento sonoro ou por nenhum som.

j) Palavra escrita: o letreiro, a presença da palavra escrita dentro do filme. É um elemento narrativo que aparece sozinho sobre a tela ou se combina com os outros elementos narrativos estudados, sobreposto à imagem ou presente dentro de qualquer outro elemento narrativo visual: como, por exemplo, em imagens fixas de jornal, ou em imagens de ilustração, quando aparece uma placa que indique o que é determinado lugar, ou em depoimentos, quando o depoente tem uma camiseta com algo escrito que pode querer dizer

algo sobre ele. Assim como as imagens fixas, é um elemento narrativo estritamente visual, não possuindo som por si.

A relação dos elementos narrativos entre si é de dois tipos: de simultaneidade e de sucessão. A cada momento de um filme narrativo algum fato está sendo narrado para o espectador, assim a narrativa está sempre sendo construída por pelo menos um ou mais elementos narrativos e esses elementos se sucedem e se revezam do início até o final do filme.

Quando dois ou mais desses elementos ocorrem simultâneos, geralmente um deles conduz a narrativa. Ou seja, é o elemento narrativo que passa as informações mais importantes para o relato do evento que está sendo narrado. Nesse caso, os outros elementos narrativos complementam e auxiliam o elemento narrativo principal na tarefa de conduzir a narrativa.

É fácil identificar a preponderância de alguns elementos narrativos simultâneos sobre outros na condução da narrativa. Basta um exercício de abstração e imaginar a parte do filme que se está assistindo sem cada um dos elementos narrativos simultâneos que estão presentes no momento do filme em questão. Aquele elemento que for indispensável para o entendimento daquele momento do filme é o elemento condutor da narrativa.

Como dito acima, a possibilidade desses elementos narrativos é infinita, e a todo o momento estão sendo utilizados novos elementos. Essa classificação é útil em nível de análise das possibilidades de utilização da linguagem audiovisual em filmes documentários e foi criada para este fim.

Essa classificação passa por todos os riscos de uma classificação. As diferenças entre esses elementos narrativos são de diferentes naturezas e os limites entre um e outro são muito frágeis. Os elementos narrativos serão analisados caso a caso dentro de seu contexto e será verificada qual a sua função narrativa mais importante.

A definição desses dez elementos tem raízes históricas na maneira que os documentaristas ao longo dos tempos utilizaram a linguagem audiovisual para contar suas histórias e do objetivo que tinham ao empregar cada um desses elementos e, *mutatis mutandis*, o objetivo que tinham ao fazer o filme.

Assim, o que diferencia um elemento narrativo dos demais é, mais que qualquer característica intrínseca ao elemento, a intenção do documentarista ao empregá-lo e qual a função dentro da narrativa que o documentarista pretendia para tal elemento.

## *2.2 Escolas do documentário e elementos narrativos*

Durante a evolução do documentário, diferentes elementos narrativos foram utilizados de maneiras diferentes por realizadores que tinham um determinado objetivo ao filmar. Na história do documentário, três escolas de documentaristas se destacam por diferirem no objetivo que tinham para seus filmes e para o cinema e nos elementos narrativos que utilizavam para alcançar e exemplificar este objetivo: Escola Documentarista Inglesa, Cinema Verdade e Cinema Direto.

Essas três escolas têm em comum o fato de cada uma ter um princípio, uma maneira específica de como tratar o seu tema/história, como transformar a história em narrativa e como conduzir essa narrativa.

### *2.2.1 Escola Documentarista Inglesa e o Documentário Clássico*

A escola documentarista inglesa, ou britânica, foi composta por um grupo de jovens cineastas que, do final da década de 20 até o início da Segunda Guerra, se reuniram sob a liderança de John Grierson e, com apoio governamental num primeiro momento, e privado num segundo, produziram dezenas de documentários com semelhanças estéticas e um desejo em comum: fazer propaganda.

O objetivo principal dessa propaganda era promover a dignidade e a educação da cidadania das classes trabalhadoras e menos abastadas<sup>7</sup>. Os temas dos documentários desse movimento eram quase sempre os trabalhadores e suas condições de trabalho e de vida. Trabalhadores do comércio de chá, mineiros, pescadores, trabalhadores do correio,

trabalhadores com problemas de moradia ou de alimentação; todos foram objetos dos documentaristas dessa escola.

John Grierson, líder, mentor e padrinho do movimento, é um documentarista de um filme só: *Drifters*, de 1929, um documentário mudo sobre a pesca de arenque. Em *Drifters*, os entretítulos entre as imagens é que conduziam a narrativa do documentário; foi patrocinado pela Empire Marketing Board (EMB), órgão do governo britânico encarregado de promover e regular o comércio dentro do Império Britânico. O filme fez tanto sucesso que a EMB criou uma unidade de produção de filmes e colocou Grierson como diretor (BARNOUW, 1993).

A EMB Film Unit passou a reunir diversos jovens aspirantes a cineastas, a maioria com nenhuma experiência em cinema, e foi o berço do movimento de documentaristas que criariam o modelo do que viria a ser conhecido até os dias de hoje como “documentário clássico”.

Este modelo de documentário tinha a locução como principal elemento narrativo – os primeiros filmes da EMB Film Unit já foram feitos com som. Os documentários geralmente se referiam a processos sociais impessoais, como os citados três parágrafos acima. As imagens referentes a esses acontecimentos eram acompanhadas por uma locução impessoal, que conduzia a narrativa dos acontecimentos e articulava um ponto de vista sobre o tema (BARNOUW, 1993, p. 89).

Não deixa de ser curioso o fato de que seja creditado a um homem que dirigiu apenas um filme – sem som! – a instituição daquele que talvez seja o elemento narrativo mais típico e característico, ao menos para o grande público, do documentário: a locução. Foi através da “Escola Grierson de diretores de documentários britânicos” (ANDREW, 2002, p. 113) que a utilização da locução em documentários se consagrou.

Grierson não dirigiu mais nenhum filme após *Drifters*, mas assistia a todos os filmes produzidos em sua unidade por diretores como Basil Wright, Paul Rotha, Harry Watt, Edgar Anstey, Arthur Elton, entre outros. Grierson era “soberano absoluto” (BARNOUW: 1993, p. 81) entre eles, além de chefe, era o grande mentor do movimento. Como todos eram diretores iniciantes, Grierson era quem orientava sobre como deveriam fazer e montar os filmes. Sua principal orientação aos seguidores era de que eles eram, em primeiro lugar, propagandistas, depois autores de filmes, devendo, pois, evitar esteticismos (idem, p. 82).

---

<sup>7</sup> Sobre Grierson e a escola documentarista inglesa, ver BARNOUW, 1993, p. 77-89.



Essa orientação de Grierson é flagrante nos filmes da escola documentarista inglesa, e, a locução como articuladora de um discurso, amparada em outros elementos narrativos, parece ser o principal ingrediente dos filmes como veículo de propaganda.

Já à época, a escola documentarista inglesa teve grande importância, não só nos limites do Império Britânico quanto no estrangeiro. A Empire Marketing Board foi dissolvida em 1934, mas isso não foi dificuldade para o movimento. Outras empresas públicas e privadas resolveram abrir unidades de produção que passaram a ser dirigidas por Grierson e seus pupilos.

O movimento manteve sua coesão por uma década, até o rebentar da Segunda Guerra Mundial, quando, por razões óbvias, o foco dos documentários deslocou-se, das questões sociais, para o fronte de batalha.

Em 1939, Grierson foi enviado para montar a National Film Board do Canadá, agência pública que regula e promove o cinema canadense até os dias de hoje e é uma referência mundial nesse tipo de agência<sup>8</sup>. Grierson também esteve em missões semelhantes na Austrália e Nova Zelândia.

João Moreira Salles<sup>9</sup>, documentarista de *Nelson Freire e Entreatos*<sup>10</sup>, em entrevista ao site Críticos.com.br, fala da semelhança de seus primeiros filmes com os filmes da escola documentarista inglesa de Grierson com as seguintes palavras: “no caso ali são documentários clássicos, no sentido de ter uma narração em *off* que conduz a ação, etc. e tal, que é uma invenção do cinema inglês, do Grierson. (entrevista dada em 09/05/2003)”.

Foi com o passar dos anos, e com a sucessão de movimentos dentro do documentário, que os documentários do movimento liderado por Grierson, passaram a ser conhecidos como documentários clássicos. Mesmo Grierson não sendo o primeiro documentarista, nem sendo o movimento que liderou, o primeiro na história do documentário, foi Grierson quem aplicou, pela primeira vez, o termo “documentary” a um filme.

Além de batizar o gênero que tantos seguiriam depois, Grierson deixou de herança a locução como elemento narrativo do documentário. O seu modelo de locução, impessoal,

---

<sup>8</sup> Ver *site*: [www.nfb.ca/e/index\\_about.html](http://www.nfb.ca/e/index_about.html), onde consta uma foto de Grierson, até a data de entrega do trabalho.

<sup>9</sup> João Moreira Salles também foi produtor executivo dos dois últimos documentários de Eduardo Coutinho: *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004).

<sup>10</sup> Documentários brasileiros de 2003 e 2004, respectivamente.

onisciente e onipresente, “*the voice of God*” (NICHOLS In New..., 1988, p. 48) ou “a voz do saber” (BERNARDET, 1985, p. 13), é um dos principais paradigmas do documentário, sendo impossível ao documentarista permanecer insensível a ele: ou o aceita, ou o aceita com restrições, ou o refuta.

Após Grierson, a locução foi utilizada das mais diversas maneiras na história do documentário, e grande parte dessas maneiras de se utilizar a locução foram determinadas em função do modelo *griersoniano*.

### 2.2.1.1 A Locução e os Elementos Narrativos no Documentário Clássico

A locução é o meio mais direto de intervenção e condução da narrativa por parte do realizador. Não é à toa que a locução é mais comum no documentário que na ficção. A narrativa da maioria dos filmes de ficção já está toda planejada antes de começar as filmagens, enquanto que grande parte dos documentários parte para as filmagens sem ter a narrativa esquadrihada.

Para o documentário manter uma ou várias linhas narrativas de acordo com a visão do documentarista, pode ser necessário impor às imagens e aos fatos captados uma lógica narrativa externa que explique a lógica da seqüência das imagens e diminua sua ambigüidade, dando um caráter mais unívoco ao filme.

A locução é a “voz” do realizador, um texto escrito ou escolhido pelo realizador (diretor ou roteirista) para colocar naquele trecho do filme. É um elemento narrativo externo ao universo que foi filmado no documentário, que o realizador aplica sobre o universo do que foi filmado.

São duas as principais questões que envolvem o padrão clássico da locução no desenvolvimento da narrativa documentária: a impessoalidade da locução e seu papel onisciente. Essas duas características da locução freqüentemente estão juntas.

O caráter impessoal da locução diz respeito ao seu posicionamento por de fora da história cuja narrativa conduz. O texto é falado em terceira pessoa e o locutor e o escritor do

texto não se identificam. Essa impessoalidade é uma característica histórica que foi adquirida pela locução em determinado momento da história do cinema e perdura até hoje.

A locução no documentário surgiu junto com o som, como natural substituição dos entretítulos escritos em cartão, que entravam entre uma imagem e outra, nos documentários do cinema mudo.

Uma característica presente em grande parte dos entretítulos que foi transposta para a locução é a impessoalidade do comentário. Os comentários escritos no cinema sem som eram impessoais. Dificilmente alguém saberia reconhecer de quem era a caligrafia das letras dos entretítulos, até porque, muitos desses entretítulos eram transpostos para o filme, através de fotolitos, por profissionais que podiam nem saber do que se tratava o filme. As palavras do comentário podiam ter sido escritas e mesmo os comentários podiam ser elaborados por qualquer pessoa, que não se saberia quem tinha escrito as palavras ou elaborado o texto.

Uma locução, no entanto, exige que alguém fale enquanto as palavras são ditas e ouvidas. O remetente da mensagem está evidente no meio de transmissão e, mesmo que o locutor não seja a mesma pessoa que escreveu o texto e que o espectador não identifique de quem é a voz, essa mensagem tem uma voz que é sempre de uma pessoa, é algo pessoal.

Pode-se considerar, assim, que o comentário falado no cinema carrega um índice de pessoalidade maior que os entretítulos do cinema mudo. Por conseguinte, conclui-se que um comentário impessoal talvez se adequasse menos a uma locução que a um entretítulo.

Assim é que pode-se dizer que, da forma como o cinema evoluiu, a impessoalidade presente em grande parte das locuções no documentário é herança dos entretítulos do cinema mudo.

A onisciência da locução no documentário clássico está estreitamente ligada a essa impessoalidade e diz respeito à locução que tem todas as informações do filme, sabe tudo o que vai acontecer no filme e sabe o que se passa nos pensamentos dos personagens. Essa onisciência deriva do ponto de vista privilegiado do realizador sobre a sua obra.

A utilização dessa locução impessoal e onisciente deu origem ao que Jean-Claude Bernardet denominou como “modelo sociológico” (BERNARDET, 1985). Em *Cineastas e*

*Imagens do Povo*<sup>11</sup>, Bernardet, na busca por saber quem é o dono do discurso em documentários produzidos entre 1960 e 1980 e quais os investimentos estéticos feitos nos filmes na busca por melhor incorporar esse discurso, chega a um modelo de documentário a que chamou de “Modelo Sociológico”, ou “A Voz do Dono”.

A voz do dono é a voz do documentarista, pois, nesse modelo de documentário, o dono do discurso é o documentarista que, através de uma voz, a locução onisciente<sup>12</sup>, conduz a narrativa dando um ponto de vista sobre a realidade, adequando os trechos de realidade captados com imagens e depoimentos ao seu discurso. A esse dispositivo Bernardet chama de mecanismo particular/geral, quando uma locução passa informações gerais e abstratas sobre o tema e é apoiada por exemplos particulares em depoimentos, imagens ou sons. Por exemplo: a locução diz: “a mecanização das fábricas aumenta o desemprego, no último ano, cinco mil operários foram demitidos na grande São Paulo”; em seguida há o depoimento de um operário que diz “daí eles começaram a comprar máquina e me mandaram embora”<sup>13</sup>. No modelo sociológico, quando os elementos narrativos locução e depoimento se sucedem um após o outro “os entrevistados são usados para cancelar a autenticidade da fala do locutor” (BERNARDET, 1985, p. 13)<sup>14</sup>.

Tendo em vista essa dramatização do real com vista a construir e confirmar um discurso presente, principalmente, na locução, pode-se dizer que o modelo sociológico descrito por Bernardet é uma continuação do modelo clássico de documentário, utilizando como fala, além da locução, o depoimento.

No modelo sociológico não são incluídos elementos que possam contradizer o discurso do documentarista e atrapalhar o mecanismo particular/geral. Essa adequação do real ao discurso do realizador acontece tanto na montagem, com o corte do que não corrobora ou contradiz o discurso; quanto na gravação, quando serão procurados elementos do real que estejam de acordo com a visão que o documentarista tem do tema.

---

<sup>11</sup> Um dos mais importantes livros de análise de filmes do Brasil.

<sup>12</sup> Essa relação entre a locução e a palavra “voz”, do título *A Voz do Dono*, é feita por este trabalho, e não está no livro citado. Bernardet, embora em nenhum momento exclua esta relação, aproxima mais o termo “voz” ao que seria a expressão do discurso.

<sup>13</sup> Este exemplo foi criado para este trabalho.

<sup>14</sup> Os documentários analisados por Bernardet que se encaixam nesse modelo são *Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman e *Passe Livre*, de Oswaldo Caldeira.

No exemplo acima, seria cortada na montagem a fala do operário quando ele dissesse, caso dissesse, que sempre teve problemas com o chefe, ou que ele não passou no curso feito pela empresa para a utilização dos novos equipamentos.

A adequação do real ao discurso do realizador aconteceria no momento da gravação quando, após ouvir por parte do entrevistado a explicação de que ele foi demitido porque a fábrica onde trabalhava comprou máquinas novas, o documentarista, interessado na construção de um modelo sociológico de documentário, não fizesse perguntas do tipo “houve alguma outra razão para você ser demitido?”, ou “como era a relação com o seu chefe?”.

Essas outras informações não desqualificariam necessariamente o discurso do filme, mas não o ratificariam por completo e colocariam outras informações entre o geral explicitado na locução e o particular dos depoimentos.

A locução utilizada nesse tipo de documentário de que fala Bernardet é um tipo de locução “confiante na sua adesão ao real” (BERNARDET, 1985, p. 27), que conduz a narrativa ao ponto onde o documentarista quer chegar. O ponto onde esses documentaristas que utilizaram este modelo sociológico queriam chegar era a conscientização da população para as condições de dominação em que viviam.

O motivo da realização dos documentários era um motivo ideológico, por isso a necessidade de estruturar a narrativa do documentário de modo a apoiar o discurso ideológico que era feito, não dando margens a outras interpretações que não a desejada.

Os documentários eram feitos para servirem de peça de propaganda. Embora alguns desses documentaristas pensassem que estavam fazendo Cinema Verdade, por causa do uso do som direto e de depoimentos, seus filmes, narrativamente, se aproximavam muito mais do documentário clássico.

A estrutura narrativa, tanto do modelo sociológico quanto do documentário clássico, é composta principalmente por seqüências de uma locução impessoal, onisciente e generalizante alternada ou simultânea com outros elementos que apoiam e exemplificam o que diz a locução.

O modelo sociológico é uma atualização do documentário clássico. Com a chegada do som direto e sincrônico com a imagem ao documentário, o depoimento surgiu como possibilidade narrativa aos realizadores.

O modelo de documentário que Bernardet batizou como sociológico – e que exemplificou com documentários brasileiros das décadas de 60 e 70, mas, certamente é um modelo que foi e continua sendo seguido em qualquer parte do mundo onde foram feitos e se façam documentários – é a utilização do depoimento dentro do modelo narrativo do documentário clássico criado pela escola documentarista inglesa. Por esta razão, no decorrer deste trabalho, dentro do termo documentário clássico, estará incluído o modelo sociológico.

Outros elementos narrativos do documentário clássico são geralmente empregados como apoio à locução, exemplificando e ilustrando o texto do realizador. A combinação desses elementos com a locução é simultânea (como imagens de ilustração e música) ou intercalada (como no caso dos depoimentos, mecanismo exemplificado acima). Com base na relação de elementos narrativos apresentada em 1.4, tem-se a relação dos elementos narrativos tradicionalmente empregados pelos documentários clássicos: depoimento; música; ruídos; imagens de ilustração; imagens de arquivo; imagens fixas; palavra escrita.

### 2.2.2 Cinema Direto

O Cinema Direto, ou *Direct Cinema*, é um movimento de documentaristas originado nos Estados Unidos que, utilizando novas câmeras e novos equipamentos de captação de som direto – mais práticos e portáteis, partiram dispostos a observar o mundo do início da década de 60.

Este movimento, juntamente com o surgimento do Cinema Verdade, com a presença cada vez maior da mulher dentro do documentário – tanto como realizadora quanto como tema, a entrada das grandes redes de televisão dos Estados Unidos e da Europa na produção de documentários, fez com que o início da década de 60 passasse a ser conhecido como a Era de Ouro do cinema não-ficcional (ROSENTHAL, 1988, p. 2).

No final da década de 50, além do aperfeiçoamento das câmeras e gravadores de som, houve um incremento de novas tecnologias de sincronização de imagem e som. Esse avanço tecnológico teve início com documentaristas – antes que com engenheiros, como os documentaristas norte-americanos Richard Leacock e Robert Drew, que, ávidos pelo som

direto, estudaram soluções práticas que facilitassem a sincronização do som com a imagem usando os equipamentos que possuíam<sup>15</sup>.

Esta convergência tecnológica abriu novas possibilidades narrativas aos documentaristas, como coloca Bernardet (2003, p. 281):

até os anos 50, os documentaristas só dispunham de som de estúdio: a voz do locutor e a musiquinha de fundo. (...) Quando apareceram equipamentos possibilitando a captação de som em sincronia com a imagem, a linguagem do cinema documentário se transformou. O locutor de estúdio tornou-se um recurso entre outros, que podia ou não ser usado. Um outro universo sonoro foi criado com a captação de ruídos ambientes e de falas.

Essas novas possibilidades narrativas surgiram concomitantes ao desejo profundo dos novos realizadores de captar realidade da maneira mais direta e objetiva possível e expor, através de seus filmes, essa realidade da maneira mais crua, visceral e contundentemente verdadeira.

O modelo de documentário que havia era o modelo clássico, e esses realizadores não acreditavam que podiam chegar à realidade através dele. A essência do documentário clássico, a “dramatização do material real” de que fala Rotha (Apud WINSTON, 1988, p. 21) era considerada uma distorção da realidade e os realizadores do Cinema Direto acreditavam que após esse processo de dramatização muito pouco de realidade restava.

Munidos de seus novos equipamentos, esses documentaristas partiram para o mundo dispostos a registrar em filme a vida como ela era naqueles anos 60, da maneira mais direta possível, com uma câmera e um microfone apontados para o mundo a sua volta. Mas logo perceberam que havia um obstáculo entre eles e o registro da realidade: o próprio processo de filmagem.

Cinema Direto é o estilo de documentário que procura esconder ao máximo o processo de produção do filme (WINSTON, p. 518). Esse desejo de esconder o processo de produção do filme não tem como objetivo fazer que o espectador não perceba que o que ele está assistindo é um filme – embora essa possa ser uma das características do Cinema Direto.

---

<sup>15</sup> Sobre os experimentos para sincronização feitos por Richard Leacock e Robert Drew ver Barnouw (1993, p. 208-210).

O documentarista desta escola, mais que esconder a câmera – ou seja, o processo de filmagem<sup>16</sup> – do espectador, quer esconder a câmera das pessoas que participam e são objetos do filme. Mais que qualquer outro movimento de documentário, o Cinema Direto pretende revelar a realidade da forma mais objetiva possível, mostrar as coisas como elas são.

Assim, alguma coisa que se interponha entre a realidade e o filme, como o próprio processo de filmagem, é lamentada pelos documentaristas deste movimento (BARNOUW, 1993, p. 220). Nem sempre o mundo se mostra da mesma forma, com ou sem a câmera. Cineastas de Cinema Direto tendem a minimizar ao máximo o efeito que a presença da câmera tem sobre a realidade. A expressão “mosca na parede” dá a idéia do ponto de vista desejado pelo Cinema Direto.

O Cinema Direto teve uma ênfase maior nos Estados Unidos e Inglaterra, onde equipes reduzidas passaram a observar lugares, instituições, pessoas, profissões, tudo o que houvesse para ser filmado (BARNOUW, 1993). *Primary*, de Robert Drew e Richard Leacock (1960), é o filme que sintetiza a maneira de filmar defendida pelo cinema direto.

Neste filme dois senadores democratas – entre eles John Kennedy, que viria a ser o presidente eleito – são acompanhados, cada um por uma equipe de filmagem, durante a campanha para a convenção do Partido Democrata, ocasião em que seria escolhido o candidato do partido a presidente dos Estados Unidos. O objetivo era captar como os dois candidatos agiriam às situações por que passavam em uma campanha. Durante as filmagens, o esforço era para que a câmera não fosse notada e o que fosse registrado fosse exatamente o que aconteceria mesmo se ali não estivesse uma câmara.

#### 2.2.2.1 Elementos Narrativos do Cinema Direto

Conceitualmente, o Cinema Direto é um gênero de documentário que não admite dois dos elementos narrativos mais comuns do documentário, o depoimento e a locução, pois ambos são interferências do processo de filmagem sobre a realidade filmada.

---

16 Nesse trabalho, como em livros sobre o tema, que estão na bibliografia, a expressão “câmera”, utilizada nesse contexto, refere-se não só ao equipamento utilizado para captar imagens, mas também a todo o processo de filmagem.



O depoimento evidencia a câmera, pois é dado em direção e para a câmera, por causa dela. A pessoa que dá o depoimento não daria aquele mesmo depoimento se não fosse a câmera, se não fosse o fato de que alguém estivesse realizando um filme e lhe fizesse perguntas ou pedisse para ela falar alguma coisa. O depoimento é um elemento narrativo que o Cinema Direto não utiliza por se tratar de uma interferência na realidade filmada.

Mesmo sendo uma interferência sobre a realidade filmada de um tipo diferente que o depoimento, a locução tende a ser evitada pelos documentaristas do Cinema Direto. A locução não faz parte do mundo que está sendo filmado, é uma interferência do realizador sobre o universo filmado não no momento da gravação, mas no momento da montagem. Ricky Leacock, um dos mais importantes documentaristas do movimento sintetiza a posição do cinema direto em relação à locução: “não gosto que me digam as coisas; só quando as descubro por mim mesmo me resultam excitantes... Desde o momento em que me *diz* a resposta, tendo a rechaçá-la” [grifo presente em Barnouw] (Apud BARNOUW, 1993, p. 209).

Em tese, também não são aceitas pelo Cinema Direto, as imagens de bastidores, pois a função dessas imagens é evidenciar o processo de filmagem, justamente o que o Cinema Direto pretende esconder. Outros elementos que são sobrepostos à realidade filmada no momento da montagem também não são bem-vindos, como: música, ruídos e a palavra escrita sobrepostos, além de imagens fixas e imagens de arquivo.

O Cinema Direto estrutura sua narrativa fundamentalmente em dois elementos: imagens de ilustração e imagens de ação – sempre utilizando o som direto. O que permite a presença de dois elementos narrativos sonoros em som direto: música e ruídos. Além disso, a palavra escrita também pode ser um elemento narrativo do Cinema Direto quando presente em cena. Imagens de ilustração e imagens de ação, dentro dos filmes de Eduardo Coutinho, são chamadas, por ele mesmo, de “imagens puras”<sup>17</sup>.

As “imagens puras”, pelo ponto de vista da ambigüidade narrativa, são o oposto das seqüências de locução do documentário clássico. Se no documentário clássico da escola

---

17 O termo “imagem pura” não é corrente entre os documentaristas. É um termo cunhado por Eduardo Coutinho, na busca por dar um nome a um tipo de imagem freqüente em seus documentários. Consuelo Lins apresenta o termo: “imagem ‘pura’ – como Coutinho costuma definir imagens onde não há pessoas falando” (LINS, 2004, p. 116). Exemplificando o termo, Lins cita as imagens puras de *Santo Forte* (1999), terceiro longa documentário de Coutinho: “dez planos de pequenas estátuas de umbanda, sete planos de espaços vazios, três de paisagens e pequenas seqüências de imagens: a equipe anda pelo morro, Carla dança na boate, as casas enfeitadas no dia de Natal, dona Thereza e seu Braulino nos becos da favela e um plano-seqüência final, de um minuto, no quarto de dona Thereza (idem, p. 116)”.

documentarista inglesa a narrativa se estruturava para ser o menos ambígua possível, o Cinema Direto é montado em seqüências de imagens puras, quando a ambigüidade do real não só não é recriminada, quanto é desejada.

Não utilizando depoimentos e locução, o Cinema Direto é o movimento dentro do cinema documentário, mais do que qualquer outro, em que são as imagens que conduzem narrativamente os filmes, o que faz com que estes tenham uma ambigüidade muito grande.

Nesse ponto, o cinema direto se aproxima muito de algumas idéias do teórico realista André Bazin, que acreditava ser a ambigüidade um valor do cinema, pois o aproxima da experiência realista do mundo. “A natureza tem muitos sentidos, e se pode dizer que fala conosco ‘ambiguamente’” (ANDREW, 2002, p. 130).

“Há então uma realidade mais profunda, que deve ser preservada pelo cinema realista: a liberdade de o espectador escolher sua própria interpretação do objeto ou evento” (idem, p. 133). Esse pensamento sobre cinema de André Bazin está muito próximo do que diz Richard Leacock sobre a locução que diz as coisas para o espectador.

### 2.2.3 *Cinema Verdade*

A convergência destas tecnologias com uma busca por se aproximar cada vez mais de uma independência completa do depoimento e da construção de um discurso não do documentarista e sim do outro, o objeto/tema do documentário, gerou um dos movimentos mais férteis do cinema documentário: o Cinema Verdade.

Cinema Verdade, ou *Cinema-Verité*, é um movimento originado na França cujo marco inaugural é o documentário *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un été*), de 1961, de Jean Rouch e Edgar Morin. Jean era um documentarista etnográfico que já havia rodado vários filmes sobre tribos africanas. Edgar, um sociólogo, assistiu a um desses filmes e propôs a Rouch que ambos fizessem um filme sobre a “estranha tribo” que vivia em Paris: “eu lhe propus fazermos um filme juntos, sobre a sociedade francesa, a partir da seguinte questão: ‘Como você vive?’”(MORIN, 2004).

Rouch e Morin reuniram um pequeno grupo de habitantes de Paris e passaram a entrevistá-los e a promover encontros entre eles. O filme mostrava depoimentos da uma maneira que nunca tinha sido feita antes. Aos entrevistados era questionado se eles estavam felizes, o que ele estava achando do processo de filmagem, porque estavam tristes. O objetivo de Rouch com os depoimentos era promover momentos de revelação (BARNOUW, 1993, p. 222).

O termo Cinema Verdade é uma tradução do russo em homenagem ao *Kino-Pravda*, versão cinematográfica do *Pravda*, jornal revolucionário bolchevique. Na verdade, a homenagem era para Dziga Vertov, que dirigiu o cine-jornal soviético no início da década de 20, mas que apresentou suas principais inovações no documentário com *O Homem com a Câmera*, de 1929. Sem som, *O Homem com a Câmera* não apresenta entretítulos, a narrativa é toda conduzida pela imagem. Neste documentário o processo de produção do filme está dentro da história do filme, com a inclusão de diversas imagens do operador da câmera fazendo as tomadas que depois apareceriam no filme.

O Cinema Verdade é contemporâneo do Cinema Direto. Assim como este, era contrário ao documentário clássico e à adequação do material filmado ao ponto de vista do realizador. Mas os pontos em comum acabam por aí. Cinema Verdade é exatamente o oposto do Cinema Direto e Winston, para salientar ainda mais que essa oposição, exagera dizendo que a única coisa que as duas escolas têm em comum é o equipamento (WINSTON In: New..., 1988, p. 517-518).

Enquanto o Cinema Direto tenta evitar ao máximo a interferência da câmera sobre o mundo filmado, o Cinema Verdade, incorpora essas interferências e trabalha com elas em sua narrativa.

Não acreditando que possa esconder o processo de filmagem, o Cinema Verdade torna o processo de filmagem o tema do filme. Se o objetivo do Cinema Direto é captar o comportamento de uma pessoa como se ela não estivesse sendo filmada, o Cinema Verdade pretende o contrário, mostrar o comportamento de uma pessoa ao ser confrontada com o processo de filmagem.

De certa forma, o Cinema Direto acredita que haja uma realidade a ser filmada. Que, ao filmar uma situação ou uma pessoa com o ponto de vista de uma mosca na parede,

tornando a circunstância da filmagem o mais invisível possível, essa situação e essa pessoa vão ser filmadas do jeito que realmente são.

O Cinema Verdade parece ser mais cético e menos idealista em relação à realidade. Não acredita que haja uma realidade há ser filmada ou que seja possível filmar uma pessoa ou uma situação do jeito que elas realmente são. A realidade é circunstancial e as coisas só são como são de acordo com as circunstâncias em que estão. Como não acredita que seja possível ignorar, ou tornar invisível, a circunstância da filmagem, o Cinema Verdade incorpora essa circunstância à realidade filmada e seus filmes passam a ser filmes que mostram como pessoas e situações são, ou reagem, naquele específico momento sob aquelas específicas circunstâncias daquele momento do processo de filmagem daquele filme.

É assim que a câmara, de observadora no cinema direto, passa a ser catalisadora de uma crise que será registrada, no Cinema Verdade (BARNOUW, 1993)<sup>18</sup>.

O Cinema Verdade, ao invés de esconder, mostra a câmara e faz as pessoas reagirem diante dela. É da interferência da câmara no mundo que sai o filme. Todo o documentário de Cinema Verdade é a história de uma equipe de filmagem fazendo um filme. É o que mostram as sinopses dos filmes de Eduardo Coutinho, como em *Edifício Master*: “um edifício em Copacabana. A uma esquina da praia. Duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados. Uns quinhentos moradores. Doze andares, vinte e três apartamentos por andar. Eduardo Coutinho e sua equipe alugaram um apartamento no prédio por um mês e durante sete dias filmaram a vida de seus moradores. Trinta e sete deles são personagens do filme”.

Entre essas interferências, o depoimento é a mais característica. O depoimento só é dado porque a câmara está ali para captar aquele depoimento.

### 2.2.3.1 O Depoimento e Elementos Narrativos no Cinema Verdade

O depoimento é o elemento mais importante do documentário de Eduardo Coutinho. Coutinho não acredita que o depoimento seja um momento de dar voz ao outro, e sim que o

---

<sup>18</sup> Barnouw utiliza, no título dos subcapítulos em que trata dessas escolas, as palavras “observador”, para o cinema direto e “agente catalisador” para o cinema verdade.

depoimento é um momento de participação efetiva do documentarista com o outro/depoente, quando da interação, da interlocução entre os dois é que sai o discurso (LINS, 2004). O depoimento é um momento de interferência do documentarista no mundo, e a câmera é o agente catalisador dessa interferência que vai dar origem ao depoimento.

O termo “depoimento” é utilizado nesse trabalho em lugar de “entrevista” por abranger uma categoria de fala no cinema que nem sempre a entrevista pode cobrir. As seqüências de depoimento incluem, além da entrevista, outras formas de manifestação verbal para a câmera ou para a pessoa que está ao lado da câmera ou com a câmera.

Entrevista entende-se como uma série de perguntas e respostas, um diálogo entre duas ou mais pessoas. O depoimento, entretanto, pode ser tanto um trecho de uma resposta de uma entrevista, quanto uma fala solta, não pertencente a um diálogo e dirigida por alguém para uma câmera, ou ainda, a resposta, ou diversas respostas de diversas pessoas a uma mesma e única pergunta – uma enquete.

O desenvolvimento do depoimento como forma de expressão no documentário não foi tão fácil quanto a locução. Mesmo após a chegada do som no cinema, com os primeiros filmes falados, muito tempo os equipamentos de som direto tiveram que evoluir para atender a um uso mais prático e portátil por parte dos documentaristas, bem como sua posterior sincronização.

Assim como a locução, e mesmo com todas as dificuldades que os equipamentos de captação de som impunham a quem fosse utilizá-los na década de 30, foi a escola britânica de documentários quem introduziu os depoimentos no documentário.

Arthur Elton, em 1935, com os filmes *Workers and Jobs* e *Housing Problems*, este último co-dirigido com Edgar Anstey, incluiu depoimentos em seus documentários no lugar da locução (BARNOUW, 1993). No entanto esses experimentos não seriam levados adiante, e o depoimento só irromperia no documentário no final da década de 50.

De certa forma, o depoimento é o oposto da locução. É o momento em que não é o realizador quem escolhe as palavras que são ditas. É o momento no filme documentário no qual quem conduz a narrativa é o outro, a pessoa que dá o depoimento.

O documentarista, de certa forma, delega a função de narrar a história para o depoente. No entanto, o outro nunca é totalmente livre para se expressar, pois sua fala é

inevitavelmente determinada pelo documentarista em dois momentos. Na gravação, quando o documentarista determina o tema, as circunstâncias e as perguntas a serem feitas no depoimento; e na montagem, quando o documentarista escolhe o trecho do depoimento que entra no filme (mesmo se entrar todo o depoimento, esta é uma escolha do documentarista), em qual ou quais momentos do filme o depoimento vai entrar ou ainda se vai utilizar o depoimento ou descartá-lo.

O depoimento dentro do documentário parece ser uma forma híbrida de expressão envolvida nas possibilidades e obrigatoriedades de manipulação por parte do realizador. Ao mesmo tempo em que o documentarista não pode manipulá-lo tanto a ponto de modificá-lo totalmente, ele não consegue fazer com que o depoente passe da situação de objeto para a de sujeito construtor da narrativa.

A problemática do depoimento gira entre esses dois pólos, a manipulação completa por parte do realizador e sua completa independência do realizador. Nenhum desses dois pólos é alcançável, e durante o desenvolvimento do documentário, diversos foram os posicionamentos propostos dentro desse espectro de possibilidades.

Uma das maneiras de se utilizar o depoimento foi apresentada quando se falou da locução na Escola Documentarista Inglesa; quando o depoimento é utilizado para legitimar o discurso conduzido pela locução. Esse tipo de estrutura da narrativa do documentário é o que Jean-Claude Bernardet batizou de “modelo sociológico” (BERNARDET, 1985). De acordo com Bernardet, o modelo sociológico impede que o outro, aquele que dá o depoimento, emerja para construir o seu próprio discurso e conduzir a narrativa do filme: “esta linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das idéias, dos fatos que tende a excluir a ambigüidade, esta linguagem impede a emergência do outro (BERNARDET, 1985, p. 186)”.

Empregando a figura de dois pólos proposta acima, pode-se dizer que no modelo sociológico essa utilização do depoimento se aproxima mais do pólo da manipulação completa que da independência desse depoimento.

Outros documentaristas buscaram atingir o outro pólo<sup>19</sup>, o pólo da independência completa do discurso do depoente, utilizando o depoimento como catalisador de algum

---

<sup>19</sup> O filme *Prisioneiro da Grade de Ferro: auto-retratos*, de Paulo Sacramento (2004), avança na direção deste pólo, ao fazer com que presos, objeto do filme, se tornem construtores da narrativa, emprestando câmaras de

momento especial desta pessoa diante da câmera. Alguma revelação pessoal, um momento de reflexão do depoente sobre sua própria vida ou sobre alguma outra situação, um momento único que nunca mais poderia ser repetido. “Sempre digo que o vale em documentário é tentar conseguir a frase ou gesto irrepetível”, afirma Coutinho em entrevista para o jornal Zero Hora (dia 07/04/2005, Segundo Caderno, página 6).

Enfim, algo que não estivesse sob o controle do realizador e que, preferencialmente, o surpreendesse. O Cinema Verdade é a escola que busca isto e é a esta escola que se subscreve Eduardo Coutinho.

Além do depoimento, as imagens de bastidores também são elementos narrativos comuns em documentários do Cinema Verdade. As imagens de bastidores evidenciam o processo de filmagem e têm como função narrativa situar o espectador dentro das circunstâncias em que os participantes do filme estão, para ele melhor entender as suas reações desses participantes.

### *2.3 Documentário e ficção: diferenças e semelhanças*

No início do cinema, não importava o que fosse filmado. Mais do que o tema e a história do filme, o que levava as multidões às salas de cinema era o prodígio da imagem em movimento dos filmes de Lumière, que apresentavam “um panorama da vida francesa [...]: pescadores com suas redes, um embarque, nadadores, bombeiros em ação, homens que cortam e vendem lenha em uma rua da cidade, uma lição para andar de bicicleta, a demolição de um muro<sup>20</sup> (BARNOUW, 1993, p. 16)”.

Estes eventos eram filmados sem preparação. Simplesmente era colocada uma câmera na frente dos acontecimentos. Com o passar dos anos, necessidades narrativas de

---

vídeo para que os presos gravassem, por conta própria, o que eles queriam gravar. Nesse caso, o caminho dessa autonomia do objeto, “do outro”, como denomina Bernardet (1985), se dá, principalmente, pela liberdade de escolher o que gravar – para onde apontar a objetiva e apertar *REC* – mais que pela construção de um discurso através de um depoimento. A montagem, bem como a escolha dos presos que usariam a câmara, o presídio onde seria feito o filme e o curso que foi dado aos detentos para utilizar a câmara, são alguns dos itens que continuaram a cargo dos realizadores.

<sup>20</sup> Filme que causava grande *frisson* na platéia ao ser exibido em ação reversa, com a imagem de um muro que havia sido destruído no momento da filmagem sendo reconstruído no momento da projeção.

novos realizadores, como Mèlies e Edwin Porter, foram ao encontro do que buscava o público, fizeram com que fossem feitos filmes em que se desenrolassem “ações deliberadamente inventadas para a câmera [sic!]” (idem, p. 16).

Segundo Winston (1988, p. 21), “o público da década de 1890 queria da nova mídia o que esperavam de mídias mais velhas – histórias, narrativas com inícios, meios, clímaxes, desenlaces e fins”.

Foi assim que, utilizando atores encenando textos previamente escritos e ensaiados, como um teatro mímico encenado para a câmera, que surgiu a ficção no cinema.

Em oposição a este cinema que imitava o teatro, Lumière e outros adeptos de seu estilo, rejeitavam os atores no cinema e achavam que o uso mais interessante do cinema era registrando cenas do cotidiano.

No choque desses dois pontos de vista sobre o cinema, logo no momento inicial do desenvolvimento da linguagem e “gramática” audiovisual – ou seja, quando recém se estava descobrindo as possibilidades mais elementares do cinema como meio expressivo, como o corte, a montagem, os movimentos de câmera, e de como organizar esses elementos de maneira que gerassem significado e fossem esteticamente atraentes – que surgiu a dicotomia, que perdura até hoje, entre cinema de ficção e cinema documentário.

À época, os termos utilizados não eram esses. No Brasil, cartazes das salas de cinema anunciavam programas com filmes “naturaes” e “posados”. Os filmes posados, que viriam a dar origem aos filmes de ficção, tinham esse nome porque os atores posavam, ou seja, atuavam, para a câmera e os “naturaes”, antecessores dos filmes que viriam a ser chamados de documentários, eram denominados assim, pois as imagens desses filmes seriam capturadas naturalmente, ou seja, sem ensaio.

Embora os filmes “naturaes” tenham surgido antes dos filmes “posados”, este último logo suplantou o primeiro em números de filmes e no gosto do público.

A partir dessa divisão original do cinema entre dois diferentes tipos de filmes, surgiram muitas outras divisões. Na linha dos filmes posados surgiram diversos gêneros e escolas que propunham contar histórias diferentes com formas narrativas distintas. Entre os gêneros, surgiram os filmes de aventura, de faroeste, comédias, dramas, filmes de terror, etc.



Paralelamente ao surgimento dos gêneros, diferentes escolas de cinema surgiam em diversos lugares como Expressionismo Alemão, realismo poético francês, a escola de *western* norte-americana, a escola soviética, o cinema intimista escandinavo.

Embora possam se confundir, gênero e escola são duas coisas diferentes.

Gênero é "um conjunto de estruturas temáticas, dramáticas e formais que se repetem de filme para filme, estabelecendo características facilmente identificáveis pelo espectador" (EWALD Apud ASSIS BRASIL, 2000).

A escola, no entanto, diz respeito à produção de filmes de uma determinada época e local com características em comum. (ASSIS BRASIL, 2000).

Foi em 1922, com *Nanook do Norte*, de Robert Flaherty, que o documentário encontrou uma forma de contar uma história com início, meio, clímax, desenlace e fim. Neste documentário e no seu seguinte, *Moana*, de 1926, Flaherty forjou a base legitimadora do documentário enquanto forma narrativa cinematográfica que foi resumida por Paul Rotha, discípulo de John Grierson e participante da escola inglesa de documentários, da seguinte forma: "A essência do documentário repousa na dramatização do material real" (Apud WINSTON, 1988, p. 21).

Na origem da criação da dualidade documentário e ficção está justamente a idéia de que o documentário trabalha com material real e a ficção trabalha com material fictício. A expressão "material real" de Rotha encerra, além do material que compõe a narrativa – imagens e sons –, a idéia de que documentário é a narrativa de eventos reais e, ficção, a narrativa de eventos imaginários.

Essa dualidade entre a qualidade dos eventos passíveis de serem narrados está presente na definição de narrativa de Vernet: "narrar consiste em relatar um evento real ou imaginário" (In: AUMONT et al., 1995, p. 92). Definição que, embora não ratifique a divisão ficção/eventos imaginários e documentário/eventos reais, confere foros de veracidade a esta divisão.

A noção de "material real", e seu uso no documentário, encerrou contradições desde o início da história do gênero. Em *Nanook do Norte*, Flaherty pedia para que o esquimó Nanook fizesse as coisas que ele, Flaherty, queria filmar. Muitas dessas coisas já não eram feitas pelos esquimós desde a chegada do homem branco, mas os esquimós, bastante

colaborativos, encenavam um modo de vida que estava se extinguindo para a câmera. Estavam interpretando o papel de seus antepassados. O espectador não ficava sabendo disto (BARNOUW, 1993, p. 37-43).

Um dos documentários mais significativos da escola documentarista inglesa, *Correio Noturno*, de Harry Watt, continha cenas em que carteiros de verdade separavam cartas a serem entregues dentro de um trem falso, em um cenário dentro de um estúdio, pois a tecnologia da época não permitia esse tipo de filmagem em locação. Esta cena era apresentada, no filme, como sendo real, ou seja, os carteiros realmente estariam dentro do trem separando as cartas (WINSTON, In: NEW..., 1988, p. 22).

No primeiro exemplo, embora Nanook estivesse realmente fazendo as coisas que estavam sendo filmadas (ele efetivamente estava pescando uma morsa com um arpão esquimó e realmente estava em apuros, pois a morsa, que fugia para a água, o estava levando arrastado), esta não era a maneira que Nanook costumava pescar – os esquimós já usavam armas de fogo em 1920.

Nanook e os outros esquimós do filme estavam interpretando, tanto que se uma seqüência “parecia pouco satisfatória, ou se Flaherty desejava outra tomada de outro ângulo ou de uma distância diferente, a ação se repetia” (BARNOUW, 1993, p. 37-38). O material filmado podia ser real, mas a história não era.

No segundo exemplo, a história era real: os carteiros realmente separavam as cartas à noite nos trens. O material filmado, no entanto, era totalmente fictício, já que não era um trem de verdade e as cartas que estavam sendo separadas jamais seriam entregues, pois não eram cartas reais.

Essas contradições envolvendo o material do documentário permanecem até hoje, mas durante a história do documentário, surgiram algumas tendências e correntes que, em sua concepção, guardam diferenças radicais em relação ao processo de dramatização do material real, como o Cinema Verdade e o Cinema Direto.

Essas duas escolas do documentário levantaram questões sobre como fazer documentário que podem ser resumidas em apenas uma questão direcionada à definição de Paul Rotha: quanto resta de realidade em um documentário quando o processo de dramatização da realidade está completo? (WINSTON, 1988, p. 21).

Essa distinção entre documentário e ficção com base no grau de realidade da história e do material que compõe a narrativa audiovisual é cada vez mais desestabilizada por diversos filmes que não se encaixam em nenhuma das classificações, ou melhor, se encaixam nas duas, como filmes baseados em fatos reais, filmes com não-atores e sem roteiro e documentários encenados.

Por exemplo, como classificar o curta metragem *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado (1989), em que uma história fictícia, utilizando uma estrutura narrativa de documentário, fala de um problema real do Brasil: a miséria e pessoas que se alimentam de lixo.

*Ilha das Flores* é classificado como documentário, mas o que o diferencia de outro curta metragem como *Zezinho do Pó*<sup>21</sup>, frequentemente classificado como ficção, no qual uma história fictícia fala de um problema real do Brasil: a violência?

Como classificar alguns docudramas<sup>22</sup> produzidos pela RBS TV<sup>23</sup> (em especial os da série *Histórias Extraordinárias*<sup>24</sup> e *Minha História de Natal*<sup>25</sup>), ou mesmo os exibidos pelo programa *Linha Direta*, da TV Globo, ou o quadro *Retrato Falado*, do programa *Fantástico*, desta mesma emissora?

Como diferenciar, dessa maneira, um filme de Abbas Kiarostami, que não utiliza atores e é geralmente identificado como cinema de ficção, do clássico do documentário *Eu*,

---

<sup>21</sup> Nesse curta um ator interpreta um traficante que dá uma entrevista a um repórter. O traficante mantém o rosto sempre coberto, mas no final da entrevista atende um celular, descobre um pedaço do rosto e o repórter grava seu rosto. Após o telefonema, o traficante pergunta se o repórter estava gravando enquanto ele falava no telefone e o repórter diz que não. Termina a entrevista e, sobre uma tela preta, um texto explica que o repórter e a equipe de gravação foram assassinados duas semanas após a entrevista. O filme termina e não há nada, nem um crédito, que explique que se tratava de uma encenação. O espectador que assiste ao curta fica convencido de que o ator era mesmo um traficante chamado Zezinho do Pó que assassinou uma equipe de reportagem pois teve seu rosto filmado. A reação do público em festivais que o curta foi exibido dá idéia de como a classificação de um filme em algum gênero condiciona a recepção. Quando não era classificado por gênero, o filme chocava a platéia que efetivamente cria no assassinato da equipe de gravação. A exibição do curta chegava a causar protestos pela falta de respeito aos que foram assassinados e pela banalização da morte. Inscrito na categoria ficção, o curta era motivo de riso da platéia, que logo percebia a farsa.

<sup>22</sup> Expressão que pretende abarcar os documentários que incluem dramatizações e reconstituições.

<sup>23</sup> Emissora afiliada da Rede Globo nos estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina e insere programação produzida localmente em horário acordados com a Rede Globo. Os programas das duas séries foram exibidos aos sábados, às 12h20min

<sup>24</sup> Série veiculada desde 2001 na RBS TV. Entre os anos de 2001 e 2005 foram exibidos em torno de 42 programas de aproximadamente 15 minutos contando lendas e histórias populares do Rio Grande do Sul.

<sup>25</sup> Série veiculada desde 1999 na RBS TV. Entre os anos de 1999 e 2004 foram exibidos em torno de 72 histórias de natal de aproximadamente 3 minutos cada uma. Nesta série, pessoas que tem suas histórias escolhidas por carta contam uma história que aconteceu com elas em um natal. Sobre o depoimento desta pessoa, a história é dramatizada pela própria pessoa e por pessoas que não são atores, geralmente familiares e conhecidos de quem conta a história.

*um negro*, de Jean Rouch, filme em que argelinos, também não-atores, interpretam uma história para a câmera?

Como classificar filmes que relatam eventos que ocorreram na realidade, mas com atores nos lugar dos reais participantes, filmes brasileiros como: *O que é isso, companheiro?*<sup>26</sup>, *Olga*<sup>27</sup> ou *Cazuza, o tempo não pára*<sup>28</sup>?

Nos casos de filmes biográficos, porque este tipo de filme costuma ser classificado como ficção entre os filmes e como não-ficção entre os livros?

Antes de tentar responder às questões levantadas no parágrafo anterior, de mais proveito será para este trabalho analisar outra questão sobre a classificação dos filmes aberta pelos exemplos dados: aquilo que diferencia um documentário de uma ficção, e os classificam em categorias diferentes, deve estar dentro do filme, dentro do que Metz chamou de “fato cinematográfico”, ou seja, apenas o filme em si, excluía toda a estrutura complexa que o criou ou que resulta dele; ou pode estar fora do filme, no “fato fílmico” de Metz, que inclui, além do filme, todos os aspectos que interferem na feitura dos filmes, bem como os aspectos resultantes da existência deles? (ANDREW, 2002, p. 173).

Tomando o critério do grau de realidade dos eventos narrados e do material audiovisual que compõe a narrativa como delimitador da fronteira entre documentário e ficção, temos a seguinte situação: se for considerada a primeira alternativa do parágrafo anterior – levar em conta apenas o filme – como a forma mais adequada de se fazer tal classificação, o grau de realidade dos eventos narrados e dos materiais utilizados fica desabilitado como critério, já que, haja vista os exemplos, muitas vezes não é possível saber se o evento relatado e os materiais do filme são reais ou não. Se for considerada a segunda alternativa como a maneira mais adequada, o cargo da classificação transfere-se do filme para o espectador, já que o nível de informação externa ao filme que o espectador tem sobre o filme é o determinante na classificação entre documentário e ficção.

No entanto, ao assistir a um filme, mesmo sem nenhuma outra informação sobre ele, geralmente não existe dificuldade em classificá-lo nos gêneros que receberam os nomes convencionais de “documentário” ou “ficção”.

---

<sup>26</sup> Brasil, 1997, direção de Bruno Barreto.

<sup>27</sup> Brasil, 2004, direção de Jayme Monjardim.

<sup>28</sup> Brasil, 2004, direção de Sandra Werneck e Walter Carvalho.

As características do filme e a maneira como ele conta a sua história apontam para o gênero a que ele mais se assemelha, e esta é uma das características do gênero cinematográfico: seus filmes contêm “características *facilmente* identificáveis pelo espectador” [grifo meu] (EWALD Apud ASSIS BRASIL, 2000).

Fica claro que não existe um critério válido que separe ficção de documentário, independente do tipo de história de que suas narrativas se ocupem, do grau de realidade de suas histórias e dos materiais (imagens e sons) utilizados em suas narrativas. Assim, parece que o termo “documentário” é um termo histórico que se firmou como gênero cinematográfico pelas características e possibilidades estéticas e narrativas que utilizou ao longo da história do cinema e com as quais os espectadores passaram a associar a denominação de documento de cenas reais de um dado momento.

Todas as questões levantadas parecem ter o seu grau de dificuldade de resposta baseado na contradição que surge no uso do grau de realidade como critério de determinação do gênero documentário em choque com as características dos filmes desse gênero identificáveis pelo espectador.

Essa é uma discussão sobre a qual não existem pontos de vista predominantes ou vencedores.

Este trabalho não se destina a esgotar essa discussão, a responder as questões levantadas neste capítulo e nem, tampouco, a fixar limites definitivos e universais entre documentário e ficção no cinema.

No entanto, essa delimitação, ou pelo menos, a percepção dessa dificuldade de delimitação, é importante antes de começar este tipo de análise. O que importa saber é que as fronteiras entre documentário e ficção são difusas a ponto de não existir uma definição clara que possa ser aplicada a qualquer filme e que determine qual filme é um documentário e qual filme é uma ficção.

Jorge Furtado chega a dizer que a melhor classificação que pode haver é: “documentário é o filme que se diz documentário”<sup>29</sup>. Essa não-diferenciação se estende ao campo da narrativa. A linguagem para se contar uma história em um filme é a mesma para o

---

<sup>29</sup> Em Curso de Introdução ao Roteiro de Cinema e Televisão, realizado no Santander Cultural, Porto Alegre, em agosto de 2004.

documentário e para a ficção. Tradicionalmente é que tanto um quanto o outro foi utilizando diferentes elementos da linguagem cinematográfica para construir a sua narrativa. Esses elementos são chamados, neste trabalho, elementos narrativos.

### 3 A narrativa no documentário de Eduardo Coutinho

A partir do momento que se postula que o filme documentário é uma narrativa, entende-se que possui uma estrutura com diferentes níveis de articulação dos seus elementos.

Com base nos conceitos a seguir abordados, a estrutura narrativa será entendida como a organização dos elementos narrativos presentes no filme, sucessiva e simultaneamente, do início até o final do filme, compondo a obra fílmica.

A seguir, encontrar-se-ão esses níveis de articulação dentro da estrutura narrativa dos documentários de Eduardo Coutinho e como, com base nesses níveis de articulação, proceder-se-á à análise de dois de seus mais representativos: *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *Edifício Master* (2002).

O *elemento narrativo* é o primeiro nível de articulação da estrutura narrativa do documentário, e a partir dele são propostos mais dois níveis de articulação: seqüência e linha narrativa.

A *seqüência* engloba os elementos narrativos de um momento do filme. É a combinação desses elementos utilizados para contar uma parte da história, ou das histórias, do filme.

Para Aumont (1993, p. 63), “a seqüência é uma sucessão de planos relacionados por uma unidade narrativa”. Esta unidade narrativa é uma pequena narrativa dentro da grande

narrativa que é o filme. É o relato de um pequeno evento de que a narrativa do filme se ocupa em um momento porque, provavelmente, este evento está ligado a outros eventos que também serão relatados em outros momentos do filme. Estes eventos podem ser, por exemplo, um comício acontecido há 20 anos atrás, o assassinato de alguém, ou o que alguém pretende fazer pelo resto de sua vida. A narrativa do documentário é construída pela sucessão de uma seqüência após a outra.

A unidade de uma seqüência também é dada por algum elemento narrativo ou alguns elementos que conduzam a narrativa daquele fato.

*Linha narrativa* é o caminho que a história percorre dentro da estrutura do filme. Muitas vezes, dentro de um mesmo texto narrativo fílmico, mais de uma história é contada. Nesse caso, a estrutura da narrativa conta com duas ou mais linhas narrativas; uma linha narrativa para cada história de que se encarrega.

### *3.1 Metodologia*

*Análise* será tomada na presente monografia de acordo com a definição da Enciclopédia Larousse Cultural: “operação pela qual o espírito decompõe um conjunto constituído, para destringer a autonomia das suas partes, melhor apreciar a sua congruência ou finalidade, ou simplesmente para tornar acessível cada um dos seus elementos” (Enciclopédia Larousse Cultural, 1987, p. 278, vol. 2).

A atividade analítica é comum a todas as áreas do conhecimento humano. O raciocínio humano funciona de forma analítica na busca da compreensão dos fenômenos que o cercam. Não é diferente com todas as artes e não seria diferente com o Cinema.

Dois etapas sucessivas constituem a atividade analítica de um filme. À primeira etapa corresponde a desconstrução do filme em seus elementos constitutivos e a descrição de cada um desses elementos. A segunda etapa equivale à compreensão de como cada um desses elementos constitutivos se relacionam entre si e criam o filme; é a reconstrução, ao que se chama com freqüência de interpretação (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994).



Sobre a segunda etapa da análise de um filme – a interpretação – Vanoye e Golliot-Lété explicam: “é uma ‘criação’ totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista” (idem, p. 15 ).

É preciso entender que, na análise de um filme, as etapas de desconstrução e reconstrução podem ocorrer de forma alternada, sem qualquer compromisso com a ordem que lhes é dada no filme (idem). Mais que isso, um filme pode ser infinitamente desconstruído e reconstruído, e mesmo uma desconstrução poderá ser seguida de outra desconstrução, e o que foi reconstruído pode ser apenas mais um elemento de outra reconstrução.

Um método de análise de filmes consiste em um conjunto de regras para efetuar essa desconstrução e reconstrução de um filme. No entanto, não existe um método universal de análise de filmes. Analisar um filme não é uma disciplina; analisar um filme é uma aplicação, “não existem mais que análises singulares, cuja gestão, amplitude e objeto resultam por completo adequados para o filme concreto de que se ocupam” (AUMONT; MARIE, 1993, p. 23).

O que pautou a criação deste método de análise foi a idéia de análise tomada como atividade de descrição dos elementos desconstruídos e reconstruídos de um todo. O método determina, pois, as unidades preservadas em cada desconstrução e o que será descrito nessas novas unidades. As unidades a serem preservadas serão os níveis de articulação da narrativa: elemento narrativo, seqüência e linha narrativa.

A análise de *Cabra Marcado para Morrer* e *Edifício Master* será realizada através de duas etapas: a segmentação da estrutura narrativa em seus três níveis de articulação (desconstrução) e a interpretação dos dados obtidos com essa segmentação (reconstrução).

A segmentação da estrutura narrativa dos filmes tem os seguintes passos: determinação das linhas narrativas do filme; divisão do filme em seqüências; determinação dos elementos narrativos que compõem cada seqüência e atribuição da(s) linha(s) narrativa(s) de que cada seqüência se encarrega.

Importante é destacar que este método de análise foi criado para a análise particular do cinema documentário de Eduardo Coutinho, e é a isto que este método se propõe. Qualquer outra utilização que se queira dar a ele deve levar em conta as particularidades dos

filmes que se pretende analisar, bem como alterações que essas particularidades exijam no método de análise.

### 3.2 Análise de “*Cabra Marcado para Morrer*”

*Cabra Marcado para Morrer* começou a ser rodado em 1964. Era um filme baseado na vida do líder camponês João Pedro Teixeira, que havia sido assassinado em 1962. Neste ano, Coutinho estava viajando pelo interior do Nordeste com o projeto UNE/Volante, do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE.

Na pequena cidade de Sapé, Coutinho encontrou um comício em protesto pelo assassinato de João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa da região. Nesta ocasião conheceu a história de João Pedro e teve breve encontro com Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês. Neste dia surgiu a idéia de um filme que contasse a trajetória de João Pedro Teixeira e da luta da liga camponesa de Sapé.

Dois anos depois, em 1964, Coutinho voltou para Sapé com uma equipe de filmagem e um roteiro embaixo do braço. Um conflito entre usineiros e policiais fez com que as filmagens fossem transferidas para uma outra localidade, chamada Galiléia. Lá também havia um histórico de lutas camponesas, era o local da fundação da primeira liga camponesa e, graças à desapropriação conseguida depois de muita luta, os camponeses de Galiléia, chamados galileus, eram donos de suas terras. Os camponeses seriam os atores do filme e Elizabeth Teixeira interpretaria o seu próprio papel. João Mariano, ex-camponês, faria o papel de João Pedro Teixeira.

Após 31 dias de filmagem as gravações foram interrompidas pelo “Movimento Militar de 1964”. Galiléia foi invadida pelo exército. A equipe de filmagem, Elizabeth Teixeira e alguns líderes de Galiléia fugiram. O equipamento e o material de filmagem que ficaram em Galiléia foram apreendidos. Salvou-se parte do filme que havia sido mandado para um laboratório do Rio de Janeiro para revelação.

Com essas palavras, na seqüência 8, Eduardo Coutinho explicita o objetivo do filme: “Fevereiro de 1981, 17 anos depois, voltei à Galiléia para completar o filme do modo como

fosse possível”. Ele queria retomar o projeto original de contar a história de João Pedro, mas não só isso. Muitas outras histórias Coutinho iria contar em *Cabra Marcado para Morrer* de 1981/84.

### 3.2.1 Linhas Narrativas de *Cabra Marcado para Morrer*

Três são os universos presentes na narrativa de *Cabra Marcado para Morrer*: o universo da família Teixeira e da luta camponesa de Sapé liderada por João Pedro Teixeira, o universo dos galileus e o universo de Eduardo Coutinho. Dois acontecimentos unem esses três universos: a realização e interrupção do filme, em 1964, e sua retomada da realização, em 1981.

Do cruzamento desses três universos com esses dois acontecimentos, se originam as sete linhas narrativas do filme.

Abaixo segue a relação das linhas narrativas e qual história que cada uma se encarrega de contar. A numeração das linhas narrativas guarda uma relação cronológica de dois tipos: a ordem em que aconteceram e a ordem em que são mostradas no filme.

Linha Narrativa 1 (LN1): a história do primeiro filme *Cabra Marcado para Morrer*. Como surgiu a idéia do filme em 1962, como foi a preparação para as filmagens, as filmagens, a interrupção das filmagens pelo golpe de 1964, a invasão do exército em Galiléia e a fuga da equipe

Linha Narrativa 2 (LN2): a história da família Teixeira, o assassinato de João Pedro Teixeira em 1962 e a luta dos camponeses de Sapé, liderados inicialmente por João Pedro, e depois por Elizabeth, até o início das filmagens de *Cabra*, em 1964.

Linha Narrativa 3 (LN3): a história da luta dos camponeses da Galiléia até o início das filmagens de *Cabra*, em 1964. Como eles se organizaram, lutaram e conquistaram a terra.

Linha Narrativa 4 (LN4): a história da trajetória dos camponeses de Galiléia após a invasão do exército, em 1964, até o momento que se reencontram com Coutinho, em 1981.

Linha Narrativa 5 (LN5): a história de Elizabeth Teixeira e de sua família após o golpe de 1964 até 1981, quando Coutinho e Elizabeth se reencontram. Nesta linha narrativa, que é a continuação da LN2, após a ruptura do golpe militar de 64, a luta de Sapé é deixada de lado e o foco da narrativa se volta para a fuga e o exílio de Elizabeth Teixeira e a desfragmentação de sua família. Mesmo assim, está incluída nesta linha narrativa a seqüência 75, única que faz referência a camponeses de Sapé após 1964. É a história de dois fundadores da liga de Sapé que foram assassinados.

Linha Narrativa 6 (LN6): a história do filme *Cabra Marcado para Morrer* de 1981, ano das primeiras filmagens, até junho de 1983, quando foi escrito o texto que encerra o documentário. Como foi que Coutinho retomou o projeto, saiu atrás das pessoas que participaram do *Cabra* de 1964 e exibiu para elas cenas brutas do filme.

Linha Narrativa 7 (LN7): a história do rumo que a vida dos participantes do filme tomou após o reencontro com Coutinho. O que planejam para o futuro e o que aconteceu com eles desde o reencontro, em 1981, até junho de 1983, quando foi escrito o texto de encerramento do documentário.

Coutinho, na seqüência 8, cita o objetivo do filme e esboça as linhas narrativas do filme com o seguinte texto:

Fevereiro de 1981, 17 anos depois, voltei à Galiléia para completar o filme do modo como fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a idéia de tentar reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra Marcado para Morrer*. Queria retomar o nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje.

As sete linhas narrativas propostas por este trabalho abarcam os fatos do passado de que fala Coutinho. “Os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida” estão contados na Linha Narrativa 1. Como a luta de Sapé se confunde com a história de seu líder, João Pedro, os dois fatos ficam na Linha Narrativa 2, junto com a história da família Teixeira após a morte de João Pedro até 1964. A luta de Galiléia é a história da Linha Narrativa 3. As

Linhas Narrativas 4 e 5 contam a história dos camponeses “daquela época” (1964) “até hoje” (o reencontro de Coutinho com essas pessoas).

A Linha Narrativa 6, mesmo não tendo sido citada por Coutinho diretamente, está presente neste texto, já que ela narra a busca de Coutinho por retomar o contato com essas pessoas. Coutinho não fala nada da Linha Narrativa 7, já que ele não podia prever o que aconteceria após o reencontro com esses camponeses. No entanto, aconteceram duas coisas que mereceram ser narradas no filme: Elizabeth retomou a sua identidade e o contato com os filhos e João Virgínio da Silva, um dos líderes da luta de Galiléia, morreu.

### 3.2.2 Segmentação do filme

Após a determinação de suas linhas narrativas (a), o filme tem de ser submetido a mais três etapas de segmentação: sua divisão em seqüências (b), a determinação dos elementos narrativos que compõem cada seqüência (c), atribuição da linha narrativa de que cada seqüência se encarrega (d).

Essas etapas estão presentes na tabela de segmentação:

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
-	-	- Palavra escrita sobreposta: créditos iniciais sobre tela azul - Música sobreposta	Créditos iniciais.
1.	LN6	- Imagem de ação - Música sobreposta (continua da seqüência anterior)	Preparando o projetor cinematográfico.
2.	LN1	- Locução principal e Coutinho - Imagem de arquivo - Música sobreposta: <i>A Canção do Subdesenvolvido</i> - Palavra escrita em imagem de arquivo: “Eso” e “Texaco”	A história da UNE/Volante, do CPC, e <i>A Canção do Subdesenvolvido</i> .
3.	LN1 LN2	- Locução Coutinho - Imagem fixa: jornal - Palavra escrita em imagem fixa	A UNE/Volante chega na Paraíba onde se realiza o comício de protesto pela morte de João Pedro Teixeira.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
4.	LN1 LN2	- Locução principal e Coutinho - Imagem de arquivo: comício - Imagem fixa: jornal - Palavra escrita em imagem fixa e em imagem de arquivo: placa “Associação dos Lavradores... de Sapé” - Música sobreposta: tema de “feira”.	O comício em Sapé, quem era João Pedro Teixeira, o encontro de Coutinho com Elizabeth Teixeira e o surgimento da idéia do filme Cabra/64.
5.	LN1 LN2 LN3	- Locução principal e Coutinho - Imagem fixa: roteiro e fotos de jornal - Imagem de arquivo: Cabra/64 - Palavra escrita em imagem fixa	Roteiro pronto, equipe foi filmar em Sapé mas não pôde por causa de conflitos de camponeses contra usineiros e policiais. Transferência da filmagem para Galiléia – PE. Camponeses participam do filme. João Mariano interpreta João Pedro Teixeira. Elizabeth vai junto para Galiléia para interpretar seu próprio papel.
6.	LN1	- Locução principal - Imagem de arquivo: Cabra/64 (um plano do copião de 64 com 3 tomadas do mesmo plano onde um jagunço quebra um vaso) - Imagem fixa: recibo do laboratório, fotos e roteiro - Música sobreposta - Palavra escrita em imagem fixa	Filmagem interrompida pelo golpe militar de 64. Galiléia foi invadida pelo exército e líderes locais foram presos. Material apreendido. Negativo filmado estava no laboratório no Rio de Janeiro.
7.	LN6	- Imagem de ação - Música sobreposta (igual seq.1)	Preparando o projetor cinematográfico (repetição da seq. 1).
8.	LN6	- Locução Coutinho - Imagem de ilustração: paisagem - Música sobreposta	Locução Coutinho: “Fevereiro de 1981, 17 anos depois, voltei à Galiléia para completar o filme do modo como fosse possível”. Apresentação do objetivo do Cabra/84, e das linhas narrativas. <sup>1</sup>
9.	LN3	- Locução principal - Depoimento em som direto e som sobreposto: João Virginio da Silva - Imagem de ilustração: paisagem, João Virginio com a família	Apresentação dos 2 camponeses que restaram do início da luta da Galiléia. João Virginio da Silva conta como surgiu a liga camponesa de Galiléia.
10.	LN3	- Locução principal - Imagem de arquivo: Cabra/64	Galiléia era um engenho de fogo morto onde viviam 150 famílias de foreiros.
11.	LN3	- Depoimento em som direto e som sobreposto: João Virginio da Silva - Imagem de arquivo: a associação e o velho Zezé - Palavra escrita em imagem de arquivo: fachada “Sociedade Agrícola ...”	João Virginio conta como foi a fundação da liga da Galiléia.
12.	LN3	- Locução principal - Imagem de arquivo: liga da galiléia - Imagem fixa: jornal - Palavra escrita em imagem fixa	Proprietário de Galiléia mandou expulsar os foreiros que partiram em busca de um advogado.
13.	LN3	- Depoimento em som direto e som sobreposto: João Virginio da Silva - Imagem de arquivo: o advogado	João Virginio fala de Julião, o advogado e que acabaram conquistando a terra

<sup>1</sup> Adaptadas, para este trabalho, ao número de sete.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
14.	LN3	- Locução principal - Imagem de ilustração: João Virginio mostra sua carteira de trabalho - Palavra escrita em imagem de ilustração: carteira da liga camponesa - Música sobreposta	João Virginio mostra sua carteira da liga camponesa.
15.	LN1 LN3 LN4 LN6	- Locução Coutinho e Principal - Imagem de ação: camponeses chegando e se cumprimentando, assistindo e comentando entre si a projeção. - Imagem de arquivo: Cabra/64	Projeção dos filmes de 1962 e 1964 para os galileus. Enquanto os galileus chegam e se cumprimentam, a locução apresenta os personagens. Inserts imagem do filme. Diálogo entre dois camponeses sobre imagem de Mariano. Zé Daniel se reconhece no filme
16.	LN1 LN6	- Depoimento em som sobreposto e som direto: Zé Daniel - Imagem de arquivo: Cabra/64	Camponês Zé Daniel responde se gostou da projeção
17.	LN6	- Imagem de ação: camponeses, assistindo à projeção - Imagem de arquivo: Cabra/64	Durante a projeção aparece a imagem de outro camponês, Brás Francisco da Silva
18.	LN4	- Locução principal - Depoimento em som sobreposto e som direto: Brás Francisco da Silva - Imagem de ilustração: paisagem do sítio	Brás Francisco da Silva, é dono de sítio e foi o único dos participantes do filme que prosperou. Fala sobre a projeção e que quer vender o sítio.
19.	LN6	- Imagem de ação: camponeses, assistindo à projeção - Imagem de arquivo: Cabra/64	Projeção, imagem de um terceiro camponês, Cícero Anastácio da Silva
20.	LN4 LN1	- Depoimento em som sobreposto e som direto: Cícero Anastácio da Silva - Imagem de ilustração: ele trabalhando e em casa com a família - Imagem de arquivo: Cabra/64 - Música sobreposta	Cícero Anastácio da Silva, ex-camponês, veio para o sul trabalhar em uma fábrica. Cícero foi assistente de produção do filme. Cícero se lembra de sua fala de Cabra/64. O som de sua voz no depoimento dubla a imagem dele falando no copião de 64. Sempre teve esperança de que Coutinho voltaria para completar o filme.
21.	LN6	- Locução principal - Imagem de arquivo: Cabra/64 - Imagem de ação: camponeses, assistindo à projeção	Projeção, imagem de Elizabeth em 64, camponeses a reconhecem. Locução reitera que os camponeses reconhecem Elizabeth.
22.	LN5 LN6	- Locução principal e Coutinho - Imagem de ilustração: paisagem - Imagem fixa: fotos - Música sobreposta (a mesma da seqüência 8)	Elizabeth estava desaparecida há 17 anos. Através de Abraão, seu filho, jornalista em Patos- PB, Coutinho chega a São Rafael, onde Elizabeth vive com o filho Carlos, o único que levou consigo em sua fuga. Elizabeth também mudou o nome para Marta Maria da Costa. Elizabeth não esperava a visita
23.	LN1 LN5 LN6	- Depoimento em som sobreposto e som direto: Elizabeth Teixeira e Abraão - Imagem de ação: pessoas vendo fotos, 2 filhos emocionados	1º. Depoimento de Elizabeth, feito com a presença de Abraão, o filho mais velho, que interfere.
24.	LN1 LN6	- Locução Coutinho - Imagem de ação: Elizabeth assiste à projeção do filme - Imagem de arquivo: Cabra/64	Elizabeth assiste à projeção do filme

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
25.	LN6	- Locução Coutinho - Imagem de bastidores - Depoimento som direto: Elizabeth - Música de cena: ao fundo, uma música que não se distingue bem	Coutinho e equipe chegam, no segundo dia, para falar de novo com Elizabeth
26.	LN2	Depoimento em som sobreposto e som direto: Elizabeth - Imagem de arquivo - Cabra/64: pedreira (áudio de marteladas) - Imagem de bastidores	Elizabeth conta como conheceu João Pedro e como foi o começo da vida com ele
27.	LN2	- Locução Principal - Imagem de arquivo - Cabra/64: trabalho na pedreira - Imagem de ilustração: Manoel Serafim trabalha na pedreira.	Amigo de João Pedro Teixeira na pedreira, em Jaboatão, Manoel Serafim
28.	LN2	- Depoimento em som sobreposto e som direto: Manoel Serafim - Imagem de bastidores	Manoel Serafim fala apenas das características físicas de João Pedro
29.	LN2	- Depoimento em som direto: Elizabeth	Elizabeth Teixeira conta que moraram no Recife, quando ele ingressou na vida política
30.	LN2	- Depoimento em som sobreposto e som direto: Manoel Serafim - Imagem de ilustração: do próprio depoimento, mas fora de sincronia som/imagem - Imagem de arquivo – Cabra/64: estação de trem - Palavra escrita em imagem de arquivo: placa “Jaboatão”	Manoel Serafim conta como foi o início da vida política de João Pedro
31.	LN2	- Depoimento em som sobreposto e som direto: Elizabeth - Imagem de arquivo - Cabra/64: trem chegando na estação, família Teixeira desembarcando, camponeses trabalhando. - Imagem de bastidores - Música sobreposta pontua a frase “foi assassinado”. (Termina com sobe som da Música sobreposta da próxima seqüência)	Elizabeth Teixeira conta quando voltaram para o campo e onde foram morar. João Pedro fundou a liga de Sapé em 1958. João Pedro era crente. Dia de feira ele ia perguntar se os camponeses queriam se associar
32.	LN1 LN2 LN6	- Imagem de arquivo - Cabra/64: feira - Imagem de ilustração: local da feira em 84 - Música sobreposta	O mesmo local em Cabra/64 e em Cabra/84.
33.	LN1	- Locução principal - Imagem de arquivo - Cabra/64: início da cena da seqüência posterior	Explica a cena de Cabra/64 que segue.
34.	LN1 LN2	- Imagem de arquivo com áudio – Cabra/64.	Cena de Cabra/64 em que camponeses reclamam do aumento do foro com o administrador.



Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
35.	LN2	- Depoimento em som sobreposto e som direto: Elizabeth - Imagem de ilustração: a mesma casa de 64 que encerrou a seqüência anterior - Imagem de arquivo - Cabra/64: João Pedro trabalhando, capatazes derrubam casa de camponês, assassinato de camponês - Ruído em imagem de arquivo: tiros	Elizabeth conta a briga de João Pedro com o seu pai e as injustiças que haviam na época. O assassinato de um homem. Coutinho pergunta se ela se lembra do coco que cantava.
36.	LN2	- Imagem de arquivo com som: Cabra/64: família Teixeira cantando o coco. - Música em imagem de arquivo: Elizabeth canta o coco com a família no filme	Cena de Cabra 64 em que ela cantava o coco.
37.	LN2	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Elizabeth - Imagem de arquivo - Cabra/64: João Pedro sendo preso, conversando	Elizabeth conta a prisão de João Pedro e as ameaças que ele sofria.
38.	LN2	- Imagem fixa: jornal - Palavra escrita em imagem fixa - Ruído sobreposto: tiros	“Família camponesa ameaçada”
39.	LN2	- Depoimento em som sobreposto e som direto: Elizabeth - Imagem de ilustração: paisagem, local da morte - Imagem fixa: fotos e jornal - Palavra escrita em imagem fixa	Elizabeth conta a morte de João Pedro. Abraão interrompe e depois deixa Elizabeth continuar
40.	LN2	- Depoimento em som sobreposto: Manoel Serafim - Imagem fixa: jornal - Imagem de ilustração: Manoel Serafim - Imagem de ação: Manoel Serafim subindo uma escada e dando tchau para a câmara	Manoel Serafim, amigo de João Pedro, conta como ficou sabendo da morte
41.	LN2	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Elizabeth - Imagem fixa: foto de João Pedro morto	Elizabeth conta como ficou sabendo da morte e foi ao necrotério. Conta que os criminosos nunca foram punidos
42.	LN2	- Imagem fixa: foto de jornal	João Pedro morto
43.	LN2	- Locução principal - Imagem de ilustração: Elizabeth - Imagem fixa: fotos de jornais - Palavra escrita em imagem fixa - Ruído sobreposto: tiros entre uma frase e outra da locução	Informações sobre a morte e os acusados. O acusado de ser mandante assumiu o mandato de deputado para não ser preso. Ele era o quinto suplente, um deputado e outros quatro suplentes renunciaram no mesmo dia para ele assumir. Os dois policiais executores do crime foram inocentados
44.	LN6	- Locução Coutinho - Imagem de ação: galileus assistindo à projeção - Imagem de arquivo - Cabra/64	Projeção em Galiléia. Conforme a câmara mostra os personagens, a locução diz os nomes.
45.	LN1 LN4 LN6	- Locução Coutinho - Imagem de arquivo - Cabra/64: João Pedro - Imagem de ação: João Mariano assistindo à projeção - Imagem de bastidores: depoimento da seqüência seguinte	Como João Mariano entrou no filme.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
46.	LN1 LN4	- Depoimento em som direto e som sobreposto: João Mariano - Imagem de bastidores - Imagem de ilustração: o armazém dele, ele sentado, quadro evangélico, ele assistindo à projeção - Imagem de arquivo - Cabra/64: cena que aparece na seqüência 34	João Mariano diz que não quer saber de movimento revolucionário. Coutinho interrompe a entrevista por problema de som. Quando recomeça João Mariano não quer reatar o diálogo, por fim reata. E diz que não quer envolvimento com revolução porque foi “decepcionado” pela igreja dele.
47.	LN6	- Imagem de ilustração: casa de João Mariano com ele em frente - Música sobreposta	João Mariano e sua casa.
48.	LN2	- Locução principal - Imagem fixa: fotos. - Música sobreposta (continua da seqüência anterior)	Elizabeth foi ao sul após a morte de João Pedro, participar da CPI.
49.	LN2	- Depoimento em som sobreposto e som direto: Elizabeth - Imagem fixa: fotos - Imagem de arquivo: comício de 64	Elizabeth conta o que aconteceu após a morte de João Pedro e que o substituiu no comando da liga de Sapé.
50.	LN2	- Locução principal e Coutinho - Imagem de arquivo: o comício e de Cabra/64: família Teixeira atravessando rio. - Música sobreposta	Último comício que Elizabeth participou. Um mês mais tarde Elizabeth ia fazer o filme.
51.	LN1	- Imagem fixa: jornais - Palavra escrita em imagem fixa - Música sobreposta (continua da seqüência anterior, mas agora com uma “corneta” bem aguda)	Manchetes de jornal que demonstram o clima da época, diversas cidades do nordeste que realizaram a Marcha da Família com Deus pela Liberdade.
52.	LN1	- Locução principal - Imagem de arquivo - Cabra/64: cena noturna, reunião na casa de João Pedro	Últimas imagem filmadas, em 31 de março de 1964. Locutor Principal dubla a última fala de Elizabeth “Tem gente lá fora”.
53.	LN1	- Depoimentos em som direto	5 camponeses de Galiléia repetem a frase “Tem gente lá fora”.
54.	LN1	- Depoimento em som direto e som sobreposto: camponês - Imagem de arquivo – Cabra/64: bastidores da filmagem: fotógrafo filma tabela de cores.	Camponês, Rosário (nome indicado mais tarde), conta como foi a chegada do Exército em Galiléia. O povo da filmagem era o que eles mais queriam prender.
55.	LN1	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Zé Daniel e filho - Imagem de arquivo - Cabra/64: cenas da casa	Filho de Zé Daniel mostra onde era a casa onde filmaram.
56.	LN1	- Locução principal - Imagem de arquivo - Cabra/64: cenas da casa	A casa de Zé Daniel era onde se guardava o equipamento do filme.
57.	LN1	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Cícero - Imagem de arquivo - Cabra/64: Cícero - Imagem de ilustração: paisagem (a passagem para a seqüência seguinte acontece sobre esta imagem)	Cícero, galileu que veio pro sul, conta como foi a chegada do exército.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
58.	LN1	- Depoimento em som direto e som sobreposto: filho de Zé Daniel - Imagem de ilustração: paisagem, pessoas ao redor - Imagem fixa: jornais - Palavra escrita em imagem fixa - Música sobreposta com imagem fixa (no final da seqüência)	Filho de Zé Daniel fala da chegada do exército e como invadiram a casa deles, onde estava o equipamento de filmagem.
59.	LN1	- Locução principal - Imagem fixa: foto de jornal - Música sobreposta continua da seqüência anterior	O material apreendido pelo exército: o equipamento normal de qualquer filmagem.
60.	LN1	- Locução 3 lê o que está escrito na imagem fixa - Imagem fixa: jornal, foto de cena - Palavra escrita em imagem fixa - Imagem de arquivo - Cabra/64: Elizabeth e crianças na frente do casebre, crianças dormindo, comendo, criança fecha a janela, camponeses trabalhando	Leitura de matéria “fantástica” do jornal.
61.	LN1	- Locução Coutinho - Imagem de ilustração: Zé Daniel	Zé Daniel levou a equipe de filmagem para um esconderijo.
62.	LN1	- Depoimento em som direto: Zé Daniel	Zé Daniel conta como foi ficar escondido com a equipe em uma gruta.
63.	LN1	- Locução Coutinho - Imagem de ilustração: paisagem - Imagem de arquivo - Cabra/64: Zé Daniel (a passagem para a seqüência seguinte acontece sobre esta imagem)	Coutinho conta como a equipe fugiu para Recife. Cinco membros da equipe que ficaram em Vitória de Santo Antão foram presos. O exército voltou para Galiléia e Zé Daniel se entregou.
64.	LN1	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Zé Daniel - Imagem de arquivo - Cabra/64: Zé Daniel - Imagem de ilustração: o filho que está ao lado	Zé Daniel conta como se entregou.
65.	LN1	- Locução Coutinho - Depoimento em som direto: Zé Daniel - Imagem de ação: Zé Daniel caminha até o local onde foi escondida a câmara - Imagem de bastidores: cinegrafista caminha atrás de Zé Daniel, Coutinho conversa com Zé Daniel, operador de som direto coloca microfone perto de Zé Daniel.	Zé Daniel mostra o lugar onde escondeu a câmara e conta o diálogo que teve com o soldado que achou a câmara.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
66.	LN1	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Locução Principal</li> <li>- Depoimento em som sobreposto e som direto: João José</li> <li>- Imagem de ilustração: João José, espingarda pendurada na parede, casa de João José, livros, Zé Daniel, família tirando foto e posando para a câmara</li> <li>- Imagem de ação: João José retirando os livros da mala (esse plano aparece duas vezes)</li> <li>- Imagem de bastidores</li> <li>- Imagem de arquivo – bastidores de Cabra/64: fotógrafo dono de um dos livros (quase a mesma imagem da seqüência 54)</li> <li>- Imagem fixa: frase do livro, trecho de matéria de jornal</li> <li>- Palavra escrita em imagem fixa e em imagem de ilustração: livros</li> <li>- Música sobreposta em imagem de ilustração de livros e imagem fixa de jornal</li> </ul>	João José, filho de Zé Daniel, conta sobre os dois livros que achou. Lê um deles, “Kaputt: Memórias de um manuscrito” e relaciona a história do livro com a história da interrupção das filmagens de Cabra em 1964. Conta o diálogo que teve com um capitão (ou coronel ou tenente, ele utiliza as três patentes durante a conversa)
67.	LN1 LN4	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Depoimento em som sobreposto e som direto: João Virgínio da Silva</li> <li>- Imagem fixa: jornal</li> <li>- Palavra escrita em imagem fixa</li> </ul>	João Virgínio da Silva conta como foi preso.
68.	LN1 LN4	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Locução Principal</li> <li>- Imagem de arquivo: Zezé (mesmo plano utilizado na seqüência 11)</li> <li>- Imagem de ilustração: Rosário posa para a câmara com a família</li> <li>- Palavra escrita em imagem de arquivo: fachada da liga “Sociedade agrícola...”</li> </ul>	Além de João Virgínio, outros dois líderes de Galiléia foram presos: Zezé e Rosário.
69.	LN1 LN4	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Depoimento em som sobreposto e som direto: João Virgínio da Silva</li> <li>- Imagem de ação: João Virgínio desce uma ladeira cumprimentando as pessoas</li> <li>- Imagem de ilustração: interiores da Casa de Detenção</li> <li>- Música sobreposta acompanha imagem da Casa de Detenção</li> </ul>	João Virgínio conta que foi preso, que apanhou e que tomaram coisas dele. Conta que ficou 24 horas em pé dentro de um tanque de merda.
70.	LN4	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Locução principal</li> <li>- Imagem de ilustração: interiores da Casa de Detenção</li> <li>- Música sobreposta igual à seqüência anterior</li> </ul>	João Virgínio ficou preso 6 anos, até 1970. A Casa de Detenção do Recife foi transformada em Casa da Cultura em 1976.
71.	LN1 LN5 LN6	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Locução principal</li> <li>- Imagem de ação: Elizabeth assiste à projeção do lado do filho Carlos</li> <li>- Imagem de ilustração: Manoel Serafim, casa de Manoel Serafim</li> <li>- Música sobreposta da seqüência anterior continua até começar a locução</li> </ul>	Elizabeth assiste à projeção da última cena que filmou em 31 de março de 1964. Com o golpe, Elizabeth fugiu com a equipe e se refugiou na casa de Manoel Serafim, em Jaboatão. Depois se entregou.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
72.	LN5	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Elizabeth - Imagem de ilustração: filho Carlos observa Elizabeth respondendo às perguntas	Elizabeth conta como foi tratada na prisão.
73.	LN5	- Locução principal - Imagem de arquivo - Cabra/64: Elizabeth	Elizabeth foi solta 4 meses depois e foi para a casa dos pais onde haviam sido levados os seus filhos.
74.	LN5	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Elizabeth - Imagem de arquivo: comício (a passagem para a seqüência seguinte acontece sobre esta imagem)	Elizabeth conta que a chamaram de novo para se apresentar, mas ela não queria ir.
75.	LN5	- Locução principal - Imagem de arquivo: comício em protesto pela morte de João Pedro (mesmas imagem da seqüência 4) - Imagem fixa: fotos, jornais - Palavra escrita em imagem fixa	Outros dois fundadores da liga de Sapé desapareceram após terem saído da prisão.
76.	LN5 LN7	- Depoimento em som direto: Elizabeth e Carlos	Elizabeth não sabe nada dos filhos e dos pais. Carlos sabe de dois irmãos que ficaram com o avô e vai tentar localizar os outros.
77.	LN5	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Elizabeth - Imagem de ilustração: Carlos - Imagem fixa: foto de Carlos criança (a passagem para a seqüência seguinte acontece sobre esta imagem) - Música sobreposta de suspense sobre a foto	Elizabeth explica que ficou com Carlos porque o avô da criança e pai de Elizabeth, Manoel Justino, o achava muito parecido com João Pedro e não queria cuidar dele. Carlos sorri quando Elizabeth diz que, de fato, ele é parecido com João Pedro.
78.	LN2	- Locução principal - Imagem fixa: foto de Carlos criança, fotos da família (a passagem para a seqüência seguinte acontece sobre esta imagem) - Música sobreposta de suspense continua da seqüência anterior	Paulo Pedro, filho de Elizabeth, criança, também sofreu um atentado em 62.
79.	LN2	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Elizabeth - Imagem fixa: foto de Paulo Pedro machucado - Música sobreposta de suspense sobre a foto	Elizabeth conta o atentado a Paulo Pedro. Conta sobre a filha que se envenenou, Marluce.
80.	LN2	- Locução principal - Imagem fixa: foto da família com Marluce no canto direito, jornal - Palavra escrita sobre imagem fixa - Música sobreposta de suspense sobre a foto de Marluce	Marluce, a filha mais velha, suicidou-se tomando arsênico.
81.	LN5 LN7	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Carlos e Elizabeth - Imagem de bastidores: encerrando a entrevista	Carlos conta quando reencontrou com Abraão. Após terem encerrado a entrevista, Elizabeth, de pé, conta sobre os seus planos de agora em diante: procurar a família, de voltar pro mundo.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
82.	LN5	- Locução principal - Imagem fixa: fotos da família Teixeira	Oito filhos foram partilhados entre os parentes maternos. Abraão ficou na capital, onde estudava, e Isaque em Cuba.
83.	LN6 LN2	- Locução Coutinho e principal - Imagem de ilustração: paisagem, cemitério, casa de João Pedro. - Imagem fixa: João Pedro morto - Música sobreposta	Coutinho foi para Sapé para encontrar rastros do passado. Túmulo de João Pedro. Locução principal: “De João Pedro vivo, não sobrou sequer uma fotografia”. Casa de João Pedro. Em 1981, os filhos de Elizabeth não sabiam onde ela vivia ou se estava viva. Coutinho foi procurar Maria das Neves, conhecida como Nevinha, uma das filhas que estava em Sapé.
84.	LN5	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Nevinha - Imagem fixa: foto Teixeiras. - Imagem de ilustração: o avô Manoel Justino. - Música sobreposta pontua a foto dela (coincide o momento quando ela diz que botou o nome da filha de Juliana Elizabeth por causa da mãe)	Nevinha está com filha no colo. Se lembra da mãe e pouco do pai. Diz que seu irmão Peta mora com o avô materno, Manoel Justino.
85.	LN5	- Locução Coutinho. - Imagem de ilustração: Manoel Justino	Manoel Justino e João Pedro Teixeira Filho, o Peta, aceitaram dar depoimento, mas Manoel Justino depois mudou de idéia.
86.	LN5	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Peta - Imagem fixa: foto dele criança - Imagem de ilustração: túmulo à beira da estrada de João Pedro, casa de Manoel Justino - Imagem de bastidores - Música sobreposta de suspense sobre a foto	Peta diz que foi criado pelo avô. Não se lembra do pai. Pensava que o pai tinha morrido em 64, Coutinho explica que foi em 62. Peta mandou construir túmulo à beira da estrada no local onde João Pedro foi assassinado.
87.	LN2	- Locução Coutinho - Depoimento em som direto e som sobreposto: Manoel Justino - Imagem de ilustração: casa, Peta.	Manoel Justino aceita falar e conta que não se entendia com João Pedro.
88.	LN5	- Locução principal - Imagem de ação: Peta e Manoel Justino vão embora de camionete	Peta ajuda o avô como motorista.
89.	LN5 LN6	- Locução principal - Depoimento em som direto e som sobreposto: Marta - Imagem de bastidores: chegada da equipe. - Imagem fixa: fotos - Música de cena indistinta na chegada da equipe, Música sobreposta pontua foto dela	Equipe de filmagem chegando no bar de Marta, filha de Elizabeth. Coutinho mostra fotos e gravação com voz de Elizabeth (depoimento da seqüência 81). Marta se emociona. Conta que veio para Caxias, Baixada Fluminense, sozinha, grávida, em 1971. Reclama que família lhe virou as costas na hora que mais precisou.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
90.	LN5	- Locução principal e Coutinho - Depoimento em som direto e som sobreposto: Isaque - Imagem de ilustração: Isaque caminhando. - Imagem fixa: fotos Isaque - Música sobreposta pontua foto dele	Isaque, filho de Elizabeth, está no quinto ano de medicina, em Cuba. Filmagem realizada, a pedido de Coutinho, por uma equipe de cinema cubana.
91.	LN6	- Locução principal e Coutinho - Imagem de bastidores: equipe chegando	Coutinho pergunta informações a um homem. Um ano e três meses após a filmagem de Elizabeth. O homem os leva até o alojamento onde está José Eudes. José Eudes pede para falar em particular com Coutinho e faz algumas exigências para dar o depoimento
92.	LN5 LN7	- Depoimento em som direto e som sobreposto: José Eudes - Imagem fixa: fotos - Música sobreposta pontua foto dele	José Eudes conta que foi criado por um tio e uma tia que chama de pai e mãe. Não se lembra de seus pais, Elizabeth e João Pedro. Diz que é diferente de todas as pessoas por causa do que aconteceu com sua família, tem dias que fica muito revoltado. Conta que seu irmão Paulo <sup>2</sup> foi para Nazaré da Mata com um tio, onde está casado e trabalha como motorista. Diz que bebe e vive revoltado por causa das coisas que aconteceram com sua família
93.	LN6	- Locução principal - Imagem de bastidores: equipe chegando, Coutinho pergunta por Marinês	Filmagem realizada no mesmo dia que a de José Eudes. Coutinho pede para falar com Marinês
94.	LN5 LN7	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Marinês - Imagem de bastidores: Coutinho - Imagem fixa: foto - Música sobreposta pontua foto dela e entra na imagem de arquivo (músicas diferentes) - Imagem de arquivo - Cibra/64: Elizabeth brinca com crianças	Marinês, filha de Elizabeth. Lê carta que Elizabeth lhe mandou dizendo que queria se reencontrar com todos os seus filhos.
95.	LN6 LN7	- Locução Coutinho - Imagem de ilustração: paisagem, rio das lavadeiras - Imagem de ação: Elizabeth lava roupa. - Música sobreposta continua da seqüência anterior - Ruído sobreposto: sinos	A filmagem significou para Elizabeth, que ela deixava de ser Dona Marta e voltava a ser Dona Elizabeth.
96.	LN7	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Elizabeth - Imagem de ação: Elizabeth lava louça	Coutinho começa o depoimento chamando: "Dona Elizabeth". Elizabeth conversa lavando roupa.
97.	LN7	- Imagem de ação	Elizabeth toma a tabuada do 4 com um aluno
98.	LN7	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Elizabeth - Imagem de ilustração: roda de pessoas (antecipando a seqüência seguinte)	Elizabeth conta a reação dos vizinhos.

<sup>2</sup> Provavelmente Paulo Pedro, de que Elizabeth fala na seqüência 78.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
99.	LN7	- Depoimento em som direto e som sobreposto: amigas e conhecidas de Elizabeth - Imagem de ilustração: Elizabeth e pessoas da roda - Música sobreposta no final	Roda de amigas de Elizabeth em São Rafael, vários depoimentos. Elizabeth se emociona.
100.	LN7	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Elizabeth - Imagem de ilustração: fachada do sindicato, paisagem - Palavra escrita na fachada do sindicato - Música sobreposta continua da seqüência anterior até começar o depoimento	Elizabeth fala do presidente do sindicato de São Rafael
101.	LN7	- Locução principal - Imagem de ilustração: paisagem	São Rafael vai ser inundada por uma represa
102.	LN7	- Depoimento em som direto e som sobreposto: Presidente do sindicato - Imagem de bastidores	Presidente do sindicato de São Rafael fala sobre Elizabeth e diz que o sofrimento que ela passou é o mesmo que ele e todos os líderes sindicais passam.
103.	LN6 LN7	- Locução Coutinho - Depoimento em som direto e som sobreposto: Elizabeth - Imagem de bastidores equipe indo embora - Imagem de ilustração: pessoas ao redor. - Música sobreposta com a locução no final	Coutinho diz que vai embora e pede para Elizabeth ir ali fora com ele. Ela o acompanha e dá mais um depoimento dizendo o que achou de tudo. Coutinho e a câmara dentro da Kombi ligada, pronta para ir embora e Elizabeth diz que a luta continua, “a mesma necessidade de 64 continua”. Coutinho e Elizabeth se despedem. Enquanto a Kombi dá marcha ré, a locução de Coutinho diz: “Um mês depois, Elizabeth Teixeira deixou São Rafael e foi morar em Patos, na Paraíba, com seus filhos Abraão e Carlos. Até junho de 1983, quando este texto foi escrito, Elizabeth só tinha conseguido reencontrar 2 de seus outros 8 filhos: Nevinha e Peta, ambos em Sapé”.
104.	LN6 LN7	- Locução Coutinho - Imagem de ilustração: João Virgínio na festa de carnaval - Música sobreposta continua da seqüência anterior	Locução Coutinho: “Nossa última filmagem com João Virgínio foi no terreiro de sua casa, no domingo de carnaval de 1981. Dez meses depois, João Virgínio morreu de ataque cardíaco nesse mesmo local. Ele foi enterrado no cemitério de Vitória de Santo Antão, ao lado de Zezé da Galiléia”.
-	-	Cartão preto com a palavra: “fim”	Não há créditos finais, apenas a palavra “fim”.



### 3.2.2.1 *Frequência das linhas narrativas*

A linha narrativa que mais aparece no filme é LN1, presente em 35 seqüências. Esta linha narrativa conta a história do primeiro *Cabra Marcado para Morrer*, fato que une os três universos da narrativa do filme.

A segunda linha narrativa é LN2, em 28 seqüências. LN2 corresponde à história de João Pedro e Elizabeth Teixeira antes das filmagens de 1964. Esta história é que ia dar origem ao filme *Cabra/64*.

A linha narrativa do reencontro de Coutinho com os participantes do filme de 1964 e o processo de filmagem de *Cabra/84*, que conta a história desse reencontro, LN6, é a terceira mais freqüente, estando em 24 seqüências.

A trajetória de Elizabeth Teixeira e sua família após o golpe militar até o reencontro com Coutinho, LN5, é tema de 19 seqüências.

As duas linhas narrativas que contam a história de Galiléia antes (LN3) e depois do golpe (LN4) são as que surgem dentro do filme em menor quantidade, em 8 e 9 seqüências, respectivamente.

### 3.2.2.2 *As seqüências de Cabra Marcado para Morrer*

A estrutura narrativa *Cabra Marcado para Morrer* se organiza de forma a respeitar o máximo possível a cronologia real dos acontecimentos. Com alguns avanços e recuos no tempo, a organização das diversas histórias de que a narrativa do filme se encarrega segue um sentido, do início para o final de filme, que vai do surgimento da idéia do primeiro *Cabra Marcado para Morrer*, em 1962 até o que acontece após o reencontro desses participantes do filme interrompido com seu diretor.

A segmentação do filme em seqüências visa a explicitar esse aspecto do filme respeitando as quebras dessa linearidade impostas pelo cineasta.

*Seqüência 1 – Teaser* é uma expressão do mercado publicitário usada para denominar peças publicitárias que têm exatamente esta função, gerar expectativa sobre o lançamento de um ou vários produtos ou de alguma promoção, sem dizer que produtos são esses ou como é a promoção. Muitas vezes esse tipo de anúncio contém frases do tipo: “vem aí”, “aguarde”, “uma grande surpresa está chegando”.

Quando começa a seqüência, o espectador sabe apenas o nome da produtora, do diretor e do filme. A primeira seqüência de um filme gera, por si só, expectativa. Se uma seqüência tiver algum mistério, a expectativa será maior ainda. Reforçam essa idéia a música, que tem um certo suspense, e a dificuldade de entender qual a ação apresentada.

Alguém está preparando um projetor cinematográfico, mas, além da luminosidade baixa da cena, grande parte dos espectadores não tem contato ou nunca teve contato com um projetor de cinema. Por causa disso o mistério da cena pode ser não apenas por não entender o que significa aquele projetor estar sendo montado ao ar livre, mas, também, por não entender o que o homem (que está montando o projetor) está fazendo.

Esse mistério é reiterado na seqüência 7, com a repetição do *teaser*, e só é explicado na seqüência 15, quando é feita a projeção do filme *Cabra/64*<sup>3</sup> para os galileus. A linha narrativa desta seqüência é LN6, e dois são os elementos narrativos: imagem de ação e música sobreposta.

*Seqüências 2 a 6 (bloco 1)* – este bloco de seqüências explica resumidamente toda a história do *Cabra Marcado para Morrer* de 1964, incluindo como Coutinho soube da história, porque transferiram as gravações para Galiléia e a interrupção das filmagens pelo golpe.

As linhas narrativas presentes nesse bloco são LN1, LN2 e LN3. Cinco são os elementos narrativos utilizados nesse bloco: as duas locuções, música sobreposta, imagem de arquivo, imagens fixas e palavra escrita (tanto em imagens de arquivo quanto em imagens fixas).

*Seqüência 7* – narrativamente, é a repetição da Seqüência 1.

*Seqüência 8* – Prólogo *Cabra/84*: é o ponto de partida do filme.

---

<sup>3</sup> Assim como Bernardet em seu artigo “Vitória sobre a lata de lixo da história”, de 1985, anexado à reedição de *Cineastas e imagens do povo*, de 2003, será utilizado “*Cabra/64*” para fazer referência ao filme *Cabra Marcado para Morrer* inacabado em 1964 e “*Cabra/84*” referindo-se ao documentário concluído em 1984

Após a explicação resumida do que aconteceu com o filme de 1964, volta para 1981, e Coutinho explica, com sua locução, os objetivos da retomada do filme e as histórias que vai contar. No texto, além de fazer esse prólogo, já adianta que começa essa retomada do filme por Galiléia<sup>4</sup>. A linha narrativa é LN6 e apenas três os elementos narrativos: locução Coutinho, imagens de ilustração (um plano de paisagem) e música sobreposta.

*Seqüências 9 a 14 (bloco 2)* – História da luta de Galiléia: bloco que conta como os galileus fundaram a lida camponesa da Galiléia e conquistaram as suas terras.

A linha narrativa é a LN3 e sete são os elementos narrativos utilizados no bloco: locução (apenas a principal), depoimento de João Virgínio da Silva, música sobreposta, imagens de arquivo, imagens fixas, imagens de ilustração e palavra escrita.

É na seqüência 9, aproximadamente aos 9 minutos de filme, que acontece o primeiro depoimento do filme, de João Virgínio – o único a dar depoimento nesse bloco e que conta, junto com o locutor principal, a história da luta de Galiléia até o golpe militar. Coutinho não utiliza nesse bloco ruídos, imagens de ação e nem imagens de bastidores.

*Seqüências 15 a 21 (bloco 3)* – A projeção do filme para os galileus: este bloco narra a projeção do material bruto do *Cabra/64* para os galileus.

Na seqüência 15, enquanto os camponeses que participaram do filme chegam e se cumprimentam, a locução os apresenta e resume em uma frase que aconteceu a eles após 1964. São mostrados como eram esses camponeses em 1964 e em 1981. Três camponeses que participaram do filme merecem uma seqüência explicando com mais detalhes o que lhes aconteceu após o golpe.

Na seqüência 21, fazendo um gancho com o bloco seguinte, os galileus reconhecem Elizabeth Teixeira no filme de 1964. Mas esta seqüência não é apenas um gancho para o bloco seguinte, ela representa muito mais para o filme.

Em 1964, Coutinho, galileus e Elizabeth Teixeira estão juntos fazendo um filme. Com o golpe militar esses 3 universos se separam. Em 1981, Coutinho se reencontra com os galileus e com os Teixeiras, mas estes dois universos não se reencontram entre si. Este

---

<sup>4</sup> Coutinho não explica o porquê, mas é claro que era porque foi desse lugar que ocorreu a diáspora de 1964 e de onde ele partiu para só retornar em 1981.

momento em que os galileus reconhecem Elizabeth Teixeira é o que mais se aproxima de um reencontro entre os universos de Sapé e Galiléia após 1964.

Durante todo o filme, à exceção da seqüência 3, as histórias de Galiléia e da família Teixeira, antes e depois do golpe, são tratadas separadas. Constata-se isto ao ver que em nenhuma seqüência as linhas narrativas LN2 e LN5 (Elizabeth Teixeira) estão juntas com LN3 ou LN4 (Galiléia).

As linhas narrativas desse bloco são LN1, LN3, LN4 e LN6. Os elementos narrativos são sete: locução, depoimento, imagens de ação, imagens de ilustração, imagens de arquivo e música. Coutinho não utiliza neste bloco imagens fixas, palavra escrita e ruídos.

*Seqüências 22 a 43 (bloco 4) – Reencontro com Elizabeth e a história de João Pedro Teixeira:* depois de 17 anos, Coutinho se reencontra com Elizabeth, que conta detalhadamente a história de João Pedro Teixeira, desde que os dois se conheceram até a não-punição de seus assassinos. Como apoio aos depoimentos de Elizabeth, o depoimento de Manoel Serafim e a locução principal e Coutinho.

Neste bloco, há duas referências a momentos anteriores do filme. O primeiro momento é na seqüência 22, análoga à seqüência 8. As duas seqüências dão uma idéia de busca por reencontrar algo 17 anos depois; na primeira é o retorno à Galiléia, na segunda é a busca pelo esconderijo de Elizabeth e a chegada à cidade de São Rafael.

Não à toa, todos os elementos narrativos da seqüência 8 estão presentes na seqüência 22: a locução de Coutinho, com o texto dizendo para onde estava indo e o que iria fazer nesse lugar, a mesma música e as imagens de ilustração – longos planos de paisagens com longas trajetórias de câmara. De diferenças, a seqüência 22 é mais longa, tem imagens fixas de fotos e locução principal.

O segundo momento é na seqüência 24, quando Elizabeth Teixeira, assim como os galileus na seqüência 15, assiste ao copião de *Cabra/64*. Essa recorrência de duas seqüências declara a liturgia que Coutinho criou para o reencontro com esses dois universos. Primeiro a busca, depois o reencontro e, para sacralizar o reencontro, a projeção do material bruto de 1964.

Na seqüência 25 deste bloco aparecem pela primeira vez imagens de bastidores do filme. Coutinho, um câmara e um operador de som caminham por uma rua sem calçamento de

casas sem reboco. Sobre essas imagens, a locução Coutinho anuncia: “Esta é a nossa chegada para o segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira”. Esta seqüência abre uma série outras de “chegadas de equipe” ao local da entrevista.

Imagens de bastidores é o penúltimo elemento narrativo a aparecer no filme. O último é o ruído, também na seqüência 35. O ruído aparece três vezes nas seqüências 35, 38 e 43, e não aparece mais durante todo o filme, com exceção da seqüência 95.

A linha narrativa predominante neste bloco é LN2, mas LN1, LN5 e LN6 também aparecem. Nesse bloco são utilizados por Coutinho os dez elementos narrativos relacionados por este trabalho.

*Seqüências 44 a 47 (bloco 5)* – Narram como João Mariano, ex-camponês que fez o papel de João Pedro Teixeira em *Cabra/64*, entrou no filme e o que aconteceu com ele depois de 1964.

A seqüência 44 é outra seqüência de projeção que une esse bloco ao bloco 4, através da seqüência 24 e ao bloco 3, através da seqüência 15. Ou seja, à Galiléia e à Elizabeth e João Pedro Teixeira.

João Mariano estava assistindo ao filme junto com os galileus, por que sua história não foi contada no bloco 3? Duas são as explicações prováveis. A primeira é que João Mariano não era, na verdade, um galileu. Embora sua história esteja incluída, para facilitar a análise, na LN3 e LN4, linhas narrativas que contam a história dos galileus, ele era um ex-camponês que morava em Vitória de Santo Antão, cidade próxima de Galiléia, que foi contratado para fazer o filme.

A segunda explicação, que não exclui a validade dos argumentos da primeira, é que João Mariano interpretava João Pedro Teixeira e o espectador só fica sabendo com detalhes da vida de João Pedro Teixeira há pouco. Daí que mostrar a história do intérprete de João Pedro antes de mostrar o personagem João Pedro perderia muito da força que tem a história de João Mariano.

A linha narrativa principal deste bloco é LN4, mas também LN1 e LN6 estão presentes. Os elementos narrativos são sete: locução Coutinho, depoimento de João Mariano, música sobreposta, imagem de arquivo, imagem de ação, imagem de ilustração e imagem de bastidores. Coutinho não utiliza ruído, imagem fixa e imagem de bastidores.

*Seqüências 48 a 50 (bloco 6)* – Elizabeth Teixeira após a morte de João Pedro até o início das filmagens: curto período da vida de Elizabeth, de 62 a 64, em que ela assumiu o lugar do marido como líder camponesa.

Este bloco 6 parece ser uma continuação do bloco 4, o que faz o bloco 5 parecer um parêntese. A linha narrativa é LN2 e os elementos narrativos são cinco: locução, depoimento de Elizabeth, música, imagens fixas e imagens de arquivo.

*Seqüências 51 a 66 (bloco 7)* – A interrupção da filmagem de *Cabra/64* e a invasão de Galiléia pelo exército: narra como foi a invasão do exército em Galiléia e quais foram e o que aconteceu com os galileus que foram presos.

Esse é um bloco de virada dentro de filme. Até a seqüência 50, a maior parte dos eventos relatados são anteriores a 1964, como se Coutinho estivesse reconstruindo toda a história de *Cabra/64*. Agora, é relatado como terminou, ou foi “terminado” pelo exército, o primeiro *Cabra*. Ao lembrar a invasão do exército, Coutinho entra num terreno da história que ele desconheceu por 17 anos e é isto que confere ao filme, a partir deste ponto, uma narrativa de busca e descoberta.

A única linha narrativa deste bloco é LN1. Com exceção do ruído, neste bloco de seqüências são utilizados todos os elementos narrativos da relação utilizada neste trabalho. Esses nove elementos estão todos presentes todos em uma só seqüência, a 66.

*Seqüências 67 a 70 (bloco 8)* – João Virgínio é preso por 6 anos: conta a história de João Virgínio da Silva, um dos líderes de Galiléia e principal personagem desse universo na narrativa do filme.

Ao contrário de outro três líderes de Galiléia que foram presos e ficaram no máximo 3 meses na cadeia, João Virgínio ficou preso seis anos. Foi torturado, ficou cego de um olho<sup>5</sup> e teve um jipe seu tomado pelo exército.

Neste bloco esgota-se o assunto *Cabra/64*, além de praticamente esgotar o universo de Galiléia<sup>6</sup> e da família Teixeira pré-1964<sup>7</sup>. Por isso, a partir do próximo bloco, com exceção

---

<sup>5</sup> João Virgínio usa óculos escuros durante todo o filme. Na seqüência 14, única em que ele está sem óculos, o enquadramento é feito sobre a carteira de trabalho que ele mostra e só muito rapidamente aparece seu olho direito, aparentemente saudável.

<sup>6</sup> Galiléia retorna na última seqüência do filme, onde é citada a morte de João Virgínio da Silva, personagem principal do universo de Galiléia.

do bloco 11 (3 seqüências) e das seqüências 83 e 87 que retomam a LN2, a narrativa fica restrita às linhas narrativas LN5, LN6 e LN7.

A principal linha narrativa do bloco é LN4, aparecendo também LN1. Os elementos narrativos utilizados são: locução principal, depoimento João Virgínio, música sobreposta, imagem de ação, imagem de arquivo, imagem de ilustração, imagem fixa e palavra escrita em imagem de arquivo e em imagem fixa. Dois são os elementos que não estão nesse bloco: imagem de bastidores e ruído.

*Seqüências 71 a 75 (bloco 9)* – Perseguição à Elizabeth e outros líderes de Sapé após 1964: narra as perseguições sofridas por Elizabeth e mais dois líderes de Sapé, que foram assassinados, após 1964.

Assim como os blocos 3, 4 e 5, este bloco tem uma seqüência de projeção de *Cabra/64* logo nas primeiras seqüências, é Elizabeth que assiste ao filme na seqüência 71. Esta seqüência também se liga à seqüência 52 e ao bloco 7, pois a cena que Elizabeth está assistindo é a última que foi gravada antes do golpe militar, no dia 31 de março.

O significado provável dessa relação é que, após explorar o que aconteceu com os Galileus com a interrupção das filmagens e invasão do exército no bloco 7, a narrativa vai se voltar para a busca e a descoberta do que aconteceu com o universo de Sapé após o golpe.

A linha narrativa predominante é LN5. LN1 e LN6 aparecem na primeira seqüência do bloco. Oito são os elementos narrativos deste bloco: locução principal, depoimento de Elizabeth, música, imagem de ação, imagem de ilustração, imagem de arquivo, imagem fixa e palavra escrita em imagem fixa. Dois elementos narrativos ficam de fora do bloco: ruído e imagem de bastidores.

*Seqüência 76 e 77 (bloco 10)* – “Onde está a família de Elizabeth?”: neste pequeno bloco de duas seqüências, de certa forma interrompido pelo bloco 11, surge o questionamento sobre onde estão os filhos e os pais de Elizabeth. Carlos, filho de Elizabeth que ficou com ela em São Rafael, se propõe a procurá-los. Elizabeth também explica porque ficou com Carlos.

Dentro da estrutura narrativa do filme, este pequeno bloco marca dois momentos importantes. Neste bloco, pela primeira vez surge a LN7, na seqüência 76, quando Carlos se

---

<sup>7</sup> Acontecimentos antes de 1964 relacionados à família Teixeira retornam no bloco 9 e rapidamente no bloco 10.

propõe uma coisa para o futuro em função do reencontro com Coutinho: localizar os outros irmãos.

Outro momento é quando, na seqüência 77, a música é utilizada pela primeira vez de uma maneira que se repetiria 8 vezes mais vezes durante o filme. Um acorde de suspense é sobreposto a uma foto de Carlos quando criança. Esta combinação de imagens fixas das fotos dos filhos de Elizabeth antes de 1964, preferencialmente estando Elizabeth e todos os filhos juntos na foto, com a música sobreposta com um acorde que alude a um certo suspense se repete durante o depoimento de algum filho reencontrado por Coutinho (bloco 12, seqüências 84, 86, 89, 90, 92 e 94) ou quando se relata as tragédias que aconteceram com dois filhos de Elizabeth (bloco 11, seqüências 79 e 80).

Quatro elementos narrativos estão no bloco: depoimento de Carlos e Elizabeth, imagem de ilustração, imagem fixa e música sobreposta. As linhas narrativas são LN5 e LN7. O bloco 10 é uma antecipação do bloco 12, quando Coutinho empreende a busca pela família de Elizabeth.

*Seqüências 78 a 80 (bloco 11)* – Tragédia com dois filhos de Elizabeth, entre 62 e 64: narram o que aconteceu com dois filhos de Elizabeth após o assassinato de João Pedro.

Paulo Pedro foi agredido e Marluce suicidou-se. É uma espécie de parêntesis antes de Coutinho partir à busca da família de Elizabeth.

Novamente, assim como no bloco 6, Coutinho recorta o período da vida da família Teixeira entre a morte de João Pedro, em 1962, e o início das filmagens de *Cabra*, em 1964. No bloco 11, este recorte é colado entre dois blocos que estariam ligados pela sucessão natural dos acontecimentos. No bloco 10, Elizabeth diz que não sabe nada da família que deixou para trás. No bloco 12 ela se determina a encontrar a sua família e Coutinho o faz antes de Elizabeth. O bloco 11, entre um e outro, volta no tempo, para antes do golpe militar que já havia ficado no bloco 7, para narrar o que aconteceu com dois filhos de Elizabeth entre 1962 e 1964.

No bloco 6, este período de tempo estaria naturalmente ligado ao período anterior, que vai do casamento de Elizabeth com João Pedro contra a vontade do pai até o assassinato de João Pedro. No entanto, o bloco que contaria toda esta história, o bloco 4, se encerra com o relato da não-punição dos assassinos de João Pedro. A linha cronológica dos acontecimentos



é interrompida pelo bloco 5 que trata do paradeiro de João Mariano, para depois ser retomada no bloco 6 e desembocar no golpe militar do bloco 7.

O recorte do mesmo período da cronologia dos acontecimentos, em dois momentos distantes do filme, pode ter justificativas diferentes. Nos blocos 4, 5 e 6, justifica-se pela importância de mostrar quem interpretou o papel de João Pedro e o que aconteceu com ele depois do golpe militar. O que, de certa forma, trata-se de uma fantasia sobre o que poderia ter acontecido com João Pedro caso não estivesse morto – e o papel que a igreja evangélica teve no destino de João Mariano reforça essa fantasia, já que é frisado por diversas vezes que João Pedro também era evangélico.

Nos blocos 10, 11 e 12, o recorte justifica-se como a lembrança do que aconteceu com dois dos filhos de Elizabeth entre 1962 e 1964, período em que Elizabeth ainda vivia com a família, antes de tentar recuperar esta família.

Mas, por coincidência ou não, estes dois recortes destacam acontecimentos entre a morte de João Pedro e o início das filmagens<sup>8</sup>, dois anos que são tocados muito superficialmente em outros blocos narrativo.

É possível levantar a seguinte hipótese para esse destaque. Como o assassinato de João Pedro antecede em apenas 15 dias o primeiro encontro entre Eduardo Coutinho e Elizabeth Teixeira e o conseqüente surgimento da idéia de fazer um filme chamado *Cabra Marcado para Morrer*, esse destaque pode ter duas razões e, mesmo, ser a soma delas: destacar o período entre a idéia de *Cabra/64* e o início de sua realização e destacar o período de dois anos entre a primeira separação e o primeiro reencontro de Coutinho com Elizabeth – espaço de tempo 15 anos mais curto que o de 1964 e 1981.

A linha narrativa deste bloco é LN2, e os elementos narrativos são cinco: locução principal, depoimento de Elizabeth, música sobreposta, imagem fixa e palavra escrita em imagem fixa.

*Seqüências 81 a 94 (bloco 12)* – A busca pela família de Elizabeth: neste bloco, Coutinho reencontra seis dos onze filhos de Elizabeth<sup>9</sup>, além do pai de Elizabeth.

---

<sup>8</sup> Início das filmagens que compreende a pré-produção feita no local e a mudança de Sapé para Galiléia.

<sup>9</sup> Excluída aí Marluce, filha mais velha que cometeu suicídio. Contando com Carlos e Abraão, Coutinho trava contato com oito filhos de Elizabeth Teixeira e fica sabendo notícias de um nono. No filme se fala de 10 filhos de Elizabeth, de dois filhos não se sabe nada.

A seqüência 81 é, de certa forma, uma continuação da seqüência 76. Na seqüência 81, Elizabeth revela seu plano de retomar sua verdadeira identidade e procurar os familiares – “vai voltar pro mundo”, diz ela. A seqüência 82 revela o que aconteceu com as crianças logo após a fuga de Elizabeth. Oito foram partilhados entre parentes maternos, Abraão ficou em Patos, onde estudava, Isaque estava em Cuba e Carlos ficou com Elizabeth

A seqüência 83, assim como as seqüências 8 e 22, é uma seqüência de busca. Neste tipo de seqüência, Coutinho parte para algum lugar para reencontrar algo, reconstruindo e recontando a história de *Cabra Marcado para Morrer*. Na seqüência 8 ele vai para Galiléia reencontrar os galileus e as locações do filme interrompido. Na seqüência 22, Coutinho parte em busca de Elizabeth Teixeira e chega à cidade de São Rafael. Na seqüência 83, Coutinho retorna a Sapé, onde tudo começou. Foi em Sapé, em 1962, no comício em protesto pela morte de João Pedro, que Coutinho tomou conhecimento da história de João Pedro Teixeira e teve a idéia de fazer o primeiro *Cabra Marcado para Morrer*<sup>10</sup>. Coutinho chega a Sapé em 1981 para encontrar marcas do passado: rever lugares onde aconteceu a luta de Sapé e, principalmente, reencontrar a família de Elizabeth.

A relação entre as seqüências 8, 22 e 83 é reforçada pela utilização dos mesmos elementos narrativos: locução Coutinho dizendo o destino e o propósito da viagem, a mesma música sobreposta e, como imagens de ilustração, a paisagem do lugar.

Não apenas a seqüência 83, mas todo o bloco é da busca de Coutinho por reconstruir o passado. Esse aspecto de busca é reforçado por imagens de bastidores que remetem à seqüência 25. Três depoimentos são antecidos por imagens da equipe chegando ao local da filmagem e a locução, principal e de Coutinho, situam aquele depoimento no tempo e no espaço.

A seqüência 89 exemplifica o que acontece também nas seqüências 91 e 93. Sobre a imagem de Eduardo Coutinho chegando ao local do depoimento de Marta, uma das filhas de Elizabeth, a locução principal diz: “Caxias, Baixada Fluminense, estado do Rio de Janeiro. Outubro de 1981, oito meses após a filmagem do depoimento de Elizabeth”.

A seqüência 89, também por outros motivos lembra muito a seqüência 25. O enquadramento é o mesmo, a casa aonde Coutinho vai se encontrar com o depoente fica do

---

<sup>10</sup> Eventos relatados nas seqüências 3 e 4.

mesmo lado da rua<sup>11</sup> e nas duas seqüências há um plano-seqüência que vai desde a caminhada de Coutinho pela rua até o início do depoimento. Coutinho vem caminhando pela rua, chega ao local, encontra a pessoa, cumprimenta e começa a conversar no mesmo plano. Reforçando ainda mais a relação entre as duas seqüências um elemento narrativo aparentemente ocasional e fora de controle do documentarista durante a filmagem. Uma música de cena captada com som direto, indistinta, durante o trajeto feito pela equipe na rua. Coincidentemente são as duas únicas entradas de música que foram, aparentemente, captadas com som direto.

As linhas narrativas predominantes são LN5, que conta a trajetória dos filhos e do pai de Elizabeth após 1964, LN6, que conta a história da busca de Coutinho por essas pessoas e LN7, quando os filhos projetam o reencontro com a mãe. LN2 aparece na seqüência 87, quando Manoel Justino, pai de Elizabeth, comenta o relacionamento que tinha com o genro.

Os elementos narrativos deste bloco são oito: locução, depoimento, música sobreposta e em imagem de bastidores, imagens de bastidores, imagens de arquivo, imagens fixas, imagens de ilustração e imagens de ação. Coutinho pretere dois elementos narrativos neste bloco: ruído e imagem de arquivo.

*Seqüências 95 a 103 (bloco 13) – Elizabeth volta pro mundo: último bloco do filme.*

De certa forma, trata-se de um retorno ao equilíbrio inicial que havia antes do golpe militar de 1964. Esse momento de revelação é representado na seqüência 99, na roda de amigas na casa de Elizabeth que ficam sabendo de toda a história. Elizabeth também projeta o futuro através do reencontro com seus familiares e da luta política, como fica claro nas seqüências 100 a 103.

A linha narrativa por excelência desse bloco é a LN7. Na primeira e na última seqüência do bloco está presente também a LN6. Os elementos narrativos desse bloco são: locução, depoimento, música, ruídos, imagens de ilustração, imagens de ação, imagens de bastidores e palavra escrita em imagem de ilustração. Não aparecem nesse bloco dois elementos muito comuns em todos os outros blocos: imagens de arquivo e imagens fixas.

---

<sup>11</sup> Essas duas citações sobre enquadramento e composição do quadro, não fazem parte do objeto de análise deste trabalho, mas são feitas pela relação de semelhança que ajudam a estabelecer entre duas seqüências. Relação esta que tem relevância narrativa e por isso é levantada.

*Seqüência 104* – Morte de João Virgínio: a última seqüência de *Cabra Marcado para Morrer* relata a morte de João Virgínio da Silva dez meses depois da filmagem de seu depoimento.

### 3.2.3 *Análise dos Elementos Narrativos*

*Cabra Marcado para Morrer* é um documentário conduzido principalmente por dois elementos narrativos: a locução e o depoimento. A locução aparece em 51 das 104 seqüências. O depoimento em 49 seqüências. Em 9 seqüências os dois elementos aparecem juntos. Noventa e uma seqüências do filme têm, entre seus elementos, ou locução, ou depoimento ou os dois juntos. Apenas 13 seqüências não têm nenhum dos dois elementos.

Além de serem os dois elementos que estão em maior quantidade dentro do filme, locução e depoimento são elementos narrativos que tendem a conduzir a narrativa. Nas seqüências em que aparecem, geralmente os outros elementos narrativos têm um papel complementar.

#### 3.2.3.1 *A locução e o depoimento como condutores da narrativa*

A locução aparece logo na seqüência 2 e o depoimento na seqüência 9. Após este ponto, os dois elementos perpassam toda a estrutura narrativa de *Cabra Marcado para Morrer* num revezamento constante na condução da narrativa. Um ou outro, no entanto, pode predominar em determinado momento do filme ou na condução de determinada história. Esta hipótese é verificável através do cruzamento de dados obtidos na segmentação da estrutura narrativa em seus níveis de articulação.

Quanto à prevalência de um elemento na condução de uma das linhas narrativas de um filme, o cruzamento de informações é feito entre os elementos narrativos e as linhas

narrativas. O ponto da segmentação do filme em que se cruzam esses dois níveis de articulação são as seqüências<sup>12</sup>. O cruzamento resulta na seguinte tabela:

	Locução	Depoimento	Locução e Depoimento
LN1 A história de <i>Cabra/64</i> e sua interrupção pelo golpe militar de 1964.	15 seqüências	13 seqüências	2 seqüências
LN2 A história de João Pedro Teixeira e a luta de Sapé até o golpe militar de 1964.	11 seqüências	11 seqüências	1 seqüência
LN3 A história da luta de Galiléia até o golpe militar de 1964.	6 seqüências	4 seqüências	1 seqüência
LN4 A história dos camponeses de Galiléia do golpe militar até o reencontro com Coutinho, em 1981.	4 seqüências	4 seqüências	1 seqüência
LN5 A história de Elizabeth Teixeira do golpe militar até o reencontro com Coutinho, em 1981.	7 seqüências	10 seqüências	2 seqüências
LN6 A história do reencontro de Coutinho com os antigos participantes de <i>Cabra/64</i> e as filmagens de <i>Cabra/84</i> .	13 seqüências	2 seqüências	3 seqüências

<sup>12</sup> Lembrando que a mesma seqüência pode ter no mínimo uma, mas também duas ou mais linhas narrativas. Assim, na tabela que segue, a soma das seqüências com locução das sete linhas narrativas vai dar um número maior que 51, o número de seqüências com locução no filme.

LN7 A história dos participantes do filme após o reencontro com Coutinho.	3 seqüências	9 seqüências	1 seqüência
---	--------------	--------------	-------------

Nas cinco primeiras linhas narrativas há um certo equilíbrio entre o número de seqüências em que cada elemento está presente. O desequilíbrio ocorre em LN6 e LN7. Em LN6, a locução tem 11 seqüências a mais que o depoimento. Em LN7 a vantagem é do depoimento, 6 seqüências a mais que a locução.

O equilíbrio nos números das cinco primeiras linhas narrativas, demonstra que Coutinho não utilizou mais depoimento ou locução para narrar fatos do passado, anteriores a 1981. Depoimento e locução estão constantemente se alternando e não há redundância entre informações que os dois elementos passam.

Conforme o próprio Coutinho afirma na seqüência 8, quando ele partiu para o nordeste “para completar o filme do modo como fosse possível [...] Não havia um roteiro prévio, mas apenas a idéia de tentar reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra Marcado para Morrer*. Queria retomar o nosso contato através de depoimentos sobre o passado [...]”. Com este texto, o que se conclui é que Coutinho tinha uma certa preferência pelo depoimento na reconstrução desse passado. Coutinho já tinha abandonado a locução uma vez, em *Theodorico, Imperador do Sertão*, programa *Globo Repórter* dirigido por ele e exibido em 1978, na TV Globo (LINS 2004). Isto parece denotar, por parte de Coutinho, um modo de como relacionar depoimento e locução nesta reconstrução do passado.

Coutinho utiliza os depoimentos que ficaram bons, coloca-os no filme e os organiza com a locução. Esta organização visa conferir lógica entre um trecho de depoimento e outro complementar a narrativa com informações que não estavam no depoimento ou Coutinho julgou não serem aproveitáveis.

O caráter organizador da locução fica evidente quando se verifica que é a locução que geralmente começa e termina um bloco de seqüências.

Nas duas linhas narrativas que tratam de eventos ocorridos no presente ou no futuro da filmagem é que ocorrem desequilíbrios entre a proporção depoimento/locução. Em LN6, Coutinho é que é o principal personagem, pois ele que decide retomar o filme

### 3.2.3.1.1 As Duas Locuções de *Cabra Marcado para Morrer*

Duas locuções se revezam durante todo o filme e estão a todo o momento conduzindo e interferindo na narrativa. A quantidade e complexidade das histórias de que a narrativa de *Cabra Marcado para Morrer* se encarrega é a responsável por essa necessidade de Coutinho em utilizar duas locuções. Já em documentário anterior a *Cabra, Theodorico, Imperador do Sertão*, dirigido para o Globo Repórter, Coutinho não tinha utilizado locução. Este documentário é comentado com voz sobreposta pelo próprio personagem Theodorico, com suas próprias palavras, como um depoimento com som sobreposto (LINS, 2004).

*Cabra*, no entanto, é um documentário com 7 linhas narrativas que se cruzam em diversos pontos. O filme também avança e retrocede no tempo com frequência. É difícil para a pessoa que assiste ao filme pela primeira vez acompanhar as 7 linhas narrativas. Esse excesso de informações encontra na locução, com um texto cuidadosamente elaborado, a maneira mais tradicional de ser transmitido no documentário.

A primeira locução, que se chamará de *Locução Principal*, tem a voz do poeta Ferreira Gullar. Chamar-se-á de *Locução Principal*, pois é a primeira locução que se ouve no filme, é a que mais se aproxima do modelo clássico de locução em documentário, e por geralmente preceder a segunda locução. Além disso, a *Locução Principal* aparece mais no filme, está presente em 36 seqüências, enquanto a *Locução Coutinho* está em 24. Em 9 seqüências elas estão juntas.

A *Locução Principal* é impessoal, tem o texto colocado na 3ª. Pessoa. Exemplo: “a imagem da pobreza contrastada com o imperialismo. Esta era uma tendência típica da cultura daqueles tempos. Como demonstra esta música, *A Canção do Subdesenvolvido*, um clássico do CPC” (seqüência 2).

A outra locução é feita pelo próprio Eduardo Coutinho. Recebe o nome, neste trabalho, de *Locução Coutinho*. A *Locução Coutinho* é feita em 1ª. Pessoa, ou seja, não é uma locução impessoal, é o testemunho de Eduardo Coutinho sobre o filme. Pode ser encarada quase como um depoimento do diretor que, no caso de *Cabra*, também é personagem. Foi o filme de Coutinho que foi interrompido pelo golpe militar, em 1964, e é ele quem procura

Elizabeth e sua família e os camponeses que participaram do filme. A Locução Coutinho não é encarada como depoimento, pois é a leitura de um texto redigido pelo realizador para ser colocado em determinados trechos do filme. Exemplo: “Fevereiro de 1981, 17 anos depois, voltei à Galiléia para completar o filme do modo como fosse possível” (seqüência 8).

A única diferença evidente entre as duas locuções é a impessoalidade da Locução Principal e o caráter de depoimento da Locução Coutinho.

No início do filme, parece que a Locução Principal se encarregaria das informações mais precisas, como datas e localizações geográficas, enquanto a Locução Coutinho ficaria com o testemunho de Coutinho. No entanto, no meio desse testemunho, a Locução Coutinho não se limita apenas ao relato pessoal, e também se encarrega de dar informações numéricas. Exemplo: “na emergência, fui obrigado a transferir as locações e encontrei o lugar ideal em Pernambuco, no Engenho Galiléia, onde tinha nascido a primeira liga camponesa, em 1955. Quando chegamos à Galiléia, no município de Vitória do Santo Antão, a uns 50 quilômetros de Recife, recomeçamos a preparação da filmagem (seqüência 6)”.

Em diversos momentos do filme as duas locuções trabalham juntas, se complementando. A locução principal dando informações gerais, como números, datas, dados históricos, e a Locução Coutinho dando o depoimento pessoal de Eduardo Coutinho, falando o que ele estava fazendo na época, por que situações ele passou, que decisões tomou, e também dando o mesmo tipo de informações genéricas que a locução principal, como no exemplo dado acima.

Quando há grande revezamento entre as locuções, a distinção entre elas, tanto quanto à voz quanto ao tipo de informação que cada uma passa é prejudicada. O momento de maior revezamento é no início do filme, no bloco de seqüências 1. Este bloco é composto por 5 seqüências, todas com locução e, em 3 dessas seqüências, as duas locuções estão juntas. Em 7 minutos e 10 segundos de bloco 1, um grande volume de informações é passado para um espectador que ainda não se acostumou com as duas locuções diferentes e está apenas começando a entender sobre o que se trata o filme.

O timbre da voz, nesse revezamento entre uma locução e outra, pode confundir o espectador menos atento que pode confundir as duas locuções ou mesmo pensar que é a mesma locução. Esta possibilidade de confusão ocorre pelo fato de que as duas vozes são parecidas: vozes masculinas, com sotaque chiado e um pouco roucas. Talvez para evitar essa



confusão é que o primeiro momento da Locução Coutinho ocorre sobre uma imagem de arquivo do próprio Coutinho jovem, em 1962, e com um texto que reforça a mudança da 3ª. Pessoa, da Locução Principal, para a 1ª. Pessoa, da Locução Coutinho: “Como integrante do CPC, e responsável por estas imagens, também paguei o meu tributo ao nacionalismo da época, indo filmar, em Alagoas, um campo de petróleo da Petrobrás” (seqüência 2).

Existe, também, uma diferença quanto às linhas narrativas que cada locução segue. Como se pode verificar no cruzamento representado pela tabela abaixo:

	Locução Principal	Locução Coutinho	Locução Principal e Locução Coutinho
LN1 A história de <i>Cabra/64</i> e sua interrupção pelo golpe militar de 1964.	7 seqüências	6 seqüências	4 seqüências
LN2 A história de João Pedro Teixeira e a luta de Sapé até o golpe militar de 1964.	6 seqüências	2 seqüências	4 seqüências
LN3 A história da luta de Galiléia até o golpe militar de 1964.	4 seqüências	1 seqüência	2 seqüências
LN4 A história dos camponeses de Galiléia do golpe militar até o reencontro com Coutinho, em 1981.	3 seqüências	1 seqüência	1 seqüência
LN5 A história de Elizabeth Teixeira do golpe militar até o reencontro com Coutinho, em 1981.	6 seqüências	1 seqüência	2 seqüências

LN6 A história do reencontro de Coutinho com os antigos participantes de <i>Cabra/64</i> e as filmagens de <i>Cabra/84</i> .	4 seqüências	8 seqüências	4 seqüências
LN7 A história dos participantes do filme após o reencontro com Coutinho.	1 seqüência	3 seqüências	nenhuma seqüência

Mesmo estando presente em 50% a menos de seqüências que a Locução Principal, a Locução Coutinho conduz as linhas narrativas LN6 e LN7. A locução Coutinho está presente em 12 seqüências com a LN6 e 3 seqüências com a LN7. A Locução Principal tem esses números em 8 e 1, respectivamente. Se fosse para manter a proporção do número total de locuções do filme nessas duas linhas narrativas, os números da locução principal teriam de ser 18 e 4 ou 5<sup>13</sup>.

Essa constatação confere novo matiz à conclusão que se havia chegado no cruzamento das linhas narrativas com as seqüências de locução e depoimento e na presença maior da locução como elemento narrativo da linha narrativa 6 e na presença maior do depoimentos como elemento da linha narrativa 7.

A Linha Narrativa 6 trata do próprio processo de produção do filme em 1981. A locução preferencial para conduzir esta linha é a de Coutinho. Coutinho dá o seu testemunho sobre o filme que está fazendo e sobre suas impressões do reencontro com os camponeses e ex-camponeses de Galiléia e Sapé. Em outros momentos, faz uma espécie de Diário de Bordo, dizendo para onde está indo e o que vai fazer quando chegar ao seu destino. Um exemplo desse tipo de atuação da locução Coutinho são as seqüências de busca, em que Coutinho parte para algum lugar em busca de alguém<sup>14</sup>. Assim, mais do que locução principal, qualquer depoimento de qualquer pessoa ou qualquer outro elemento narrativo, é a locução de Eduardo Coutinho quem narra o processo de filmagem de *Cabra/84*.

<sup>13</sup> Já que 50% de 3 é 1,5.

<sup>14</sup> Seqüências 8, 22 e 83 são os casos típicos, mas outras seqüências de bastidores, quando Coutinho vai em busca de algum entrevistado podem ser consideradas também.

A Linha Narrativa 7 relata o que aconteceu depois do reencontro de Coutinho com os participantes de *Cabra/64* e, novamente, Coutinho é personagem da história, por isso a escolha pela Locução Coutinho. Se os depoimentos prevalecem nessa linha narrativa, pois são as pessoas, principalmente Elizabeth, que estão tomando novas direções para suas vidas e Eduardo Coutinho é personagem dessa transformação, já que foi o reencontro dele com essas pessoas o catalisador<sup>15</sup> dessas mudanças. Na linha narrativa 7, a locução Coutinho assume um tom testemunhal de quem origina e acompanha uma mudança. É o que Coutinho diz na locução da seqüência 95: “Nossas filmagens em São Rafael, em fevereiro de 1981, significaram para Elizabeth Teixeira o fim de um longo período de clandestinidade. Ao concordar em ser filmada, ela deixava de ser Dona Marta e voltava a ser Dona Elizabeth”.

O único momento em que a Locução Principal está com a LN7 é na seqüência 101, quando Eduardo Coutinho não está relacionado com o fato relatado. Essa seqüência é como um aparte explicativo dentro Bloco 13 – que fala da volta de Elizabeth Teixeira para o mundo. Na seqüência 101, a Locução Principal explica que a cidade de São Rafael vai ser inundada por uma represa, que os moradores não estão achando justa a indenização oferecida pelo governo e que o sindicato local lidera a luta por essa indenização mais justa. Dentro da linha narrativa, esta seqüência tem a função de explicar uma luta política recente de Elizabeth, já que ela é amiga do presidente do sindicato e moradora de São Rafael.

Relacionando as duas locuções entre os blocos narrativos, chega-se à seguinte tabela:

	Locução Principal	Locução Coutinho	Locução Principal e Locução Coutinho
Seqüência 1	-	-	-
Bloco 1	1 seqüência	1 seqüência	3 seqüências
Seqüência 7	-	-	-
Seqüência 8	-	1 seqüência	-
Bloco 2	4 seqüências	nenhuma seqüência	nenhuma seqüência
Bloco 3	2 seqüências	nenhuma seqüência	1 seqüência
Bloco 4	4 seqüências	2 seqüências	1 seqüência
Bloco 5	nenhuma seqüência	2 seqüências	nenhuma seqüência
Bloco 6	1 seqüência	nenhuma seqüência	1 seqüência
Bloco 7	4 seqüências	3 seqüências	nenhuma seqüência
Bloco 8	2 seqüências	nenhuma seqüência	nenhuma seqüência
Bloco 9	3 seqüências	nenhuma seqüência	nenhuma seqüência

<sup>15</sup> Expressão utilizada por Barnouw (1993) para denominar a atuação do cinema verdade no universo que filma. Ver 2.2.3.

Bloco 10	nenhuma seqüência	nenhuma seqüência	nenhuma seqüência
Bloco 11	2 seqüências	nenhuma seqüência	nenhuma seqüência
Bloco 12	4 seqüências	2 seqüências	3 seqüências
Bloco 13	1 seqüência	2 seqüências	nenhuma seqüência
Seqüência 104	nenhuma seqüência	1 seqüência	nenhuma seqüência

Não há uma grande diferença entre o uso de uma locução ou de outra em um bloco. A diferença que mais pode se destacar é a do bloco 2, quando João Virgínio e a locução principal contam a história da luta de Galiléia sem a presença da locução Coutinho.

*Cabra Marcado para Morrer* reserva uma surpresa para o espectador. Uma voz diferente surge na faixa sonora com 1 hora e 4 minutos de filme. É uma locução encarregada apenas de ler um artigo num jornal de 1964 que fala da revolução que estaria sendo arquitetada em Galiléia. O artigo tem tantas manipulações que chega a ser cômico. “esquerdistas internacionais” estavam treinando os camponeses para a revolução usando um “poderoso gerador destinado a fazer funcionar custosa máquina de projeção cinematográfica” e mostrando o filme “Marcados para Morrer”, que ensinava os camponeses a “agir de sangue frio, sem remorso ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação, ou outras formas de eliminação os reacionários presos em campanha”.

Essa locução aparece uma única vez no filme, e dura um minuto e meio – apenas o tempo de ler a matéria. As imagens que acompanham esta locução são fixas: a matéria do jornal que a locução lê e uma foto de cena da filmagem; e de arquivo, em que aparecem camponeses em atividades que nem de longe lembram alguma atividade semelhante à referida no texto da locução: casebre de camponês com mulheres e crianças, crianças dormindo à sombra de uma árvore, camponeses trabalhando.

Não existe diferença entre os elementos narrativos que acompanham a Locução Principal e a Locução Coutinho. As duas locuções parecem seguir os mesmos critérios para se combinar com outros elementos narrativos. Em *Cabra Marcado para Morrer*, a locução se combina com todos os elementos narrativos considerados por este trabalho. Entre esses elementos, três são os que aparecem em maior número na mesma seqüência que a locução:

música, arquivo e imagens de ilustração. Cada um desses três elementos está junto com a locução em 21 seqüências. Depois os elementos seguem a seguinte ordem: imagens fixas (17 seqüências), palavra escrita (12 seqüências), imagens de ação (10 seqüências), depoimento (9 seqüências), imagens de bastidores (8 seqüências) e ruídos (2 seqüências).

O mais comum nas seqüências de *Cabra Marcado para Morrer* é a relação entre locução e outros elementos narrativos em que a locução conduz a narrativa e os elementos narrativos simultâneos a ela cumprem uma função ilustrativa, corroborando com o texto. Em *Cabra Marcado para Morrer*, os seguintes elementos narrativos aparecem junto da locução com essa função: imagens de ilustração, imagens de arquivo, imagens fixas, música, ruídos e palavra escrita.

Um exemplo de relação desse tipo entre imagens de ilustração e locução está nas seqüências 8, 22 e 83. Nestas seqüências de busca<sup>16</sup>, a locução é acompanhada por imagens de ilustração de paisagens dos lugares por onde Coutinho passou durante a viagem. Essas imagens apenas ilustram o texto e sua ausência não prejudicaria o entendimento da narrativa.

Um exemplo de imagens de arquivo com essa função está na seqüência 5 quando a locução fala de Elizabeth em 1964 e aparece uma imagem de arquivo de Elizabeth em cena de *Cabra/64*.

Algumas das imagens fixas que aparecem com essa função estão na seqüência 81, quando a locução fala sobre o destino dos filhos de Elizabeth pós-1964 e as imagens fixas que acompanham são fotos de sua família e seus filhos.

Em outros momentos é a locução que vai atrás das imagens, como no exemplo da seqüência 15, em que a locução é acompanhada de imagens de ação dos galileus chegando e se cumprimentando, assistindo e comentando entre si a projeção. Nesta seqüência as imagens de ação é que conduzem a seqüência, a locução se limita a complementar as informações dadas pelas imagens de ação. É o caso do momento desta seqüência em que diversos camponeses se cumprimentam e a locução vai falando de cada um deles conforme eles se movimentam e entram em quadro.

---

<sup>16</sup> Tipo de seqüência que se repete durante a narrativa de *Cabra Marcado para Morrer* e que foi abordada durante a análise dos Blocos Narrativos.

### 3.3 Análise de “Edifício Master”

Esta é a história do filme: uma equipe de cinema grava o cotidiano de um prédio e depoimentos de seus moradores. A sinopse, sucinta, explica tudo:

Um edifício em Copacabana. A uma esquina da praia. Duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados. Uns quinhentos moradores. Doze andares, vinte e três apartamentos por andar. Eduardo Coutinho e sua equipe alugaram um apartamento no prédio por um mês e, durante sete dias, filmaram a vida de seus moradores. Trinta e sete deles são personagens do filme (sinopse na capa do DVD Edifício Master)

O que diferenciava o Master de outros prédios de Copacabana, mas não necessariamente o tornava único, é que através de uma administração severa e moralizante, o prédio deixara de ser um dos tantos imensos prédios de Copacabana onde convivem juntos famílias, prostíbulos, traficantes, e passara a ser um prédio familiar.

O filme foi lançado em 2002 e é considerado fruto da redução máxima do cinema de Eduardo Coutinho ao que ele “considerava essencial já em *Cabra Marcado para Morrer*: o encontro, a fala e a transformação de seus personagens (LINS, 2004, p. 45)”.

A análise da estrutura narrativa de *Edifício Master* será feita já comparando este filme com o anteriormente analisado, *Cabra Marcado para Morrer*.

#### 3.3.1 Linhas Narrativas

Se em *Cabra Marcado* este essencial de que fala Lins tinha que “dividir espaço” com as sete linhas narrativas de que o filme se encarregava, em *Edifício Master* é o essencial que permanece, e as linhas narrativas do filme são muito menos fortes e não têm a força de conduzir o filme até o seu final. São linhas narrativas maleáveis, frágeis, pois não há uma história para ser contada, não existem informações que tenham de ser passadas para o espectador para o entendimento do filme, como em *Cabra Marcado para Morrer*.

Em *Cabra*, era difícil reduzir todo o conteúdo narrativo em sete linhas narrativas, em *Edifício Master* é difícil encontrar linhas narrativas.

Novamente, assim como em *Cabra*, Coutinho faz um prólogo no início do filme que ajuda na definição dessas linhas narrativas. Coutinho lê a sinopse do filme, que é muito semelhante a do primeiro parágrafo. Através deste texto chega-se às duas primeiras linhas narrativas do filme.

Linha Narrativa 1 (LN1): conta a história do filme, do processo de filmagem de Edifício Master.

Linha Narrativa 2 (LN2): conta a história de cada um dos depoentes. Linha narrativa que não conta uma história, mas equivale ao encontro de Coutinho com cada um dessas pessoas e as histórias particulares que cada um dos trinta e sete depoentes narram.

A terceira e a quarta linhas narrativas são pontos em comum entre os moradores do prédio e por isso perpassam alguns depoimentos.

Linha Narrativa 3 (LN3): conta a história das mudanças do prédio, como era antes e como ficou depois da administração do síndico. Está presente em poucos depoimentos e aparece com mais força no início do filme.

Linha Narrativa 4 (LN4): conta a história do cotidiano do prédio e de Copacabana.

A filmagem de um documentário, a vida de 37 pessoas, a história de como era o prédio antes e de como foi reorganizado pela recente administração e o cotidiano do prédio e de Copacabana. É disto que se ocupa a narrativa de *Edifício Master*.

### 3.3.2 Segmentação do Filme

Segue segmentação de *Edifício Master* nos mesmos moldes que a feita em *Cabra Msrcado para morrer*.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
-	-	- Palavra escrita sobreposta: créditos iniciais	Créditos iniciais.
1.	LN1	- Imagem de bastidores	Equipe chegando no prédio e subindo no elevador.
2.	LN1 LN4	- Locução de Coutinho <sup>17</sup> - Imagem de ilustração: Corredor do prédio. Uma mulher, no fundo do corredor, abre as fechaduras de uma porta. A câmara vira para o outro lado e caminha pelo corredor semi-iluminado	Locução de Eduardo Coutinho: “Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia. 276 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.” Eco na voz, parece que Coutinho está no corredor.
3.	LN2 LN3	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	Vera, mora há 49 anos no prédio. Conta que antes o Master era um antro de perdição muito pesada. Diz que morreu uma amiga sua no apartamento 608, onde a equipe está instalada.
4.	LN1 LN4	- Imagem de ilustração e de bastidores	Câmara vai até a sala da administração, onde Sérgio, o síndico, está sentado. Um plano que poderia ser encarado como apenas de ilustração, transforma-se, também, num plano de bastidores, quando Sérgio se dirige à equipe e diz: “Bem-vindos à sala da administração”.
5.	LN2 LN3	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	Sergio, o síndico, conta como moralizou o prédio. Usando primeiro Piaget, e depois, Pinochet. Conta que seu sonho seria administrar o condomínio onde mora a mãe
6.	LN1	- Imagem de bastidores	Mulher espera equipe de porta aberta e convida para entrar.
7.	LN2 LN3	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	Maria do Céu ri muito das confusões que haviam no prédio antes da moralização imposta por Sérgio. Muito séria diz que agora está bem melhor.
8.	LN4 LN1	- Imagem de ilustração - Imagem de bastidores - Palavra escrita: número do mostrador	Elevador e o mostrador de andares. Pelo monitor de vigilância, vemos a equipe saindo do elevador.
9.	LN1	- Imagem de bastidores	Equipe chega no apartamento de Esther.
10.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	Esther, que foi assaltada e só não se suicidou porque tinha conta para pagar.
11.	LN4	- Imagem de ação	Faxineiro no corredor.

<sup>17</sup> Nos comentários do diretor sobre o filme, no DVD de Edifício Master, Coutinho entrega o que uma audição mais atenta poderia indicar. A voz de Coutinho tem uma reverberação que não é comum a gravações feitas em estúdio pois foi gravada no corredor, possivelmente – e isto ele não diz – em som direto com a câmara que está captando a imagem do corredor. Trata-se, pois, de uma falsa locução. No entanto, será tratada como locução neste trabalho, pois é recebida pelo espectador da mesma maneira que uma locução: a voz do realizador, que não aparece, falando sobre uma imagem.



Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
12.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente - Palavra escrita: 2 faixas, uma escrita "Taça Guanabara 2001"	Renata tem namorado americano.
13.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente - Música de cena duas vezes, Nadir toca teclado e depois canta "Nunca", de Lupicínio Rodrigues.	Nadir toca teclado e adora cantar. Vive feliz com seus discos de vinil.
14.	LN4	- Imagem de ilustração	Imagens de 7 peças conjugadas, sempre com a janela ao fundo.
15.	LN2 LN4	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nomes dos depoentes	Carlos e Maria Regina contam as brigas. Maria Regina diz que pensou em se matar.
16.	LN2 LN4	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nomes dos depoentes - Música de cena: tocam violão e cantam.	Rapazes paranaenses que vieram para fazer carreira musical no Rio, João, Fábio e Bacon. Bacon é para ser uma mensagem visual e não pode responder as perguntas
17.	LN4	- Imagem de ilustração	Pelo monitor de segurança se vê as diversas câmaras de vigilância do prédio.
18.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nomes dos depoentes	Casal, Oswaldo e Geicy, contam como se conheceram, depois de velhos, através de anúncio de jornal.
19.	LN1	- Imagem de bastidores	Daniela abre o portão do seu apartamento.
20.	LN2 LN4	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente - Imagem de bastidores: Coutinho ouvindo	Daniela sofre de sociofobia e Copacabana é sufocante para ela. Lê um poema em inglês e mostra um pequeno quadro.
21.	LN4	- Imagem de ilustração	Janelas e janelas através de 4 janelas.
22.	LN1	- Imagem de bastidores	Chegada ao apartamento de Roberto.
23.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	Roberto, era bem de vida, teve um derrame cerebral e agora é camêlo. Pergunta para Coutinho se ele tem um emprego para dar para ele. Coutinho, pego de surpresa, diz que não. Roberto ri.
24.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	Alessandra, garota de programa, "mentirosa verdadeira".
25.	LN4	- Imagem de ação - Música de cena de fundo.	Garotinho com mochila nas costas bate na porta de um apartamento avisando que o gato ficou do lado de fora
26.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	Antonio Carlos, dá o depoimento de pé. Se emociona ao lembrar o reconhecimento que recebeu de um chefe.
27.	LN1	- Imagem de bastidores.	Produtora bate na porta de um apartamento pedindo silêncio para fazer uma entrevista no apartamento ao lado. Coutinho diz para ela ir direto tocar a campainha do apartamento ao lado. Abrem a porta e equipe entra.
28.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nomes dos depoentes	Rita e Lúcia, duas amigas que moram juntos com a mãe de Lúcia. Mãe de Lúcia sai do quarto e passa pela sala, indo para a rua.

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
29.	LN1 LN4	- Imagem de bastidores	Na cozinha mulher prepara o almoço. No quarto, marido dá entrevista para Coutinho.
30.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente. - Palavra escrita na camiseta de Jasson: escrito "Otello". - Música de cena: canta um samba de sua autoria que foi gravado e fez sucesso na década de 60.	Jasson, compositor popular, pai sumiu quando ele era bebê
31.	LN2 LN3 LN4	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nomes dos depoentes	Marcelo e sua empregada, Natalina, que passa ferro ao fundo
32.	LN4	- Imagem de ação	Grupo de senhoras leva bolo para Geicy, que está de aniversário
33.	LN2 LN4	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente. - Palavra escrita na camiseta de Henrique: escrito "Francisco de Assis". - Música de cena: Canta "My Way" junto com o aparelho de som	Henrique, major aposentado da marinha americana, cantou, há muitos anos atrás, dois versos de "My Way" junto com Frank Sinatra
34.	LN3 LN4	- Imagem de ação - Palavra escrita na camiseta do segurança: Controller	Segurança faz a ronda pelas escadas e corredores
35.	LN1	- Imagem de bastidores	Tocam a campainha já com a câmara na mão. Fernando atende
36.	LN2 LN4	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente Alternância entre 2 câmaras	Ator secundário de dezenas de filmes e novelas, Fernando José, sofreu acidente com tiro de festim que o deixou surdo de um ouvido
37.	LN1	- Imagem de bastidores	Sete depoentes abrem a porta e convidam a equipe para entrar: o primeiro não aparece o rosto, Geicy, Cristina, João, técnico de futebol, Luzinete, e José Carlos. Equipe entra no apartamento de José Carlos que preparou uma mesa com aperitivos para a equipe
38.	LN2 LN4	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	José Carlos, ex-vizinhos seus da zona norte acham que ele ficou rico, pois se mudou para Copacabana
39.	LN2 LN4	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	Cristina, filha de alemão, teve filho muito jovem e foi mandada embora de casa com 18 anos
40.	LN4	- Imagem de ilustração - Palavra escrita: número	Mostrador de andares do elevador
41.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente. É o único letreiro que diz algo mais que o nome. Abaixo do nome, com letra menor, está escrito: "porteiro-chefe"	Luiz, foi adotado mas desconfia que seu pai adotivo, que já morreu, é seu pai biológico. Certa feita encontrou um bebê abandonado no corredor e se identificou com ele
42.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nomes dos depoentes	Maria Pia, espanhola, empregada doméstica, já viajou duas vezes para a Europa. Diz que só é pobre quem quer, quem é preguiçoso que não quer trabalhar. Felipe, netinho, faz uma participação

Seqüência	Linha Narrativa	Elementos Narrativos	Conteúdo Narrativo
43.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente - Música de cena: canta uma música em japonês	Suze, dançarina de samba que já ficou um ano no Japão fazendo show
44.	LN4	- Imagem de ilustração ou de ação	Corredor. Criança e mulher passam
45.	LN2 LN4	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nomes dos depoentes	Irmãs Laudicéia e Luzinete viveram a vida toda, mais de 50 anos, juntas. Laudicéia sempre sonhou em morar em Copacabana. Não tiveram tempo para casar. Laudicéia mostra o quadro que está pintando
46.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente - Música de cena: canta música de sua própria autoria	Paulo Mata, ex-jogador e ex-técnico de futebol
47.	LN2	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	Eugênia. Lê dois poemas seus. O último, concretista, fala do trajeto da cama até a rua.
48.	LN1	- Imagem de bastidores	Equipe entra no apartamento de Fabiana. Fabiana, sentada no chão, pergunta para Coutinho, de pé, “o senhor é quem?”
49.	LN2 LN4	- Depoimento - Palavra escrita sobreposta: nome do depoente	Fabiana, veio para o Rio fazer vestibular, mas está indecisa entre indumentária e arquitetura. Tinha curiosidade de saber quem era a sua vizinha Tainá, uma criança de quem ouvia o nome e a voz pela janela. No dia da entrevista, no elevador, descobriu quem era Tainá. Não sabe o que quer ser, não se imagina nada
50.	LN4	- Imagem de ilustração	Uma janela de dia, outra à tardinha e outra à noite. De noite, a vista de várias janelas, a vista são janelas de outros prédios. Alguém fecha a persiana da janela do prédio da frente
-	LN4	- Palavra escrita sobreposta: nomes dos personagens, da equipe e agradecimentos. - Ruído sobreposto: sons do prédio, pessoas caminhando e descendo escada, sons de elevador, interfone tocando, conversas indistintas. - Música sobreposta: músicas vindas dos apartamentos ecoando pelos corredores.	Créditos finais.

### 3.3.2.1 Frequência das linhas narrativas

A linha narrativa mais presente nas seqüências de *Edifício Master* é LN2 – as histórias da vida de cada um dos 37 depoentes aparecem nas 27 seqüências do filme com depoimento.

Em 25 seqüências o que é narrado é o cotidiano do prédio e do bairro de Copacabana, LN4. O cotidiano do prédio é mostrado principalmente por imagens de ilustração dos corredores e dos apartamentos. O cotidiano de Copacabana é tema da fala de muitos depoimentos.

A terceira linha narrativa mais presente em *Edifício Master* é LN1. Trata-se da linha narrativa que conta como é o processo de filmagem e aparece no filme principalmente nas imagens de bastidores que Coutinho chama de “invasões”, quando a equipe “invade” os apartamentos e a vida particular das pessoas<sup>18</sup>.

A linha narrativa 3, que fala como o Edifício Master era antes e como foi a reestruturação do prédio pelo síndico Sérgio aparece em apenas 4 seqüências.

### 3.3.2.2 *As seqüências de Edifício Master*

Ao contrário de *Cabra Marcado para Morrer*, as seqüências de *Edifício Master* não se organizam em blocos de seqüências. Fora poucas exceções, não há um elemento que organize essas seqüências em blocos, como fazia a locução em *Cabra*, ou alguma coisa que seqüências contíguas tivessem em comum e que as diferenciasse das outras seqüências.

O que há em comum entre todas as seqüências é o fato de todas terem sido filmadas dentro do mesmo prédio. Pode-se dizer que a totalidade das seqüências de *Edifício Master* forma um bloco que é o filme inteiro.

Desta maneira, pode ser feita uma analogia na qual a estrutura narrativa do filme reflete o objeto do filme: o próprio Edifício Master. Assim como as seqüências não têm nada em comum umas com as outras que não o fato de terem sido gravadas no mesmo prédio e estarem juntas no mesmo filme, os apartamentos e os moradores do Edifício Master também

não têm nada em comum uns com os outros que não o fato de morarem todos no mesmo prédio.

A estrutura, do prédio e da narrativa, é composta de muitas pequenas partes que praticamente não se relacionam entre si.

Uma das exceções acima referidas é a ligação que há entre as seqüências 3 a 7. Entre estas cinco seqüências há 3 depoimentos, dois de duas antigas moradoras e um do síndico, em que eles contam como era o edifício antigamente e o processo de transformação por que passou nos últimos anos sob a administração de Sérgio, o síndico.

Outras exceções são seqüências de depoimento que são precedidas por seqüências com imagens de bastidores com os pesquisadores batendo à porta e “invadindo” os apartamentos dessas pessoas que, na seqüência seguinte, estariam dando depoimento.

Existem quatro tipos básicos de seqüências em *Edifício Master*: seqüências com depoimento, seqüências com imagens de ilustração, seqüências com imagens de ação e seqüências com imagens de bastidores. Esses quatro tipos de seqüências estão embaralhados dentro da estrutura narrativa e poderiam ter a sua ordem alterada aleatoriamente.

Uma seqüência, no entanto, não se repete. A seqüência 2, na qual a locução de Eduardo Coutinho, sobre uma imagem de ilustração de um corredor, lê um texto praticamente idêntico à sinopse do filme. O texto dá informações gerais sobre o Edifício Master: onde fica, quantos andares, apartamentos e moradores que tem. Neste texto Coutinho explica como aconteceu a filmagem: um apartamento foi alugado por um mês e as filmagens ocorreram durante uma semana.

### *3.3.2.3 Elementos Narrativos de Edifício Master*

*Edifício Master* utiliza com freqüência seis dos dez elementos narrativos estudados neste trabalho: depoimento, música, imagem de ilustração, imagem de ação, imagem de bastidores e palavra escrita. Locução e ruídos também são utilizados, mas apenas uma vez

---

<sup>18</sup> DVD Edifício Master – comentários do diretor. Coutinho faz esse comentário em seu “bom humor mal-

cada um<sup>19</sup>. Não existe neste documentário de Coutinho imagem de arquivo e nem imagem fixa.

#### *3.3.2.3.1 Palavra Escrita*

Desses elementos narrativos, o que aparece mais vezes é a palavra escrita. Está em 32 seqüências, aparecendo ao todo 35 vezes. Dessas 35 vezes, 29 são sobrepostas à imagem, 27 em depoimentos, dizendo o nome da pessoa que está dando o depoimento e 2 vezes nos créditos – iniciais e finais.

Três vezes há palavras escritas em cena em depoimentos. No depoimento de Renata, seqüência 12, aparecem duas palavras escritas em duas faixas penduradas na parede, estilo faixa de miss. Na primeira está escrita “Taça Guanabara 2001”, ano em que foram feitas as gravações e a segunda está cortada pelo enquadramento da câmara, mas as letras que aparecem são “EÃO”, provavelmente da palavra “campeão”.

Em depoimentos, a palavra escrita aparece duas vezes em camisetas de depoentes, seqüências 30 e 33.

Também há uma vez na camiseta de um segurança, na imagem de ação da seqüência 34 – a palavra “Controller” ajuda a identificar a função daquele homem que caminha pelos corredores.

A palavra escrita está, também, em imagens de ilustração por duas vezes, quando aparecem mostradores de andares dos elevadores.

#### *3.3.2.3.2 Depoimento*

Depois da palavra escrita, o elemento que mais aparece é o depoimento, são 27 seqüências de depoimento com 37 pessoas.

---

humorado” a que Lins se refere na introdução de seu livro (2004, p. 11)

<sup>19</sup> Os ruídos são utilizados sobrepostos nos créditos finais do filme.

Todos os depoimentos estão com som direto não há imagens de cobertura disfarçando os cortes. O corte do som e da imagem acontecem juntos.

Os depoimentos é que tornam esta opção estética e narrativa mais flagrante, mas trata-se de um tratamento da imagem e do som que é regra em *Edifício Master*. “A economia narrativa foi ao extremo do processo iniciado em *Santo Forte*<sup>20</sup>, não há um som que não seja sincrônico à imagem; nenhuma voz, murmúrio, nenhuma música ou assobio que passe de um plano a outro; se há um corte na imagem, há inexoravelmente um corte também no som” (LINS, 2004, p. 153)<sup>21</sup>.

Coutinho não aparece nos depoimento, permanecendo sempre fora de quadro – a única exceção é o depoimento de Daniela, na seqüência 20. Sua voz, no entanto, aparece bastante durante todas as conversas.

As pessoas que dão o depoimento não voltam a dar outro depoimento – ou, muito freqüente em documentário, o mesmo depoimento em dois momentos separados na montagem. Coutinho utiliza o depoimento da pessoa de uma só vez no filme e aquela pessoa dá só um depoimento para o filme.

Os únicos elementos narrativos que acompanham o depoimento são palavra escrita sobreposta e música de cena.

Em todos os depoimentos aparece o nome do depoente sobreposto à imagem. A única variação é na seqüência 41, quando sob o nome “Luiz” está escrita a função “porteiro-chefe”. No entanto, num exemplo próximo, na seqüência 5, Sérgio dá um depoimento e sob o seu nome não está escrito “síndico”. Esta variação deve ter ocorrido porque Sérgio fala em seu depoimento que é o síndico e o depoimento de Luiz toma outro rumo e não fala de sua função dentro do Master.

Como visto acima 3.3.2.3.1, existem 3 palavras escritas que estão em cena nos depoimentos.

---

<sup>20</sup> Documentário gravado em vídeo em 1997 e lançado em filme em 1999. O filme marca uma guinada na carreira de Coutinho e a volta de seus filmes às salas de cinema.

<sup>21</sup> Nos comentários sobre o filme, no DVD, Coutinho “entrega” algumas “armações” da montagem em que sons sobrepostos foram colocados em alguns pontos do filme. Mas sempre com o objetivo de ficar parecido com a captação direta.

A música de cena aparece quando cantada pelo depoente. Isto acontece seis vezes durante o filme.

#### *3.3.2.3.3 Imagem de bastidores*

As imagens de bastidores aparecem em 12 seqüências do filme. A imagem que começa o filme é um monitor do circuito interno de TV do prédio. Na tela do monitor uma imagem de bastidores: Eduardo Coutinho e sua equipe entram no prédio e logo em seguida sobem no elevador. Esta é a seqüência 1.

A presença da equipe no prédio é reiterada na seqüência 2, quando Coutinho lê um texto dizendo que alugaram um apartamento por um mês e durante sete dias filmaram o cotidiano do prédio.

Essa presença no prédio é mostrada com imagens de bastidores que praticamente se limitam a imagens da equipe em movimento pelo prédio, batendo nas portas e entrando nos apartamentos. Há uma única imagem de bastidores durante um depoimento, é no depoimento de Daniela, quando aparece Coutinho de costas durante a entrevista, seqüência 20. De qualquer forma, à frente de Coutinho, Daniela continua dando seu depoimento e a sincronia imagem e som permanece.

#### *3.3.2.3.4 Música*

A música aparece em 8 seqüências de *Edifício Master*. Seis dessas seqüências são seqüências de depoimento, quando o entrevistado, durante a conversa, canta uma música em som direto.



Em duas seqüências a música aparece de maneira diferente. Na seqüência 25, numa imagem de corredor, a música também é de cena, pois vem provavelmente de algum apartamento e é captada junto com a imagem<sup>22</sup>.

O único momento em que a música não está em sincronia com a imagem é durante os créditos finais. Numa tela preta com os créditos finais, sobreposto há sons do prédio, ruídos como passos na escada, barulho de elevador, etc. Entre esses ruídos, no entanto, há uma música indistinta que também vem de algum apartamento. Esta é a única ocasião de música sobreposta e, mesmo assim, não se trata de uma música de estúdio, e sim captada em locação.

#### *3.3.2.3.5 Imagem de ilustração e imagem de ação*

O elemento narrativo imagem de ilustração está presente em 7 seqüências do filmes. A imagem de encerramento do filme é uma imagem de ilustração, quando, através de uma janela do Master são mostradas as janelas dos prédios vizinho. Outras imagens de ilustração são: os apartamentos, os corredores, os elevadores, as câmeras de vigilância. Estão sempre acompanhadas apenas de som direto. Levando em consideração a locução de Eduardo Coutinho, que pode ser considerada como uma “locução em som direto”. Um contra-senso dentro da classificação dos elementos narrativos deste trabalho, mas um fruto da experimentação do cineasta. Trata-se, evidentemente, de uma desconstrução em cima de um elemento tradicional do documentário.

As imagens de ação aparecem em apenas 4 seqüências do filme. Também sempre com som direto. Um faxineiro fazendo limpeza do corredor, um garotinho que bate na porta da vizinha para avisar que o gato está fora, um conjunto de senhoras que comemoram um aniversário e um segurança que faz a ronda pelos corredores.

#### *3.3.2.3.6 Elementos que se encaixam em duas classificações*

---

<sup>22</sup> Ou, se trata de um artifício da montagem, foi feito com intenção de imitar uma captação em som direto.

Na contabilidade dos elementos narrativos foram deixados dois elementos de duas seqüências que se encaixam em duas classificações.

O primeiro é o plano da seqüência 4, em que a câmera vai ao encontro do síndico, que está sentado na sala de administração do prédio. Um plano que poderia ser encarado como apenas de ilustração, já que não aparece ninguém da equipe, transforma-se, também, num plano de bastidores, quando Sérgio se dirige à equipe e diz: “Bem-vindos à sala da administração”.

Outro plano está na seqüência 44, quando uma câmera fixa no corredor registra a passagem de uma filha e uma mãe. O que é mais importante neste caso: a ação das duas pessoas passando ou caráter ilustrativo de mostrar o corredor, por onde, afinal, passam muitas pessoas?

#### 3.3.2.4 Os elementos narrativos dentro das linhas narrativas

Do cruzamento das linhas narrativas com os seis elementos narrativos comuns em *Edifício Master* surge a seguinte tabela:

	LN1 O filme	LN2 A vida das pessoas	LN3 Antes e depois da reestruturação do prédio	LN4 O cotidiano do prédio e de Copacabana
Depoimento	-	27 seqüências	4 seqüências	11 seqüências
Música	-	6 seqüências	-	4 seqüências
Imagens de ilustração	2 seqüências	-	-	5 seqüências
Imagens de ação	-	-	1 seqüência	4 seqüências

Imagens de bastidores	10 seqüências	1 seqüência	-	3 seqüências
Palavra Escrita	-	27 seqüências	1 seqüência	3 seqüências

Com base nesta tabela, pode-se inferir os elementos condutores de cada uma das linhas narrativas.

O elemento condutor da linha narrativa 1 é imagem de bastidores, através de imagens deste tipo é que se evidencia o processo de filmagem.

O depoimento está diretamente ligado à linha narrativa 2 e a conduz. Todos os entrevistados falam de suas vidas particulares.

O depoimento também é o principal elemento condutor das linhas narrativas 3 e 4, já que essas duas linhas narrativas estão presentes nas falas dos entrevistados. LN4 está presente em 11 depoimentos, quando os entrevistados falam de seu cotidiano no prédio e em Copacabana. Em 4 depoimentos se fala de como era o prédio antes ou depois da administração de Sérgio (LN3).

Imagens de ação e de ilustração também têm papéis importantes na condução da linha narrativa 4, com imagens de cenas típicas do cotidiano do prédio.

Um outro número que chama atenção na tabela é o da palavra escrita na LN2. Por estar sempre junto com o depoimento, é que a linha narrativa aparece 27 vezes na mesma seqüência que LN2. Nesses casos, o papel da palavra escrita é complementar ao depoimento.

\* \* \*

Concluindo essas análises, o próximo capítulo fará as considerações acerca das observações aqui realizadas.

#### *4 Considerações finais*

Após análise da estrutura narrativa dos documentários *Cabra Marcado para Morrer* e *Edifício Master*, tomados separadamente, é possível fazer um estudo das diferenças dessas estruturas narrativas em seus três níveis de articulação, conforme visto no capítulo 3: elementos narrativos, seqüências e linha narrativa.

O objetivo dessa análise foi levantar motivos para as diferenças na estrutura narrativa e relacionar os filmes com os cânones das três escolas do documentário apresentadas no capítulo 1 e 2.

Duas foram as principais diferenças percebidas entre as linhas narrativas de *Cabra Marcado para Morrer* e *Edifício Master*: limitação temporal precisa e interdependência.

A limitação temporal precisa das linhas narrativas de *Cabra Marcado para Morrer* quer dizer que estas têm um início e um fim bem definidos, enquanto que, à exceção da linha narrativa 1, as linhas narrativas de *Edifício Master* não tem um início e um fim.

A narrativa do cotidiano de Copacabana e do Edifício Master, por exemplo, não é composta por uma ordem de eventos ligados por uma relação de causa e efeito

que tenham um início e um final precisos no tempo<sup>1</sup>. Ao contrário, as linhas narrativas de *Cabra* trazem, em sua definição, o período de tempo em que se encaixam.

Essa definição temporal das linhas narrativas é necessária em *Cabra Marcado para Morrer* para se ter acesso, através da análise, às diversas histórias que estão emaranhadas na narrativa do filme.

Em *Edifício Master*, fora as muitas histórias contadas pelos depoentes, e que foram organizadas todas na linha narrativa 2, não há muito que contar. Coutinho comenta sobre a narrativa de *Edifício Master* e seus documentários mais recentes: “na verdade a história dos meus filmes é vários personagens que aparecem um depois do outro [...] Eles se encenam e, na verdade, não tem uma história: o personagem encontrou, o personagem brigou, e tal. A pessoa conta aquela história e some [...] Na verdade os meus filmes são sobre o ato de filmar pessoas que podem virar personagens”<sup>2</sup>.

A interdependência é outra característica forte entre as linhas narrativas de *Cabra Marcado para Morrer* e fraca entre as linhas narrativas de *Edifício Master*.

Em *Cabra*, as ligações entre as linhas narrativas são muito fortes. Por exemplo, a linha narrativa 6 (o reencontro de Coutinho com os camponeses que participaram de *Cabra/64*) não existiria se não fosse a linha narrativa 1 (a experiência da filmagem interrompida de *Cabra/64*). Há uma relação de sucessão cronológica entre as duas linhas narrativas. Antes que uma opção do documentarista na forma de narrar, trata-se uma característica anterior à narrativa, intrínseca às histórias que se propõe a contar.

Em *Edifício Master*, não há esse tipo de relação entre as linhas narrativas. Uma não depende da outra e existem independentemente das outras. Um filme poderia ser todo feito só com a linha narrativa 2, por exemplo, só com as pessoas falando sobre as suas vidas; ou apenas com depoimentos que falassem bem da administração de Sérgio, ou apenas sobre o cotidiano do prédio e de Copacabana.

---

<sup>1</sup> A não ser que o Edifício Master já tivesse sido destruído e alguns ex-moradores estivessem a narrar uma série de acontecimentos que teriam acabado no dia da implosão do prédio

<sup>2</sup> Em entrevista concedida ao jornalista Luiz Fernando Oliveira por telefone, em Caxias do Sul, a 22/05/2005.

A forma de encadeamento entre as seqüências também é uma diferença marcante nas diferenças entre os dois filmes.

Em *Edifício Master*, ao contrário de *Cabra Marcado para Morrer*, não há uma cronologia dos acontecimentos a ser respeitada pela narrativa. Isto não quer dizer que uma narrativa deva seguir a mesma ordem dos acontecimentos que compõem a história que lhe deu origem, mas deve dar indicações que ajudem o espectador a reconstruir, a partir da narrativa, a história em sua ordem cronológica natural<sup>3</sup>.

Em *Cabra*, a história é composta por um emaranhado de eventos, ocorridos ao mesmo tempo e em tempos diferentes. A narrativa se estrutura de forma que o espectador entenda como e quando esses eventos ocorreram. Esta característica está nas linhas narrativas de *Cabra*, composta por uma sucessão de eventos que têm um início e um fim. Quando a narrativa da sucessão de eventos das linhas narrativas de *Cabra Marcado para Morrer* chega ao fim, chega ao fim também o filme.

Nesse tipo de estrutura narrativa, o filme vai, desde o início, pela sucessão de suas seqüências, se encaminhando para o final, à medida que conta, até o fim, as histórias que se propõe a contar – as linhas narrativas.

Como visto acima, as linhas narrativas de *Edifício Master* são diferentes das linhas narrativas de *Cabra Marcado para Morrer*. As histórias que são contadas não têm um início e um fim precisos no tempo, à exceção da história do processo de filmagem. Por esta razão não há uma sucessão de eventos a ser narrada, a não ser as duas exceções já citadas acima: a chegada da equipe seguida de entrevista e como era o Master antes e depois que Sérgio assumiu a administração do prédio.

No tipo de estrutura narrativa de *Edifício Master*, o filme não se encaminha para um fim e poderia, inclusive ser montado de diversas maneiras que não prejudicaria o entendimento das histórias. O filme poderia começar com o último depoimento, podia ter toda a sua ordem alterada que isto não alteraria seu entendimento. Não é à toa que

---

<sup>3</sup> A não ser, é claro, que seja intenção do realizador causar esta confusão.

uma das opções disponíveis no DVD de *Edifício Master* é assistir na ordem aleatória das seqüências<sup>4</sup>.

Conforme consta no menu de explicação desta opção do DVD, “na montagem quase todos os personagens aparecem na ordem cronológica, sem seguir critérios lógicos ou de estrutura dramática. As seqüências entre os personagens também foram montadas sem procurar conotações de sentido ou causalidade. A ordem poderia ser outra”.

Não só foi utilizada a ordem de filmagem dos depoimentos na montagem como, quando este acaso fez com que houvesse uma dramatização excessiva do material real ou que surgisse uma relação entre depoimentos próximos, a ordem foi alterada. É o caso do depoimento de Henrique que foi o penúltimo a ser gravado e que, por ser um depoimento muito intenso, foi colocado exatamente no meio do filme, sucedido de uma seqüência em que o segurança faz a ronda nos corredores. Havia o temor que ele ofusasse demais o depoimento viesse em seguida.

É o caso também de alguns depoimentos seguidos em que as pessoas cantavam em dois depoimentos, um depois do outro, e em que duas mulheres comentavam que haviam pensado em suicídio. Esses depoimentos foram separados para que não surgissem relações de sentido entre um e outro (LINS, 2004)

Um aspecto marcantes para o entendimento das diferenças entre os elementos narrativos de *Edifício Master* e *Cabra Marcado para Morrer* é o sincronismo imagem e som.

Em *Edifício Master* não há nenhuma ocorrência de som sobreposto, todos os sons do filme estão sincronia com a imagem, incluindo as músicas. Talvez hajam sons sobrepostos adicionados durante a montagem, no entanto não são perceptíveis. Provavelmente porque, se foram adicionados, foram com a intenção de imitar sons que poderiam ter sido captados com som direto. Em comparação, em *Cabra Marcado para Morrer*, há grande variação entre som sobreposto e som direto, além de falas e músicas

---

<sup>4</sup> A divisão de seqüências presente no DVD é diferente da divisão feita neste trabalho. Nesta versão aleatória do DVD as sete primeiras seqüências conforme divididas neste trabalho e a última seqüência “são fixas por fazerem parte da estrutura básica do filme”

sobrepostas cuja fonte não é identificada e que não poderiam ter sido captadas com som direto.

Este tratamento da imagem e do som está de acordo com uma economia narrativa buscada por Coutinho para reduzir o seu cinema ao que ele julga essencial: o encontro, a conversa e a transformação das pessoas que ele entrevista (LINS, 2004)

Como consequência disto, a não utilização em *Edifício Master* de dois elementos narrativos do documentário presentes em *Cabra Marcado para Morrer*: a locução e o depoimento – ambos com som sobreposto.

Estes dois elementos são exatamente os condutores da narrativa de *Cabra Marcado para Morrer* e estão ausentes de *Edifício Master*.

Este movimento de Coutinho em direção ao seu cinema essencial e esta diminuição da condução da narrativa em relação a *Cabra Marcado para Morrer*, faz com que em *Edifício Master* exista um número maior de imagens de ilustração e imagens de ação não acompanhadas de locução ou depoimento que em *Cabra Marcado para Morrer*, onde as imagens de ilustração e de ação estão sempre acompanhadas ou de locução ou de depoimento – os dois em som sobreposto.

Outra diferença perceptível no nível dos elementos narrativos é a ausência em *Edifício Master* de dois dos elementos narrativos mais comuns em documentários e que são abundantes em *Cabra Marcado para Morrer*: imagem de arquivo e imagem fixa.

Esses elementos narrativos colocam, necessariamente em questão o problema do sincronismo imagem e som, já que são dois elementos eminentemente visuais. Uma imagem fixa teria que ser mostrada desacompanhada de qualquer som sobreposto, o que resultaria em momentos de absoluto silêncio dentro do filme. Quanto às imagens de arquivo, grande parte tem o som prejudicado, inexistente ou que diz algo que não está relacionado à história do filme em que se quer encaixar esta imagem de arquivo.

O uso da palavra escrita é outro de um filme para o outro. Se em *Cabra Marcado para Morrer* a palavra escrita aparece principalmente em imagem fixa, em *Edifício Master* este elemento está, na maioria das vezes sobreposto à imagem, e seu



uso principal é acompanhando o depoimento com o nome da pessoa que está sendo entrevistada.

Nos dois filmes o elemento narrativo que se preserva de forma semelhante entre um e outro é a imagem de bastidores. Essas imagens dão ênfase às circunstâncias de filmagem dos dois filmes

A música, que é freqüente em *Cabra Marcado para Morrer*, quase sempre sobreposta, em *Edifício Master* está em sincronia com a imagem e é captada em som direto. Não há música gravada em estúdio em *Edifício Master*.

Através da análise da estrutura narrativa dos documentários *Cabra Marcado para Morrer* e *Edifício Master*, é possível compreender parte da influência de três diferentes escolas de documentário sobre a obra de Eduardo Coutinho: a escola documentarista inglesa, o cinema direto e o cinema verdade.

Com base no estudado no capítulo 2, sobre estas três escolas do documentário e a forma como transformam suas histórias em narrativa e conduzem essa narrativa, conclui-se que Eduardo Coutinho, do primeiro para o segundo filme da amostra, aumentou o número de seqüências e elementos narrativos que reforçam o caráter ambíguo da narrativa, se aproximando mais do que preconizava a teoria realista do cinema de André Bazin e movimentos de cinemas documentários, como o cinema direto e o cinema verdade.

Ao mesmo tempo, Coutinho se afastou da influência dos chamados “documentários clássicos”, cujos preceitos estéticos foram forjados na década de 30 pela escola documentarista inglesa liderada por John Grierson.

Esses movimentos de aproximação e afastamento ficam caracterizados por algumas mudanças ocorridas de um filme para o outro.

Não há uma locução condutora da narrativa em *Edifício Master*, principal cânone narrativo da escola documentarista inglesa. Os depoimentos, em relação a *Cabra Marcado para Morrer*, estão mais livres para serem entendidos de qualquer forma, inclusive com ambigüidade, pois já não estão direcionados por uma locução. “A seu

modo, Coutinho se aproxima da noção de ambigüidade, tão cara a André Bazin e à arte moderna em geral” (LINS, 2004, p. 51).

Essa ambigüidade presente nos depoimentos também surge com intensidade nas imagens que, livres da interpretação simultânea da locução ou de um depoimento com som sobreposto, deixam de ter um significado unívoco e podem ser livremente interpretadas pelo espectador. É o caso das imagens de ação e ilustração de *Edifício Master*, quando a câmara observadora não é notada. Como em algumas imagens que foram feitas no corredor com um ponto de vista semelhante ao de uma “mosca na parede”. Estas imagens denotam um movimento de aproximação para com algumas das idéias do cinema direto.

Dois elementos narrativos presentes em *Cabra Marcado para Morrer* e *Edifício Master* identificam nessa trajetória uma identificação com o cinema verdade: depoimento e imagem de bastidores. Os dois são momentos de intervenção da câmara no mundo. No depoimento, uma pessoa reage diante da câmara. Nas imagens de bastidores essa intervenção é filmada do lado de fora, evidenciando essa intervenção.

Nos dois filmes analisados a estrutura narrativa reflete a história que lhe deu origem.

Em *Cabra Marcado para Morrer*, a estrutura narrativa é complexa. Todos os elementos narrativos classificados neste trabalho estão no filme se combinando de todas as maneiras possíveis. Muitas seqüências também se combinam e formam blocos e algumas seqüências se repetem em diversos momentos. Depoimento e locução conduzem as sete linhas narrativas interdependentes, e a locução se divide em duas locuções, locução principal e locução Coutinho. Tudo porque a história por trás da narrativa é um emaranhado de acontecimentos.

Em *Edifício Master*, a estrutura narrativa é muito mais simples. São utilizados 8 dos 10 elementos narrativos listados, sendo que desses oito, 2 aparecem apenas uma vez. As seqüências não combinam entre si e a única relação que tem em comum é o fato de todas estarem no mesmo filme. Assim como os apartamentos e os moradores do Master não se relacionam entre si e não têm nada em comum se não o fato de estarem

no mesmo prédio. As quatro linhas narrativas são tênues e não são interdependentes, as duas linhas narrativas mais presentes no filme são da vida particular das pessoas e do cotidiano do prédio e de Copacabana.

Eduardo Coutinho, nesses dois filmes, mostra como a narrativa e sua estrutura têm que espelhar a história para melhor contá-la. Os dois filmes são êxitos narrativos nesse sentido e são provas da simplicidade e complexidade que funcionam em dois documentários do mesmo documentarista.

\* \* \*

O objetivo inicial deste trabalho foi sempre a análise da estrutura narrativa dos documentários de Eduardo Coutinho. No entanto, grande parte do tempo para elaboração do trabalho foi gasto na busca de um método de análise que fizesse as perguntas desejadas para os filmes. Na inexistência deste método ou de qualquer método semelhante, grande parte do tempo foi gasto na elaboração e padronização de um método de análise que fosse ao encontro dos anseios que motivaram a pesquisa.

O resultado é um método de análise criado empiricamente num constante diálogo com os filmes analisados, que fez com que a análise e seu método ficassem prontos ao mesmo tempo.

Obviamente, o método não é considerado nem completo nem exaustivo; é, antes de tudo, uma tentativa empírica de realizar um estudo que deseja compreender como um profissional realiza seu trabalho.

Mesmo assim, considera-se válido o caminho até aqui trilhado, uma vez que se deteve sobre o ponto de interesse: o cinema documentário realizado por Eduardo Coutinho, considerado o maior expoente deste gênero no Brasil.

## 5 Bibliografia

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema : uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ASSIS BRASIL, Gilberto Silva Pires de. *Fundamentos de Cinema: anotações de aula*. Polígrafo II - Elementos de Linguagem Cinematográfica. Mimeo: Porto Alegre, 2000.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. *Análisis del film*. 2.ed. Barcelona: Paidós, 1993.

AUMONT, Jacques et al. *A Estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.

BARNOW, Eric. *El documental: Historia y estilo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema : ensaios sobre o cinema brasileiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O que é cinema*. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BETTON, Gerard. *A Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- Larousse Cultural, Enciclopédia. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, vol. 1.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MORIN, Edgar. *Crônica de um verão foi tudo cumplicidade*. Disponível em [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br). Acessado em 12 de Dezembro de 2004.
- MUZI, Daniela. *Cinema de reportagem: a obra de Eduardo Coutinho*. Monografia de Graduação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2001.
- ROSENTHAL, Alan (org.). *New Challenges for Documentary*. University of California Press, Los Angeles, 1988.
- RUTKOWSKY, Lauro Leandro. *Análise da estrutura narrativa do “Cavaleiro das Trevas”*. Monografia de Graduação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 1989.
- SANTI, Alexandre Rodrigues de. *A narrativa da realidade : análise de semelhança entre documentários cinematográficos e reportagem*. Monografia de Graduação em Jornalismo pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2002.
- SANTOS, Marcos José Pereira dos. *Cabra Marcado para Morrer: o documentário e a realidade*. Monografia de Graduação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 1990.
- VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.