

A voz do povo é a voz de Deus: O caráter popular nas obras de Eduardo Coutinho

Tayane Roberta de Souza Silva ²
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO

O artigo estuda o caráter popular nos documentários “Santo Forte” (1999), “Babilônia 2000” (2000) e “Dona Marta, duas semanas no morro” (1987), do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho. O trabalho analisa como o documentarista representa o povo e estabelece uma conexão entre entrevistados e espectadores. Utilizando a metodologia da Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2016), a pesquisa mapeia recursos narrativos e cinematográficos que permitem essa abordagem e classificação. Fundamentada em autores como Bernardet, Nichols e Lins, a investigação tem como objetivo refletir sobre o uso das minorias para a construção do universo fílmico de Coutinho com aspectos populares.

PALAVRAS-CHAVE: Eduardo Coutinho; Documentário, Popular; Povo; Representação Social.

CORPO DO TEXTO

O artigo "A voz do povo é a voz de Deus: o caráter popular nas obras de Eduardo Coutinho", estuda a construção da representação das camadas populares nos filmes Santo Forte (1999), Babilônia 2000 (2000) e Dona Marta, duas semanas no morro (1987). O objetivo geral é compreender de que maneira Coutinho usava o "povo" - representado por minorias - para criar filmes de estrutura popular nas obras supracitadas, que serão o recorte desta investigação acadêmica. Os objetivos específicos são analisar como e qual é a abordagem do cineasta para construir uma ligação entre os entrevistados e os espectadores através da identificação, e identificar os elementos narrativos e cinematográficos que permitem classificar as três obras como populares. Para isso, a metodologia usada será a Análise da Materialidade Audiovisual, proposta

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho GT14SE - Documentário como forma de (re)conhecimento: possibilidades, impactos e limitações, evento integrante da programação do 28º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 15 a 17 de maio de 2025.

² Estudante de Graduação do 7º semestre de Rádio, Tv e Internet da UFJF, email: 10497488671@estudante.ufjf.br

por Coutinho (2016), que permite por meio de aspectos como som, imagem, edição e/ou paratextos, sistematizar e observar semelhanças e dissidências que nos possibilitam a criação de eixos temáticos para a melhor compreensão de aspectos objetivos e subjetivos percebidos pela pesquisadora.

A pesquisa se justifica pela interdisciplinaridade entre estudos sobre cinema e estudos sociais, quando analisa documentários de Eduardo Coutinho não só como produtos audiovisuais, mas como objetos que revisitam e preservam histórias individuais e coletivas das esferas marginalizadas, além de contribuir para o debate acerca de documentários nacionais sobre as camadas populares, quando se propõe a analisar o impacto social e ético de colocar o povo como protagonista de suas narrativas narrativas.

O ponto de partida deste artigo será a definição de documentário como gênero cinematográfico caracterizado pelo compromisso com a realidade, se valendo da objetividade e da verdade para retratar aspectos do mundo real. O objetivo é educar, conscientizar e refletir sobre questões relacionadas ao cotidiano, como sociedade, política e cultura. Bill Nichols (2012), propõe uma conceituação do documentário como a representação do mundo em que vivemos.

Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (Nichols, 2012, págs. 26 e 27).

Posto isso, o cinema documentário pode retratar a realidade de diferentes maneiras e abordagens. Os documentários podem ter como conteúdo questões sociais, eventos históricos, ambientais ou científicos, vida e obra de personalidades famosas, ou ainda serem apenas experimentações artísticas e sensoriais que rompem com as convenções narrativas. A compreensão do gênero documentário para além de uma simples observação do cotidiano, e sim um recorte significativo e profundo dos fatos pode ser obtida analisando seus temas. O documentário deve ser afastado de “uma

simples reprodução da realidade” para que uma perspectiva sobre ele, geralmente a do diretor, possa ser concretizada. (Penafria, 1999).

O documentário não é um mero "espelho da realidade", não apresenta a "realidade tal qual", ao combinarem-se e interligam-se as imagens obtidas in loco está-se a construir e a dar significado à realidade, está-se o mais das vezes não a impor significados mas a mostrar que o mundo é feito de muitos significados. Isto conduz-nos àquilo que se pretende que um documentário seja, que se exclua o voyeurismo ou mero sensacionalismo a favor do questionamento e da discussão através da construção de argumentos (em especial, e no meu entender, de modo visual fazendo uso das imagens). (Penafria, 1999, p,1)

A partir disso, chegamos aos filmes documentários de face popular, aqueles que buscam dialogar diretamente com o público. Essas obras abordam temas de interesse coletivo, possuem uma linguagem clara, uma narrativa envolvente e identificável para o grande público. Eduardo Coutinho se destacou por usar as entrevistas minimalistas e espontâneas para ouvir as pessoas comuns contarem suas histórias, explorando a sensibilidade do ser humano. Nichols (2012) propôs seis tipos de documentário de acordo com seus modos de representação, e entre eles está o modo observativo, no qual os filmes de Coutinho se encaixam. Nesse modo, não há narração ou entrevistas diretas, a câmera registra os acontecimentos sem interferência e a edição garante a fluidez dos acontecimentos. “O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem observar os outros se ocupando de seus afazeres”. (Nichols, 2012, p. 148).

Eduardo Coutinho se concentrava em pessoas comuns e suas histórias sem elementos extraordinários, que ocupavam a base da pirâmide social do Brasil. Em Santo Forte (1999), Babilônia 2000 (2000) e Dona Marta, duas semanas no morro (1987), seus personagens eram pertencentes às camadas populares da sociedade brasileira: indivíduos marginalizados e que eram esquecidos pela grande mídia. Ao escolher essas pessoas como objetos centrais, Eduardo Coutinho fazia um recorte para seus filmes: dar o protagonismo àqueles que geralmente eram esquecidos e apagados propositalmente, invertendo a posição em que usualmente eram retratados: antes observadores e coadjuvantes, agora observados e personagens principais. E junto a isso, vinha um caráter popular nos filmes, que falavam de temas como religiosidade, desigualdade, afetos e relações com linguagem acessível, ritmo contemplativo, seriedade e honestidade. Entende-se como “popular” o que é relativo ao povo, às massas.

Dependendo do contexto, esse vocábulo pode ter significados distintos, mas neste trabalho, significa “o que é relativo àqueles que estão marginalizados da sociedade”.

Denominam de cultura popular aquela típica das camadas sociais desprovidas de poder, político e econômico. Assim, como cultura popular entendemos as expressões sociais e manifestações originadas entre estas pessoas para expressar seu modo de vida, suas crenças, seus valores e ideais, inclusive diante da opressão e da miséria imposta por uma ordem social que lhe é hostil. (Torres, 2004, p.9)

Em vista disso, o cinema popular pode ser dito como o cinema que dialoga com as camadas sociais, refletindo suas circunstâncias intrínsecas.

Por cinema de perspectiva popular entenda-se uma determinada opção que impulse o artista sensível à importância da cultura desenvolvida pela massa popular a estruturar seu discurso partindo de dados fornecidos pela maioria. Em outras palavras, o cinema de perspectiva popular consiste numa operação de baixo para cima — dentro da estrutura social em que se vive — que exige a violentação de fórmulas criadas de cima para baixo, permitindo inserir no sistema de signos que é o cinema valores e padrões populares que, afinal, são os que melhor poderão definir a cultura brasileira. (Monteiro, 2001, p. 106)

Eduardo Coutinho nasceu em 1933 em São Paulo e morreu no Rio de Janeiro em 2014. É considerado o maior documentarista do Brasil, e sua trajetória perpassou pelo jornalismo, pela crítica de televisão e pelo cinema ficcional, até finalmente chegar aos documentários. Iniciou o curso de Direito, mas não concluiu. Estudou Cinema no IDHEC (Institut de Hautes Études Cinématographiques) de Paris com uma bolsa de estudos. Voltou ao Brasil em 1960 e integra o CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos Estudantes. Coutinho foi contemporâneo de muitos cineastas do Cinema Novo como Leon Hirszman e iniciou sua carreira em filmes ficcionais. Em 1964, começa a filmagem de seu filme mais expoente, “Cabra Marcado para Morrer”, que foi finalizado em 1984. No começo dos anos 1970, trabalha como crítico de cinema no Jornal do Brasil, e em 1975, começa sua carreira na televisão no Globo Repórter, da TV Globo. Seus nove anos na televisão foram muito significativos para sua carreira de documentarista (Lins, 2004).

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez na vida eu recebia um salário bom e pago em dia.(COUTINHO apud LINS, 2004, p. 20)

Antes da finalização de “Cabra Marcado para Morrer”, Eduardo Coutinho dirigiu um outro documentário tão emblemático e significativo quanto: “Theodorico, Imperador do Sertão” (1978). O filme foi produzido pela Rede Globo e exibido pelo Globo Repórter, e acompanha um controverso fazendeiro e político do Rio Grande do Norte. O filme é importante para a trajetória de Coutinho desde sua substância até a representação de seu protagonista. O Major Theodorico Bezerra é o único personagem do filme, e também o único personagem do diretor pertencente à elite. (Lins, 2004). Mas o ponto crucial da película é que ela é o início de algo que veremos posteriormente nos filmes do diretor: as primeiras movimentações em direção à compreensão do outro. (Lins, 2004).

O que interessa ao cineasta não é definir o personagem à revelia dele, nem tratá-lo como fenômeno da realidade, dotado de rígidos traços típico-sociais. O que interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo. (Lins, 2004, p.24)

Em 1981, Coutinho retoma as gravações de “Cabra Marcado para Morrer”, que foram interrompidas em 1964 pelo Golpe Militar. O filme original ficcional contaria uma história inspirada na vida e morte de João Pedro Teixeira (1918-1962), um dos fundadores da Liga Camponesa de Sapé, no estado da Paraíba. O início da Ditadura Militar interrompeu as filmagens, mas Eduardo Coutinho manteve o desejo de retomar o filme, e, em 1981, o cineasta buscou contato com suas antigas personagens e fez um novo filme, que conta a história dos camponeses reais e da obra original. O filme foi aclamado pelo público por resgatar as histórias de João Pedro e seus familiares, e por retomar características clássicas do documentário. Jean Claude Bernadet (2003) o considera um “divisor de águas” para o cinema nacional. \

Os documentários de Eduardo Coutinho se configuram como participativos, de acordo com a classificação de Bill Nichols, e o elemento chave desse modo de representação é o relacionamento entre quem entrevista e quem é entrevistado. A escola francesa de documentários trabalhava o conceito de “cinema verdade”, que “parte-se do princípio de que um documentário não é mais do que o encontro entre aqueles que filmam e os que são filmados” (DI TELLA, 2005, p.105-106)

Como “cinema verdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um

relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro” (NICHOLS, 2007, p. 155).

Sabendo disso, é possível examinar a espécie de encontro que Eduardo Coutinho criava para seus filmes. “Ao pensar o encontro, Coutinho considera locação, formato – película ou vídeo –, movimentos de câmera, enquadramento, fotografia e cenário.” (Carvalho, 2019). Coutinho dispensava roteiros, argumentando que esses “previam um filme já pronto”, e usava uma montagem minimalista, que não impedisse a fruição das informações.

Outro elemento característico das obras de Coutinho é a tentativa de se igualar aos seus personagens. Coutinho argumentava que a câmera funcionava como “elemento de poder” nas mãos do entrevistado (Carvalho, 2019), o que poderia inibir e intimidar o entrevistado, e por consequência, comprometer a pureza do encontro. Para que isso não acontecesse, o cineasta abandonava temporariamente suas crenças e ideologias, não fazendo juízo de valor daqueles que estavam à sua frente. O objetivo era estabelecer uma relação de confiança entre o documentarista e os personagens.

O foco na abordagem de Eduardo Coutinho é o encontro entre o entrevistador e o entrevistado. Ao longo de sua carreira, o diretor desenvolveu e refinou seu método de atuação baseado na escuta ativa e na mínima intervenção, permitindo que seus personagens falassem abertamente, sem interferência, julgamento ou intromissão. Os documentários “Santo Forte” (1999), “Babilônia 2000” (2000) e “Santa Marta, duas semanas no morro” (1987), são exemplos dessa conduta que fortalece o cinema que escuta as camadas populares e revela suas subjetividades sem máscaras ou preconceitos.

Nos filmes de Coutinho, os moradores da favela não estão condenados a nada. Encontram-se evidentemente inseridos em um contexto histórico, sofrem dos males comuns, possuem um perfil psicológico, mas de maneira nenhuma se reduzem a ele. (Lins, 2004, p. 72)

Valendo-se da Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2016), é possível compreender como esses filmes estruturam suas narrativas e utilizam elementos audiovisuais com som, imagem, edição e paratextos para refletir a realidade do Brasil.

Os documentários possuem temas centrais bem distintos, mas são semelhantes quando valorizam o relato individual para descrever indiretamente o país. Em “Santo Forte”, Coutinho explana a religiosidade popular, por meio de depoimentos de

moradores da favela carioca Vila Parque da Cidade. “Babilônia 2000” usa a virada do milênio como pano de fundo para descobrir as expectativas, concepções e perspectivas de vida dos habitantes do Morro da Babilônia e de Chapéu Mangueira. Já “Santa Marta, duas semanas no morro” acompanha o dia a dia dos moradores da favela Santa Marta, explorando suas relações, afetos e desafios diários. Em todos eles, não há narração off, o que faz e explica cada um dos filmes são os personagens.

A “observação das coisas conforme acontecem” é o elemento fundamento do documentário observativo (Nichols, p. 177), é uma característica fundamental dessa abordagem. Em Santo Forte, a personagem Carla descreve com detalhes as surras de santo que levava. Em Babilônia 2000, Roseli e José Roberto expõem suas visões desesperançosas sobre o novo século. E em Santa Marta, duas semanas no morro, uma das personagens admite ser racista e xenofóbica. Em todos os três exemplos grotescos das falas reais dos filmes, Eduardo Coutinho se posiciona de maneira neutra perante os relatos.

A materialidade audiovisual das obras complementa a sensação de intimidade e genuinidade. Como proposto por Carvalho (2019), a “decomposição dos elementos constitutivos internos” como descrição dos planos, dos enquadramentos, das cenas, dos ângulos, dos sons, da profundidade de campo, dos movimentos de câmera, entre outros.” (Carvalho, 2019) é imprescindível para compreender a construção do encontro entre Coutinho e seus personagens. A câmera é fixa e em planos médios ou fechados, que focam diretamente nos rostos dos entrevistados, destacando detalhes e emoções. Isso cria proximidade entre espectador e personagem. A montagem respeita a naturalidade dos depoimentos, evitando cortes secos ou interferências que pudessem comprometer a fruição da conversa.

O som também desempenha um papel importante na construção da face popular dos documentários. Em todos os três filmes, o som direto preserva os ruídos do ambiente – diálogos fora de cena, latidos e barulhos de vento, sons de movimentos corporais - e cria uma passagem sonora rica e especializada dos espaços de gravação. Essa ambientação sonora bem estruturada provoca uma imersão profunda na realidade das favelas, além de evidenciar o dinamismo e a vivacidade dos lugares. Além disso, em “Santa Marta, duas semanas no morro”, um dos personagens aparece recorrentemente em meio às entrevistas cantando músicas que se relacionam com as falas dos moradores e representando os gostos e a identidade cultural daquele grupo social, e evidenciando a

conexão emocional do homem que canta com a equipe de filmagem e com quem assiste ao filme.

No que diz respeito à representação do povo, os três filmes resistem às narrativas tradicionais que frequentemente retratam as favelas de modo distante, abordando somente às mazelas sociais. Embora as dificuldades e a violência não sejam ignoradas, mas são apresentados de uma forma humanista e empática, sem propostas de higienização nem preconceito, e ainda sem Eduardo Coutinho se mostrar como um possível salvador. Nos documentários analisados, a cultura popular se manifesta de forma natural e livre, sem distorções ou representações estereótipos. Em Santo Forte, a religiosidade e o credo dos personagens aparecem como um elemento norteador de suas vidas, que os molda perante as circunstâncias da realidade. Em Babilônia 2000, os entrevistados falam sobre suas angústias e esperanças em um momento de reflexão e renovação que é a virada de ano e século. E em Santa Marta, duas semanas no morro, a favela surge como um espaço de resistência, mas também de identificação, afeto e formação.

Baseado na Análise da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2016), percebe-se que enquadramento, planos, captação de som, cortes e contextos não são apenas recursos técnicos, mas ferramentas que constroem um cinema popular. Essa abordagem se distancia do documentário clássico informativo excessivamente didático e se aproxima de um cinema do encontro, em que o importante é a escuta ativa e a troca de experiências entre entrevistador e entrevistado.

No fim, o que Santo Forte, Babilônia 2000 e Santa Marta, duas semanas no morro revelam não são apenas recortes da realidade brasileira, mas formas de pensar e representar essa realidade a partir da perspectiva dos próprios personagens. Coutinho não se interessa por explicações sociológicas ou análises externas; sua busca é pelo humano, pelo olhar, pelo gesto e pela palavra que emergem no instante da filmagem. Seus documentários são, antes de tudo, espaços de fala e escuta, onde a história do povo brasileiro se constrói na simplicidade do encontro e na potência de cada relato.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 310 p. ISBN 85-359-0402-6.

BILL, Nichols. Introdução ao documentário. 5. ed. São Paulo: Papyrus, 2012. 270 p. ISBN 978-85-308-0785-6.

CARVALHO, Helena Oliveira Teixeira de. Na altura do olho: as histórias de vida nos documentários de Eduardo Coutinho. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, Juiz de Fora, 2019.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 196 p. ISBN 978-85-7110-769-4.

MATTOS, Carlos Alberto. Sete faces de Eduardo Coutinho. [S. l.]: Boitempo Editorial, 2019. 352 p. ISBN 8575597272.

MONTEIRO, Ronald F. O cinema de perspectiva popular – Brasil Anos 70. Cinemais – Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 28, p. 106, mar./abr. 2001.

PENAFRIA, Manuela. Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo. 1999.

TORRES, Carmen Ligia Cesar Lopes. Programas de auditório: Um gênero mostrando a resistência da expressão popular nos meios de comunicação de massa. Trabalho apresentado ao NP 01 – Teorias da Comunicação, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2004.