

## Eduardo Coutinho e a teoria do “cinema de conversa”

Débora Opolski\* & Alexandre R. Garcia\*\*

**Resumo:** O artigo analisa o cinema de Eduardo Coutinho a partir da noção de “cinema de conversa”, entendida como um modo de documentário em que a oralidade, a escuta e a presença do corpo organizam a estrutura narrativa e a *mise en scène*. Fundamentado na Teoria de Cineastas, articula reflexões do próprio Coutinho e utiliza imagens espectrais da trilha sonora para observar como as vozes se manifestam e adquirem espessura estética nos filmes documentários.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho; cinema de conversa; oralidade; teoria de cineastas; documentário.

**Resumen:** L'article analyse le cinéma d'Eduardo Coutinho à partir de la notion de « cinéma de la conversation », comprise comme une forme documentaire où l'oralité, l'écoute et la présence du corps organisent la structure narrative et la mise en scène. Fondé sur la Théorie des Cinéastes, il articule les réflexions du propre Coutinho et utilise des images spectrales de la bande sonore pour observer comment les voix se manifestent et acquièrent une épaisseur esthétique dans les films documentaires.

Palabras clave: Eduardo Coutinho; João Moreira Salles; cine de conversación; oralidad; teoría de cineastas; documental.

**Abstract:** The paper analyzes the cinema of Eduardo Coutinho through the notion of “cinema of conversation,” understood as a documentary mode in which orality, listening, and bodily presence organize the narrative structure and the *mise en scène*. Grounded in the Theory of Filmmakers, it articulates Coutinho's own reflections and employs spectral images of the soundtrack to observe how voices manifest and acquire aesthetic depth in documentary films.

Keywords: Eduardo Coutinho; João Moreira Salles; cinema of conversation; orality; Filmmakers' Theory [aka Filmmakers on Film]; documentary.

---

\* Instituto Federal do Paraná (IFPR), Curso de Produção de áudio e vídeo. 80230-150, Curitiba-PR, Brasil. E-mail: deboraopolski@gmail.com.

\*\* Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV). 81670-390, Curitiba-PR, Brasil. E-mail: alexandre.garcia@unespar.edu.br

Artigo escrito a convite do editor do Dossier Temático.

**Résumé :** El artículo analiza el cine de Eduardo Coutinho a partir de la noción de “cine de conversación”, entendida como un modo documental en el que la oralidad, la escucha y la presencia del cuerpo organizan la estructura narrativa y la *mise en scène*. Basado en la Teoría de Cineastas, articula reflexiones del propio Coutinho y utiliza imágenes espectrales de la banda sonora para observar cómo las voces se manifiestan y adquieren densidad estética en las películas documentales.

**Mots-clés :** Eduardo Coutinho ; João Moreira Salles ; cinéma de conversation ; oralité ; théorie des cinéastes ; documentaire.

### Por uma teoria coutinhesca do cinema

Faz poucos anos que começamos a investigar, no Brasil, diálogos e conversas no cinema.<sup>1</sup> Neste percurso sempre nos deparamos com Eduardo Coutinho. Isso se deve ao fato de ser ele o cineasta de língua portuguesa que mais filmou conversas, com uma dezena de documentários centrados em corpos que se manifestam por meio da voz e da fala. Mas, também porque ele é um dos realizadores que mais refletiu, em entrevistas e depoimentos, sobre o papel das conversas no cinema, articulando, assim, prática e pensamento. Por isso, Coutinho é para nós uma referência incontornável, como cineasta e como pensador.

Anteriormente conceituamos “filmes de conversação” como obras ficcionais em que as conversas ocupam papel central na narrativa e na *mise en scène*; são filmes deliberadamente realizados em torno de interações verbais. No campo da teoria do drama e da escrita de roteiros, é comum distinguir diálogo e conversa: o primeiro é entendido como instrumento funcional para mover a narrativa; a conversa, por sua vez, aparece como algo prosaico, hesitante, às vezes fútil — no melhor sentido da concepção. Robert McKee (2018), por exemplo, defende que no cinema de ficção o diálogo deve ser construído com clareza e concisão, contrapondo-o à conversa, que contém pausas, repetições, desvios e falhas de lógica — elementos que muitos roteiristas evitam. Só que é justamente esse tipo de fala, marcada por imperfeições e digressões, que interessa aos “filmes de conversação”: falas que não apenas constroem conflito, mas que destacam a dimensão aural e performativa da conversação enquanto elemento cinematográfico de destaque.

Eduardo Coutinho é incontornável em nossa pesquisa porque ao longo de décadas ele refletiu sobre a beleza e a força expressiva das conversas no cinema. Em uma entrevista de 1999, criticou a ideia recorrente de que o verdadeiro cinema seria aquele com pouco ou nenhum diálogo, defendendo com veemência um cinema falado, dialogado e conversado; de escuta e troca verbal:

---

1. Para mais detalhes, conferir: Opolski, D. (2021). *Edição de diálogos no cinema*. Curitiba: Ed. UFPR, 2021; Garcia, A. R. (2022). *Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico*. Curitiba: Tese de doutorado, Universidade Federal do Paraná.

Sempre se fala: “Filme que não tem nenhum diálogo: eis uma narrativa puramente cinematográfica”. “Isso é cinema puro.” Isso é uma tolice! Não existe nada puro. Então cinema falado, em que a fala tem um papel essencial, só pode ser “menos cinema”, o que é uma brincadeira, depois de cem anos de cinema! (Coutinho, 2013b: 239).

Em 1998, ele declarou interesse em “fazer filme de conversação” (2008a: 75), mas, obviamente, sem se referir ao conceito que defendemos na tese acima citada, em 2022, e falando sobre filmes documentários, que era a sua matéria de ofício. A afirmação revela uma fascinação pela linguagem oral — algo que ele mesmo reiterou em 2003, ao dizer que supria “suas necessidades afetivas, fisiológicas, estéticas, com a conversa” (2008c: 121).

Então, para não confundirmos os documentários de Coutinho com “filmes de conversação”, que são obras ficcionais, adotamos aqui o termo “cinema de conversa”, como sendo documentários focados e estruturados em torno de conversas. O termo foi escrito e repetido por Carlos Alberto Mattos em seu livro, *Sete faces de Eduardo Coutinho*. Nas palavras de Mattos (2019: 167), a fase do “cinema de conversa” do realizador é inaugurada com *Santo forte*, de 1999, mas possui antecedentes como *Boca de lixo*, de 1993.

Partindo da Teoria de Cineastas como um modo pertinente para pensarmos e discutirmos o cinema, neste artigo focamos nas reflexões de Coutinho para analisar como os seus filmes documentários e suas afirmações em entrevistas e depoimentos produziram reflexões sobre o lugar da fala e da voz no audiovisual. Nossa escolha se dá por um interesse de pesquisa pela fala e voz na forma de conversas no cinema. Segundo Manuela Penafria sobre a Teoria de Cineastas, “O cineasta não precisa do acadêmico pra nada, não precisa. [...] Ele também não precisa que estejamos a organizar o pensamento dele. [...] Trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema” (Baggio *et al.*, 2020: 8). Se em outros momentos discutimos sobre a edição de diálogos no cinema e sobre “filmes de conversação”, aqui enfocaremos como o “cinema de conversa” de Eduardo Coutinho encara a voz falada em documentários, promovendo uma comparação com outros filmes documentais que também dão destaque às vozes, mas de maneira diversa e com menos centralidade.

Não buscamos estabelecer juízos de valor sobre a qualidade dos filmes comparados — como se os dirigidos por Coutinho fossem melhores ou piores que os demais. O objetivo é, a partir de análises que utilizam imagens espectrais da trilha sonora (Opolski e Carreiro, 2022), identificar de que modo as vozes se manifestam de maneira singular nesses filmes, ressaltando características que só ganham maior evidência a partir da realização dessas obras e de sua discussão. Nesse processo, também são consideradas as falas do próprio Coutinho sobre seu trabalho e sobre o cinema de outros cineastas. Para isso, elencamos documentários de dois cineastas brasileiros reconhecidos historicamente, mas com estilísticas diversas: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Escolhemos Moreira Salles porque compreendemos que é um cineasta de tanto respaldo quanto Coutinho, além de termos identifi-

cado semelhanças na forma como a carreira de ambos se desenvolveu, iniciando na televisão e migrando para o cinema. Os filmes escolhidos se situam entre os anos 1978 e 2007, percorrendo diferentes contextos de produção e de teorização cinematográfica. Ressalta-se ainda que a partir de 1999, João passou a produzir os filmes de Coutinho, quando a VideoFilmes (produtora da família Moreira Salles) viabilizou a realização de *Babilônia 2000* e de todas as obras subsequentes do cineasta.

Nosso objetivo é apresentar a estrutura de um “cinema de conversa”, que tem na interação verbal aparentemente mais *despojada* o fio estruturador da obra, em contraposição a um cinema documentário que utiliza depoimentos, música e narração de maneira bastante modulada para estruturar a obra. Assim pretendemos também apresentar e ilustrar o “cinema de conversa” do diretor como uma teoria *coutinhesca*, reforçando o termo utilizado por Jordana Berg (2017: 40), montadora de todos os filmes do diretor a partir de *Santo forte* (1999).

### ***Theodorico, o imperador do sertão (1978)***

*Theorico, o imperador do sertão*, foi produzida para televisão e contém embriões do que viria a ser a sua forma de fazer cinema nas décadas seguintes. O documentário de 1978 foi produzido no contexto da Rede Globo de Televisão, para o programa Globo Repórter, e está centrado na figura de um homem específico, mostrando sua rotina e cotidiano, a partir das interações com outras pessoas. A voz de Theodorico ocupa a quase totalidade da trilha sonora, já que ele fala sobre tudo e todos. Quanto não ouvimos sua voz, ouvimos as de outras pessoas ao redor, falando sobre ele. Theodorico é, sem dúvida, uma pessoa carismática, que mesmo com ideias atravessadas pelo patriarcado, pelo coronelismo, pelo colonialismo e pela ditadura militar, conquista o audiespectador (Chion, 2011) através da sua eloquência e discurso verbal, ainda que totalmente questionável aos nossos julgamentos. O local, a cultura e o povo são sempre apresentados pela condução oral de Theodorico, sem a utilização de um narrador externo, onisciente onipresente.

Este documentário deixa perceptível a escolha com relação ao elemento preponderante para estruturar, apresentar e conduzir a narrativa: a voz de Theodorico. É importante situar as regras tácitas da televisão, meio para o qual *Theodorico* foi encomendado e realizado. Na época, de modo geral, as obras eram produzidas com muitas imagens de cobertura e explicadas pelas vozes que narravam uma história, conectando os planos. Quando havia entrevistas com as pessoas de determinados locais, elas precisavam ser conduzidas para que as respostas esperadas fossem dadas de forma direta, porque precisavam ser curtas. Em 1992, Eduardou Coutinho afirmou, rememorando o cenário:

Diz o *Manual da Globo* – “Quando alguém fala mais de trinta segundos, desconfie”. No jornalismo, a média dos planos é de três a quadro segundos; quando há movimentos de câmera, pode-se chegar aos sete, oito segundos; as falas não

excedem trinta segundos, nos jornais diários, e um minuto, nas reportagens mais extensas. Isso são regras não escritas, é claro. Isso se tornou um consenso entre os profissionais do ramo. (Coutinho, 2013a: 18).

Neste contexto, Coutinho foi contratado para dirigir materiais do programa Globo Repórter, mas contrariou algumas regras da casa — algumas intencionalmente, outras quase ao acaso. Décadas depois, ao discorrer sobre o episódio *Seis dias em Ouricuri*, que dirigiu e foi ao ar em 1975, com aproximadamente 35 minutos de duração, o cineasta menciona a história de um homem que fala de forma simples e com uma “linda voz” sobre os diversos tipos de raízes que ele comia por necessidade, na seca e pobreza do sertão de Pernambuco (Coutinho repórter, 2011). O registro foi feito em um plano de mais de três minutos, sem cortes — o que era uma radicalidade e uma subversão aos padrões televisivos da época. Na sequência, Coutinho relata como se envolveu com a história do homem que chorou ao contar que deixou o filho morrer de fome. O acontecimento marcou profundamente, tanto pela questão humana quanto pela formal. Nesse segundo aspecto, ele destaca as escolhas técnicas que considerou mais justas adotar: o registro do homem falando sem interrupções, em um só plano, e a valorização de sua performance vocal por meio do som direto, sem intervenções posteriores na montagem.

Refletindo sobre a importância das escolhas adotadas em *Ouricuri*, João Moreira Salles afirmou que “Não seria exagero dizer que todo o cinema de Coutinho será tributário desse único plano, que jamais teria existido sem o encontro fortuito entre um diretor disposto a ouvir e um personagem que percebe ter diante de si alguém que deseja escutá-lo” (2013: 368); e que foi ali que Coutinho percebeu que era um documentarista e não queria mais trabalhar com outra coisa. Em uma entrevista de 1998, ele deixou claro sua predileção por planos longos que valorizam a oralidade e a complexidade da fala, que se mostram mais interessantes quando não são modeladas na edição:

Não me interessa o plano curto. Eu quero a dimensão temporal das coisas. Às vezes uma pessoa fala, e é cinco, três minutos, e é isso mesmo. Tem uma densidade, tem progressão, ela hesita, volta para trás. Isso é inadmissível na televisão. As pessoas têm um tempo, têm uma memória, têm um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar nos planos, na edição. Essa dimensão do tempo está no conteúdo e na forma, na memória e no plano. (Coutinho, 2008a: 70).

*Theodorico, o imperador do Sertão* foi originalmente exibido no Globo Repórter sem a tradicional locução do apresentador Sérgio Chapelin, que desde 1973 era a voz do programa. O trabalho demonstra total atenção à pessoa falante e ao lugar que o corpo ocupa no documentário, além do espaço-tempo dedicado para essas falas-depoimentos; ou seja, o interesse em preservar a conversa como um agente narrativo. Mas talvez a característica principal, determinante desta obra, seja o fato da narração ser realizada pelo próprio Theodorico. Como dito por Coutinho,

A grande luta estética era não ter um locutor. E eu consegui no *Theodorico*. No *Theodorico* eu só pensava como conseguiria eliminar o locutor; eu precisava criar um jeito de justificar lá dentro essa opção. Aí eu fiz ele fazer o começo e o final, apresentando o filme. [...] Digamos que a grande vitória ali era de não ter o locutor, que era o negócio da informação. (Coutinho, 2008e: 186-187).

Falando sobre seus métodos, já consolidados no cinema em 2002, Coutinho cita uma regra que se autoimpôs na sua carreira pós-Globo Repórter: “Não tenho nenhum som a não ser o do próprio plano” (2008b: 87). A escolha em *Theodorico* se confirmou como um indício de suas predileções em décadas seguintes, porque valorizava, acima de tudo, o potencial do som direto de corpos falantes em cena (ainda que camuflados em uma linguagem televisiva dominante no final da década de 1970).

Em artigo que discute a estética das vozes cinematográficas, Sandra Pauletto (2012: 6) faz uma divisão em três categorias: a primeira e principal, segundo a autora, é a voz que está ancorada no corpo das personagens que nos contam a história. Este seria o tipo de voz mais comum no cinema. Ela pode estar em quadro ou fora de quadro, mas, independente do caso, mantém um vínculo direto com um corpo presentificado. O segundo tipo de voz é a dos monólogos, quando a voz está mais relacionada com as emoções e os pensamentos da personagem do que necessariamente com o corpo. Por fim, a terceira categoria é a narração, ou voz *over*, que é uma voz que não está atrelada a nenhum corpo ou espaço porque não faz parte da diegese. Essa seria a voz de Sérgio Chapelin: a voz de uma autoridade, não presentificada, onnipresente, a “voz de Deus”. No entanto, ao usar a voz do próprio Theodorico, Coutinho mantém a voz na narração presentificada, pois está vinculada ao indivíduo, mesmo quando é usada sem a imagem dele.

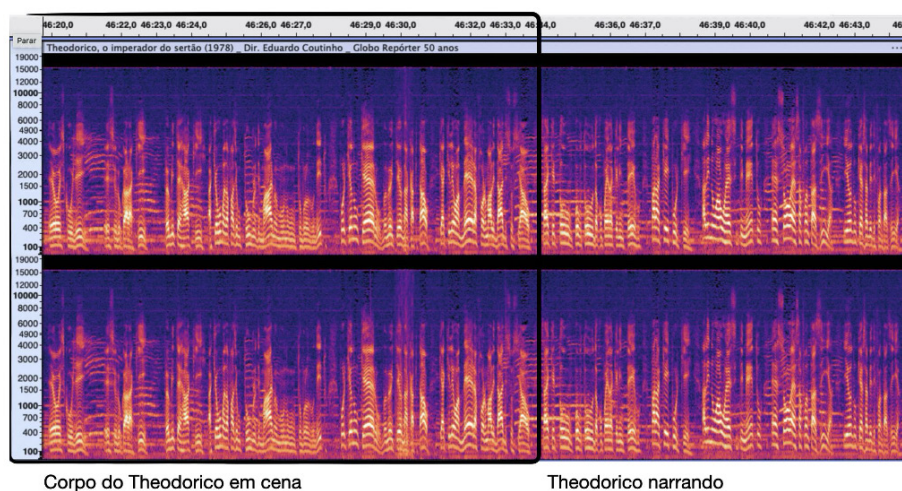
Percebemos inclusive que as características acústicas da voz de Theodorico são as mesmas nas duas situações: quando está narrando o filme e quando está conversando com qualquer pessoa. A imagem do espectro do som da trilha sonora evidencia acusticamente que a voz de Theodorico não contém mudanças de timbre. A fala, que é resultado da gravação de som direto, não é reelaborada ou modelada para desempenhar um papel narrativo, seja o papel de corpo falante ou de narração; ela transita entre as funções com a mesma característica acústica e estética, íntegra, não fragmentada, pertencente ao som direto e integrada ao espaço de gravação, para afirmar a presença do corpo falante.

Para que seja possível compreender visualmente as sonoridades discutidas no artigo, vamos explicar como deve ser feita a leitura das imagens espectrais<sup>2</sup>. Na horizontal temos a linha do tempo, que permite acompanhar a minutagem pelos números que se encontram na parte superior da figura. Neste exemplo, o excerto inicia em 00:46:20 e segue até 00:46:44. A trilha sonora é estéreo, composta por dois canais (esquerdo e direito), razão pela qual a imagem aparece duplicada. Na vertical temos

---

2. Para mais informações sobre o espectrograma e sua utilização como abordagem metodológica na análise de trilha sonora, conferir Opolski e Carreiro (2022) e Opolski, Carreiro e Meireles (2025).

as frequências, numeradas de 100Hz a 19.000 Hz. Quanto maior a presença de som em determinado ponto, mais clara e esbranquiçada será a cor; quanto menor, mais tons de rosa e roxo aparecerão, chegando ao preto, que indica ausência de som. Com essas orientações, é possível extrair diversos dados da figura. No exemplo analisado, conseguimos perceber visualmente o que já foi mencionado: a voz de Theodorico mantém a mesma estrutura tímbrica do início da cena, quando seu corpo está em quadro, até o final, quando sua voz é utilizada como narração.<sup>3</sup>



### ***Babilônia 2000 (2000)***

Na virada para o século XXI Coutinho consolida seu estilo do “cinema de conversa”, pelo qual se tornaria conhecido nos anos seguintes. Para continuar a reflexão, escolhemos comparar o longa-metragem *Babilônia 2000* e o média *Notícias de uma guerra particular* (de João Moreira Salles com co-direção de Kátia Lund) não apenas pela proximidade temporal com a qual os documentários foram realizados, mas também porque ambos tratam do mesmo tema (a violência da cidade do Rio de Janeiro) e são produzidos pela mesma empresa (VideoFilmes). Porém, são filmes de intenções e abordagens muito distintas.

*Babilônia 2000* enfoca nas conversas com os moradores do morro da Babilônia, realizadas no último dia do ano de 1999. O filme apresenta uma diversidade de performances vocais, que são o elemento central da *mise en scène*. O filme é imediatamente seguinte a *Santo forte*, que marcou o reconhecimento do “cinema de conversa” de Coutinho, por sistematizar um estilo singular no documentário brasileiro, totalmente dedicado a registrar conversas do diretor com pessoas comuns, sem vozes de “especialistas” e “autoridades”. Além disso, o cineasta aboliu progressiva-

3. O vídeo do excerto pode ser apreciado aqui: [https://youtu.be/Aza1\\_dHbt80](https://youtu.be/Aza1_dHbt80)

mente imagens que não fossem das pessoas falando (planos de cobertura e de corte são cada vez mais evitados por Coutinho e sua equipe), bem como a narração de alguém que não esteja presente na cena.

É nessa busca pela primazia da palavra e pela autenticidade do encontro que Coutinho, em 1999, ao realizar *Santo forte*, declara sua intenção de eliminar o plano de corte e focar integralmente na performance vocal de pessoas filmadas, revelando o cerne de sua abordagem:

[...] acabei optando por uma solução, a mais radical naquele tempo, que era de fazer um filme sobre a palavra. [...] Ninguém queria fazer um filme baseado na palavra porque tem toda aquela ficção de que o cinema mágico é só visual e não sei o que mais, né; há 80 anos que o cinema tem esse áudio-visual, mas tem ainda esse troço que o essencial é a imagem e tal. E se esquecem de que uma pessoa viva que fala com outra pode ser visualmente tão poderoso quanto Titanic. (Coutinho, 2008d: 139).

O pesquisador Carlos Alberto Mattos sistematiza e explica o projeto *coutinhesco*, destacando o aspecto conversacional do estilo, com a ressalva de que, afinal, se trata de um filme (premeditado, organizado), e não uma conversa real e aleatória:

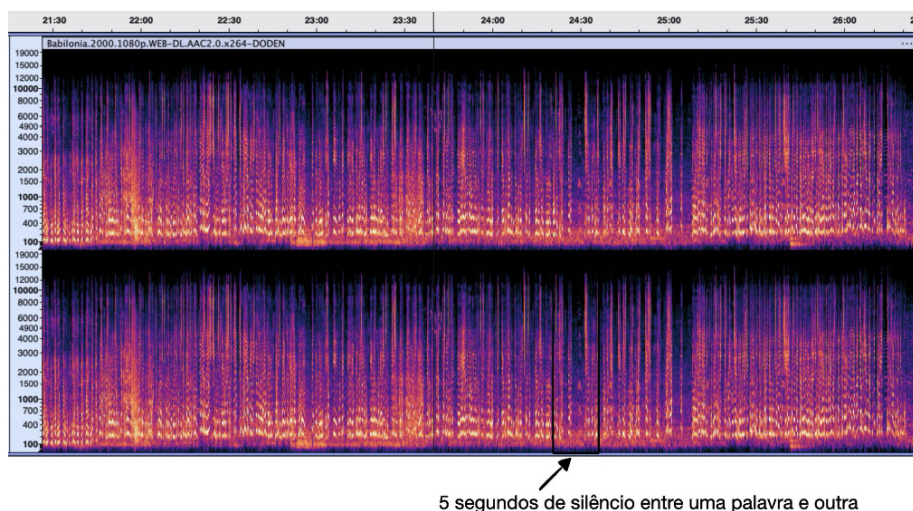
Mais do que nunca até então, Coutinho trocava a unilateralidade da entrevista por uma dinâmica de conversação. Não chega a existir propriamente uma troca, mas o ritmo e a porosidade do diálogo, sua abertura para o imprevisto e as observações paralelas descartam inteiramente a formalidade do esquema pergunta-resposta. Conversas nascem de referências fortuitas, outras são interrompidas por incidentes cotidianos. (Mattos, 2019: 190).

*Babilônia 2000* dá continuidade ao projeto estético e aprofunda o estilo, afastando ainda mais os planos que não sejam de pessoas deliberadamente conversando com a equipe (a conversa, na realidade e no universo fílmico, é um programa intencional), ainda que mantenha alguns dos resquícios de filmes anteriores.

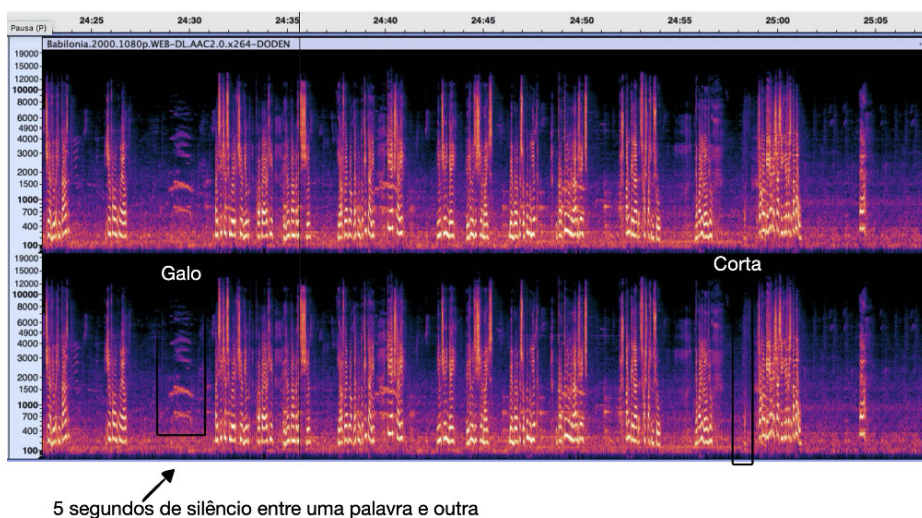
A cena que analisamos aqui faz parte do primeiro terço do filme. É uma cena longa, com duração de cinco minutos no filme. Foi escolhida porque contém uma característica que é fundamental para o “cinema de conversa”: Coutinho escutava. Ele incentivava que a pessoa falasse o que quisesse para a câmera. O cineasta não queria interferir ou obter uma resposta precisa sobre determinado assunto. A cena em questão é uma conversa na qual Cida fala basicamente sobre família, com foco na história do irmão Benedito, compositor, ator, policial militar.

Estruturalmente, Cida começa com uma fala bem elaborada, bem projetada, sem muitos respiros, contando uma história. Logo começa a deixar mais espaço entre uma frase e outra, entre uma ideia e outra, até o momento em que é tomada pela emoção e fala do assassinato do irmão. Neste momento o espaço de silêncio entre uma fala e outra, entre uma frase e outra, é maior. Na figura espectral abaixo é possível perceber que, no início, existem intervalos de um e dois segundos entre uma palavra e outra. Estes intervalos vão aumentando. A partir de 00:23:30, quando ela começa falar que o irmão virou policial militar, já estamos com intervalos de

dois segundos. Quando Cida fala sobre o assassinato e o pressentimento da mãe, em 00:24:25, temos intervalos de cinco segundos entre uma fala e outra (o silêncio é tanto que é possível ouvir a sonoridade de um galo ao fundo). Certa vez Coutinho disse que “O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que tem. Agora tem gente que manipula tudo isso, tira pausa, tira o erro” (2008a: 78); e o trecho em questão evidencia a crença.



Ao buscar visualmente as imagens pretas, encontramos na linha do tempo o crescendo gradual de silêncios que existem na performance vocal de Cida, que se modificam de acordo com a progressão do assunto. Em 00:24:58, com Cida completamente tomada pela emoção, chorando, visivelmente e sonoramente emocionada, ouvimos Coutinho dizer: “corta”, enquanto ele entrega uma toalha pra ela. Um segundo depois, Cida diz: “mas eu não queria fechar assim”. Abaixo uma ampliação que inicia no momento destacado para melhor visualização do silêncio:



O diretor, atendendo ao chamado de Cida, diz para não cortar. Coutinho foi curioso pela voz, pela fala e pelas histórias. Cida continua falando e o diretor dá um direcionamento para que a equipe continue gravando. Então ela finaliza de forma diferente, retomando o vínculo com a família, narrando histórias sobre a estrutura familiar que tinha e sobre o modo como a mãe cuidava dela. Coutinho permite que haja espaço para que Cida possa fechar a presença vocal e visual dela no filme da forma como ela queria fechar, ou seja, focalizando no lado positivo da estrutura familiar.

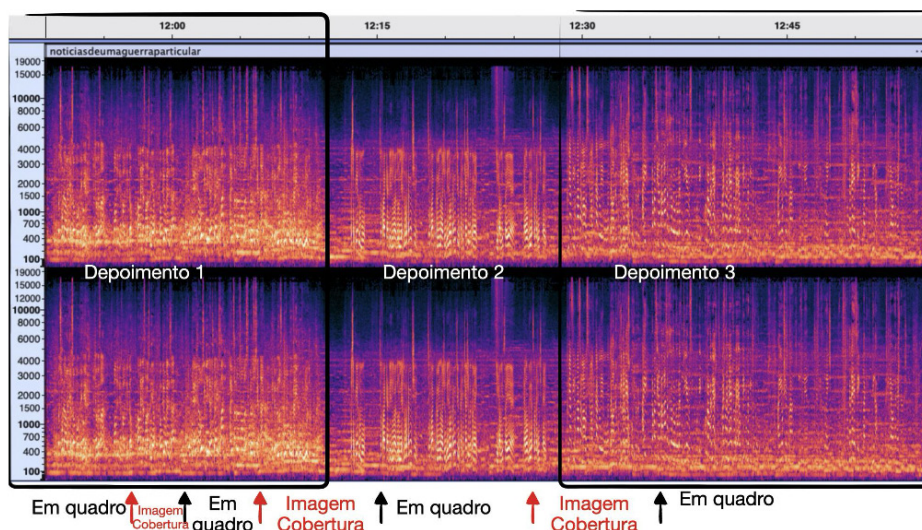
A cena não é um plano-sequência. Ela é composta por dez cortes, revelando que há um trabalho de montagem consciente. No entanto, essa montagem não busca reorganizar a temporalidade da conversa nem eliminar os desvios naturais dela. Ao contrário, Coutinho preserva o fluxo espontâneo da fala, reconhecendo nela a própria matéria do cinema que realiza.<sup>4</sup>

*Notícias de uma guerra particular* é um média-metragem que foi exibido na televisão em abril de 1999, mas depois circulou em eventos de cinema, tendo ganho o prêmio de “Melhor documentário brasileiro” no festival É Tudo Verdade, em 2000. No formato de documentário investigativo, contrapõe versões diversas da vida na comunidade periférica do Rio de Janeiro para analisar e expor o contexto social da violência contemporânea. O filme dá indícios de que pretende apresentar todos os lados da situação violenta dos morros no Rio de Janeiro, apresentando policiais, pessoas comuns, traficantes, escritores e um gestor público. Para dar contexto inicial, existe uma narração em voz *over* que vai até o momento em que a cartela do título do filme aparece, em 00:01:45. A partir desse ponto, a construção narrativa passa a articular predominantemente entrevistas, imagens de cobertura e uma presença significativa da trilha musical. Outro elemento que demarca a diferença deste tipo de documentário com o “cinema de conversa” de Coutinho é a mediação constante da equipe realizadora, que organiza as falas das pessoas entrevistadas em uma estrutura rígida de roteiro, demandando respostas curtas e objetivas, sem abrir espaços para frases soltas, devaneios, hesitações ou silêncios, que normalmente emergem das conversas.

Escolhemos um trecho para exemplificar a padronização estrutural das cenas, que intercala imagens dos depoimentos e imagens de cobertura, acompanhadas da música, que atribui carga emotiva.

---

4. O vídeo do excerto pode ser apreciado aqui: <https://youtu.be/kNBGpaDpr0k>



A música atua como elemento dramático, acrescentando expressividade e contribuindo para a coesão e o impacto do audiovisual ao se acoplar intencionalmente à montagem dos planos. Na trilha sonora, ela costura e intensifica a sequência visual com carga emocional e sentido, agindo como elemento dramatúrgico.<sup>5</sup>

Diferente de *Babilônia*, *Notícias* não mostra a equipe interagindo com as pessoas: a maioria das falas assume a forma de depoimentos, não de entrevistas. Quando a equipe aparece sonoramente, em geral é para conduzir falas de menores de idade, com perguntas objetivas que geram respostas igualmente breves. Essa lógica de direção imprime às entrevistas rapidez e funcionalidade, o que marca a estética do filme. Enquanto em *Babilônia* algumas cenas tinham longa duração, em *Notícias* a média de tempo do corpo falante em cena, sem cortes, é de cinco segundos.<sup>6</sup>

No caminho oposto do que é apresentado em *Notícias*, Coutinho tem a proposta de fazer um filme sem depoimentos e entrevistas, mas com conversas. O cineasta-pensador refletiu sobre as diferenças entre as três modalidades:

Você tem depoimento, entrevista e conversa. Eu pelo menos vejo como coisas diferentes. O que é o depoimento? Napoleão Bonaparte, se fosse vivo, ia falar da vida dele; Tancredo Neves... são depoimentos pra História. [...] Daí você tem a entrevista, que é uma velha história que vem do jornalismo, enfim, mais velha que o cinema, que são as pessoas que conversam, tem um repórter, etc. [...] No que eu faço, eu que nunca pensei que *entrevisto* pessoas, eu tento estabelecer um troço

5. O vídeo do excerto pode ser apreciado aqui: <https://youtu.be/W2h9LjKGvmQ>

6. Apenas cinco depoimentos apresentam o corpo falante em cena, sem cortes, e atingem a duração de 30 segundos. Fora esses casos, há o depoimento do gestor Hélio Luz, com duração de 65 segundos, com início em 00:31:04, tratando da relação entre a polícia corrupta e a sociedade, que é a única exceção.

que se diferencia por ser a *conversa*, porque a entrevista, primeiro lugar, acaba tendo um caráter diretivo mais claro, entende? A entrevista não exige mil lances, que haja um envolvimento afetivo dos dois lados, enfim... (Coutinho, 2008c: 105).

Coutinho é um cineasta que utiliza a conversa — com suas pausas, interrupções e digressões — como matéria cinematográfica, reafirmando o valor da palavra e da presença dos entrevistados como elementos centrais da construção filmica. Como artista e cineasta, ele exercia controle sobre o processo de realização e planejava minuciosamente cada detalhe de seus filmes. Porém, sua prática demonstra que o gesto de filmar e montar pode ser simultaneamente técnico e ético porque ele modela o tempo e a escuta, mas sem impor uma narrativa externa ao acontecimento da conversa.

### ***O fim e o princípio (2005)***

Em *O fim e o princípio*, Coutinho parte do não saber e aposta na conversa como possibilidade de descoberta, guiado pelo desejo de escutar histórias. O próprio Coutinho comenta que não sabia o que encontraria ao chegar à comunidade de Araçás, no sertão da Paraíba. Mas, como já havia aprendido com outras experiências, sabia que seria necessário alguém da comunidade para apresentar a equipe às pessoas. Essa figura é Rosilene, a Rosa, que faz a mediação inicial entre os moradores e a equipe de filmagem. Na primeira casa visitada, Rosa apresenta Mariquinha à equipe. Quando Rosa pergunta se ela gostaria de conversar, Mariquinha responde: “Posso, posso demais!”.

Coutinho, já com seu estilo consolidado, aposta radicalmente na potência da fala como estruturadora do documentário, abdicando de roteiro e pesquisas prévias sobre lugares e pessoas<sup>7</sup>. Mas, diferente dos seus trabalhos anteriores, neste existe uma proximidade ainda maior entre Coutinho e as pessoas que conversam. O filme apresenta idosos, que, assim como ele, já passaram dos setenta anos de idade.

Coutinho explicou que nos documentários tradicionais “geralmente há um *set* da entrevista[...]: muitas luzes sobre uma pessoa sentada a três ou quatro metros distante do diretor, porque a câmera não pode mostrá-lo. E ninguém fala normalmente a essa distância. Então [...] dificilmente a conversa será boa.” (Coutinho, 2008a: 68). Nos trabalhos anteriores, é perceptível, pelo som e pelos olhares das pessoas filmadas, que o diretor está a menos de três metros, mas ele raramente aparece em quadro. Já em *O fim e o princípio*, pelas dificuldades de audição e compreensão que surgem, Coutinho se aproxima mais e muitas vezes temos planos com o diretor aparecendo lado a lado da pessoa com quem conversa.

A primeira conversa no sítio Araçás, com Mariquinha, é marcada por momentos de profunda intimidade e proximidade, que se expressam tanto no plano corporal

---

7. Para mais detalhes sobre o método de produção de Eduardo Coutinho, e o processo de escolha das pessoas entrevistadas, que deliberadamente escolhemos não aprofundar aqui por questão de enfoque, recomendamos, principalmente, as pesquisas de Ivana Bentes, Consuelo Lins e Claudia Mesquita.

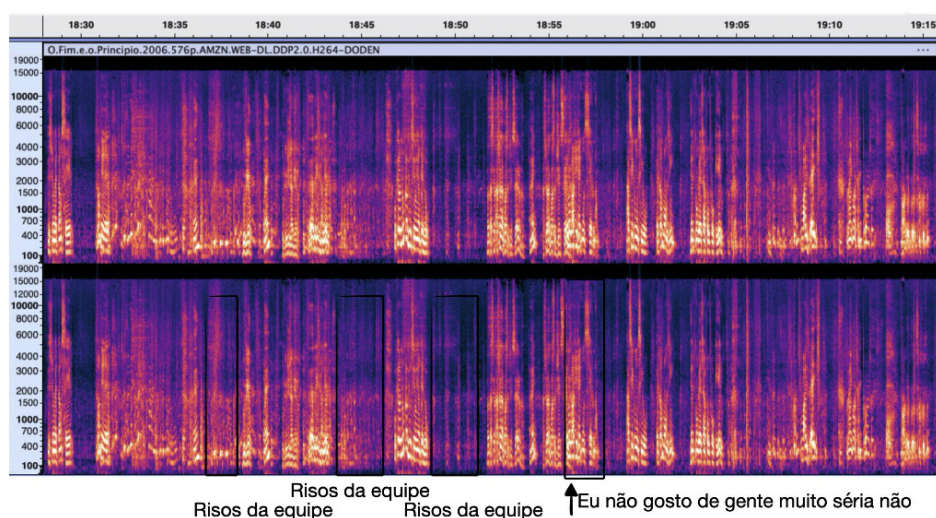
(por meio de toques e da sensorialidade do tato), quanto nas vivências compartilhadas, como quando abordam a temática da morte. Ao confessar que sente muito medo de morrer, Mariquinha devolve a Coutinho a pergunta: “o senhor não tem não?”. Surpreendido, ele responde prontamente: “claro que tenho” (00:17:35). Outro momento significativo ocorre quando ela afirma: “Reza não se vende. Vende?”. Diante do silêncio do cineasta, Mariquinha insiste com o olhar e, em seguida, cruza os braços, gesto que reforça sua certeza de que reza, de fato, não se vende. Durante quase toda a conversa, o rosto de Mariquinha aparece em plano fechado, de modo que a expressividade do olhar domina a tela. Ainda assim, seu corpo também desempenha um papel de destaque: em alguns momentos extrapola o enquadramento e, em outros, substitui palavras por gestos, como quando bate palmas para dizer algo que escapa à oralidade.

Jordana Berg conta em entrevista que Coutinho dizia que gostava de fofocar e que seu cinema era um “cinema de fofocas” (2017: 30). A fala tem uma confirmação por outra pessoa, em *O fim e o princípio*, e revela este prazer em uma conversa geralmente amistosa, frívola, sobre fatos quaisquer, pessoais e de terceiros. Em 00:18:30 Mariquinha comenta, desconcertada: “esse homem é tão sério!”. O comentário provoca riso em toda a equipe, e Coutinho pergunta: “a senhora gosta de gente séria?”. Ela responde: “eu não gosto de gente muito séria, não. Assim como o senhor, é tão bonzinho, pra gente conversar, fofoqueiro”. Nesse momento, ri, bate na perna de Coutinho (gesto que reitera a intimidade estabelecida) e esconde o rosto com as mãos. Logo em seguida, brinca: “mas velho... velho gosta de prosa”, e, rindo, completa, escondida atrás das mãos: “Ah, meu Deus!”.

Abaixo temos a imagem espectral deste trecho, na qual, é possível perceber que existem interlocuções cruzadas entre Mariquinha, Coutinho e a equipe. A voz de Mariquinha assume o papel predominante na cena, marcada pela espontaneidade e pelo riso. Enquanto os risos, os comentários e as interjeições da equipe, de Rosa e de Coutinho, reforçam a intimidade estabelecida entre todos. Esta análise espectral nos mostra, para além das informações acústicas da fala, a dimensão relacional e afetiva da conversa, evidenciada por uma presença sonora coletiva.<sup>8</sup>

---

8. O vídeo do excerto pode ser apreciado aqui: <https://youtu.be/cESzY4PLTXw>



A conversa, de aproximadamente cinco minutos, se encerra como o retrato de uma relação descontraída e divertida, que envolve não apenas Mariquinha e Coutinho, mas toda a equipe. Carlos Alberto Mattos explica que em 2004 Coutinho tinha feito algumas anotações para o que viria ser *O fim e o princípio* e transcreve alguns trechos, importantes para destacarmos:

Este é um filme sobre a conversação (troca de palavras), a forma mais natural da linguagem, baseada na interação entre dois ou mais interlocutores situados face a face. [...] No fundo, o filme terá dois temas: o assunto de que se fala, baseado no cotidiano, e as formas linguísticas (e performáticas) em que os personagens (e o diretor) se exprimem na comunicação em tal contexto. (Coutinho apud Mattos, 2019: 224).

Se em Coutinho a conversa se afirma como método e matéria estética, em João Moreira Salles encontramos um caminho diferente. *Santiago*, dirigido por Moreira Salles e lançado em 2007, é uma reflexão sobre imagens de arquivo de entrevistas gravadas em 1992. Quinze anos depois, o diretor revisita esse material e reflete sobre suas próprias memórias, o comportamento de Santiago (que foi mordomo da família por décadas), a relação entre cineasta e entrevistado e o próprio processo de fazer cinema.

O filme é conduzido por uma narração *over*, roteirizada pelo diretor, mas performada por Fernando Moreira Salles (seu irmão), que funciona como fio condutor. Desde o início, a direcionalidade do diretor é evidente: João Moreira Salles expõe logo a ideia que tinha em 1992, descrevendo com precisão como imaginava que o filme deveria começar: o enquadramento inicial, a música que o acompanharia, a atmosfera pretendida.

A presença de Santiago, personagem-título, é constante, mas sua fala é atravessada pelas intervenções do diretor, que guia o filme por meio das orientações em cena, da montagem e da própria narração. Moreira Salles se mostra sempre cons-

ciente de sua posição de filho do dono da casa onde o mordomo trabalhou, o que evidencia uma hierarquia entre diretor e pessoa retratada, reforçada em todo minuto e perceptível até na maneira como cada manifestação vocal é proferida.

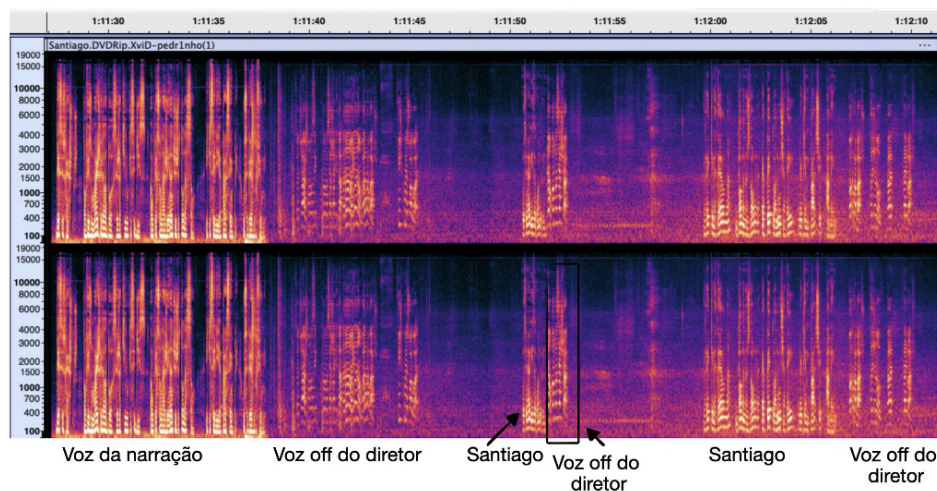
Embora as falas de Santiago tenham, na maior parte das vezes, uma longa duração temporal, elas giram em torno de temas que interessam prioritariamente ao diretor, e não ao entrevistado. A relação é sintomática: Moreira Salles formula perguntas que orientam as respostas, esperando de Santiago algo específico, sem permitir que ele fale livremente sobre o que desejava compartilhar. Essa condução, implícita desde o início do filme, torna-se explícita em determinado momento, quando a narração reconhece não compreender por que havia impedido Santiago de se manifestar plenamente. O próprio subtítulo — “uma reflexão sobre o material bruto” — reforça a dimensão autorreflexiva, em que o gesto de dirigir e controlar se torna também matéria de análise.

No desfecho, a narração retoma o tema de forma enfática. Em 01:10:00 ouvimos a citação de Werner Herzog sobre a beleza do que sobra nos planos: os restos, o tempo morto, as esperas. Em seguida, são exibidas imagens de Santiago nesses momentos de suspensão. Logo depois, Moreira Salles acrescenta: “Talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação e que seria, para sempre, o segredo do filme”. O comentário antecede uma cena em que Santiago reza em latim. Assim que termina, surge a voz do diretor intervindo (e ela é diferente da narração), enquanto vemos Santiago ouvindo as ordens: “[...] não, ainda não! Vai lá para baixo. Finge que começou agora”.

A imagem espectral do trecho evidencia contrastes entre as vozes presentes na cena: a de Fernando, que narra de forma enfática, imponente, e se apresenta com frequências nítidas e tonalidades esbranquiçadas; a voz *off* de João, distinta em timbre e intenção, que intervém, organiza e direciona o personagem; e, por fim, a voz de Santiago, que responde aos comandos recebidos. As variações timbrísticas perceptíveis no espectro não apenas distinguem essas existências vocais, mas também imprimem e revelam, na materialidade audiovisual, a tensão que atravessa a relação entre esses sujeitos.<sup>9</sup>

---

9. O vídeo do excerto pode ser apreciado aqui: <https://youtu.be/vWApzrcnSOg>



A sequência é marcada por uma ambiguidade que o próprio Moreira Salles reconhece na narração final: não há closes, não há aproximação; o personagem permanece distante. O diretor conclui que essa distância não é acidental, mas resultado da maneira como conduziu as entrevistas, que o afastou de Santiago. Ele não era apenas um documentarista diante de um personagem: continuava sendo “o filho do dono da casa”, enquanto Santiago permanecia “o mordomo da família”. A relação de poder histórica, portanto, permeava o próprio dispositivo do filme.

O contraste com Coutinho torna-se ainda mais claro quando lembramos sua postura declarada diante do dispositivo da entrevista: “O que eu tento fazer é desarmar isso [...]. O fato é que começou, acabou, não interrompe. Tem pessoas que fazem assim: ‘Vamos começar?’ ‘Corta...’ Eles cortam e descortam. Eu não corto, começo e vou até o final” (Coutinho, 2008c: 106). Se em *Santiago* a voz do diretor assume o controle e delimita os sentidos possíveis da fala, em *O fim e o princípio* a conversa é conduzida pelo fluxo da oralidade, sustentada por uma escuta que não interrompe, não corta, e que se abre para o inesperado e pela presença das vozes em si.

### Últimas palavras

Nosso objetivo central neste artigo foi delinear o projeto estilístico de Eduardo Coutinho a partir da análise de seus filmes e de suas próprias formulações em entrevistas e depoimentos. A comparação com a obra de João Moreira Salles permitiu evidenciar diferenças de método e de forma, e, com isso, explicitar aquilo que se configura como um “cinema de conversa” em Coutinho.

Esse estilo *coutinhesco* se caracteriza pela forma como a oralidade ocupa posição central, sustentada pela duração dos planos e pela ancoragem sólida da fala no corpo que a profere. As conversas não são utilizadas como material a ser encaixado em narrativas previamente escritas, tampouco como voz sobreposta a imagens de

cobertura. Ao contrário, Coutinho constrói um dispositivo que preserva a integridade da fala no tempo em que ela acontece, inclusive com suas pausas, hesitações e silêncios.

Trata-se de um dispositivo que, como observou Ismail Xavier (2013: 185), explicita a filmagem: vemos a pessoa filmada, ouvimos a voz do diretor, percebemos a presença da câmera. Essa configuração também evidencia o caráter reflexivo do “cinema de conversa”, no qual protagonista, diretor e câmera se revelam e se expressam com diferentes sotaques, comportamentos e texturas.

A análise de *Theodorico, o imperador do sertão*, mostra como esse estilo se gestou, a partir da valorização da voz direta, sem narração externa (*over*) e com atenção ao tempo prolongado da fala. Em *Babilônia 2000*, percebemos que a curiosidade do cineasta pela performance vocal se alia a uma postura de receptividade, permitindo que os interlocutores corrijam, completem ou reorientem suas falas, como no caso de Cida. A partir daquele momento, Coutinho consolidou um modo de fazer cinema centrado nas conversas e nos encontros com as pessoas que entrevistava.

O contraste com João Moreira Salles, outro documentarista de destaque no cinema mundial, evidencia a especificidade do procedimento coutinhesco. Enquanto em *Notícias de uma guerra particular* e *Santiago* predominam a narração, a música e a organização prévia de roteiro de acordo com temas pré-determinados, a filmagem e a montagem atuam em conjunto para modular as falas de cada personagem, estruturando ritmo, ênfase e progressão narrativa. Em Coutinho, por outro lado, as conversas se tornam a própria matéria do filme, com os roteiros construídos a partir do resultado dessas experiências. Nos filmes de Coutinho, a edição preserva a essência, evitando modelagens que possam alterar a integridade das falas. Esse cinema não se volta exclusivamente a tipos sociais ou a generalizações sociológicas, mas às maneiras de falar e de se expressar de indivíduos em situações singulares. A ênfase está na oralidade, nas formas de enunciação e no dispositivo que possibilita sua emergência no tempo da filmagem. Mesmo nos créditos finais de *Babilônia 2000* e de *Últimas conversas* (2015), nota-se a permanência desse interesse: as vozes permanecem como sonoridade final, reafirmando que é a conversa que sustenta a obra.

Assim, o “cinema de conversa” de Coutinho pode ser compreendido como documentários nos quais a configuração estilística da fala e da escuta se tornam os elementos centrais de construção fílmica, estruturando a relação entre pessoas filmadas, equipe e espectadores. Ou, como menciona Chico em *O fim e o princípio*: “e o que sei não disse. Só fiz conversar.”

### Referências bibliográficas

- Berg, J. (2017). Editando a Coutinho. *Los Cuadernos de cinema*, 23, Eduardo Coutinho: Palavra e memória, 28–41. Ciudad de México.
- Baggio, E. et al. (2020). Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. *Intexto*, (48) 6–21. Porto Alegre.
- Chion, M. (2011). *A audiovisualização* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.

- Coutinho, E. (2008a). O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há: Entrevista a Valéria Macedo [1998]. In F. Bragança (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 66–79). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2008b). Não encontro o povo, encontro pessoas: Entrevista a Ruy Gardnier, Eduardo Valente e Cléber Eduardo [2002]. In F. Bragança (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 82–101). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2008c). A pessoa se completa no que diz: Entrevista a Luciana Penna, Silvia Boschi e William José [2003]. In F. Bragança (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 104–125). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2008d). Se eu definisse o documentário, não fazia. Por isso não o defino?. Entrevista a Alcimere Piana e Daniele Nantes [2005]. In F. Bragança (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 136–157). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2008e). Palavra e superfície: Entrevista a Felipe Bragança [2008]. In F. Bragança (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 180–215). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- Coutinho, E. (2013a). O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp.14-20). São Paulo: Cosac & Naify.
- Coutinho, E. (2013b). Fé na lucidez. Entrevista concedida a Cláudia Mesquita [1999]. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp.236–249). São Paulo: Cosac & Naify.
- Garcia, A. R. (2022). *Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico* Curitiba: Tese de doutorado, Universidade Federal do Paraná.
- Mattos, C. A. (2019). *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo; Itaú Cultural; Instituto Moreira Salles.
- McKee, R. (2018). *Diálogo: A arte da ação verbal na página, no palco e na tela* (C. Marés, Trad.). Arte & Letra.
- Pauletto, S. (2012). The sound design of cinematic voices. *The New Soundtrack*. 2. 127. 10.3366/sound.2012.0034.
- Opolski, D. (2021). *Edição de diálogos no cinema*. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.
- Opolski, D. & Carreiro, R. O espectro do som como ferramenta de análise filmica . (2022). *PÓS: Revista Do Programa De Pós-graduação Em Artes Da EBA UFMG*, 12(24), 388-414.
- Opolski, D., Carreiro, R., & Meirelles, R. (2025). *A imersão sonora do cinema*. Curitiba: Estronho
- Salles, J. M. (2013). Morrer e nascer — Duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 364–375). São Paulo: Cosac & Naify.
- Xavier, I. (2013). Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação & Informação*, 7(2), 180–187. <https://doi.org/10.5216/c&i.v7i2.24304>

## **Filmografia**

*Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho

*Coutinho repórter* (2011), de Rená Tardin.

*Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund.

*O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho.

*Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

*Seis dias em Ouricuri* (1975), de Eduardo Coutinho.

*Theodorico, o imperador do sertão* (1978), de Eduardo Coutinho.