

Coutinho no Globo Repórter, primeiras experiências como documentarista: ética e estética dos filmes *Seis Dias de Ouricuri* (1976) e *Uauá* (1977)

Aluno: Igor Andrade
Orientador: Andréa França

Introdução

“Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro”
- Eduardo Coutinho

Desde 1962 atuando no cinema (seu primeiro trabalho foi como gerente de produção do longa-metragem desenvolvido pelo CPC da UNE, *Cinco vezes favela*), antes de se dedicar ao documentário, Eduardo Coutinho co-roteirizou e dirigiu alguns filmes de ficção, em uma experiência considerada pelo próprio, frustrante.

Sua frustração com o cinema de ficção, aliada ao endurecimento do regime militar, motivaram Coutinho a ir trabalhar no Jornal do Brasil em 1971, como copidesque e crítico de cinema do *Caderno B*, onde permaneceu até 1975, ano em que recebeu o convite de emprego da Rede Globo para trabalhar no Globo Repórter.

No período de nove anos em que trabalhou no Globo Repórter, Coutinho dirigiu para o programa os seguintes documentários: *Seis Dias de Ouricuri* (1976); *Superstição* (1976); *Pistoleiro da Serra Talhada* (1976); *Uauá, Sertão da Bahia, Sertão de Canudos* (1977); *Theodorico, O Imperador do Sertão* (1978); *Exu, Uma Tragédia Sertaneja* (1979); *Portinari, O Menino de Bodosqui* (1980).

A experiência no Globo Repórter incentivou Coutinho a ingressar definitivamente no universo do cinema documentário, possibilitando a finalização de seu primeiro longa-metragem documentário, *Cabra Marcado para Morrer*, exibido pela primeira vez em 1984, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

Em sua carreira como documentarista, além de *Cabra Marcado para Morrer*, Eduardo Coutinho dirigiu os longas-metragens *O Fio da Memória* (1991), *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O Fim e o Princípio* (2005), *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009) e *Um dia na Vida* (2010).

Ingressando no Globo Repórter: a formação documentarista

“Em agosto de 1975, entrei para a TV Globo, no Rio, para trabalhar no *Globo Repórter*, um programa semanal de documentários e reportagens, o único da TV brasileira. (...) Nunca tinha feito documentário. As desilusões políticas e pessoais, entre outros fatores, ajudaram a detonar uma paixão imediata por uma coisa simples – olhar e escutar pessoas, em geral, pobres, do campo e da cidade (...)”
- Eduardo Coutinho

Filmados em película 16mm reversível, e usando *som direto* os filmes do Globo Repórter da década de 1970 possibilitaram os cineastas e jornalista que dele participaram driblar a censura, tanto a interna, a censura estética e ética por parte de uma Rede Globo em

busca de uma marca de *qualidade*, quanto a externa, da ditadura militar e dos órgãos oficiais de censura.

O material filmado era montado pela própria equipe, e não pela edição da central de jornalismo da Rede Globo, o que também facilitou a liberdade do núcleo do Globo Repórter, que podiam experimentar, dentro de limites, um deles o da narração em *voice-over*, na maioria das vezes na voz de Sérgio Chapelin ou Cid Moreira.

Neste panorama, onde diretores como Walter Lima Júnior, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla e Hermano Penna atuavam na direção de reportagens e documentários, Eduardo Coutinho começou a desenvolver seu *olhar*, tão particular, sobre o cinema documentário, sobre o Brasil e sobre os homens.

O documentário de Coutinho pauta-se, desde o princípio, porém, mais radicalmente a partir de *Santo Forte* (1999), nas dicotomias *falar – ouvir*, e *ver – ser visto*, estados e atos intercambiáveis em seu processo de gravação, durante o qual seus personagens não são *entrevistados*, e o material gravado parte de uma conversa, de algo que o diretor compartilha com seus personagens, homens e mulheres com perspectivas de vida diferentes, distantes da experiência social e econômica do diretor. Destas trocas, ou, como Coutinho costuma colocar, destes *encontros*, surgem seus filmes.

O primeiro documentário que Eduardo Coutinho dirigiu foi *Seis Dias de Ouricuri*, realizado para o Globo Repórter e exibido no dia 3 de fevereiro de 1976, uma terça-feira, às 23h, e não às 21h, o horário habitual; a mudança do horário da exibição do programa ocorreu por motivos de censura ligados ao medo da emissora de gerar problemas com o governo militar vigente.

Até então ligado ao cinema de ficção, em seu primeiro filme documentário é possível perceber tanto marcas que seriam carregadas dali para frente em suas futuras realizações, quanto operações estéticas e formais das quais Coutinho viria a se afastar, parcial ou completamente.

O primeiro encontro: Seis Dias de Ouricuri

A princípio seria uma reportagem realizada em diversas cidades atingidas pela seca; o tempo que a equipe de Eduardo Coutinho dispunha para a realização do documentário era de seis dias. Porém, Coutinho decidiu concentrar o filme somente em uma região, Ouricuri, no sertão do Araripe, Pernambuco; com isso conseguiria filmar mais que o superficial, dedicando os seis dias de filmagem somente a esta região.

Seis Dias de Ouricuri trata da seca que assola a região, da situação de miséria que sua população vive e da dificuldade dos trabalhadores flagelados em conseguir mantimentos, que tardam a chegar, e quando chegam, vêm em quantidade insuficiente para suprir a população.

Filmado em cor, a cópia sobrevivente do filme está em preto e branco. Em conversa que tive com o diretor em uma sessão sobre seus filmes no cineclube da PUC, o *Cinepuc*, Coutinho relevou ter sido a pedido dele mesmo que o telecine foi feito desta maneira. Segundo o diretor, devido à deterioração do material, as cores haviam se tornado pouco nítidas, preferindo o diretor retirá-las e exibi-lo em preto e branco.

Em *Ouricuri*, a narração de Sérgio Chapelin é suprimida, o quanto possível, pelas elocuições dos entrevistados. O cerne do documentário é aquele que viria a ser o de muitos de seus filmes: o homem pobre, o linguajar do nordestino, o “Outro” social. Trata-se, aqui, porém, de algo muito mais próximo do formato reportagem do que viriam a ser seus filmes pós-Globo Repórter. Durante o documentário, Coutinho procura os dois lados: o empregador e o empregado; os “especialistas” e os flagelados.

Porém, e é aí que reside a chama inicial do que viria a ser seu cinema, Coutinho dedica grande parte do documentário a ouvir estes flagelados; e enquanto estes homens falam, a

câmera os “ouve”, ou seja, não vemos imagens que ilustram suas elocuições, vemos estes homens falando, a expressão de seus rostos, o modo como falam, sua indignação, sua tristeza, seu riso, seu choro, enfim, seus sentimentos, expressos no rosto, um dos pontos cruciais do documentário de Eduardo Coutinho: o rosto humano.

O interesse de Coutinho em conversar, verdadeiramente, com real interesse, com homens e mulheres que, na mídia oficial, raramente têm voz, já está aqui presente, em seu primeiro documentário. O interesse aqui não é exatamente a seca em si, mas os homens e suas vidas, suas histórias, suas memórias, suas narrativas e o modo como eles as contam, como eles se expressam, ali, diante da câmera, falando com aquele estranho da metrópole.

Há no filme o plano de 3 minutos e 11 segundos, durante o qual um homem conta a Coutinho, as raízes que lembrava ter comido ao longo da vida, por necessidade, por conta da seca. Um plano inimaginável para o jornalismo televisivo de hoje, o jornalismo “profissional” que a Rede Globo passou a adotar a partir dos anos 1980, com a chegada dos equipamentos eletrônicos, do vídeo.

A percepção de tempo, de *dar* tempo ao personagem, ou, ainda, a noção de respeitar o tempo do personagem, homem, com sua bagagem emocional própria, está presente neste longo plano. O que importa aqui não é apenas o que o homem conta, mas *como* ele o conta, como, em sua oralidade, estão impressas características particulares de sua personalidade, da região em que vive, da vida que leva.

Na cena em que os trabalhadores cessam as atividades, em protesto, até que os alimentos cheguem, um dos homens, um senhor de idade, conta a Coutinho suas dificuldades, e, quando fala dos filhos que passam fome, começa a chorar. O plano continua, a câmera continua a rodar, o homem silencia por alguns instantes, é um silêncio doloroso. Seus companheiros, tentando alegrar o ambiente, fazem uma piada, alguns riem, o homem continua em silêncio, triste, choroso, retoma então sua fala, e lembra as plantações que já perdeu por conta da seca, da mulher doente, do filho pequeno. Seus companheiros, antes risonhos, progressivamente fecham seus semblantes, entristecidos.

Esta cena é filmada em apenas um plano, durante o qual a câmera não se move, lembrando o cinema que Coutinho viria a fazer em sua maturidade. O plano acima descrito dura 2 minutos e 53 segundos, quase tão longo quanto aquele no qual o rapaz fala das raízes. Mais uma vez, a noção de tempo, tão caro ao cinema de Coutinho, é explorada. As pausas na fala do homem, a variação de suas expressões, que vão da indignação contida às lágrimas, passando por um momento de silêncio, no qual os outros homens em quadro e outros, fora de quadro, se manifestam, até que o homem retoma sua narrativa.

A relação destes homens com a câmera é diversa. Esta interação se tornaria constante nos principais filmes de Eduardo Coutinho. Há no filme os momentos de silêncio, tão raros no jornalismo televisivo atual, como Coutinho colocou no texto que escreveu em 1992 para o catálogo do *Festival do Réel*:

“O silêncio é proibido na televisão brasileira porque é um tempo morto, induz o público a acreditar num defeito técnico e leva o espectador a mudar de canal. Mais grave que romper esse tabu é a revelação de que um filme é um filme, e não a realidade.”

A cena na qual o homem chora enquanto conta as dificuldades que enfrentou e enfrenta por conta da seca lembra uma cena no média-metragem *Boca de Lixo* (1992), filme de Coutinho sobre os catadores de lixo do Vazadouro de Itaoca, lixão localizado em São Gonçalo. Em *Boca de Lixo* há uma cena na qual um dos catadores, recém desempregado, começa a chorar enquanto conta sua situação ao diretor; durante a gravação, é possível ouvir Coutinho dizer algo como “vai ficar tudo bem”, e o homem então se recompõe. Anos depois, em algumas entrevistas, o diretor revelou ter se arrependido por ter interferido naquele momento da gravação, pois gostaria de saber o que o homem diria se ele não houvesse o

interpelado. Porém, por estar comovido com a tristeza daquele homem, o diretor não conseguiu frear o impulso de consolá-lo, e o fez.

Durante o debate realizado no *Cinepuc* com Coutinho, pude perguntar ao diretor o que o levou a não interferir quando o homem em *Seis Dias de Ouricuri* chora, sendo aquele seu primeiro filme, e ele um cineasta menos experiente do que quando se comoveu e interferiu em situação semelhante, em *Boca de Lixo*. Eduardo Coutinho me respondeu que a diferença entre as duas situações era que, o homem na cena de *Boca de Lixo*, no momento da conversa entre eles, estava sozinho, enquanto na cena de *Seis Dias de Ouricuri*, o homem tinha o respaldo de vários outros homens que passavam por dificuldades de uma realidade próxima a dele, e que, como se pode notar na cena, lhe dão apoio.

A segunda metade do documentário explora o cotidiano da cidade: o cinema, com seu alto-falante que anuncia filmes antigos, do qual sabemos da existência logo no início do filme, pela narração de Chapelin, que informa que aquele alto falante é o único meio de comunicação da cidade, que não tem rede telefônica; a espera pela chuva e os festejos de São Sebastião, padroeiro da cidade: o final da novena, um baile e uma procissão.

Em paralelo, especialistas falam sobre a seca e sobre as dificuldades da lavoura e do trabalho na região. Esta esfera dos “especialistas” seria algo do qual Coutinho iria se afastar completamente em seu cinema, sendo o momento *informativo*, a *reportagem* propriamente dita, com uma das marcas do jornalismo televisivo: a consulta aos “entendidos”, profissionais que representam o panorama (ou a análise) “oficial”, “verdadeiro” da situação.

Diferentemente das filmagens com os flagelados, realizadas na rua, com a câmera no ombro, as entrevistas com os especialistas (dentre eles: o empregador oficial do governo; o bispo da cidade; um “entendido” da economia da região; outro, “entendido” da seca; um oficial da polícia; um “especialista” na área de saúde) são realizadas em locais privados, com a câmera estável no tripé. Seus discursos carregam um caráter *oficioso*, e seus linguajares são contidos, buscando clareza na enunciação das informações que passam, assim como seriedade em suas *poses* e trejeitos. Estas entrevistas *oficiosas* se afastam da estética que Coutinho viria a adotar posteriormente.

A parte final de *Seis Dias de Ouricuri* se volta à outra temática que se tornaria constante e emblemática na filmografia de Eduardo Coutinho: a fé. Um homem diz ter uma árvore que anuncia a chegada das chuvas; um senhor ensina uma *simpatia* com São José, que faz chover; em uma Igreja, pessoas de diferentes idades oram e cantam para São Sebastião; pessoas se divertem e dançam em um galpão, num show de música *pop*, no baile, parte das celebrações dos festejos de São Sebastião.

O filme fecha com a procissão de São Sebastião; pouco antes de sua saída, uma chuva fina cai, mas logo cessa. O flautista da bandinha da cidade de Ouricuri diz para Coutinho:

“Já faz trinta e três anos que eu toco aqui na Festa de São Sebastião, mas nunca vi uma festa fraca que nem essa, mas Deus ajudou, daqui por diante tá dando uma chuvinha que pode dar uma melhorada na paz de Deus, não é? Na santa paz de Deus.”

Uauá, Sertão da Bahia, Sertão de Canudos (ou A Dor e A Esperança)

“Não encontro o povo, encontro pessoas”
- Eduardo Coutinho

Em 1977, realizou-se o documentário para o Globo Repórter, *Uauá*, reportagem que se passa mais uma vez no sertão, desta vez no município de Uauá, na Bahia, então uma das regiões mais pobres do país.

O filme se inicia com um passeio, feito com a câmera provavelmente na caçamba de uma caminhonete ou na garupa de uma moto, fotografando alguns habitantes do lugarejo,

homens, mulheres, crianças, pequenas casas amontoadas e um céu azul cheio de nuvens, acompanhando a narração de Sérgio Chapelin, que cita o trecho de *Os Sertões*, no qual Euclides da Cunha faz uma breve descrição de Uauá:

“Este arraial – duas ruas desembocando numa praça irregular - é o ponto mais animado daquele trecho do sertão. Como a maior parte dos vilarejos pomposamente gravados nos nossos mapas, é uma espécie de transição entre maloca e aldeia -- agrupamento desgracioso de cerca de cem casas mal feitas e tijupares pobres, de aspecto deprimido e tristonho.”

A cópia em VHS do filme disponível na Videoteca da Rede Globo não contém os créditos do documentário. Heidy Vargas Silva nos anexos de sua dissertação sobre o Globo Repórter e o Globo Shell, atribui a direção do filme a Coutinho (Silva 2009: 231), e inclui nas fichas de programação contidas no anexo de sua dissertação, com o título *Uauá, Sertão da Bahia, Sertão de Canudos*, a data e a hora de exibição do programa, 20 de dezembro de 1977, às 20 horas e 55 minutos.

Ana Paula Resende, em sua dissertação, descreve brevemente o conteúdo do filme, ao qual ela atribui como título apenas *Uauá*, sem identificar o diretor (Resende 2005: 154). A data de exibição informada na dissertação de Ana Paula Resende bate com a data da ficha do trabalho de Heidy Vargas, tratando-se, enfim, do mesmo filme.

Na página da internet *Memória Globo*, parte do site oficial da emissora, lê-se, sobre o Globo Repórter do período 1970:

“Entre os programas com características de cinedocumentários exibidos pelo *Globo Repórter* ao longo dos anos 1970 estavam, entre outros (...) *Seis dias de ouricuri*, *Uauá: a dor e esperança*, *Theodorico, o imperador do Sertão* e *Exu, uma tragédia sertaneja*, de Eduardo Coutinho.”

Paulo Militello, em sua dissertação de mestrado pela USP, atribui a Eduardo Coutinho a direção do documentário, e coloca que este foi exibido no dia 22 de dezembro de 1977 (Militello 1997: 83). Pela descrição do conteúdo, trata-se do mesmo filme descrito na dissertação de Ana Paula Resende.

Uauá exibe uma cena chocante na qual é filmado um bebê que nasceu morto, devido à falta de equipamentos médicos na região. Uma cena dolorosa, que dificilmente seria mostrada na TV de hoje.

Ao longo das reportagens, a voz do repórter, sempre fora de quadro, não parece ser a voz de Eduardo Coutinho, caracteristicamente rouca. Porém, não é possível afirmar se Coutinho é ou não o repórter. De qualquer maneira, era comum a realização de reportagens por diferenças equipes, e, sendo assim, Coutinho podia tanto estar acompanhando a equipe de filmagem, quanto pode ter sido o organizador do material filmado.

Vale salientar, porém, que *Uauá* apresenta traços do cinema de Coutinho, seja qual tenha sido o grau de envolvimento do diretor com esta produção. Primeiramente, o filme se passa numa região sertaneja, cenário de praticamente todos os documentários que dirigiu para o Globo Repórter. Assim como em *Seis Dias de Ouricuri*, as filmagens se concentram em apenas um lugar, procurando explorar seu cotidiano em diversos momentos e facetas; assim como em *Seis Dias de Ouricuri*, em *Uauá* é notável o tom de denúncia do documentário, no qual se faz saber os diversos problemas de infra-estrutura do município. Uauá se mostra uma cidade de mulheres: os homens deixam a cidade em busca de trabalho.

Em determinados pontos de sua estrutura, *Uauá* também ecoa em *Seis Dias de Ouricuri*: aqui, homens do campo, trabalhadores prejudicados pela seca, dão seus depoimentos e contam seus casos de vida e suas dificuldades.

Em *Uauá*, mais uma vez, prevalece o plano longo e a narrativa do sertanejo. Durante nove minutos o filme se concentra nos depoimentos de José Ramos, ex-sargento da polícia

baiana, que, segundo a narração de Sérgio Chapelin, lutou contra Lampião e contra Corisco. A narração em *Uauá* é carregada, ainda que grandes trechos do filme não sejam acompanhados por ela, mas pelos próprios depoimentos dos personagens como guia. Os momentos em que a narração entra, porém, *apela* pela emoção, sendo por vezes piegas, como na apresentação do personagem José Ramos:

“O herói da caatinga, não é Pelé, nem Fittipaldi, é o próprio sertanejo, esse ser desgracioso, desengonçado, torto, de que fala o escritor. Desgracioso, desengonçado, torto, mas sobrevive.”

Este trecho da narração reflete um comentário que Coutinho tece sobre a TV brasileira em sua carta para o *Festival do Reél*:

“(…) o povo é visto na TV como uma espécie rara de orquídea que convém olhar com distante consideração, ou então, de muito perto, como um ingênuo repositório de folclore e “sabedoria”

O cinema de Eduardo Coutinho tratou de encontros, não com *povo*, mas como *pessoas*, como o próprio diz; pessoas com experiências únicas, *indivíduos*, e não meras *metáforas* de um país ou de uma situação política.

Durante seu depoimento, José Ramos descreve como conseguiu sobreviver à seca, de forma semelhante àquele rapaz em *Seis Dias de Ouricuri*, que mostra as raízes que precisou comer durante a vida. Os nove minutos dedicados a José Ramos são compostos por planos longos, por cenas sem narração, e outras ainda com poucas falas do personagem, que, em silêncio, cava buracos na terra em busca da raiz do Umbuzeiro, que armazena água.

Em *Uauá* estão presentes também os “especialistas”, as vozes *oficiosas* que traçam o panorama da seca, da economia, da topografia e da saúde da região.

As cenas finais do documentário são chocantes; uma mãe de 35 anos, nove filhos, conta ao repórter como morreram dois de seu filho, um por desidratação, outro de “tosse brava”. O repórter pergunta a mãe se elas morrem no mesmo dia, e a mãe lhe conta, com uma voz triste, porém resignada, enquanto são mostradas imagens de seus filhos, subnutridos, pequenos, alguns deformados, mirrados, cobertos por moscas. É a imagem de um Brasil distante do país desenvolvido aclamado pelo governo militar. O repórter pergunta para a mulher o que ela come, ao que ela lhe responde: “Feijão. Só feijão mesmo.”. O repórter pergunta se os filhos dela também só comem feijão, ao que ela responde: “É.”. Imagens de uma casa de pedra, miserável, sem móveis ou portas, é revelada.

O depoimento desta mãe *fantasmática* lembra depoimentos de outros personagens de filmes de Coutinho, como os de *Boca de Lixo*, aqui, porém, trata-se de uma miséria mais *seca*, *inóspita*, e talvez, por isso mesmo, mais próxima da morte. Outra mãe segura um bebê coberto de feridas e moscas, nu, enquanto explica ao repórter que não leva a criança ao médico por não ter dinheiro para comprar remédios.

No último trecho do filme, uma família se reúne à porta de casa, diversas gerações assoladas pela miséria e pela seca, lembram as crianças mortas da família. A voz fora do quadro pergunta ao pai de família uma pergunta que, mais uma vez, ecoa cenas de *Boca de Lixo* e imagens de *Cabra Marcado para Morrer* e *O Fim e o Princípio*: “E como é que você faz para alimentar esse pessoal todo?”, ao que o chefe de família responde: “Alimento eles do jeito que Deus quer, não é?”

O filme termina com as seguintes imagens: um senhor, semblante entristecido, toca sanfona, enquanto uma criança subnutrida, sem camisa, usando um chapéu de cangaceiro, dança desengonçada ao ritmo do sanfoneiro.

Metodologia

Analisando a obra do cineasta, através da leitura de livros e dissertações sobre Eduardo Coutinho e sobre o período do Globo Repórter dos anos de 1970, e, principalmente, através da observação das constâncias e mudanças ocorridas em sua cinematografia desde seu primeiro documentário, *Seis Dias de Ouricuri*, é possível notar a construção da ética e da estética de Coutinho, e sua crescente atenção ao *olhar* e ao *narrar*, os dois pólos de seu cinema: o olhar do documentarista-receptor e o narrar do personagem-locutor, dotado de singularidades e riquezas impressas no linguajar de homens e mulheres de regiões pobres do Brasil.

Os dois filmes escolhidos para análise foram o já citado *Seis Dias de Ouricuri*, primeiro documentário que Coutinho dirigiu, ao ingressar no programa Globo Repórter, exibido no dia 3 de fevereiro de 1976, e *Uauá, Sertão da Bahia, Sertão de Canudos*, exibido no dia 20 de dezembro de 1977. Ambos os filmes se passam em regiões sertanejas do Nordeste brasileiro, regiões pobres e marginais, imagens um tanto distantes do ideal desenvolvimentista passado pela propaganda do Governo Militar. Tanto em *Seis Dias de Ouricuri*, quanto em *Uauá*, são apresentadas temáticas e formas narrativas e formais caras ao documentário de Eduardo Coutinho: a religiosidade das personagens; a pobreza do sertão; o cotidiano das personagens, e suas conseqüentes humanizações; o uso das falas das personagens como *narração* eliminando, o quanto possível fosse, a locução oficial do programa Globo Repórter, na voz de Sérgio Chapelin; o plano longo, *realista*, que preza a fala das personagens e suas peculiaridades e individualidades; e o uso do som direto.

Além das leituras acima citadas, serão utilizadas como base as diversas entrevistas realizadas com Eduardo Coutinho publicadas em revistas e sites, entre 1984 e 2008, e reunidas por Felipe Bragança no livro da série *Encontros* dedicado ao diretor; assim como o debate com Eduardo Coutinho organizado pela orientadora Andréa França e os alunos organizadores do cineclube *CinePuc*, como parte de sua pesquisa sobre o Globo Repórter dos anos 1970, ocorrido em outubro de 2010, juntamente com a exibição de dois realizados por Coutinho no período Globo Repórter, *Seis Dias de Ouricuri* e *Theodorico, O Imperador do Sertão* (1978).

Outro dos esforços realizados pela pesquisa é a procura e a revisão técnica dos filmes 16mm do período *Globo Shell* e *Globo Repórter* da década de 1970, com o auxílio de Hernani Heffner, armazenados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

O grupo de pesquisa trabalha também na alimentação de um site, através de uma conta no aplicativo *Google Sites*, com informações, discussões, entrevistas, artigos, dissertações e outros estudos relacionados com o período do Globo Repórter da década de 1970.

Conclusão

O cinema de Eduardo Coutinho atingiu sua maturidade em 1999 com o filme *Santo Forte*, filmado em vídeo na favela Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro. A experiência no Globo Repórter na década de 1970 foi de grande importância para a elaboração do cinema que Coutinho viria a fazer de forma mais rígida a partir deste filme, até a radicalização em *Jogo de Cena*: um cinema de *encontros* no qual *filmar é ouvir, e ouvir é também olhar*.

O Globo Repórter foi uma escola para o diretor que, antes do período de nove anos que trabalhou no programa, estava ligado ao cinema de ficção, sendo o Globo Repórter um verdadeiro divisor de águas na cinematografia e na vida de Eduardo Coutinho.

A partir de experiências como *Moscou* e *Um Dia na Vida*, Coutinho demonstra ainda ter fôlego para inovar, enveredar por novos caminhos e gerar discussões, sendo o último filme citado, uma reflexão sobre a TV brasileira, por onde a formação de Eduardo Coutinho passou, em uma época ainda aberta à experimentação, onde seus primeiros documentários foram realizados e exibidos.

Referências

- 1 - BRAGANÇA, Felipe (org.). **Encontros – Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- 2 - FRANÇA, Andréa, HABERT, Angeluccia e PEREIRA, Miguel. **O Globo Repórter sob o lema setentista: Ocupar espaço, amigo, eu digo, brechas**. Rio de Janeiro; PUC-Rio. 19º Encontro Anual – Compós; 2010.
- 3 - LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- 4 - MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho – O Homem que Caiu na Real**. Lisboa: Cineclube da Feira, 2003.
- 5 - RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. **Globo Repórter: Um Encontro entre Cineastas e a Televisão**. Belo Horizonte; Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- 6 - SACARAMENTO, Igor. **Coutinho na TV: Um cineasta de esquerda fazendo jornalismo**. Rio de Janeiro; UFRJ. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB; 2006.
- 7 - SILVA, Heidy Vargas. **Globo-Shell Especial e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira** / Heidy Vargas. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.