A Pesquisa Exploratória do Elemento Sonoro como Linguagem de Expressão das Emoções na Obra de Eduardo Coutinho

Marina Sena Dias

A Pesquisa Exploratória do Elemento Sonoro como Linguagem de Expressão das Emoções na Obra de Eduardo Coutinho

Cachoeira

Centro de Artes Humanidade e Letras/UFRB

2013

Marina Sena Dias

A Pesquisa Exploratória do Elemento Sonoro como Linguagem de Expressão das Emoções na Obra de Eduardo Coutinho

Monografia apresentada ao curso de Cinema e Audiovisual do Centro de Artes Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito para obtenção de título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora:

Profª Drª Fernanda Aguiar Carneiro Martins

,

Cachoeira

Centro de Artes Humanidade e Letras/UFRB

201

MARINA SENA DIAS

A Pesquisa Exploratória do Elemento Sonoro como Linguagem de Expressão das Emoções na Obra de Eduardo Coutinho

Monografia apresentada ao curso de Cinema e Audiovisual do Centro de Artes Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito para obtenção de título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Data de defesa: 16/10/2013

Resultado:_____

Banca Examinadora:

Fernanda Aguiar Carneiro Martins Profª Doutora _____

_____

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Ana Rosa Marques Profª Mestre _____

_____

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Jarbas Jácome Profº Mestre _____

_____

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Sumário

Introdução **11**

Capítulo I – O Gênero Documentário e o Cinema de Eduardo Coutinho.....**16**

Capítulo II – Componentes Sonoros.....**27**

2.2 – O Ruído.....**28**

2.3 – O Silêncio.....**31**

2.4 – A Música.....**33**

2.5 – A Voz.....**37**

Capítulo III – Análise da música: 40

3.1 – Santa Marta, Duas Semanas no Morro.....**41**

3.2 – Babilônia 2000.....**45**

3.3 – Edifício Master..... .....**47**

Conclusões.....**49**

Fontes e Bibliografia.....**51**

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradecer às forças divinas, aos orixás do caminho e do trabalho que me ajudaram a concluir essa etapa da minha vida.

Agradeço imensamente às duas pessoas que tenho amor incondicional, que me ensinaram a ser determinada e me ajudaram tanto emocionalmente como financeiramente para que eu chegasse aqui: meus pais e amores, Izzadora e Marivaldo.

À minha irmã, tão especial, Manuela, pela força de todos os momentos.

À minha família querida: Dinda Patricia, tia Bela, Gui, Joãozinho e Iara que estiveram comigo a todo o momento: de angustias, vitórias, choros, alegrias e nunca abriram mão de estar lado a lado construindo junto a mim, afinal família é isso!

Agradeço aos membros da família que hoje também considero minha: meu companheiro Línequer, que esteve sempre ao meu lado, a ponto de gravar todas as falas dos personagens dos filmes de Coutinho de tanto assisti-los comigo, me dando todo apoio, carinho, amor; minha sogra Gracinha que esteve ao meu lado sempre que precisei; meu sogro Célio, por ter levantado minha autoestima nos momentos mais tensos; aos meus cunhados, Lenim, Lentini e Liri.

Aos amigos que me fizeram rir ou chorar, mas sempre estiveram comigo. Às queridas Leticia, Renata, Luara, que foram as sementinhas das novas amizades cachoeiranas. A Ronne pelos bons momentos. A Camila um agradecimento especial por ter me dado tanta força. A todos os meus colegas e professores do curso de cinema e do Centro de Artes Humanidades e Letras, por esses quatro anos intensos.

Agradeço à Professora Fernanda pela orientação deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho propõe identificar o elemento sonoro, especialmente a música, como um componente fundamental do cinema, no gênero documentário, para a expressão da emoção nas relações tecidas a partir tríade cineasta – personagem – espectador.

A observação exploratória deste elemento é realizada em três obras do cineasta Eduardo Coutinho, *"Santa Marta, Duas Semanas no Morro", "Babilônia 2000" e "Edifício Máster",* que apresentam a utilização do recurso da música cantada pelo entrevistado, como um catalisador das emoções deste personagem real, na interação com o cineasta, a câmera e o espectador.

Palavras – Chave: Documentário, Eduardo Coutinho, Música

ABSTRACT

This work intends to identify the sound element, especially music, as a fundamental component of cinema, in documentary genre, for the expression of emotions in relations resulting from the triad filmmaker- character- spectator.

The explanatory observation of this element is in three of the works from the filmmaker Eduardo Coutinho, “Santa Marta, Duas Semanas no Morro”, “Babilônia 2000” e “Edifício Máster”, which present the using of the music asset, sang by the interviewee, as an instigator of emotions from this real character, in the interaction with the filmmaker, camera and spectator.

Words - Tags: Documentary, Eduardo Coutinho, Music

Eu praticamente sou parceiro do cara que está falando, e por isso eu consigo coisas que outros não conseguem. Me entrego a escutar o outro e ter um diálogo com o outro. E aí você tem que ficar vazio de intenção, de estética, de tudo. Como posso tirar minha voz se estou filmando diálogos? O que estou filmando é uma interação entre duas pessoas, uma de um lado da câmera, outra, de outro. A relação entre o cineasta, eu, e o outro lado da câmera. Isso tem um conteúdo erótico. Não no sentido vulgar, no sentido mais amplo da palavra. A palavra me interessa porque o corpo fala. Pode estar em close, em plano médio, mas fala. Se o corpo fala, a presença do corpo é essencial. E o cinema fala desde 1930. Por que então o cinema é imagem? Cinema é imagem e som, pelo amor de Deus. (Eduardo Coutinho. Encontros, Felipe Bragança, 2008, p.16)

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo fazer um estudo sobre três documentários do diretor Eduardo Coutinho, tendo como foco o papel da trilha sonora nas obras audiovisuais do cineasta. É de fundamental importância o estudo do som, principalmente da maneira como Coutinho utiliza da música em seus filmes, característica que permite constatar a diferenciação do seu trabalho, não só pelo seu cinema ser vinculado ao cinema verdade, como também na aproximação e relação que adquire junto aos personagens. Afinal ele não filma sobre as pessoas, mas com as pessoas.

São compreendidos como trilha sonora todos os componentes audíveis de um produto fílmico: ruído, fala, música e silêncio. Partindo desse pressuposto, a ideia é investigar todos esses componentes, buscando pensamentos de importantes autores na área, tendo como fundamento teórico as reflexões de estudiosos dedicados a tal questão, para então adentrar no estudo principal que é a estratégia de Coutinho ao utilizar a música em seus documentários.

O interesse por documentário tem crescido cada vez mais no Brasil e no mundo, porém, o estudo sobre a música nesses produtos audiovisuais é muito restrito, ainda que, na maioria dos documentários exista música em sua composição e o efeito dela faça a diferença enquanto sensação causada no espectador. O interesse em falar desse tema surge da escassez de estudos e produção de conhecimento sobre a música em documentários.

> Há uma pesquisa realizada no monumental banco de dados Internet Movie Database cuja busca produziu um número em torno de cinco dezenas de obras audiovisuais, incluindo longas-metragens, ficção, documentários, seriados de TV e curtas, onde há ausência total de música. Ou seja, comparados a uma vasta produção audiovisual, é um número insignificante de obras sem a presença da música. O banco de dados ainda está em processo de construção e provavelmente deverá conter mais filmes sem música. (MAIA, 2012).

O interesse pela temática abordada surgiu a partir do grupo de pesquisa LIS – Laboratório de Investigação Sonora, Grupo de Pesquisa e Extensão em Teoria, Análise e Criação de Trilhas Sonoras para Produtos Audiovisuais, sob a

coordenação do professor Guilherme Maia, então docente da UFRB, oportunidade em que foi possível conhecer mais sobre o cineasta Eduardo Coutinho e suas obras audiovisuais.

A escolha dos filmes **“Babilônia 2000”, “Santa Marta, Duas Semanas no Morro”** e **“Edifício Master”,** como objeto de pesquisa, deve-se ao fato de que estes trazem mais elementos para análise proposta, observando a estratégia do diretor na utilização de músicas em seus filmes e, consequentemente, refletir acerca do uso deste recurso de expressão das emoções no documentário brasileiro contemporâneo.

Outro aspecto relevante diz respeito à análise dos componentes sonoros como um todo, a saber, falas, ruído e até mesmo a ausência do som, o silêncio, funcionando igualmente enquanto material expressivo, especialmente no que diz respeito ao ruído.

Vale observar que os dois primeiros filmes foram rodados em morros do Rio de Janeiro, lugares tipicamente imersos em barulhos por haver aglomeração e pelos modos de sobrevivência ali existentes. É igualmente o que se observa no filme Edifício Master, rodado no interior de um edifício com um número significativo de apartamentos, por conseguinte, de moradores, onde há uma grande presença de componentes sonoros.

Ainda como aspecto relevante a ser observado nos filmes de Coutinho, o silêncio pode ser retratado como um longo intervalo de uma fala para outra, sendo interrompido quando, literalmente, o diretor dá voz aos atores sociais para que se expressem.

O método abordado nesta pesquisa adota a classificação dos objetos da realidade, de acordo com a fenomenologia de Emanuel Kant, *em duas chaves distintas: a) aqueles cuja percepção leva o sujeito ao mero reconhecimento material das coisas; b) aqueles construídos de modo a acionar uma atividade da consciência para convertê-los em expressão. São objetos elaborados por uma consciência, com vistas a desencadear uma série de estados sensíveis e intelectuais em outra consciência apreciadora* (MAIA, 2012). Filmes e música, que são objetos da pesquisa, são também, objetos dessa natureza.

Segundo Demo:

> [...] todas as pesquisas são ideológicas, pelo menos no sentido de que implicam posicionamento implícito por trás de conceitos e números; a pesquisa prática faz isso explicitamente. Todas as pesquisas carecem de fundamento teórico e metodológico e só têm a ganhar se puderem, além da estringência categorial, apontar possibilidades de intervenção ou localização concreta. (DEMO, 2000, p. 22)

Nenhuma metodologia de pesquisa é auto-suficiente. Na prática, ao realizar uma pesquisa, o pesquisador mescla vários tipos. Neste trabalho, verifica-se a Pesquisa Básica que objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência, sem aplicação prática prevista. Na abordagem do problema a pesquisa é qualitativa. Considerando os objetivos é uma Pesquisa Exploratória, pois permite uma maior familiaridade entre o pesquisador e o tema pesquisado, a música em documentários brasileiros,visto que este ainda é pouco conhecido, pouco explorado. Os procedimentos adotados foram de Pesquisa Bibliográfica.

A abordagem deste trabalho é indutiva, a qual terá um acoplamento de informações para que seja observado o efeito desses componentes sonoros nos filmes analisados. As técnicas de abordagem foram subsidiadas pela coleta de dados de documentação indireta: pesquisa bibliográfica de livros, artigos e revistas. Buscou-se dados, ainda, a partir do testemunho de Consuelo Lins, colaboradora do diretor e autora de livro sobre o mesmo.

Este trabalho será dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo fala, de maneira geral, sobre o documentário e seus processos no decorrer da história do cinema, porém adentra, mais precisamente, nos componentes e aspectos sonoros, mostrando a importância destes para os documentários de Coutinho. Entende-se a necessidade de aprofundar esse estudo, vez que o conjunto desses componentes possui força histórica na sociedade, notadamente hoje em dia, quando se trata do uso mais preciso de tais elementos. Os filmes de Coutinho aparecerão com suas passagens comentadas, obedecendo à metodologia.

O segundo capítulo aborda os componentes sonoros utilizados no audiovisual.

No terceiro capítulo será examinado cada um dos filmes escolhidos neste trabalho, ressaltando as passagens em que as músicas são introduzidas com todo vigor, apontando para um emprego particular em determinadas cenas.

Por fim, a conclusão, trará uma síntese de tudo que foi produzido, com as reflexões e resultados alcançados neste trabalho.

O objetivo desse trabalho é estudar a estratégia do cineasta Eduardo Coutinho de utilização dos componentes sonoros, especialmente a música, como linguagem de expressão das emoções e sua contribuição para compreensão dos documentários brasileiros contemporâneos.

Os documentários de Eduardo Coutinho têm em comum a interação do diretor com os atores sociais ao longo de todo o filme, fazendo com que haja uma aproximação de ambas as partes (personagens e equipe técnica).

Coutinho tem a visão de que nenhum documentário filma o real, completamente. E ele não está interessado nisso, não quer saber se a pessoa entrevistada está falando a verdade, mas sim na experiência contada, na memória falada que vem à tona.

Para Bill Nichols (2005), o fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. É através da elaboração de uma lógica entre som e imagem que o documentário constrói a sua própria voz.

Com base nesses pressupostos, pode-se constatar a lógica de Coutinho ao utilizar na grande maioria de seus trabalhos realizados o advento do som direto, tanto ao tratar de ruídos em entrevistas, como também na utilização da música de seus filmes.

A preferência em pedir para que as pessoas cantem músicas que remetam às suas vidas é uma marca forte nos filmes de Coutinho. O fato de emocionar tanto aos que estão cantando, quanto os que estão assistindo,

compreende-se em sentimentos, mais verdade ao que está sendo posto na entrevista.

Mais uma vez, o teórico Bill Nichols, expõe um pensamento de Aristóteles quanto ao fazer artístico que se encaixa perfeitamente ao documentário em termos de convencimento, por meio dos argumentos ou perspectivas, a saber:

- O ético, que dá impressão de bom caráter moral e credibilidade, inclusive é um ponto do documentário bastante discutido entre teóricos, sobre o que seria de fato ético a ser filmado e, até que ponto não aflige a moral de quem está sendo filmado;

- O emocional, que apela para as emoções do público para produzir o humor desejado, ou estabelece um estado de espírito favorável a um determinado ponto de vista; fato bem típico aos documentários de Coutinho por causarem esse estado nos espectadores e também aos atores sociais, por meio da música;

- O demonstrativo que usa o raciocínio ou demonstração real ou aparente, que comprova ou dá a impressão de comprovar a questão.

Santa Marta, Duas Semanas no Morro foi realizado no ano de 1987, no morro de Santa Marta, na cidade do Rio de Janeiro. Coutinho aborda neste filme o cotidiano das pessoas que moram nesta localidade, ao falar de trabalho, família, violência, política, tráfico de drogas, dentre outros temas.

Babilônia 2000, realizado na virada do ano 1999 para o ano 2000, no morro da Babilônia, cidade do Rio de Janeiro. O documentário se passa no morro, quando seus falam das expectativas para a virada e sobre as expectativas para o ano que virá.

Edifício Master, realizado no ano de 2003, foi um filme esteticamente diferente dos anteriores, onde ele filma a classe média, moradores de um condomínio localizado no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro.

Capítulo I

O Gênero Documentário e o Cinema de Eduardo Coutinho

O documentário inicialmente surgiu não de uma urgência em inventar métodos novos de abordagens, mas sim da possibilidade de abrir novos caminhos ainda não experimentados. A ideia era captar a vida das pessoas tal como ela é.

> A capacidade das imagens fotográficas de transmitir uma impressão tão viva da realidade, que inclui o movimento como um aspecto fundamental da vida a que a pintura e a escultura foram capazes de aludir, mas não copiar, instiga o desenrolar de duas histórias complementares: uma sobre a imagem e outra sobre o cineasta. A notável fidelidade da imagem fotográfica ao que ela registra dá a essa imagem a aparência de um documento. (NICHOLS, 2005, p.117).

Ainda Nichols relembra momento importante para o inicio desse cinema documental, no final do século XIX, com as imagens dos irmãos Lumière com os filmes/imagens de *A Chegada do Trem à Estação* e *O almoço do Bebê* que, mesmo sendo planos curtos, notadamente percebe-se serem o inicio do que mais para frente foi denominado de documentário.

Eram filmes tipicamente documentais, exibidos no contexto do “cinema de atração” e da “música de contexto de apreciação”, época em que alguns filmes do período cinema mudo já utilizavam a música com composições originais de compositores dos concertos musicais da época. Inicialmente, as exibições ocorriam em espaços onde as pessoas podiam beber, ler jornal, conversar, e por isso era chamado de cinema de atração, a exemplo do Grand Café, em Paris, onde os irmãos Lumière fizeram a primeira exibição de imagens em seus equipamentos. Tais espaços foram determinantes para os primeiros anos do cinema. A versão norte-americana era chamada de Vaudeville, tipo de teatro também liberado para outros tipos de entretenimentos.

A câmera inventada pelos irmãos Lumière, mais leve e que também funcionava como projetor, fez com que as imagens pudessem ser constituídas fora de estúdio, permitindo captar a paisagem urbana, ao ar livre.

Noel Burch, pesquisador citado por Mascarello, fala desse momento do cinema:

> ...considerava serem traços de um modo de “representação primitiva” nesses filmes: composição frontal e não centralizada dos planos, disposição da câmera distante da situação filmada, falta de linearidade e personagens pouco desenvolvidos. Os planos abertos e cheios de detalhes, povoados por muitas pessoas e várias ações simultâneas. (MASCARELLO, 2006, p. 23)

Esse período das atrações tem duas fases, sendo a primeira de 1894 até 1903, quando os filmes têm caráter documental, retratando as atualidades. A maioria dos filmes é de plano único. Na segunda fase, de 1903 a 1907, os filmes de ficção aparecem, e dão vazão a múltiplos planos, superando em número, as atualidades.

Nesse período do inicio do cinema, o documentário ainda não era posto como gênero. Era uma nova concepção que aparecia como forma de reeducar os olhares, no momento em que a ficção se alastrava no sistema de estúdio, destituindo os filmes do caráter de realidade.

Em direção contrária ao sistema de estúdio, alguns grandes documentaristas da época, Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Alberto Cavalcanti e Walter Ruttmann, iniciaram suas filmagens, com as câmeras pelo mundo, ao qual chamamos de realidade.

O filme considerado inaugural do período, *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), substituiu o fazer estritamente artístico, teatral, por um filme marcado pela simplicidade. A partir de então, abre-se o debate entre ficção e realidade.

Foi a partir deste filme que se iniciou o estilo de fazer filmes de viagens, relatos do mundo afastado, em cuja estrutura há o olhar sobre o “outro”, maneira pela qual os documentários irão se nortear, nos tempos seguintes. Primeiro havia “olhar estrangeiro” depois o olhar próximo, familiar.

Flaherty, em Nanook, deu a impressão de que as cenas eram gravadas dentro de um iglu, quando na verdade foram gravadas ao ar livre, com a imagem de um iglu maior que o normal de pano de fundo. Ademais, os personagens filmados encenaram como se, de fato, estivessem dentro do iglu. Isso faz compreender que o documentário nem sempre é gravado como se

aparenta ser. Foi uma situação pensada pelo diretor para mostrar uma “verdade”, uma “impressão da realidade” que não existiu. O documentário tem a função de fazer o espectador acreditar que o que está sendo visto é o que estava lá, quando, na verdade, a situação pode ter sido criada.

Em 1926, o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti ao fazer o filme *Rien que les heures* sobre o cotidiano urbano parisiense, pôde, através das “sinfonias de cidade”, observar o som urbano, dando continuidade a essa experiência em mais oito lugares do mundo, formando um alicerce de conhecimento adquirido, para que no curta-metragem *Pettand Pott* (1934), tivesse oportunidade de pôr em prática suas pesquisas e formulações acerca da importância do som ambiente. Este curta é, afirma ele, “uma simples lição sobre o som”.

Dziga Vertov, em *O homem da câmera* (1929) rompe com o discurso de que a câmera assume função exteriorizada e de simples poder de reprodução, ele vai muito além. Segundo Mascarello:

> O “cine-olho” apesar das ambiguidades que o assimilaram a um olho hipertrofiado em suas possibilidades de tornar visível o invisível reportava transcender a capacidade do cinema em transcender a visão da câmera, de ir além dela com funções proposicionais que eram as do espirito, do pensamento mesmo em seus movimentos e processos.” (MASCARELLO, 2006, p.259).

Em *O homem da Câmera*, Dziga Vertov escreveu instruções minuciosas como guia para os três compositores do Skovino’s Music Council, responsáveis pela composição da música do filme.

A partir do cinema moderno, contextualizando historicamente, vive-se o pós II Guerra Mundial, há então mudanças em termos de concepção do cinema documental, onde o cinema se torna estrutura de linguagem, o realismo aponta para novas tendências estéticas e éticas e há mudanças também nos dispositivos a serem filmados.

> *É nos anos 1940 onde Cooke cita a importância definitivamente da música nos documentários da Disney sobre o reino animal, onde dá destaque ao compositor Hans Eisler, que como parte de um projeto de pesquisa de*

música aplicada ao documentário financiada pela fundação Rockfeller, realizou diversas experiências interessantes, entre elas a composição, em 1941 de uma obra camerística para o filme "Chuva" (REGEN; JORIS; IVENS, 1929 apud MAIA, 2012))

É no cinema moderno que surge o movimento do Neorrealismo na Itália. Por mais que tenha sido um movimento onde suas produções eram filmes de ficção, porém o que de alguma forma se relaciona ao documentário é o fato de serem filmes relacionados ao mundo, onde se opta por atores não profissionais e cenários que demonstrem uma realidade.

Segundo Nichols, no livro "*Introdução ao documentário"*, "*um movimento nasce de um grupo de filmes feitos por indivíduos que compartilham o mesmo ponto de vista ou a mesma ótica*". A maioria dos diretores, que de alguma forma tiveram ligação ao movimento do neorrealismo, já fizeram documentários.

"Para Rosselini o neo-realismo não objetiva 'a história nem a narração', mas sim 'o mundo', o filme que se propõe questões e que lança problemas, um filme que pretende fazer pensar". (Mascarello, 2006, p.265).

A exemplo de Rosselini, que fez filmes optando por cenários reais ou que assim parecesse, como em "Roma, Cidade Aberta", um dos mais conhecidos. A opção de filmar com não atores e cenários reais dava características documentais em seus filmes e ao movimento do Neorrealismo.

Para Nichols, os documentários além de serem caracterizados pelos períodos e movimentos, podem ser caracterizados também pelos modos, a partir dos quais se identificam seus princípios, objetivos e defensores. Com esse pensamento, o teórico subdivide os modos de documentários em seis. São eles:

Modo Poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagem descritiva e organização formal. Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda.

Modo Expositivo: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral.

Modo Observativo: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, ao tempo em que são observadas por uma câmera discreta.

Modo Participativo: enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se a imagens de arquivo para examinar questões históricas.

Modo Reflexivo: chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência sobre a construção da representação da realidade feita pelo filme.

Modo Performático: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita idéias de objetividade em favor de evocações e afetos.

A falar do diretor Eduardo Coutinho, o mesmo se apropria segundo os modos de fazer filmes apontados acima por Nichols, do modo participativo onde há total interação do diretor com os entrevistados onde a fala se torna principal elemento sonoro em seus filmes.

Os documentários que se filiam ao modelo clássico, tem em sua estrutura fílmica o desenvolvimento da narração em *off*, chamada também da “Voz de Deus”. A crítica acerca dessa estrutura, feita por cineastas que se contrapõem ao movimento clássico, se dá mais pela questão dessa voz passar para o espectador um único significado do que está sendo dito. A verdade é que a critica não se dava simplesmente pela voz em *off*, mas sim pela autoridade que ela transmitia nos documentários.

Um exemplo a ser citado, com a voz em *off*, mas não com essa autoridade, foi o filme *Eu, um Negro* (1958) de Rouch, no qual também não foi

utilizado o som direto. A saída encontrada pelo diretor foi de chamar um dos personagens do filme para fazer a narração, onde o francês falado era típico da ex-colônia, com ritmo e sotaques particulares e dentre outras sensações, percebemos as falas tristes, confusas, contentes.

A partir da década de 1960, com o avanço tecnológico, novos equipamentos portáteis, incluindo gravadores de som, passaram a ser utilizados, possibilitando a captação do som direto, ocasionando uma reviravolta na história do cinema. A música passa a ser o som do mundo e as músicas feitas em pós-produção passam a ser questionadas juntamente com a "Voz de Deus". Os diretores optam por utilizar a música como instrumento cinematográfico de forma diegética, seja por intermédio de rádios ou televisões tocando músicas, ou de personagens cantando.

Segundo Coutinho, foi graças ao período em que trabalhou para a televisão que ele pôde exercitar com o som direto numa agilidade que seria impossível no cinema pelo fato de serem equipamentos ainda escassos. Em seu depoimento, diz que aprendeu muito mais com imagens que não iam ao ar, com o que acontecia antes e depois das filmagens, quando aprendeu que as longas pausas de silencio, cujo uso era absolutamente vetado, eram tão ou mais importantes que as falas. (COUTINHO; BRAGANÇA, 2008, p.18).

Sabe-se que o documentário não é uma representação da realidade e isso dá a ele uma voz própria. É através da estética, estrutura de montagem, fotografia, som, dentre outros elementos, idealizados pelo diretor, que se tem uma visão de mundo, mas não significa que é a verdade absoluta e sim um ponto de vista. É sim, o estilo do diretor.

O documentário contemporâneo carrega estruturas do princípio do cinema, no seu modo de fazer, desde o período de documentário clássico e do neorrealismo onde a exigência de locações naturais, a falta de um roteiro estruturado, personagens reais, o som captado no ambiente e câmera na mão são opções seguidas pelos diretores.

Nos extremos, encontram-se o cinema direto americano, com a metáfora "a mosca na parede", que tem uma estrutura jornalística, com caráter

observativo, sem interferências ou interação de quem está filmando para quem é filmado; e o cinema-verdade francês, onde há total interação entre cineasta e entrevistado com eliminação da distancia entre as partes, metaforicamente chamado de “mosca na sopa”.

O cinema direto foi pautado pela retirada da voz *off*, utilização de câmeras leves, sincronização do som com a imagem, mas imagens obtidas através da observação, sem interação. Os planos em sequência, as entrevistas e os sons ambientes foram elementos estéticos desse movimento.

> O documentário do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade, o artista do cinema verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de observador neutro; o artista do cinema verdade assumia o de provocador. (LABAKI, 2006, p. 60).

Em termos de montagem, o documentário contemporâneo segue a estrutura clássica, em se tratando da música, onde há tempo de passagem musical na cena, sem haver cortes bruscos.

> A música aparece recorrentemente operando na dimensão da estruturação do discurso: aberturas e fechamentos, respirações e articulações,no fluxo do discurso audiovisual (transições, estabelecimento de pontos culminantes, demarcação dos filmes em seções ou blocos narrativos). (MAIA, 2012).

Quanto ao objeto analisado, é importante ressaltar que o estudo não está sendo feito em filmes cujos personagens são músicas ou músicos, os chamados documentários musicais, mas sim a importância da música como estética adotada pelo diretor. Cabe observar se o som é direto, no momento da filmagem ou acrescentado posteriormente, se há som adicional, como tradução em voz over, diálogos dublados, música, efeitos sonoros ou comentários, e se o som é necessário, a partir da demanda desejada pelo diretor em denotar qualquer sensação ao espectador.

Compreende-se, a partir da observação de filmes de diversos diretores, que existem estilos de documentários quase sempre repetitivos, na forma do

fazer documentário. Em estudo das teóricas Claudia Mesquita e Consuelo Lins, no livro "*Filmar o Real: Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo*", vimos que imagens de arquivo e exploração temática de problemas decorrentes da associação entre pobreza urbana e tráfico de drogas, ambientados em favelas e periferias, são traços importantes do documentário brasileiro contemporâneo. Além de apontarem a presença da voz over, considerada uma intervenção excessiva que "dirige sentidos, fabrica interpretações". (MAIA, 2012)

Jean-Claude Bernadet no livro "Cineastas e Imagens do Povo" fala que entrevistas podem ter virado uma espécie de cacoete. Para ele, não se pensa mais em documentários sem entrevistas, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático.

Mais recentemente, o documentário brasileiro tem ampliado horizontes que utilizam da técnica de dispositivo: criação do realizador através de um artifício, situações a serem filmadas. São exemplos os filmes de Coutinho, a partir de Santo Forte, mas nitidamente mais aperfeiçoadas nos filmes seguintes, onde o dispositivo de estreitar a locação onde será filmada e a temática de perguntar sobre o dia a dia dos entrevistados se tornam marca forte em seus filmes.

O cinema de Coutinho tem algo de belo que é a condição que o diretor concebe ao dar a voz a pessoas que se pode dizer, vivem "à margem da sociedade", essas pessoas não costumam ser escutadas. Para Consuelo Lins (2007), o cinema de Coutinho, pode ser percebido como uma tentativa bem sucedida de não permitir que elas desapareçam.

O cinema de Coutinho vai muito além do "como filmar", mas principalmente a respeito de "por que" filmar.

> Face a face com seu personagem, Coutinho vai construindo uma história a dois – a voz e o ouvido comandando em partes iguais a narrativa – cujo desfecho não há como conhecer de antemão. Desde os anos 70, Coutinho já fazia filmes "com os outros" e não "sobre os outros". (LINS, 2007, p.8).

Com relação à música nos documentários de Coutinho, sabe-se que é um elemento central em seus filmes e fortemente decisivo, de natureza sentimental para quem está assistindo.

Em toda a trajetória de Coutinho, ele está sempre inventando dispositivos para fazer seus filmes, está sempre criando possibilidades para outras realizações.

Importante falar que Coutinho utiliza como método para escolher os personagens que farão parte de seus filmes, uma pesquisa previamente feita por sua equipe de produção, que vai ao local a ser filmado, conhece os moradores, faz uma entrevista prévia e levam o material, para que Coutinho selecione os entrevistados de acordo com o propósito esperado para o filme.

> A primeira coisa que me diferencia de outros diretores que fazem documentário é que eu jamais participo da pesquisa prévia. Por razões óbvias. O entrevistado nunca vai me contar pela segunda vez a mesma coisa. A primeira providencia é manter essa virgindade da relação. O sujeito vai falar como se fosse a primeira vez não só para mim, mas também para o público e para ele mesmo. (COUTINHO/org. BRAGANÇA, 2008, p.165)

É de fundamental importância uma pesquisa relacionada ao cineasta, pela quantidade de suas obras e pela importância destas para o cinema documentário brasileiro, por ele ter seu lugar na história no gênero documentário, onde contribuiu para a quebra do pensamento que no documentário tem que haver neutralidade, separação entre o documentarista e o entrevistado, não fazendo questão de deixar claro sua “aproximação” ao aparecer nas imagens juntamente com os outros integrantes de sua equipe, e sempre que necessário, aparece a voz do cineasta na conversa com o entrevistado.

Cinema para Coutinho não é inspiração, não é genialidade, não é isolamento. É trabalho árduo, interação com o mundo e a reflexão. (LINS, 2008, p.11).

Capítulo II

Componentes Sonoros

Os termos “trilha sonora”, “banda sonora” ou “paisagem sonora” são erroneamente utilizados para denominar somente a música em produtos audiovisuais. Entende-se como trilha sonora todo componente audível de um filme (música, ruído, fala e silêncio). Para desmitificar tais termos, apontados acima, cada um desses componentes será abordado, de maneira geral, com ênfase em sua importância como linguagem.

> A expressão “paisagem sonora” é atribuída a todo e qualquer campo de estudo acústico, seja ele uma composição musical, um programa de radio, um meio ambiente acústico. A expressão refere-se tanto a ambientes reais quanto abstratos. Dado que a paisagem sonora é vinculada aos processos socioeducativos, culturais, históricos, políticos, entre outros. Está sujeita a mudanças contínuas e constantes. (SCHAFER, 1979).

Ruídos

Foi durante a II Guerra Mundial que o fator ruído no mundo conquistou espaço agravando o quadro de barulhos, principalmente com o advento da bomba atômica. A partir desse fato histórico, com a grande industrialização, a proliferação das grandes máquinas, grandes centros, metrópoles, aglomerações de pessoas em pequenos espaços, dentre outras situações, que o ruído incorporou-se como objeto de estudo de diversas ciências.

Segundo Wisnik (1989), o alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais.

Na história do cinema, sabe-se que os documentários também passaram por fases gradativas, de acordo com as necessidades de obter melhores resultados e, consequentemente, com um mundo ali mostrado “mais verdadeiro”, o chamado cinema-verdade.

É o que se depreende da citação de Nichols:

> 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. Como histórias que são pedem que os interpretemos. Como “histórias verdadeiras” que são pedem que acreditemos neles. A

> interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores. (NICHOLS, 2005).

Até então, o áudio dos filmes tinham que ser colocados em pós-produção, os chamados em *off* ou a "Voz de Deus". Com a chegada do equipamento de áudio, foi possível captar "o ali, agora", o chamado som direto ou *diegese sonora*.

Entende-se como *diegese*, segundo Metz:

> "a instancia representada no filme(...). Não só a própria narrativa, mas também o tempo e espaço ficcional por ela implicados (...). Dentro dessa perspectiva, para o campo sonoro ser considerado diegético, o som tem que ser proveniente de uma fonte sonora presente no espaço filmado. Caso contrário, é considerado não diegético, pois pertenceria à esfera de enunciação fílmica" (VALENTE, 1999)

Com isto, viu-se facilitada a representação mais real do momento. Pode-se dizer que o ruído pôde fazer parte dos componentes sonoros fílmicos a partir desse fator.

Nesta forma de fazer cinema, pode-se validar uma assertiva do teórico Comoli, "sob o risco do real", pois ao ir às ruas filmar e captar depoimentos dos atores sociais, não havendo encenação ou roteiro prévio, exige-se equipamentos afinados, pois a repetição de uma fala pode mudar todo o contexto apresentado anteriormente.

Um segundo depoimento pode não ter tanta força como o primeiro. Os ruídos obrigatoriamente fazem parte da sonoridade fílmica do momento, ou seja, se passou um avião no momento de uma fala, deve-se aceitar o ruído como verdade no filme.

Exemplo deste aspecto importantíssimo observado no filme "Babilônia 2000", de Coutinho, é o momento em que a equipe está caminhando, se dirigindo ao local onde a entrevistada Fátima irá cantar e, nesse percurso, passa um helicóptero com um barulho muito forte no momento. A opção do diretor foi manter a cena.

O Autor Marcel Martin no livro "*A Linguagem Cinematográfica*", denomina e define os ruídos em:

a) Ruídos Naturais, tudo aquilo que compreende sons da natureza (raios, trovões, águas correntes, gritos de animais, etc).

b) Ruídos Humanos.

Estes últimos são subdivididos em:

a) ruídos mecânicos (carros, locomotivas, aviões, ruídos de ruas, dentre outros);

b) as palavras ruídos: é o fundo sonoro humano muito nítido nas versões originais em que as palavras fazem parte integrante da atmosfera autentica de um filme; e

c) música ruído: a dos filmes musicais, por exemplo, ou a que é produzida por uma estação de rádio (geralmente não passa de um fundo sonoro, mas pode adquirir um valor simbólico).

Esses sons definidos acima por Martin podem ser considerados os sons da realidade, "barulhos", murmurinhos, vozes que acontecem em uma locação urbana, por exemplo, e que não se tem como evitar essas situações. Quando a opção é fazer um som direto na cena, o que cabe ao diretor é assumir tais ruídos da realidade ali posta.

"Os ruídos da atividade humana possuem naturalmente tal valor dramático que certos filmes dispensam música" (MARTIN, 2011, p. 129).

Os filmes de Coutinho caminham por esse raciocínio apontado por Martin. Em sua maioria, perpassam pelo valor dramático apontado pelos ruídos presentes nas cenas que o diretor faz questão que permaneçam, principalmente porque os lugares que o diretor normalmente opta em fazer seus filmes apresentam barulho extremo. São locais que vivem muitas pessoas, a exemplo dos três filmes que este trabalho irá analisar.

Silêncio

> Pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça permeado de silêncio. (WISNIK, 1989, p.16)

Há uma idéia de que o silêncio adquiriu importante significado no mundo durante a II Guerra Mundial como símbolo ligado ao silêncio da morte.

O silêncio musical se apresenta a partir do excesso de ruído (barulho) existente nas atuais composições.

Sabe-se que, mesmo existindo um silêncio total em um espaço filmado, ainda assim há presença de som. O som do nosso corpo, a batida do coração, o agudo do sistema nervoso. Ouvimos o “barulhismo” do nosso corpo produtor e receptor de ruídos. Nunca estamos imersos ao silêncio por completo. A angustia e solidão muitas vezes são expressas pelo silêncio da cena, além de expressar um papel dramático ao personagem (o intervalo de uma fala para outra, o respirar do personagem, o momento de introspecção).

Para João Máximo, nada soa mais alto que o silêncio.

> “É lamentável que muitos diretores desconhecessem o valor dramático do silencio e procurassem apenas inundar seus filmes sob o fluxo da eloquência sonora”. (MÁXIMO; apud MARTIN, 2011, p.136)

Rosselini, já na era do cinema moderno fala sobre a “espera” da seguinte maneira:

> “...a espera é da série do entre-tempo, do tempo morto, da inquietação e da expectativa de algo difuso e nebuloso, que virá não se sabe de onde ou quando, que pode acontecer quando menos se espera depois que tudo aconteceu, quando, então, há o que vem depois. A espera é conexão com o real, com o tempo, com o fora, com categorias afins que lançam a imagem cinematográfica para além do regime sensório-motor da imagem movimento,

> no regime óptico sonoro da imagem-tempo do cinema do pós guerra." (ROSSELINI, apud MASCARELLO, 2006, p.266)

O diretor Eduardo Coutinho trabalhou durante nove anos para a Rede Globo, especificamente com o programa Globo Repórter, no qual, dentre tantas funções que exerceu, foi também diretor em alguns documentários produzidos para o programa. Foi durante o período da ditadura militar, onde a censura era extremamente repressora, que Coutinho, por meio de técnicas televisivas formulou maneiras de fazer documentário, a partir do exercício da relação com o outro e das circunstâncias postas para ele. Posteriormente, pode utilizar este material de maneiras diferentes.

Ao se tratar dessas maneiras, pode-se dizer que o silêncio em seus filmes, fora da Rede Globo, teve fundamental importância. A técnica televisiva relacionada ao tempo de duração das cenas o incomodou muito, por ser muito rápida a passagem de uma cena para outra (a televisão utiliza dessa técnica para que os espectadores não se cansem, não mudem de canal; vale a quantidade de informação posta em um curto período).Ao discordar desse método abordado, Coutinho faz do silêncio importante elemento para a construção de seus documentários.

Lembrando a relação do cineasta quanto ao uso do silêncio como elemento significante: "...a relação de filmagem só pode ser explicitada, trabalhada, elaborada, se for um material que dure uma hora, duas horas, como é o caso do vídeo. Como deixar um silêncio crescer se tenho apenas 11 minutos para filmar?...'' (COUTINHO apud LINS, 2008, p.101).

Outra frase, dita por Coutinho em entrevista, referindo-se ao avanço tecnológico que permite longas durações no tempo de filmagem e captação de pequenas nuances do personagem, é:

"O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há" (BRAGANÇA, 2008, p.65).

Lins menciona Coutinho ao defender a complexidade da expressão cinematográfica que evidencia muitas formas da comunicação, a saber:

> “O cinema é audiovisual há mais de 70 anos, lembra Coutinho. Essa posição contraria uma certa teoria do cinema e também uma ideia do senso comum que definem o cinema como arte feita essencialmente de imagens. Um pensamento estreito que não vê a complexidade da imagem e do som da palavra do outro, não vê os silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas do discurso. E gestos, franzir lábios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer de ombros, etc”. (LINS, 2004, p.110).

Essa complexidade é típica do cinema observativo, cujo interesse é romper com o ritmo apressado, dando a ideia de duração real dos acontecimentos.

Música

Conforme dito por Wisnik,

> A música, em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um continuum, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indecisivel o limiar dessa distinção). (WISNIK, 1989, p.27).

Com o cinema sonoro, a música conquista um importante espaço no cenário cinematográfico, o diretor musical juntamente com o diretor de fotografia é o principal criador da plástica cinematográfica.

Segundo Michel Martin, a música tem como função, agir sobre os sentidos, intensificando e aprofundando a sensibilidade do espectador. Ainda no livro A Linguagem Cinematográfica de Martin, ele aponta a seguinte frase: A música serve para “explicitar plenamente as implicações psicológicas e verdadeiramente existenciais de certas “situações dramáticas” (MARTIN, 2011 p. 137 apud, Hanns Eisler in Critique, n 37, junho de 1949).

Eisenstein em seu manifesto de 1928 ao tratar do som como elemento novo na montagem e como elemento independente do visual exprime, de maneira afetiva, problemas de montagem existentes no cinema apenas de imagens, a ideia do contra ponto orquestral. A ideia da não coincidência com a imagem visual e que futuramente irá levar a um novo contra ponto orquestral, de imagens-visões, imagens-sons.

Eisenstein escreveu: “O som não foi introduzido no cinema mudo. Saiu dele. Surgiu da necessidade que levou o cinema mudo a ultrapassar os limites da pura expressão plástica”. Confirmando a partir daí, o movimento do cinema direto dos Estados Unidos e o cinema verdade, na França, onde agora se capta a música do mundo filmado. A música de pós-produção é reavaliada nesse contexto. (EISENSTEIN apud MARTIN, 2011, p.124)

Ainda no livro de Martín, ele aponta que a música pode desempenhar diversos papeis:

A) Papel rítmico – substituição de um ruído real; Sublimação de um ruído ou de um grito: ruído ou grito que se transforma pouco a pouco em música; Realce de um movimento ou de um ritmo visual ou sonoro. Pode ocorrer que a música valorize o ritmo da montagem.
B) Papel dramático – Neste caso, a música intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da tonalidade humana do episódio. Ao criar a ambientação e sublinhar os episódios, a música é capaz de sustentar uma ação, ou duas ações paralelas, dando a cada qual uma coloração particular. A música pode intervir sob a forma de um leitmotiv (motivo condutor)simbólico que evoca a presença, num personagem, de uma ideia fixa, uma obsessão.
C) Papel lírico – A música pode finalmente contribuir para reforçar a importância e a densidade dramática de um momento ou de um ato, dando-lhe uma dimensão lírica como só ela é capaz de engendrar.

Ao falar dos documentários de Eduardo Coutinho, percebemos a música como modo de presença do ser, onde ele privilegia a voz.

Michel Chion, no livro *A Audiovisão, Som e Imagem no cinema,* denomina a música no cinema como Música de Fosso, aquela que acompanha a imagem a partir de uma posição off, fora do local e do tempo da ação. Este termo faz referência ao fosso de orquestra da ópera clássica; e Música de Ecrã, aquela que emana de uma fonte situada direta ou indiretamente no lugar e no tempo da ação, mesmo que esta fonte seja um rádio ou um instrumentista fora de campo. Hoje, existem nomes diversos, como por exemplo, diegético e não diegético, já exposto anteriormente neste capítulo.

Em entrevista ao site Adoro Cinema, Coutinho afirma fazer a opção de que os atores sociais cantem músicas que remetam a algum momento de suas vidas, de preferência sem acompanhamento de instrumentos. A opção de não utilizar instrumentos, na grande maioria dos depoimentos, é para que seja destacada a letra que está sendo cantada e sua importância. Coutinho afirma que, por meio das canções pode-se chegar a um estudo sobre a história do Brasil, e por isso ele não interfere no gênero musical ou artista específico, pois a escolha da música em que o ator social opta por cantar fez parte, de algum momento importante/marcante de sua vida. Assim, o diretor consegue obter a emoção dos atores e, consequentemente, de quem está assistindo.

Segundo pesquisa feita com Consuelo Lins, ela afirma que foi a partir dos filmes dos anos 90 e 2000 que o diretor concebe essa forma de filmar/utilizar músicas em seus filmes, através da captação do som direto, com os atores sociais cantando, ou que a música esteja presente de alguma maneira na cena.

Consuelo ainda fala de como Coutinho aborda os atores com relação à música: “Você canta? Você gostaria de cantar alguma coisa? E é esse material captado que ele vai montar na edição, recusando-se a inserir qualquer música extra.

> Coutinho em seus filmes consegue ativar fragmentos do mundo e da experiência do outro fazê-los tornar-se obra de arte. Através de “blocos de sensações” de dor, de saudade, de perda, de amor, que se colariam a uma lembrança que se expressa na forma de história ou canção e que permitem essas sensações

> retornarem sempre como um “motivo” no filme. Exatamente porque, como coloca Bergson ao tratar dos modos de funcionamento da memória e de reconhecimento das imagens, a lembrança é já uma forma de representação e, como tal, é uma ação (GONÇALVES, 2012, p.151).

Um fato curioso em relação às músicas cantadas nos documentários de Coutinho é em relação aos direitos autorais, já que as músicas cantadas são canções, e em sua maioria conhecidas. Coutinho em entrevista, afirma: “O direito autoral é a morte do documentário” e afirma apenas ter pagado direito autoral em seu ultimo filme “As Canções”, em seus outros filmes não foram pagos.

Outro item importante no estudo do campo sonoro é o ponto de escuta. Michel Chion deixa claro que o ponto de escuta não tem relação ao ponto de vista. A noção de ponto de vista, no sentido espacial, seria a possibilidade de se deduzir com maior ou menor precisão o lugar de um olho, a partir da composição da imagem e da sua perspectiva. No sentido subjetivo, pode ser um puro efeito de montagem. Por comparação falaremos agora do ponto de escuta. Pode também ter dois sentidos que estão ligados:

Sentido espacial: de onde ouço, de que ponto do espaço representado no ecrã ou no som?

Sentido Subjetivo: que personagem, num dado momento da ação, está em condições de ouvir aquilo que eu próprio ouço? Ou seja, o ponto de vista fornece ao espectador a “visão” de um personagem e o ponto de escuta revela o que e como o personagem escuta. Em ambos os casos é a imagem que cria o ponto de escuta.

Segundo Martín, é quase sempre a partir da imagem que o som adquire seu valor dramático, através da representação de seus efeitos no rosto e no comportamento dos personagens que o escuta. “É isso que Michel Chion enfatiza, com razão, ao afirmar que é um engano achar que o som é mais [autônomo] quando situado fora do campo visual, pelo contrário, é a imagem que, a seu bel-prazer, lhe dá e lhe retira todo impacto”. (Le sonau cinema, p.56, **grifo do autor**).

Martín ainda conclui esse raciocínio ao falar de cineastas que ao invés de manter a realidade natural da imagem, opta pelo irrealismo, ou seja, as técnicas de pós produção e até mesmo das dublagens, suprimindo a perspectiva sonora original. Daí a necessidade, manifestada pelo cinema direto, de restituir a verdade do espaço sonoro em concordância com a do espaço visual, através da coincidência exata (estando o microfone acoplado na câmara) entre o ponto de escuta e o ponto de vista do espectador.

Martin aponta as diversas contribuições do som no cinema: a impressão de realidade pela autenticidade da imagem e o ganho de sensibilidade por representar um mundo mais real; a função de continuidade tanto ao nível de percepção quanto ao da sensação estética como continuidade sonora e ao mesmo tempo material e dramática. A trilha sonora normalmente tem mais relação com o realismo quando diz respeito ao ambiente sonoro; supre a função dos intertítulos do período do cinema mudo, já que agora a informação pode ser dita através da voz *off*.

> A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores. Isso dá a ela um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia simbólica.(MARTIN, 2011, p.142).

A Fala

O que difere o diretor Eduardo Coutinho de outros diretores brasileiros é o fato de que ele dá a voz aos entrevistados, isso se torna uma estética adotada pelo diretor em boa parte de seus filmes.

Seu primeiro filme, “Cabra Marcado para Morrer” foi uma ruptura no formato de fazer documentários vistos no período, onde aparecia a câmera, a equipe, o diretor, era um filme sobre um filme também e isso era justificado na imagem.

Após quinze anos, com sua retomada em fazer filmes, Coutinho exerce em sua forma de filmar, fazendo filmes sobre a palavra, onde a imagem não era posta para mostrar a palavra. A palavra não precisava de ilustração o que transmite ao espectador o que é real, ou pelo menos parecer ser mais real, o que na época foi um grande diferencial de outros documentários.

São poucos os diretores ainda hoje que opta por embasar seus filmes em cima da palavra dos entrevistados, em cima da relação com o outro, em cima do ato de filmagem, para Coutinho, só interessa o que acontece durante as filmagens e esse é um de seus diferenciais, pois há ainda a ideia onde os filmes tem que ser essencialmente de imagens, esquecendo que uma pessoa viva, que fala com outra pode ser visualmente muito poderoso, o que torna uma marca em seus filmes.

> A postura dos diretores de documentário no Brasil e no mundo é a postura em que você acha uma pessoa, e você imediatamente começa a criar situações visuais do tipo: filma esta pessoa neste ângulo, põe a câmera aqui, põe a câmera no teto, faça um plano perfil, sem nenhum critério, porque você nunca sabe o que a pessoa vai dizer. A minha atitude é de eliminar todo o plano de corte, tudo monta em cinema, eu não vou me preocupar com o cachorro que está latindo, com o quadro na parede, e vou filmar uma pessoa durante trinta minutos, uma hora, a câmera não desliga nunca e as coisas vão acontecer ou não. (COUTINHO, BRAGANÇA, 2008, p.140).

Para Coutinho, filmar é escutar o que o outro tem a dizer. Por isso ele não se preocupa nas interferências, porque tira o laço dessa relação do outro falando, não dá para ficar preocupado em olhar para câmera, em cortar, em mandar virar. A possibilidade de filmar em vídeo, fez com que houvesse maior tempo de filmagem onde permitiu tanto para a imagem quanto para o som, acompanhar todo o processo de pensamento, de fala, e de gesto que para Coutinho é um fluxo, não tem como cortar.

Por ele ter essa relação tão profunda com os entrevistados e não ter a ajuda de um roteiro prévio por achar que o deixa muito preso a certos tipos de perguntas, fazendo com que o momento se torne superficial a exemplo do jornalismo é que Coutinho afirma estar o tempo inteiro acertando e errando. As vezes pergunta na hora errada, as vezes deixa de perguntar onde deveria, as vezes interrompe a pessoa que está falando em vão e para ele essa é a força do documentário: o fato de nunca ser perfeito a relação com a precariedade.

A importância da fala nos filmes de Coutinho, tem ligação direta à música cantada em seus filmes por ser tipicamente músicas oriundas dos entrevistados. É o momento em que muitas vezes você acaba conhecendo mais sobre a história daquelas pessoas, ao perceber os gestos, a força do cantar. Às vezes como o próprio diretor afirma, é um momento meramente teatral.

Claudia Gorbman (MORAIS, SÁ, 2011 p. 23), chama de “o canto amador”, onde denomina ser uma organização da voz no filme que pode parecer marginal, mas pode muito bem contribuir para nossa compreensão das possibilidades da fala, música e canções no cinema. Ela afirma que o canto amador deve ser central para a compreensão da música não como um texto musical escrito e canonizado, mas uma espécie de performatividade. O termo canto amador está vinculado ao personagem que não tem relação com a música no sentido profissional, mas sim para expressar suas emoções.

O cantar é outra forma de expressar um sentimento prestado a quem canta. Sejam eles motivos de tristeza, alegria, como expressão de solidão, dentre outros. Os motivos de cantar em filmes são quase tão numerosos quanto os motivos para falar. O cantar de certa forma revela mais verdades que a própria fala. A emoção passada pelos personagens é quase sempre como diz o ditado “de corpo e alma”.

Para Gorbman, cantar proporciona a maior impressão de autenticidade de uma voz, combinando gestos corporais e os lábios com som; na verdade é difícil imaginar a dublagem desses momentos.

Uma personagem cantando sem treino está normalmente entregando-se a uma intimidade, transmitindo uma verdade, exteriorizando uma subjetividade. É uma performance que partilha dos códigos do realismo e, ao mesmo tempo, raramente é inocente ou sem funções narrativas significativas no filme em que aparece.

Mariana Baltar, na sua tese Realidade Lacrimosa: Diálogos entre o Documentário Brasileiro Contemporâneo e o Melodrama defende o vínculo entre as estratégias melodramáticas e a representação documental, onde diz que há estratégias narrativas que visam produzir respostas emocionais na plateia, dentre essas estratégias, a música é uma delas.

Os filmes de Coutinho tendem a fornecer efeitos próprios do melodrama. Tal estudo de Baltar nos faz perceber que a música usada em documentários, em especial de Coutinho, leva a mexer com as emoções dos espectadores.

Chion, ao falar sobre a emoção de espectador, afirma que o verdadeiro espectador é alguém que não tem princípios, alguém que gosta de algo não por seu pertencimento a um gênero ou outro, estética ou investigação, mas apenas porque em seu coração e corpo reconhece a obra.

No caso dos documentários de Coutinho, a maneira como a música é exposta conduz o espectador para uma dimensão sentimental do real.

Por entender a importância da fala nos filmes de Coutinho e da música que consequentemente está aliada a essa fala, sua importância para o desenvolvimento dramático nos documentários de Coutinho é que se faz necessário o estudo das entradas das músicas nestes três filmes estudados e sua relação para o discurso do filme, onde será feito no capítulo seguinte.

Capítulo III

Análise da Música em “Santa Marta, Duas Semanas no Morro”, “Babilônia 2000”, “Edifício Master”

Santa Marta, Duas Semanas no Morro

"Santa Marta, Duas Semanas no Morro" marca mudanças significativas no modo de fazer de Coutinho, tanto em relação à técnica de filmagem escolhida como ao método de montagem do documentário, a começar pelo fato de ter optado não fazer esse filme em película e sim um vídeo, em um período em que não se fazia documentário em vídeo, pois este modo de fazer filmes na época era relacionado com vídeoarte, videoinstalação.

Foi o segundo filme do diretor, após sua saída da Rede Globo. O primeiro filme foi "Cabra Marcado para Morrer", filme onde ele já adota para a sua estética a presença da equipe na imagem, reafirmando que a obra é produto de encontro entre quem filma e quem é filmado, estética essa que ele adota tanto em Santa Marta, Duas Semanas no Morro quanto em seus filmes posteriores, se tornando uma marca do diretor.

> Me sentia livre, porque esse segundo filme era na verdade um vídeo, uma coisa modesta, sobre violência na favela, sem expectativas de nada. Não era um filme de um milhão de dólares, não vou filmar Antônio Conselheiro, nada disso. Eu não tinha ainda muita consciência do que eu queria fazer em documentário, não sabia muito o que fazer, por isso Santa Marta foi importante, porque eu vi que esse era o caminho. (COUTINHO; apud LINS, 2004, p.59)

Coutinho opta então, em 1986, por temas relacionados a sobrevivência, intuição e sentido de realidade, praticando documentário em vídeo, opção por um cinema possível.

Filmar em apenas uma locação (uma favela), em um curto espaço de tempo, foram procedimentos criados para filmar Santa Marta, que Coutinho carrega como experiência que se repete em outros filmes.

O objetivo desse filme é mostrar as formas que os moradores têm para sobreviver em meio a vários tipos de violência. É um filme que coloca, de vez, o universo da favela como questão a ser mostrada no documentário brasileiro.

Foi abolida a narração em *off*, promovendo a liberdade de interpretação do espectador, de acordo com os estímulos percebidos e seu acervo pessoal. Constata-se a ausência de significações prontas, fornecidas por uma voz *off*.

Em vez de uma narrativa linear, o vídeo se realiza a partir de uma série de depoimentos intercalados por imagens com som direto ou músicas diegéticas.

Santa Marta possui uma trilha musical singular por sua originalidade em apresentar, na montagem final, oito sequências com músicas de compositores do próprio morro, algumas incluindo a composição inteira. As letras das músicas têm temáticas variadas: idealização da favela, temas românticos, que falam de religião, dentre outros. Talvez seja o documentário de Coutinho mais musical. É importante lembrar que ao aparecer as pessoas cantando músicas presentes no filme, acontece de maneira onde essas pessoas se expressam olhando para a câmera, ou melhor, conversando com Coutinho que se posiciona de frente para o entrevistado e a câmera se posiciona na direção do diretor.

A utilização de letras de músicas, essencialmente locais, se perpetuará nos filmes seguintes do diretor, onde seguirá também o princípio de captar as músicas no próprio local.

Segundo Coutinho, adicionar uma trilha em pós produção traduz a opinião do diretor sobre aquele universo, “conota algo, conduz o público, e eu não quero conotar nada”. Prefiro a riqueza estética do som direto. (COUTINHO/ org. BRAGANÇA, 2008, p.36).

Em Santa Marta, se vê muitas imagens da favela associadas a uma música. Com o passar do filme, a imagem dessincronizada vai deixando de existir e a música passa a ser sincronizada com a imagem mostrada, relatando a realidade local.

Abaixo, analisa-se algumas entradas de músicas no decorrer do filme.

É apresentado uma panorâmica do local onde será realizado o filme, com 12 planos detalhes do espaço e um personagem cantando música oriunda do morro, na qual o personagem declara, a partir da letra da música, “morar no morro pra mim é felicidade eu levo a vida na maior tranquilidade. No meu barraco a tristeza não mora porque lá em cima felicidade é toda hora, quanta beleza, quanto esplendor, o morro tem um panorama inspirador”. Em seguida a essa declaração, aparece esse mesmo personagem, de fato cantando e após,

dando o seu depoimento. A música, aparece no momento das imagens do morro e entra como extra diegética, ou seja, está presente no espaço fílmico, mas não é mostrado em cena. A mensagem da música, porém, confirma e "desconfirma" a "suposta felicidade" declarada pelo personagem entrevistado, pois as imagens relatam também que morar no morro não é só felicidade no momento em que passam imagens dos barracos onde se tem uma idéia da dificuldade de morar nesse tipo de ambiente. Passam imagens de pessoas onde suas expressões no rosto demonstram tristeza. Obviamente que a subjetividade da declaração do personagem sobre "ser feliz" é demonstrada e contraposta, como na vida real. No momento da entrevista deste personagem não existe fundo musical, ampliando a reflexão sobre a sua fala. Durante todo o filme o diretor comprova através das falas dos entrevistados que existem opiniões diversas quanto ao morar no morro ser bom ou não, onde algumas pessoas dizem ser a maravilha do mundo e outras que falam das grandes dificuldades de moradia.

Logo após, aparece uma pessoa dançando, fantasiada e um batuque acontecendo ao fundo, música extra diegética. Essa pessoa fantasiada será mostrada mais a seguir do filme, participando da folia de reis. Essas imagens descoladas fazem parte da estética adotada pelo diretor para esse filme, porém será modificado nos filmes seguintes, o que nos leva a perceber a tentativa de relatar a multiplicidade nas formas de expressão.

O fato de as músicas antecederem a cena que será mostrada em seguida, permite que as imagens não fiquem soltas, além de introduzir ao espectador o tema que será abordado na fala seguinte.

Esse filme tem muito áudio, mesmo de depoimentos, descolado da imagem, conforme se verifica na passagem em que um morador, mostrado em plano médio, sentado, fumando cigarro, segura um radinho tocando a música London, London de Caetano Veloso, o que é mostrado, faz alusão ao exílio, letra da música, onde essa imagem, em plano médio, dando visibilidade à mão da pessoa filmada segurando o rádio e a câmera pega a imagem de maneira que uma rede de "proteção" encubra o personagem conotando prisão/ proteção tema da letra da música tocada além da expressão triste da pessoa filmada.

Como uma linha que tece a rede entre imagem e áudio, aparece Coutinho, em um bar, perguntando a um dos moradores se ele tem algum vício. Em seguida, o morador canta, em capela, uma música referente à bebida “você está inchado de tanto beber...”. Coutinho pergunta para esse entrevistado qual sua principal arte e ele responde que é sambar, falando também sobre suas curtições no morro, muito samba e pagode. Na sequência, aparece um evento musical com pagode, ele e várias pessoas dançando. Neste momento, a música é tocada por um grupo, ao vivo.

Em outros momentos, a tessitura de imagem e som se dá pela opção do diretora confirmar na montagem, nas relações retratadas em cenas como a da equipe subindo o morro, momento em que entra novamente música, uma batucada; ou na que uma moradora questiona um policial sobre a violência deles ao entrar no morro, seguida de uma cena onde um morador canta música relacionada à polícia e flagrantes, acompanhado de várias outras imagens de policiais invadindo o morro; ou ainda, crianças batucando na lata, o que provavelmente foi induzido por Coutinho.

Ainda a música é utilizada por Coutinho como um elemento de passagem, na transição entre um tema e outro, a exemplo do trecho que aborda o problema do tráfico de drogas, revoltas e desabafos, seguido da presença da música descolada das imagens que começa com “meu bem não precisa chorar porque esse ano eu vou deixar você brincar, esse não vai ser igual ao ano que passou, não deixei você sair e quase perdi meu grande amor...”, relacionado ao tema seguinte, as relações afetivas.

Outros recursos denotam a forma de fazer esse filme pensada pelo diretor onde prepara o espectador para o tema que virá em seguida a ser abordado, como na cena em que um morador canta uma música sobre bebida, batucando em seu próprio corpo, porém a imagem começa descolada da música, até que se unem imagem e música, compondo a complexidade da linguagem cinematográfica deste diretor. Um samba extra diegético que passa a se tornar diegético.

Ao entrar na temática religião, Coutinho perpassa pela igreja católica, candomblé e Assembleia de Deus, e em todos esses espaços, músicas estão

sendo cantadas e tocadas, de acordo com cada crença, expressando o respeito às tradições e culturas religiosas e mostrando a diversidade nas opções religiosas presentes no morro.

Em diversas outras passagens do filme é possível identificar a marca do cineasta, seja na sua participação direta, interagindo com os personagens, seja na constituição das composições de imagem e som, ou ainda na utilização de recursos específicos de relação sincrônica ou não, de imagem/personagem e música.

Babilônia 2000

Babilônia 2000, rodado nas favelas Chapéu Mangueira e Babilônia, ambos situados no Morro da Babilônia, foi rodado na noite de 31 de dezembro para 1 de janeiro de 2000, festa de ano novo, e em um dia extra, 3 de janeiro. Desse morro, vê-se a praia de Copacabana, logo, a reunião das pessoas na praia para assistir aos fogos de artifício da virada do ano.

Vale ressaltar que um dos dispositivos mais consistentes nos filmes de Coutinho, onde perdura para a posterioridade é o fato de os filmes sempre iniciarem dando indicativo de que uma equipe de cinema está chegando, ficará um tempo e a partir dessa relação, ver o que acontece. Começa assim pelo simples motivo de o diretor mostrar que ele não mora na localidade. É um filme sobre a equipe de cinema que vai ao morro conversar sobre determinado assunto.

Foram cinco equipes de filmagem, sendo uma profissional, a equipe de Coutinho, que trabalhou mais com câmera no tripé, captando os depoimentos previamente selecionados. As outras quatro equipes filmavam o imprevisível.

> Registrar outras experiências de mundo para além das nossas, filmar o outro, é o que sempre atraiu Coutinho no cinema. Multiplicar as equipes, os pontos de vista sobre o mundo a ser captado, interagir com os personagens de vários modos, mesmo que nada disso tenha sido pensado a priori, tudo intensificou o movimento de sair de si, atingindo desta vez a própria figura do diretor-autor, que se fragmentou, descentralizando uma onipresença até então natural." (LINS, 2004, p.125).

O filme, que é centrado na palavra, ao captar depoimentos de moradores das duas favelas, aborda temas relacionados ao Brasil, perspectivas para o ano que virá, e apesar de não serem temas centrais, acabam surgindo outros, como violência policial e tráfico de drogas.

Em Babilônia, o fato de ter sido filmado por cinco equipes permitiu ao diretor experimentar variações na forma de fazer o filme, de abordar os moradores do morro.

A montagem nesse filme não é organizada pelo tema, como em Santa Marta, mas prioriza a expressão dos personagens, o fluxo das palavras e o que é narrado, e tem a temporalidade como fio condutor.

É através deste fluxo das palavras utilizadas, nas manifestações visíveis e audíveis, que se estabelece a possibilidade de conhecer a vida dos moradores, de forma geral, mas também, de algum modo, de forma íntima e pessoal.

Em Babilônia, o sincronismo da imagem com o som (música, fala, sons diversos), é praticamente absoluto, dando mais força ao que se está vendo/ouvindo, onde em Santa Marta, por exemplo é feito de outra maneira como visto acima.

No primeiro depoimento do filme, Fátima, conhecida no morro como Janis Joplin, fala da sua relação com a música, rememorando os tempos de infância, dos músicos que ouvia (jovem guarda, beattles, outros), especialmente sua admiração pela cantora Janis Joplin, cuja música vai cantar momentos depois. Ao final dessa parte do depoimento, Fátima pergunta “não vai cantar não?”, indicando que, na interação de Coutinho com a entrevistada, é possível que tenha sido feita uma pergunta relacionada à música, e é assim que elas estão sempre presentes em seus documentários.

Babilônia 2000 é muito forte em relação ao elemento ruído. Nas duas primeiras entrevistas do filme percebem-se barulhos de helicóptero imersos aos depoimentos, além do barulho humano de muitas pessoas falando no espaço filmado, mostrando uma realidade mais contundente além de confirmar que a preocupação do diretor não se refere a estética e sim na fala dos entrevistados.

O elemento sonoro, em especial a música, faz parte da estética dos filmes de Coutinho, o que se percebe na cena que Fátima caminha até a “Pedra do Urubu”, local onde canta. A escolha do local, onde foi gravado também o filme “*Orfeu Negro*” e da música, que trata de tema relacionado ao nome do morro, não é aleatória. Na cena, o plano é aberto, do alto do morro, mostrando a imagem tanto do morro quanto do visual da cidade do Rio de

Janeiro, em uma música que fala de babilônia. Há momentos na cena de planos médios, dando ênfase aos gestos de Fátima, plano próximo do rosto, mostrando a imponência da mesma ao cantar a música numa verdade que ela transmite ao diretor e consequentemente ao espectador, onde, segundo Coutinho ela cantava um inglês que só ela entendia e ele acha isso fantástico.

Nas entrevistas dos outros personagens do filme, assim como na de Fátima, a fala e a música cantada pelo entrevistado é a linguagem comum para a autoconstrução das identidades e relações desses atores sociais.

Outro momento em que há o uso da música meramente superficial onde percebe-se que o diretor induziu uma forma de entrar a música já que notadamente o discurso no depoimento ficou fraco onde houve a necessidade de colocar a música para tentar compreender mais sobre a intimidade do personagem, um rapaz que fala da sua família, filha, mulher e o filho que está para chegar e ele faz uma paródia de uma música “está chegando a hora, é hora de dormir Paulinha, me dá uma dor no peito mas você tem que ir pra cama sim” o momento íntimo de um pai colocando sua filha para dormir. Feito em plano médio, mostrando que o entrevistado estava completamente desconsertado com o processo do filmar onde os gestos que ficam mais visíveis neste plano denuncia a situação.

Outro momento de música no filme onde mostra a equipe de Coutinho subindo o morro ao encontro do entrevistado Dody onde ele canta uma música de sua autoria (Coração Leviano).A música nessa entrevista apresenta o tema de sua fala sobre ele ser “mulherengo” e a relação de seu jeito de ser vindo do pai que era músico, boêmio. Ele complementa falando que a música é seu remédio, sua religião. A sequencia começa com um plano aberto da equipe chegando em sua casa, e durante o cantar e seu depoimento se utiliza do plano médio mostrando suas gesticulações.

Nesse filme se tem a comprovação de que o diretor não está preso apenas ao que a imagem diz e sim do que é falado nas entrevistas. As imagens não tem uma composição prévia de planos. Percebe-se que as entrevistas são feitas em plano médio para mostrar com mais eficácia a expressão dos entrevistados.

Edifício Master

Apesar da mudança de cenário em “Edifício Master”, no qual Coutinho opta por filmar dentro de um edifício de classe média, o diretor não abriu mão de continuar entrevistando indivíduos concretos, sua intenção não era abordar a classe média como tema genérico, mas filmar pessoas reais contando fragmentos de sua existência, sem muitos cortes, sua marca no gênero documental.

O Master tem 12 andares, com 23 apartamentos cada, ou seja, 276 apartamentos, constituindo-se em um espaço diverso e interessante, onde se desenrolam inúmeras vidas.

A equipe de produção se instalou no local para iniciar suas pesquisas, alugando um apartamento e colocando o anuncio na portaria para os moradores que se dispusessem a falar, de modo a constituir a base do projeto do filme.

Neste contexto, os modos de vida das pessoas produziam relações sociais diferenciadas daquelas da favela e solicitavam uma outra estrutura de filmagem, centrada na diversidade de experiências, e não especialmente na fala e na força de um personagem em particular.

A reserva dos moradores, o individualismo, a solidão e a fala contida não eram um “menos” em relação aos personagens da favela, mas uma outra forma de estar no mundo, um modo de preservação desenvolvido por homens e mulheres de um prédio de Copacabana para sobreviver na cidade. E era isso, o comum desse mundo, a banalidade dessas existências, que estaria em questão em *Edifício Master.*

> Como no caso do Master, filme polifônico, mil vozes, vêm mil visões de um mundo do qual eu preciso participar, ou não. Eu sou a pessoa que catalisa isso com a câmera ligada durante uma hora. Por um lado, a câmera está totalmente presente, e a pessoa produz uma performance diante da câmera ligada, uma atuação quase teatral. Por outro lado, depois de vinte minutos ela nem se lembra mais que tem câmera ligada. Então de um lado ela

> esquece, de outro ela sabe. Eu não escondo a câmera, mas ao mesmo tempo escondo, no sentido de que depois de começar a filmar, ninguém mexe, silencio absoluto.pode ter seis pessoas na sala, mas há um jogo dramático entre mim e a pessoa que fala e que gera eventualmente confissões extraordinárias, performances extraordinárias, a pessoa canta. (COUTINHO, BRAGANÇA, 2008, p.141)

A música neste filme se caracteriza como nos outros filmes analisados, som direto de personagens cantando como memória de algum momento de suas vidas ou como referência de vida.

Os diversos personagens cantam e tocam, intercalando música e fala na composição de suas memórias e possibilidades, expressando os sentimentos e a energia desses conteúdos como forma de viver e se relacionar.

Um dos entrevistados, Henrique, canta a música *My way* (tradução literal: Meu caminho), sucesso de Frank Sinatra, caracterizando-se como um ponto alto de emoção do filme. A relação sutil estabelecida entre seu depoimento de vida onde ele conta sua trajetória, fala de seus filhos, a mulher que faleceu e complementa que se sente sozinho. Interessante notar que a câmera não tem a função neste depoimento de mostrar o que o entrevistado fala como por exemplo quando ele fala da solidão a imagem está fixa em seu rosto, sendo assim mais uma vez é perceptível a opção do diretor em dar preferencia às expressões nos rostos das pessoas a demonstrar através de imagens o assunto tratado não optando nesse caso em mostrar em um plano aberto que ele se encontra sozinho no apartamento. Consuelo Lins, colaboradora de Coutinho neste filme, em depoimento afirma que foi através da pesquisa prévia feita no edifício onde foi descoberto que este entrevistado ouve a música dois sábados por mês no volume máximo a música My Way, onde no depoimento ele fala da letra o emocionar muito pois fala muito de sua vida. Em seguida coloca no som pra tocar e começa a cantar em uma emoção estonteante. Neste momento em que ele canta a música, a câmera então faz a função de mostrar o espaço, solitário do entrevistado e vai se aproximando em

direção a ele para que seja nitidamente mostrado o momento de emoção ao extremo de Henrique cantando.

Outro momento de música no filme é quando a dupla de jovens aparece cantando rock. No depoimento eles falam que gostariam de conseguir viver de música, fazer shows, mas que por enquanto está sendo inviável. Percebe-se que a música nesta cena não deixa de fazer parte da vida dos entrevistados, mas não tem a relação emotiva de buscar uma relação sensitiva com um passado, rememorando algum momento de sua vida, que Henrique tem ao cantar My Way, por exemplo. Com esses meninos, é nítido o fato de eles aproveitarem que estão sendo filmados para fazerem uma propaganda da banda, tem uma relação performática nessa situação criada durante o depoimento. A letra da música cantada demonstra uma outra maneira de sentir a música enquanto espectador, não se tem a sensação emotiva, pelo contrário tem uma pegada cômica onde a música mostra relação com uma estátua, um amigo que faz parte da filmagem onde segundo o depoimento, essa estátua mostra através do visual o que a música quer passar para quem as ouve.

A música neste filme se caracteriza como nos outros filmes analisados, som direto de personagens cantando como memória e possibilidades, expressando em sentimentos a energia desses conteúdos como forma de viver e se relacionar.

CONCLUSÃO

Este trabalho se constituiu em um estudo sobre a utilização dos elementos sonoros no gênero documental, dando enfoque para a importância da música como estratégia adotada pelo cineasta Eduardo Coutinho na construção narrativa permeada de emoções em três dos seus filmes: "*Santa Marta, Duas Semanas no Morro", "Babilônia 2000"* e *"Edifício Master".*

Tal estudo identificou a importância desse recurso e os efeitos por ele alcançados, através do advento do som direto capaz de traduzir a música em sentimentos captados no "ali, agora" dos personagens ao cantarem músicas que os remetem a aspectos de suas vidas.

O procedimento adotado foi a pesquisa bibliográfica, aglutinando conhecimentos produzidos por autores que já exploraram os recursos sonoros, visto a necessidade do aprofundamento neste tema a partir da sua utilização nos documentários em questão, contribuindo para a sistematização de informações acerca do tema.

O interesse no estudo sobre o documentário tem se dado de maneira crescente, porém a dificuldade de encontrar material sobre o uso da música nestas produções, principalmente, como linguagem de expressão que perpassa a tríade cineasta-personagem-espectador, foi a motivação deste trabalho.

A temática trouxe reflexões bastante abrangentes, principalmente, quando a abordagem adentra o campo da emoção, fazendo com que este estudo seja apenas um recurso preliminar para a sensibilização de outros pesquisadores no aprofundamento das análises sobre os componentes comunicacionais e suas relações com os elementos psicossociais, assim como as inúmeras possibilidades de respostas advindas desta relação.

Como o diretor opta por querer saber exatamente sobre particularidades das pessoas, a estratégia dele quanto à música se desenvolve para encaminhar suas expectativas diante do entrevistado, aliado à maneira de

introduzir estímulos provenientes da música, sensibilizando personagens e, consequentemente os espectadores.

Há muito material científico e bibliográfico analisando aspectos fílmicos de Coutinho, porém poucos relacionados à música especificamente. Como as obras cinematográficas do diretor são muito extensas, caberia dar continuidade a essa pesquisa, analisando cada um de seus filmes, situando o período e as mudanças de estratégias, se assim ocorrer, comparando com um corpus fílmico mais completo, objetivando uma conclusão mais precisa acerca do objeto estudado.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Filmes

Santa Marta, Duas Semanas no Morro (1987)

‘Babilônia 2000 (2000)

Edifício Master (2003)

Sites:

www.adorocinema.com (9 de dezembro de 2011)

Bibliografia

LINS, Consuelo, *O Documentário de Eduardo Coutinho, Televisão, Cinema e Vídeo,* 2007.

NICHOLS, Bill, *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa, *Mas afinal, o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac, 2008.

BALTAR, Mariana, *Realidade lacrimosa: diálogos entre o documentário e a imaginação melodramática*, Tese de Doutorado em Comunicação – UFF, Niterói, 2007.

BRAGANÇA, Felipe, *Encontros/Eduardo Coutinho,* Rio de Janeiro, Azougue, 2008.

LABAKI, Amir, *Introdução ao Documentário Brasileiro*, Francis, 2006.

WISNIK, José Miguel, *O Som e o Sentido, Uma Outra História das Músicas,* Companhia das Letras, 1989.

MAIA, Guilherme, *Aspectos da Música no Documentário Brasileiro Contemporâneo: Algumas Reflexões Sobre o Fazer e o Pensar,* 2013.

MASCARELLO, Fernando (Org), *História do Cinema Mundial,* Papirus Editora, 2006.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte, *Os cantos da voz, Entre o ruído e o silêncio*, São Paulo, Annablume, 1999.

MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*, Editora Brasiliense, 2011.

SÁ, Simone Pereira de, COSTA, Fernando Morais da (Orgs), *Som+Imagem,* Editora 7letras, 2012.

CHION, Michel, A Audiovisão, Som e Imagem no Cinema, Edições texto &grafia, 2008.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento, *As Canções: Fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho* 2012, nº 38, 2012.