

Construção fílmica e educação: um olhar para o filme Santo Forte de Eduardo Coutinho

Scareli, Giovana

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scareli, G. (2010). Construção fílmica e educação: um olhar para o filme Santo Forte de Eduardo Coutinho. *ETD - Educação Temática Digital*, 12(1), 103-123. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-212242>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Free Digital Peer Publishing Licence zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den DiPP-Lizenzen finden Sie hier:

<http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

Terms of use:

This document is made available under a Free Digital Peer Publishing Licence. For more information see:

<http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

Construção fílmica e educação:
um olhar para o filme *Santo Forte*,
de Eduardo Coutinho

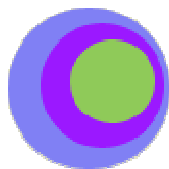
Giovana Scareli

RESUMO

O presente trabalho traz um recorte sobre o filme *Santo Forte*, do diretor Eduardo Coutinho e procura desenvolver principalmente dois temas: a construção fílmica, trabalhando com a linguagem cinematográfica e o que isto implica nas escolhas que são feitas pelo diretor do filme; e algumas possibilidades de pensar a educação a partir de filmes ou com os filmes. Dessa forma, apresentamos a personagem D. Thereza, escolhida por ter mais tempo de filme e também por a considerarmos como um dos melhores exemplos para pensar na evolução de uma personagem, da sua capacidade de fabulação e transformação no filme, auxiliada pelo diretor em vários aspectos: tempo, forma de fazer as perguntas, movimento de câmera, etc. Após a exposição sobre a construção fílmica da personagem, podemos fazer várias considerações sobre educação, ao pensar nessa possibilidade de reflexão e transformação que os espectadores também podem sofrer diante de um filme, no encontro com uma outra cultura ou no momento que consegue se ver no outro.

PALAVRAS-CHAVE

Educação; Cinema; *Santo Forte*



Construcción fílmica y educación:
una mirada para la película *Santo Forte*
de Eduardo Coutinho

RESUMEN

El artículo presenta un análisis del filme *Santo Forte* del director Eduardo Coutinho, buscando desarrollar dos temas principales: la construcción fílmica, trabajando con la lenguaje cinematográfica y sus implicaciones en las decisiones que el director hace y algunas posibilidades de reflejar acerca de la educación a partir de las películas y con las películas. De esta forma, presentamos la personaje D. Thereza, elegida por pasar más tiempo en la escena y también por la dan como uno de los mejores ejemplos para pensar en la evolución de un personaje, su capacidad de fabulação y su transformación en el film, con la ayuda del director en varios aspectos: tiempo, forma de hacer preguntas, movimiento de cámara etc. Después de la exposición acerca del personaje e su construcción fílmica, podemos hacer muchas consideraciones sobre la educación, al reflatar en esta posibilidad de reflatación y transformación que los espectadores también pueden sufrir delante de un filme, en el encuentro con otra cultura o en un momento que no consigue se mirar en otro.

PALABRAS-CLAVE

Educación; Cine; *Santo Forte*

O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e seus saberes? (FOUCAULT, 2004, p. 44)

O filme *Santo Forte*, do diretor Eduardo Coutinho, é profícuo em temas para discussão, não só pela sua temática, mas também pela sua linguagem cinematográfica. Neste trabalho, busco relacionar forma e conteúdo, focando a questão da fabulação dos personagens e da educação; neste caso, educação do espectador de filmes.

Para pensar nesta questão da fabulação, tomei como objeto de análise apenas uma das personagens do filme, D. Thereza, por considerá-la o melhor exemplo para discutir esta questão. Assim como na epígrafe, apropriei-me do discurso dessa personagem, buscando refletir sobre o papel desse sujeito que fala e sobre o que ele fala como sendo importante para pensar em formas de educação que considera esse outro e que aprende com ele.

A escolha da personagem se deu através de uma metodologia de trabalho que utilizou a decupagem de cenas do filme como uma das ferramentas mais importantes. Essa decupagem consistiu na descrição das imagens e na transcrição das falas da personagem. Após esse momento, os estudos teóricos eram realizados à medida que as imagens solicitavam.

Durante os estudos, percebemos que D. Thereza aparece em quatro momentos do filme, sendo a personagem que tem mais tempo: cerca de dezenove minutos de filme. Ela inicia sua entrevista de forma “tímida”, praticamente respondendo às perguntas feitas pelo diretor Eduardo Coutinho, que inicia a entrevista com a personagem perguntando sobre as pulseiras que enfeitam o seu braço. D. Thereza responde que as pulseiras são seus guias e cada uma pertence a um orixá (Vovó Cambinda, Ogum, Xangô, Oxossi e Oxum (?)). Vai indicando a pulseira correspondente (aparentemente, são todas iguais).

Vemos, em primeiro plano, D. Thereza, uma senhora, filmada dos joelhos para cima, sentada em um banco, vestida com uma espécie de vestido ou camisola cor de rosa, cabelo preso e várias pulseiras no braço esquerdo. Fazem parte do cenário uma mesa com um grande balde azul virado sobre ela. Estacas feitas com pedaços de bambu, segurando os varais repletos de roupas de várias cores. Chão de terra, parede de tijolos sem reboco, uma planta verde e uma porta fazem fundo para a personagem.

Coutinho pergunta se ela ainda frequenta a umbanda e D. Thereza diz que parou de frequentar, mas que os espíritos não a abandonaram. Pouco a pouco, ela menciona como as entidades participam da sua vida. Conta-nos uma de suas “ações-rituais”¹

D. Thereza - *Hoje eu não botei café para a velha. Hoje ela ganhou um vinho.*
Coutinho - *Vinho?*

D. Thereza - *Moscatel. É a vovó Cambina. Não esqueça deste nome, hein! (com o dedo em riste). Vovó Cambina, ela foi do tempo da escravidão*

(Neste momento aparece uma estatueta em *close*, enquanto Coutinho pergunta)

Coutinho - *Mas a senhora não vê ela, a cara dela, a senhora sente só.*

D. Thereza - *Não, eu vejo ela. Ela é velhinha, mas é uma velha bonita, toda de branquinho, fuma um cachimbinho.*

(Transcrição da fala de D. Thereza - grifos meus)

No primeiro momento da entrevista com D. Thereza, apenas uma imagem é inserida, de uma estatueta de uma “Preta Velha”. Ela fala sobre a vovó Cambinda e alerta para que Coutinho não se esqueça deste nome. D. Thereza descreve este espírito e a imagem que é inserida é muito semelhante à descrição feita.

¹ Esta expressão é utilizada várias vezes pela antropóloga Patrícia Guimarães na sua dissertação de mestrado (ver Bibliografia). Ela faz referência a “Teoria da ação ritual”, construída em *Naven*, de Gregory Bateson (1986). Segundo esta teoria, “todo ritual é formado por uma complexa rede de interações realizadas num contexto e num espaço por ele criados. Estas interações são estruturadas a partir do que chamam de ‘forma relacional’ específica do ritual, que dá sentido e função aos elementos que são mobilizados para a realização da ação.” (GUIMARÃES, 1997, p. XI). A “Oração Forte” é uma “ação ritual” central na Igreja Universal do Reino de Deus, é o momento do combate entre o Bem e o Mal. No filme *Santo Forte*, os personagens trazem alguns exemplos de ação ritual, como, por exemplo, colocar café para uma entidade. Trata-se de um ritual organizado em torno de um saber instituído que qualifica a ação.

D. Thereza vai se soltando aos poucos e, em pouco tempo de entrevista, temos uma excelente contadora de histórias. Ela fala bastante de si e da sua intimidade com os guias e os espíritos, que conversam com ela, a consolam e até a visitaram no hospital, na ocasião de sua cirurgia. Ela destaca como eles são presenças cotidianas, dando conforto e conselhos.

Um dia ela disse pra mim... posso falar? (Coutinho responde – Pode.) Um dia ela falou pra mim... eu falei, “ô vovó Cambina, eu sofro tanto, passo por tanta coisa na vida, tanta ingratidão, tanta coisa” (Voz embargada) “... tem dia que me dá vontade de desistir de viver”. (Aponta o dedo para a frente) Ela, sentada na beira da minha cama, disse: “Filha, quando você chora, eu choro junto com você. Eu estou sempre com você, te ajudando, pra você aguentar”. Não é bacana isso? (Transcrição da fala de D. Thereza - grifos meus)

A maneira como D. Thereza conta histórias, dando ênfase em alguns momentos, alterando o tom da voz em outros, fazendo um pequeno suspense, prende o espectador. Além desses recursos vocais, ela usa o corpo, fazendo gestos com as mãos, com os braços, com os dedos; e expressões faciais, dando mais “vida” às histórias que estão sendo narradas. Portanto, o seu jeito de contar histórias e a sua capacidade de fabulação fazem de D. Thereza uma personagem que cresce ao longo do filme, ocupando a cena de uma maneira singular, que captura o próprio diretor, que se torna o seu primeiro espectador.

E a minha operação, não quer saber, não? Olha... posso falar? (Coutinho responde – Pode falar.) Eu tive uma úlcera de 30 anos, ouça bem: úlcera! A úlcera, no final, ela dá câncer porque a úlcera é uma ferida no estômago. Escuta bem. Não havia meio de eu querer operar não, eu tinha pavor de hospital. Um dia de manhã, quando eu tomei um copo de leite gelado, que eu vi que ele bateu aqui e voltou, eu disse: “Hoje eu vou ter que me internar”. E no dia da operação... eu subi 8 horas da noite, 8 horas da manhã e quando eu desci de lá de cima já era 9 horas da noite. As donas que limpavam o chão diziam para a minha filha: “Vai embora porque ela vai morrer. O que tá fazendo nesse corredor chorando? Pode ir para a casa porque ela vai morrer.” Olha, o senhor não sabe que quando foi meia-noite as visitas que eu tive, mas chegou todo mundo, todos os espíritos em volta da minha cama, assim... chegou até o homem que foi identificado como José do Patrocínio e que eu tô procurando sabê se ele era espírita. (Transcrição da fala de D. Thereza - grifos nossos)

Esta é uma das histórias contadas por D. Thereza e, à medida que ela nos dá tantos detalhes – local, horários, nomes –, fica difícil não imaginar esta cena. Além desses elementos descritivos, há um aspecto fantástico, fabuloso, sobrenatural do “conto” - a visita dos espíritos -; e cada espectador, provavelmente, vai imaginar um hospital diferente, de acordo com as suas experiências.

No momento em que a personagem começa a contar uma história, é como se assistíssemos a um outro filme, constituído pelas imagens que conseguimos criar a partir das palavras que estão sendo ditas e pelos elementos visuais. Assim, por alguns instantes, deixamos de ver *Santo Forte*, para ver um filme paralelo, imaginário, que está em um intermundo entre este filme e nossa vida, que está na nossa imaginação.

E, quando a personagem para de contar, voltamos ao *Santo Forte*, num ir e vir constante. O diretor participa de tudo, auxiliando a personagem durante a entrevista, para que conte suas histórias, através das “ilustrações” que insere, compondo com o filme e fornecendo elementos visuais para a nossa imaginação.

Coutinho – *Você viu os espíritos, pessoas mortas, pessoas importantes todas sentadas lá?*

D. Thereza – ***Todas sentadas na beira da minha cama.***

Coutinho – *A Vovó Cambina estava?*

D. Thereza – *Ela foi a primeira que chegou.*

Coutinho – *Junto, todo mundo junto?*

D. Thereza – ***Aí disseram: “Nós não te abandonamos, quando você subiu para operar a gente tava lá!”***

(Transcrição da fala de D. Thereza - grifos nossos)

D. Thereza atribui aos espíritos a capacidade de superação que ela possui: superação da vida econômica difícil, dos problemas com o falecido marido, das más condições de moradia, de problemas de saúde. Para ela, os espíritos auxiliam-na para que não desista, para que consiga superar todos os obstáculos que enfrenta em sua vida.

A primeira sequência com D. Thereza termina quando ela anuncia o final da conversa, dizendo que irá “pitar” (fumar) e oferece um café para a equipe que está filmando. A próxima vez que esta personagem volta ao filme, ela está na sua cozinha, preparando o café anunciado. Coutinho está na cozinha e conversa com Elizabethe, filha de D. Thereza, que se define como “ateia”. Ele comenta que ela é a única até o momento a se definir de tal forma. Com algum tempo de conversa, ela revela que já viu a mãe incorporar e já pediu coisas para esses espíritos... “mesmo não acreditando nisso!”

Elizabethte fica pouco tempo no filme, mas parece ser o bastante para D. Thereza, que atrai a câmera (e Coutinho) para si, como se estivesse com ciúmes de ver a filha em destaque, e diz que irá contar uma história que ninguém conhecia. Faz uma das suas melhores *performances*, ao contar sobre a morte de sua irmã pela pomba-gira. Mas, antes de iniciar o relato, vira o rosto para o lado, onde não há ninguém e diz: “*Se tiver ouvindo, sabe que estou falando a verdade*”. Neste momento, D. Thereza não está olhando para a câmera, nem para a equipe, ela olha para o vazio do quintal. Esta cena pode ser tanto um “pedido de licença aos espíritos” para contar a história (que diz respeito à atuação de uma entidade), como também pode fazer parte da sua *performance*, buscando a melhor forma de contar uma história e de envolver o seu público.

D. Thereza – *Esta história eu não contei. Eu perdi uma irmã dentro do banco.*

Coutinho – *Por quê?*

D. Thereza – *Por causa da pomba-gira que ela tinha.*

Coutinho – *Mas me conta isso...*

D. Thereza – *Olha, isso é muito... isso eu não falei pra vocês...* (Corte)

D. Thereza – *Então minha irmã trabalhava num centro muito bem e tinha essa pomba-gira que chamava pomba-gira “Rainha do Inferno”.*

(Insere uma imagem de uma estatueta de uma pomba-gira, sentada num trono cujo encosto possui duas caveiras. Ela está no meio, é mulata, cabelos longos, negros e lisos, uma coroa na cabeça, braços, seios, barriga e pernas estão à mostra. Está de sapato nos pés. O fundo é o mesmo das outras estatuetas. Enquanto vemos esta estatueta, ouvimos a voz de D. Thereza: *Ela era boa e ruim, mas a minha irmã abusava.*) Corte.

D. Thereza – *A minha irmã chegou uma época que começou a bebê a cachaça dela, ia lá na casa dela pegava a cachaça e bebia. Eu dizia assim: “Laurinda, (D. Thereza se vira para o lado e diz: *Eu to falando aqui, se estiver escutando, sabe que eu não to mentindo – os espíritos estão em toda parte, aqui tem uma legião é que a gente não tem vidência para ver*).*

Coutinho – *Agora mesmo?*

D. Thereza – *Agora tem uma legião aqui.* (Entra uma imagem do quintal vazio) Corte

D. Thereza – *Eu dizia: “Laurinda, não faça isso, você ta com vontade de beber cachaça, compra, você tem dinheiro, compra”. “Não eu vou tomar essa aqui mesmo. E ela que vai pra qui, que vai pra li”. Um dia que ela falou isso ela veio na minha irmã. Mas uma coisa impressionante. A minha irmã, quando ela vinha na minha irmã, minha irmã dobrava isso aqui que parecia uma artista de trapézio quando ela pegava minha irmã. Ela disse assim: “Sá Thereza eu só vim te avisar de uma coisa...”. Eu disse: “O que foi, minha senhora?” “Eu vou levar o meu cavalo.” Eu dizia assim: “Não faça isso, ela ainda ta com o Júlio pequenininho, a Maria Rita, a Vitória precisa muito desse cavalo”. Ela bateu assim ne mim e disse assim: “Quando eu levar ela, você vai acabar de criar...”. Corte.*

D. Thereza – *No dia que ela foi receber um tal dinheiro grande, que ia me dar pra comprar umas telhas porque era barraco e chovia muito e ela disse que ia comprar umas talbas novas e umas telhas pra eu cobrir o barraco, nesse dia a pomba-gira entrou dentro do banco e levou. Quando gritou “Laurinda Aquino de Araújo” para receber o dinheiro no guichê, ela caiu. Sabe o que foi constado? Derrame cerebral. Mas não era. Era a pomba-gira e eu sabia.* Corte

D. Thereza – *E quando vieram me buscar que eu cheguei dentro do HTS pra ver o corpo dela que vesti ela, arrumaro e tal, que eu entrei que eu olhei, daqui assim era tudo rosa vermelha, era a rosa da pomba-gira, foi a rosa que ela pediu, só rosa vermelha, só aparecia o rosto, quando eu cheguei na beira do caixão a pomba-gira deu aquela risada... “Levei ou não levei? Não disse que levava?”* (Aparece outra parte do quintal vazio).

(Transcrição de um trecho da entrevista com D. Thereza)

Alguns elementos nos permitem ver como se constrói o suspense da história e o papel do diretor, auxiliando no desenvolvimento da personagem. No início da história, D. Thereza diz *“Esta história eu não contei. Eu perdi uma irmã dentro do banco.”* A personagem chama o espectador, ela o atrai com algo novo. O diretor colabora, perguntando *“Por quê?”* e, logo depois, acrescenta: *“Mas me conta isso...”*. O diretor, que também é seu primeiro espectador, auxilia para que ela conte a história anunciada, apostando na personagem. D. Thereza continua, dizendo: *“Olha, isso é muito... isso eu não falei pra vocês...”*. Essa frase, assim como a primeira, também demonstra que, em algum momento, houve uma conversa prévia com a equipe, mas esta história, por alguma razão, ela não contou naquele primeiro momento, mas agora (e poderíamos inferir que agora que ela se sente mais à vontade) irá contar, revelar mais uma história “emocionante” de sua vida.

Ao ver e ouvir todo o relato, contado com riqueza de detalhes e com este suspense final, como não imaginá-lo, recriá-lo em nossa imaginação? Coutinho também nos ajuda neste movimento criativo, com a inserção de elementos visuais (uma cena do quintal vazio, ou melhor, ausente de pessoas) e com os movimentos da câmera. E, neste caso, não são suas perguntas que auxiliam a personagem, pois ela já está “à vontade”, já “entrou no jogo”, é a construção fílmica que está auxiliando na composição da história, na fabulação da personagem.

Entre uma história e outra, vamos conhecendo fragmentos da vida de D. Thereza: sua história com o marido, com a patroa, a construção da casa, as dificuldades. Ela é uma das personagens mais carismáticas do filme e talvez esta aproximação e esta empatia se dê de duas formas: primeiro, pela maneira de contar as histórias “fabulosas”, sua expressividade, sua gestualidade; e, segundo, por um investimento na imagem. O enquadramento varia bastante com D. Thereza: ora mais próximo e fechado no seu rosto (que é muito expressivo), ora mais distante e aberto, em que podemos acompanhar seus gestos com as mãos e os braços,

além de ver detalhes de sua casa. A câmera também se desloca de fora para dentro da casa e depois de dentro para fora e, embora não acompanhem os deslocamentos, sabemos, pelo enquadramento, que houve esta mudança.

Portanto, há também um investimento da câmera, do filme, para que esta personagem adquira ainda mais força. Um exemplo de investimento é a sequência em que aparecem as mãos de D. Thereza. Elas ocupam o primeiro plano da imagem e são elas que ajudam a personagem a se comunicar durante o filme. São um elemento expressivo muito importante para dar a intensidade das histórias e das situações por ela contadas durante a entrevista. Mãos que pedem, trabalham, cuidam, indicam, calam.

A movimentação de D. Thereza provoca o deslocamento da equipe e de seus aparatos, a fim de se adequar aos diferentes lugares e posições. Mesmo quando a personagem não se desloca e a câmera se fixa, deixando o fundo do cenário inalterado, D. Thereza faz movimentos com cabeça, braços, mãos, face, além do olhar expressivo — mesmo com a câmera mais fechada e com uma única tomada, a personagem garante sua expressividade.

Objetos, gestos, movimentos, afazeres domésticos, gentileza, coisas do cotidiano são incorporados pela filmagem e, mesmo depois de editados, permanecem na montagem. Os varais com roupas, os baldes virados, o ato de passar um café fresquinho para a equipe, são coisas que revelam um movimento que é da vida, do cuidado com a casa, da gentileza ao receber uma visita. Duas experimentações estão em jogo nesta sequência: D. Thereza, que recebe uma equipe de cinema e se deixa filmar, e Coutinho e sua equipe, que são recebidos por ela no morro e podem andar por sua casa, ver aspectos do seu dia a dia, tomar seu café, enfim, aproximar-se dela.

D. Thereza abre sua casa (sua vida), conta sobre seus gostos “sofisticados” (ouvir música clássica — Beethoven —, gostar de joias, de enfeites) e pergunta-se por que possui tais gostos, sendo ela uma pessoa simples, analfabeta, moradora de favela. Inquietações que a levam a um Centro Espírita em busca de explicações. A personagem se expõe e nos mostra que, para ela, a religião é parte indissociável de seu dia a dia.

Para finalizar uma das sequências do filme com D. Thereza, ela canta um samba - “Caminho Certo” - de Herivelto Martins e David Nasser. Aparentemente, a personagem está muito à vontade, cantando diante das câmeras e das pessoas; e termina a música, perguntando: “Gostou?”.

A câmera se desloca, fica mais próxima e mais fechada na personagem, concentrada em suas expressões faciais e gestuais no momento em que o diretor pergunta: “A senhora é feliz”? Diante desta pergunta incômoda, ela responde, dizendo: “*Esta é uma pergunta que fica no ar, porque esta é uma pergunta que dói muito pra mim responder porque numa parte eu sou feliz...*”. Ela fica em silêncio e, com a voz muito embargada, quase às lágrimas, diz “*...mas na outra eu não... eu não quero chorar... eu sou emotiva, né? Na outra eu não sou e acho que nunca vou ser*”. Coutinho insiste na pergunta, e ela diz “*Eu tenho mesmo que responder esta pergunta?*”

D. Thereza gesticula, faz diferentes expressões, olha para várias direções, pede tempo. Há palavras e muitos silêncios diante desta pergunta, aparentemente simples, mas que emocionou a personagem e, talvez, os espectadores que acompanham a sua emoção e sua dificuldade de respondê-la. Porém, D. Thereza inverte a posição, perguntando ao diretor se ela precisa mesmo responder a essa questão. Coutinho responde que não, e a sequência é encerrada.

Há poucas palavras nesta cena: *Santo Forte* é feito de muitas palavras, mas de muitos silêncios também. Trata-se de um filme que se constrói com a fala dos personagens e isto nos permite pensar sobre a expressão “cinema da palavra”, usada por Comolli (1997, p. 84). A participação de Coutinho é essencial para que o personagem fale; há, entre diretor e personagem, não “um fosso [...], mas circulação e trocas.”² Esta intervenção, como afirma Da-Rin (2004, p. 153), é a “condição de possibilidade da revelação, pela palavra, daquilo que estivesse latente, contido ou secreto.”

Esta expressão nos ajuda a ver outros filmes dentro do filme *Santo Forte*: há um filme feito a partir das imagens produzidas por Eduardo Coutinho e outros imaginados pelos

² ROUCH; MORIN [s.n.t.] *apud* DA-RIN, 2004, p.153.

espectadores, ao acompanhar atentamente os relatos feitos pelos personagens. Quanto mais elaborado é o discurso, quanto mais fabuloso e quanto mais se conta bem, utilizando expressões, gestos e diferentes tonalidades de voz, mais rico é o “filme” que criamos em nossa mente. Porém, este cinema paralelo não se cria apenas com as palavras ditas pelos personagens, mas também com os objetos, os enquadramentos e, sobretudo, com as inserções que suspendem o filme por alguns segundos, dando tempo para o espectador pensar e criar o seu “filme imaginário”, de acordo com as suas referências e as suas possibilidades.

Algumas questões nos ocorrem neste momento: o que podemos refletir a respeito das relações de poder, ao fazer um filme como este? Como pensar o instrumento de coleta de dados “entrevista”, no cinema, para disparar a reflexão sobre o seu uso nas pesquisas no campo da educação?

A postura do diretor pode nos auxiliar a refletir sobre o comportamento dos pesquisadores diante de seus entrevistados em relação à preparação do cenário onde será feita a entrevista: as perguntas, o tempo, o tom, elementos que nos ajudam a pensar nas pesquisas, em educação, que se utilizam de materiais produzidos nessa relação entrevistador-entrevistado.

Coutinho nos lembra que “*o cinema é audiovisual há mais de 70 anos*”, e Lins (2004, p. 110) diz

essa posição contraria uma certa teoria do cinema e também uma idéia de 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 de lábios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer de ombros etc.’

Portanto, cinema da palavra não é um cinema sem imagens, é um tipo de cinema que se constrói em torno desses relatos, valorizando aquilo que o personagem tem a dizer, mas também possível porque o espectador, como destaca Godard, fica preso ao som e espera que se mantenha o fluxo sonoro — no caso de *Santo Forte*, a continuidade da fala. “Godard observou certa vez que ‘se uma pessoa passa por trás de uma parede, a platéia não espera vê-la em seu trajeto. Mas ela espera, sem dúvida, ouvi-la com a mesma clareza como se estivesse na frente da câmera’.” (STAM, 1981, p. 174).

Santo Forte é montado com fragmentos retirados de longas entrevistas. Assistimos a narrativas fabulosas que exprimem o caráter ficcional que há no filme. Lins (2004, p. 113) afirma que o que interessa a Coutinho “é a construção imaginária das pessoas a partir do real, cujos aspectos ficcionais são muito mais reveladores do personagem do que uma pretensa adequação ao que a pessoa é ‘de verdade’ no cotidiano”.

Coutinho não está preocupado se as histórias contadas são verdadeiras ou não, ele deseja que a personagem esteja inteira ali, no momento da conversa, e que possa dar o melhor de si. A ficcionalização da personagem e de suas histórias também fará ressonância com a imaginação do espectador, que também irá criar as suas imagens, baseadas no que a personagem irá descrever.

A câmera fixa e o tempo mais lento, acompanhando o fluxo verbal de cada personagem, permitem que o espectador use a imaginação. Todavia, não são apenas as palavras que conduzem o espectador a este “filme imaginário”, os silêncios também permitem este trânsito. Há muitos silêncios em *Santo Forte*: durante as inserções das imagens, nos ambientes vazios, nos deslocamentos da equipe pelo morro, nos cortes, entre uma pergunta e outra durante a entrevista com os personagens, entre um bloco e outro do filme. Silêncios que nos permitem mergulhar no cenário, reparar com mais atenção na personagem, recriar as histórias contadas naqueles ambientes vazios. O silêncio é integrante do filme, assim como as palavras; e ambos nos permitem circular por um cinema de palavras e silêncios.

O que vemos durante a filmagem de D. Thereza é uma cumplicidade grande entre diretor e personagem. D. Thereza vai desenvolvendo aos poucos suas histórias, tomando gosto pelo discurso. Isso não se dá por acaso, segundo Lins (2004, p. 109),

[...] a avaliação que D. Thereza faz dessa escuta a estimula: ela capricha, escolhe as palavras, encontra um tom. Coutinho não é um interlocutor comum, porque não está ali para debater o que ela diz, nem dar a sua opinião – e é essa atitude o que diferencia totalmente o que ele faz do que é feito em muitos documentários e matérias para a televisão. Sua escuta é extremamente ativa, sem colocar em questão, no entanto, o que está sendo dito.

Entretanto, mesmo Coutinho sendo um bom interlocutor, alguém que tem uma “escuta ativa”, vale lembrar que há relações de poder envolvendo diretor e personagem. Como exemplo, podemos citar o momento no qual D. Thereza quer encerrar a conversa, oferecendo um café e dizendo que quer fumar: ela inverte, por alguns instantes, a relação de poder entre a personagem e o diretor, não foi o diretor quem decidiu parar, mas a personagem.

Essa situação permite perceber que o “jogo” que garante o filme, na maior parte dele querendo dizer da adesão dos entrevistados à proposta de contarem suas histórias, também tem a cumplicidade de Coutinho, que busca interagir com seus interlocutores, tentando uma aproximação menos desigual, muito embora as relações de poder sejam intrínsecas a uma relação como esta: entrevistador-entrevistado/diretor-personagem.

Relações de poder que também se apresentam em relação à própria produção de um filme: quem vai a determinado local, levando equipamentos, “modificando”, mesmo que pouco, a casa de um morador que será entrevistado no filme, parece ter mais poder do que aquele que aguarda essa equipe. Segundo Foucault (2009, p. X), “Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente”.

Observamos que, embora a equipe pareça ter mais poder que os entrevistados, isso se modifica durante as entrevistas. Há transferências momentâneas de poder. A prática social que aparentemente legitima poderes a determinadas classes e/ou grupos está sob relações de micropoderes. Citando novamente Foucault (2009, p. XII),

[...] os poderes se exercem em níveis variados e em pontos diferentes da rede social [...] O importante é que essa relativa independência ou autonomia da periferia com relação ao centro significa que as transformações ao nível capilar, minúsculo, do poder não estão necessariamente ligadas às mudanças ocorridas no âmbito do Estado.

Essa interação (face a face) entre entrevistador e entrevistado, que também pode ser pensada, com o auxílio de Erving Goffman, canadense que tem pesquisas na área de sociologia, antropologia e psiquiatria, “como a influência recíproca dos indivíduos sobre as

ações uns dos outros, quando em presença física imediata” (GOFFMAN, 2007, p. 23), tenta amenizar a questão do poder, pois os envolvidos na ação estão exercendo influência um sobre o outro.

O que podemos afirmar é que há uma sobreposição de vozes e imagens que parecem transparências compondo o filme. Sobreposição de vozes dos personagens e do diretor: enquanto olhamos para um personagem, ouvimos a voz do diretor, que não está na cena. Esta voz se sobrepõe àquela imagem que vemos. Há também a sobreposição de imagens sobre um discurso que está sendo realizado e sobre as perguntas do diretor; por exemplo, quando Coutinho pergunta para D. Thereza sobre a Vovó Cambinda e a imagem que está na tela é de uma estatueta muito semelhante à descrição que está sendo feita pela personagem e que pode ser, portanto, a imagem dessa entidade.

O que este conjunto de estatuetas poderia nos ajudar a pensar? Imagens diferentes para cada história, a maioria ligada a Umbanda; apenas a Bíblia e o anjo destoam do conjunto. Elas têm sempre o mesmo fundo, mas as tomadas variam bastante de uma estátua para a outra. Esse fundo sempre igual nos remete a algo que é atemporal, nos subtrai do tempo e do espaço da história que está sendo contada; por isso, talvez, torne-se tão importante na construção fílmica. Imagens que, segundo Coutinho, “enriquecem o imaginário religioso popular revelado pelo filme e dão maior concretude ao que é dito, pois é com essas pequenas esculturas que os personagens dialogam.” (LINS, 2004, p. 117)

E quanto às “imagens de vazio” que aparecem durante as entrevistas com D. Thereza (mas também com outros personagens)? O que podemos pensar a respeito desse tipo de inserção? Imagens vazias de pessoas, porém cheias de elementos visuais, será que estariam nos ajudando a procurar pelos espíritos? Estas imagens compõem com o discurso dos personagens e são inseridas em momentos especiais. Segundo Lins (2004, p. 117), “esses espaços vazios possuem o estatuto semelhante ao das crenças narradas. Aludem em imagem ao que é dito em palavras, sem que haja uma adesão obrigatória do filme ao que é mostrado.” Diz ainda: “Cabe ao espectador preenchê-los de significado.”

Essas imagens não são apenas ilustrativas da cena que os personagens estavam contando, mas parecem criar uma atmosfera para que o espectador recrie a história ouvida naquele espaço. Além desse aspecto, há outro, pois através destas inserções é que pudemos conhecer um pouquinho mais da casa de cada personagem. O quarto de André e o quintal de D. Thereza trazem vários objetos do seu cotidiano e, dessa maneira, vamo-nos aproximando cada vez mais desses personagens e criando uma empatia com eles.

Esses momentos de “imagens de vazios” convidam o espectador a um passeio por estes espaços, que não são apenas observados nestas “imagens puras”, mas que podem ser vistos nos espelhos que refletem o próprio cenário, nos fios, nas janelas, nas gaiolas, nos varais, nas grades, nos aparelhos de TV desligados. Vazios que também convidam o espectador a participar do filme e imprimem o caráter ficcional, fabuloso, fantástico ao qual Coutinho se refere.

Segundo Guimarães (2001, p. 88), Coutinho “não precisa de nenhuma autoridade, de nenhum saber especializado para legitimar o fenômeno religioso e, muito menos, de nenhuma ficção para encobrir ou explicar o que vem do outro. Ele troca suas idéias, suas pré-concepções, suas ficções sobre o outro, pela fabulação que esse lhe oferece”.

Para este autor, “em meio ao cotidiano que, para nós, pode parecer o mais sórdido, o invisível apresenta-se de modo ao mesmo tempo natural e fabuloso, isto é maravilhoso, e não de maneira espetacular.” (GUIMARÃES, 2001, p. 88)

O cotidiano desses personagens é trazido à tona pelo filme de diferentes formas: através das imagens fragmentadas da casa, da favela, do quintal, nas quais podemos verificar objetos do dia a dia das pessoas e também por suas histórias de vida, muitas vezes entremeadas pela religiosidade. É durante as entrevistas que as pessoas, até então anônimas, vão ganhando destaque e, muitas vezes, fazem da sua atuação algo maravilhoso, demonstrando uma habilidade ímpar de fabulação. Os personagens, muitas vezes acostumados ao espetáculo dos rituais religiosos, da televisão, etc., não reproduzem o espetáculo, a não ser em alguns momentos, na forma de falar, no uso de expressões dos rituais que participam, porém, o diretor faz uma montagem em várias sequências, que se aproxima

do espetáculo, principalmente quando ilustra uma história “fabulosa”. “São mistérios imprevisíveis, as pessoas voam mesmo. E contam bem. Se contam bem, acreditam e quando acreditam são fortes. E aí **é um filme de ficção em parte**”.³

O filme termina depois da visita a Carla, André e D. Thereza, na Noite de Natal. Imagens de pisca-pisca, luzes nas casas, música natalina de fundo. Estas rápidas imagens, feitas à noite, separam as entrevistas mais longas e introduzem as sequências finais filmadas na noite de Natal (24 de dezembro de 1997).

As conversas presentes nesses momentos finais são rápidas e versam, principalmente sobre como os personagens passaram o dia 24 de dezembro e sobre os presentes que ganharam. Os três personagens que irão aparecer novamente no filme, desta vez terão cerca de um minuto de imagem na tela.

D. Thereza é a última personagem a aparecer no filme. Coutinho pergunta por que ela está sozinha, fora da festa que acontece no interior da casa, faz perguntas sobre o seu dia de trabalho, preparando a ceia de natal. Ela descreve com detalhes os pratos que preparou e depois diz que presenteou a Vovó Cambinda com o vinho de que ela mais gosta – Moscatel - e convida a equipe a conhecer seus bisnetos que dormem em seu quarto.

Parece haver certa intimidade de Coutinho com os personagens, não só pelo tom informal das perguntas relacionadas à data – o que ganhou de presente, o que fez para a ceia – mas também pelo conteúdo das perguntas e pelo comportamento da personagem. No caso de D. Thereza, mais uma vez, ela não quer prolongar a conversa. Aparentemente, ela quer parar a gravação. Nesta noite ela está diferente, mais quieta, parece triste, só parece ficar mais solta quando conta sobre os preparativos da ceia e sobre o presente para a Vovó Cambinda. Neste caso, ela também parece ter intimidade suficiente para dizer que, naquele momento, não está muito disposta para filmagens. Uma certa difusão do poder.

A última cena do filme tem início com um plano sequência, único no filme, no qual a câmera faz uma excursão pelo quarto de D. Thereza até chegar num altar, montado sobre uma mesinha, ornamentado com duas imagens de Nossa Senhora Aparecida e uma de

³ Entrevista de Eduardo Coutinho para a *Folha de S. Paulo*, em 28/11/1999. Grifos nossos.

Vovó Cambinda, com alguns ramos e oferendas (uma garrafa de água, uma garrafa de vinho “moscatel”, um copo com água e uma tigela com algum líquido escuro, talvez o vinho).

A imagem fixada no altar permanece alguns segundos na tela e, embora sejam segundos, ela parece ter durado muito tempo. Nesta sequência, há uma música que, segundo Coutinho, estava tocando na casa, é uma música *pop* internacional, lenta, que dá uma sensação de despedida e um tom dramático para o final.

O altar ou oratório é um espaço comum nas casas. Independentemente da religião, em muitas casas há um lugar escolhido que concentra imagens de santos, terços, cristais, pirâmides, vaso de flores, um lugar para acender uma vela — enfim, há muitos objetos de culto e, assim como no altar de D. Thereza, há várias misturas nesses altares, muitas vezes os objetos não estão ali pela representação ou simbologia, mas como ornamento, decoração. Segundo Certeau (1994, p. 78), “um uso (‘popular’) da religião modifica-lhe o funcionamento.” Os santos, os ritos e até mesmo a disposição “clichê” do altar, são modificados, transformados, de acordo com a apropriação que as pessoas fazem desses elementos religiosos e decorativos.

Durante o *travelling*, vemos os bisnetos de D. Thereza dormindo... “invisível e singular, a vida por vir espera no sono das crianças.” (GUIMARÃES, 2001, p. 89).

Após esta exposição, algumas considerações sobre cinema e educação devem ser feitas. Há muitos anos se discutem as possíveis relações, influências e os usos do cinema no campo educacional. A criação, em 1936, por Roquette Pinto, de um Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE, cujo cineasta principal era Humberto Mauro, já nos mostra uma preocupação com o potencial educativo do cinema, mas também com o uso desse potencial com um determinado fim: trabalhar em prol da construção da identidade nacional.

Até hoje há diversas iniciativas de pensar o cinema e seus usos na escola. No entanto, mesmo reconhecendo o potencial educativo dessa linguagem, o cinema e seus estudiosos sofrem com um certo preconceito, pois a cultura escrita, mesmo em uma era tecnológica, como estamos vivendo, ainda é dominante na hierarquia dos espaços educativos.

No entanto, o cinema requer uma nova maneira de olhar para o mundo e, com isso, construiu uma forma peculiar de inteligibilidade e conhecimento.

Em cada filme não só entramos em contato com uma nova cultura, com uma nova história, mas também com a particularidade de uma linguagem que reproduz o mundo que habitamos. Há identificações e estranhamentos, a depender daquilo que vemos, ouvimos, reconhecemos, refutamos.

Com o cinema também aprendemos a ver e ouvir o outro e, neste aspecto, Eduardo Coutinho tem muito a nos ensinar. O que vemos em seus filmes, em especial em *Santo Forte*, é um diretor que tenta se adequar aos diferentes espaços e às diferentes pessoas, tratando-as de modos distintos, e isto pode ser observado à medida que damos mais atenção à entrevista e percebemos a participação do diretor em relação às perguntas, aos movimentos de câmera, aos enquadramentos e em relação às inserções das imagens em alguns relatos.

Segundo Coutinho, em entrevista à revista *Contracampo*,

Não estou preocupado em transformar o mundo, porque não é minha função. Ajudar o conhecimento sensível, sim. Para ver se um dia se transforma melhor, porque até agora só transformamos mal, né? Minha função, minúscula diante da televisão e da mídia, é fazer pinceladas de conhecimento sensível. Sobre o Brasil, não é nem sobre aquela favela. Eu estou seguro que eu poderia ter feito Santo Forte em trezentas favelas do Brasil. Ou nem favelas, regiões metropolitanas de Recife, se eu for na periferia, entre dez mil pessoas, eu encontro caras que encarnam os padrões que estão lá diferenciados. Você tem grandes contadores de histórias e eu poderia fazer lá o mesmo filme que eu fiz aqui, entende?

Poderia encontrar padrões, mas não as mesmas pessoas. A singularidade dos personagens de Eduardo Coutinho é algo a ser destacada em sua produção. Os personagens têm força, pois há espaço para a sua construção diante da câmera. Há um diretor que se importa com a imagem daquele que está ali, diante das câmeras, diante de nós, espectadores.

Há, na vida ordinária, muitas narrativas e o desejo da fabulação, da transformação de algo comum em singular. Alguns personagens de Coutinho assumem este desejo e tornam-se singulares, inesquecíveis, pela sua imagem-força, pelas suas palavras-força, pela transformação diante das câmeras, diante de nós.

Filmes como este ajudam-nos a ver algo diferente do que já se acostumou a ver em produções de massa, puro entretenimento que, talvez, pouco acrescente àquele que passou algum tempo diante desse tipo de produção. Este filme pode incomodar, emocionar, provocar ou fazer com que, simplesmente, escutemos as pessoas, que olhemos para elas, sem julgamentos, sem preconceitos, pois o diretor não conduz a isso.

A ideia da transformação que pretende Eduardo Coutinho tem um sentido dialético na medida em que provoca no espectador as possibilidades da sua própria transformação. Ao criar empatia com os personagens, o espectador pode identificar-se tanto na semelhança quanto na diferença marcadas pelo relato.

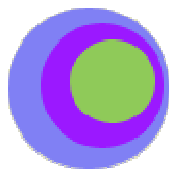
Segundo Comolli (1997),

O que me ensina o cinema é que ele é, sem dúvida, o único que pode me apreender, e o que existe da relação do homem consigo mesmo através do olhar que oscila entre consciência e inconsciência, do sujeito olhando/visto pelo olhar do outro [...] Assim, o cinema me ajuda a compreender, e cedendo um lugar bom e/ou ruim, o modo como se realizam as *mise-em-scène* em que se exercem os poderes e o lugar que tenho ou não, ou que desejo ter. A questão do lugar do espectador se torna, neste sentido, aquela do lugar político do espectador. (p. 181-182).

Talvez os educadores possam valer-se das potências fabuladoras de seus alunos para que ambos desenvolvam uma nova forma de conhecer. Talvez nós devêssemos olhar o cinema como uma das formas mais fortes de nos vermos a partir da imagem construída do outro e, a partir desses olhares e entendimentos, possamos desenvolver outros tipos de conhecimento. Ao escolher *Santo Forte* para desenvolver este trabalho, mais especificamente, a personagem D. Thereza, pudemos entrar em contato com uma outra experiência de inteligibilidade do método desse cineasta e, a partir disso, abarcar outros aspectos daquilo que se chama conhecimento sensível.

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- COMOLLI, J-L. A cidade filmada. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, 1997.
- COUTINHO, E. **Entrevista com Eduardo Coutinho**. Entrevista concedida à Revista Contracampo. Disponível em: <<http://contracampo.com.br/11-12/frames.htm>> Acesso em: 06 dez. 2006.
- _____. Entrevista concedida a Inácio Araújo e José Geraldo Couto. A cultura do transe. Caderno Mais da **Folha de S. Paulo**, 28 de novembro de 1999.
- DA-RIN, S. **Espelho partido**. Rio de Janeiro, RJ: Azougue Editorial, 2004.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11. ed. São Paulo, SP: Loyola, 2004.
- _____. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 27. reimp. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 2009.
- GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- GUIMARÃES, C. O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze. In: LINS, D. (Coord.). **Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade**. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e do Desporto do Estado, 2001.
- GUIMARÃES, P. **Ritos do reino de Deus: pentecostalismo e invenção ritual**. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2004.
- STAM, R. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Trad. José Eduardo Moretzohn. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1981.



Giovana Scareli

Graduada em Pedagogia pela
Universidade Estadual de
Campinas – Unicamp;
Mestrado e Doutorado em Educação pela
Universidade Estadual de Campinas –
Unicamp na área de concentração
Educação, Conhecimento,
Linguagem e Arte;
Atualmente é professora do Programa de
Pós-Graduação em Educação da
Universidade Tiradentes – UNIT;
É também membro do Comitê de Ética e
Pesquisa da mesma universidade e
pesquisadora dos Grupos de Pesquisa:
Laboratório de Estudos Audiovisuais –
OLHO/Unicamp e do Grupo de Pesquisa
Educação, Comunicação
e Sociedade – GECES/Unit
E-mail: gscareli@yahoo.com.br

Recebido em: 18/10/2010

Publicado em: 30/12/2010