

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LAÉCIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES

**A Primazia da Palavra e o Refúgio da Memória:
O Cinema de Eduardo Coutinho**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Multimeios do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas (Unicamp), como requisito
para obtenção do título de doutor.

ORIENTADOR

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida
pelo aluno e orientada pelo Prof. Dr. Francisco Elinaldo
Teixeira

Assinatura do orientador

CAMPINAS, 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R618p Rodrigues, Laécio Ricardo de Aquino.
A primazia da palavra e o refúgio da memória: o cinema de
Eduardo Coutinho. / Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues. –
Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Coutinho, Eduardo, 1933-. 2. Documentário (Cinema) -
Brasil. 3. Memória. 4. Oralidade. I. Teixeira, Francisco Elinaldo.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The primacy of word and the refuge of memory: the cinema
of Eduardo Coutinho.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Coutinho, Eduardo, 1933-

Brazilian Documentary

Memory

Orality

Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Prof. Dr. Marcius César Soares Freire

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos

Prof. Dr. André Guimarães Brasil

Prof^a. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas

Data da Defesa: 17-05-2012

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues - RA 79296 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Presidente



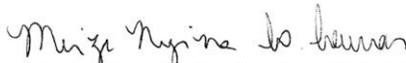
Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Titular



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular



Prof. Dr. André Guimarães Brasil
Titular



Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas
Titular

Dedicado à Maria da Conceição de Aquino Rodrigues

(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Concluída a tese, esta deveria ser uma etapa relativamente tranqüila: afinal, é hora de retribuir a generosidade recebida e partilhar as venturas da criação. Todavia, sempre enfrento dificuldades com agradecimentos – na hipótese mais otimista, desponta o receio de esquecer alguém que foi fundamental à realização do trabalho, de uma forma ou de outra. Prefiro, então, não indicar nomes formalmente. Assim, os amigos que colaboraram para a finalização deste doutorado (concluído com esforço, após tantas mudanças domiciliares e perdas pessoais duríssimas), sugerindo leituras, tolerando minha impaciência ou simplesmente demonstrando confiança, sintam-se abraçados, todos, com a mesma intensidade. Os que estão distantes no mapa, mas próximos na cartografia do coração, foram tão confidentes e cúmplices quanto os que se encontram à vizinhança: em e-mails, cartas e telefonemas sempre manifestaram carinho e solidariedade. A todos, repito, encaminho um abraço extenso, capaz de circunscrever Fortaleza, Recife, Brasília, Campinas e São Paulo, cidades onde esta pesquisa gradualmente se materializou.

Agradeço igualmente o estímulo e o amor de alguns familiares, sobretudo o meu pai, José Rodrigues do Nascimento, bem como o afeto sincero de Tárík Prata e a confiança/paciência de muitos colegas de trabalho – professores e alunos do Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que compreenderam o meu humor instável nos últimos anos. E, claro, os afagos felinos do jovem Manolo, *personalidade* que, há seis anos, torna mais doce o meu cotidiano.

Gostaria de agradecer também a dedicação pontual e providencial do meu orientador, professor Francisco Elinaldo Teixeira, bem como o auxílio precioso da banca de qualificação e a generosidade dos docentes que consentiram em integrar a banca de defesa (titulares e suplentes) e, por conseguinte, em participar deste momento importante da minha formação acadêmica.

Por fim, agradeço a *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (Capes) e a *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo* (Fapesp) pelo financiamento que, nos primeiros 18 meses, me permitiu realizar esta pesquisa em condições menos adversas.

Qualquer esquecimento, por favor, me seja perdoado. Não preparei uma agenda de agradecimentos e a memória, nas horas decisivas (bem o sei!), sempre demonstra hesitações, nos deixa em apuros...

RESUMO

Esta pesquisa investiga como a memória e a oralidade, categorias importantes nas Ciências Sociais e em outros domínios do saber, pontuam a práxis cinematográfica de Eduardo Coutinho (constituem sua matéria-prima basilar), a partir de seu procedimento mais recorrente – a entrevista. Para tanto, delimitamos como recorte analítico os seguintes filmes de sua autoria: *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *O Fio da Memória* (1991), *Peões* (2004), *Boca de Lixo* (1993), *Santo Forte* (1999), *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007). Em alguns destes títulos, analisamos a emergência do par memória individual/social em grande parte das experiências narradas; nestas obras, o relato do vivido com frequência se encontra entrelaçado a um sentimento de pertença a um grupo ou comunidade, ou orientado pela existência de um passado comum partilhado pelos entrevistados. Em outros filmes, porém, notaremos que as entrevistas se tornam menos limitadas a um eixo temático e a uma vivência comum, culminando em encontros abertos, propícios à *fabulação* e ao afloramento de uma memória que promove inesperadas derivas narrativas. Outras indagações contribuem para mobilizar nosso interesse em torno deste cinema consagrado à “palavra” e à “recordação”, e que quase sempre elege como protagonistas grupos sociais de pouca visibilidade midiática. Enumero algumas: Que escuta é esta, a do diretor, capaz de provocar tamanha entrega do “outro” em cena? Como Coutinho consegue estabelecer laços de confiança com seus entrevistados? Que cinema é este que privilegia tanto a oralidade e aparentemente negligencia a dimensão visual de uma arte que sempre se orgulhara de não ser refém do verbo? E, por fim, quais memórias são revolvidas pelos sujeitos abordados pelo cineasta e que fatores intervêm neste exercício de rememoração?

Palavras-chave:

Eduardo Coutinho; Documentário Brasileiro; Memória; Oralidade

ABSTRACT

This research investigates how memory and orality, important categories in the social sciences and other areas, enrich the work of Eduardo Coutinho (constitute its most important source), from his most recurrent procedure – the interview. For this purpose, we defined as our object of study the following titles of his legacy: *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *O Fio da Memória* (1991), *Peões* (2004), *Boca de Lixo* (1993), *Santo Forte* (1999), *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007). In some of these titles, we analyze the emergence of the pair individual/social memory in most of the experiences narrated; in these works, the stories told are often intertwined with a sense of belonging to a group or community, or guided by the existence of a common past shared by the interviewees. In other films, however, we note that the interviews become less limited to one main theme or a collective experience, culminating in open meetings, prone to the emergence of a memory that promotes unexpected narrative drifts. Other similar questions mobilize our interest around his work, an art that regularly chooses outcast groups as protagonists. We can enumerate a few ones. What kind of hearing is set by the director, capable of causing such delivery of the otherness during the encounter? How is the filmmaker able to seduce his interviewees without imposing fear? What work is this that favors the orality and, apparently, neglects the visual elements of an art that has always been essentially visual? And finally, what kinds of memory are recovered by the subjects of those movies related above?

Key-words:

Eduardo Coutinho; Brazilian Documentary; Memory; Orality

Sumário

Introdução.....	09
Capítulo 1: A redescoberta da memória e a abertura para o outro.....	14
1.1 – <i>A experiência do Globo Repórter.....</i>	18
1.2 – <i>A retomada do Cabra, o transbordamento da memória e a consagração crítica.....</i>	26
1.2.1 – <i>A memória social e a memória individual.....</i>	34
1.2.2 – <i>A natureza fragmentária da recordação versus o trabalho de edição.....</i>	44
1.3 – <i>O fio desencontrado ou a restituição parcial da memória.....</i>	68
Capítulo 2: Memória de operários – do entusiasmo nas grandes greves ao anonimato em Peões.....	89
2.1 – <i>A classe operária vai ao paraíso?.....</i>	90
2.1.1 – <i>Três cineastas e diferentes visões das greves.....</i>	93
2.2 – <i>Efeitos da diáspora: nostalgia e melancolia no ABC.....</i>	118
2.2.1 – <i>Imagens que contornam resistências.....</i>	153
2.3 – <i>Sobre a dimensão fabular e o privilégio da fala.....</i>	162
Capítulo 3 – Novas derivas da memória.....	183
3.1 – <i>Santo Forte: livre-trânsito entre os credos e subjetivação da experiência religiosa.....</i>	204
3.2 – <i>O Fim e o Princípio: dispositivo esgarçado e vigor da oralidade.....</i>	241
3.3 – <i>Jogo de Cena: espelhamento narrativo e plasticidade da palavra.....</i>	282
Conclusão: riqueza oral, memórias plurais e o verbal esculpido.....	311
Referências bibliográficas.....	323

Introdução:

“No princípio era o Verbo”. Repetido à exaustão em pregações cristãs, o famoso excerto do Novo Testamento parece nos sugerir que o ponto de partida da experiência humana, em sua relação com a transcendência ou com o outro, é a palavra. O versículo também poderia servir de síntese à prática cinematográfica de Eduardo Coutinho, uma arte que, não raro, elege a fala dos sujeitos por ele abordados como fundamento maior e patrimônio inalienável. Nos muitos títulos de sua trajetória, com frequência nos vemos arrebatados por relatos de grande vigor, de notável eloquência e de surpreendente teor confessional, que destoam da exposição gratuita evidente nos programas do tipo “reality shows”, bem como se diferenciam dos depoimentos picotados, pulverizados de sentido e de contexto que proliferam na cobertura jornalística diária. Para Eduardo Coutinho, a fala do outro, colhida em encontros que não aceitam a pressão dos relógios, é um tesouro a lapidar – cabe ao cineasta estimular seus personagens a se reinventar sem as interdições do jogo midiático – e a salvaguardar das edições deletérias que comprometem a desenvoltura dos sujeitos em cena. Dito isso, talvez possamos extrair outro preceito de sua arte: preservar ao máximo, no corte final que chega ao espectador, a fulgurância da experiência vivida no set.

Testemunhei parte deste fascínio e excitação em fins de 1999, quando, logo após concluir o curso de Jornalismo e ingressar na roda-viva das redações, acompanhei a estréia de *Santo Forte* no circuito exibidor. Até então, o nome de Coutinho, para mim e os colegas de expediente, era um verbete importante da cinematografia nacional, vinculado a um título considerado obra-prima, *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), mas pouco popular à minha geração. Concluída a sessão, me vi tragado por um sem-número de questões que me solicitavam respostas nada fáceis. Apresento algumas delas, pelo menos as que mais me instigaram: que escuta é esta, a do diretor, capaz de provocar tamanha entrega do outro em cena? Como Coutinho consegue estabelecer tal laço de confiança com seus entrevistados? Que cinema é este que privilegia tanto a oralidade e aparentemente negligencia a dimensão visual de uma arte que sempre se orgulhara de não ser refém do verbo?¹ E, acima de tudo, quais memórias são revolvidas pelos sujeitos abordados pelo cineasta e que fatores inter-

¹ - Compreendi posteriormente, como exponho em passagens desta tese, que Coutinho não é negligente com a composição e a dimensão visual da tomada; ao contrário, se a oralidade desponta com vigor em seus filmes e chega ao espectador com tanta ênfase isto se deve também à maturação de um enquadramento e de uma estilística que contribui para nos projetar/imersar nas narrativas dos personagens.

vém neste exercício de rememoração? Dentre tantos questionamentos, eu tinha certeza de dois fatos: tratava-se de um cinema fortemente amparado na fala/deriva narrativa do outro, deriva que comporta desvios inesperados, e cuja matéria basilar, sem dúvida, era a memória, com suas lacunas, recalques, incertezas e oscilações.

Tais perguntas e constatações, o leitor logo perceberá, constituem a bússola investigativa deste trabalho, pontuando cada parágrafo e reflexão. E, nos anos que se seguiram à projeção de *Santo Forte*, elas voltaram a despontar por ocasião da exibição de novos títulos do diretor, a exemplo de *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O Fim e o Princípio* (2005). Situações nas quais, muitas vezes, tive o privilégio e o estranhamento de entrevistar Eduardo Coutinho. Privilégio porque já me certificara do talento ímpar do cineasta e, cada vez mais, sentia-me enredado por sua arte; estranhamento porque, os que o conhecem, sabem que Coutinho não é do tipo mais afável e disposto a tagarelar com jornalistas – menos ainda com aqueles em início de atividade. De qualquer modo, tais encontros, ainda que conduzidos com excessiva cautela, me deixaram marcas importantes. No mínimo, contribuíram para ratificar uma certeza que já se evidenciava: o realizador e parte de sua obra haveriam de se constituir em “objeto de investigação”, no sentido nobre do termo, no meu doutoramento.

É importante ressaltar, portanto, que, nesta pesquisa, não tive intenção de apresentar um panorama completo da cinematografia do diretor, tampouco de enveredar por leituras evolutivas, no intuito de mapear desdobramentos de sua arte de forma cronológica e comparativa. Alguns confrontos e analogias despontam entre os títulos aqui estudados, mas cada obra se sobressai por si, é analisada em sua plenitude e singularidade. Por conseguinte, em vez de investir em evoluções, linearidades e coincidências, preferi localizar e destacar as rupturas, as diferenças, o esforço de Coutinho para se reinventar e renovar sua prática, ainda que certos procedimentos, como reiterei no início, permaneçam como fundamento do seu trabalho. E assim penso ter contribuído para desconstruir um mal-entendido que, regularmente, ouvi de outros espectadores e/ou colegas de redação: a alegação de que o documentário de Coutinho, embora exuberante no que se propõe, é repetitivo e enfadonho, de que as obras pouco se diferenciam entre si. A meu ver, se trata de uma alegação ingênua, facilmente refutável.

Sobre a escolha dos títulos contemplados neste trabalho, cabe um esclarecimento. O critério fundamental, sem dúvida, foi a adequação das obras à temática que eu desejava pesquisar com maior ênfase (investigar como a memória e a oralidade pontuam a práxis cinematográfica do diretor). Certamente, todos os filmes de Coutinho possibilitam uma investigação norteada por tal interesse. No entanto, tendo em vista a limitação física e emocional de toda tese, um percurso integral nunca foi cogitado por mim. Esforcei-me, então, por fazer uma triagem, de modo a selecionar as obras que melhor se encaixavam nesta proposta. Por outro lado, preciso admitir, minha triagem também foi comprometida pelo viés afetivo – inevitavelmente, privilegiei os títulos que mais me instigavam, como espectador e pesquisador. Eis a lista delimitada, na seqüência em que despontam na tese: *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *O Fio da Memória* (1991), *Peões* (2004), *Boca de Lixo* (1993), *Santo Forte* (1999), *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007). Dito isso, espero ter feito uma escolha sensata.

Como o leitor poderá conferir, esta pesquisa se encontra dividida em três capítulos, excetuando-se a introdução e a conclusão. Os dois primeiros contemplam os filmes onde o binômio memória individual/social centraliza grande parte dos relatos documentados. Em outros termos, em tais títulos (são eles: *Cabra Marcado*, *O Fio da Memória*, *Peões* e *Boca de Lixo*), a narrativa do vivido com frequência se encontra entrelaçada a um sentimento de pertença a um grupo ou comunidade, ou orientada pela existência de um passado comum partilhado pelos entrevistados. Nestes filmes, portanto, acompanhamos um duplo movimento: a afirmação das singularidades não raro é acompanhada de um revigoramento dos laços sociais. Extenso, o terceiro capítulo concentra os demais títulos – *Santo Forte*, *O Fim e o Princípio* e *Jogo de Cena*. Nesta tríade, as entrevistas se tornam menos limitadas a um eixo temático e a uma vivência comum partilhada pelos personagens, culminando em encontros mais abertos, propícios à *fabulação* e ao afloramento de uma memória que promove inesperadas derivas narrativas.

Neste trabalho, alguns autores, sem dúvida, se converteram em referenciais importantes e com eles estabeleci um diálogo mais profícuo. Cito um quarteto em particular como apoio sólido e mais recorrente ao longo das páginas: Walter Benjamin, especialmente seu olhar sobre a transição entre as sociedades modernas e contemporâneas; suas considerações sobre a experiência da narração, sobre a figura do narrador e a partilha da experiência; seus

apontamentos sobre Proust e Baudelaire, bem como sua proposta de revisão do conhecimento histórico a partir de suas famosas teses. Gilles Deleuze, cujo seminal estudo sobre os cinemas clássico e moderno, dividido em dois tomos, iluminou passagens consideráveis desta pesquisa – cito com particular ênfase o capítulo “As Potências do Falso”, que nos sugere uma nova compreensão para a velha dicotomia ficção e do documentário. Henri Bergson – após a leitura de suas páginas, percebemos que a memória e o tempo adquirem nova espessura, ganham outras possibilidades de abordagem, distantes de qualquer aplicação esquemática. Por fim, Jean-Louis Comolli: seus ensaios sobre cinema e política, com ênfase na força do documentário para subverter o “grande cinema”, atravessado pelo espetáculo, pelo controle e pelo artifício (que conforma o olhar em vez de fundar uma nova relação com o espectador e com aqueles que são filmados), parecem encontrar na prática artística de Eduardo Coutinho um combatente aguerrido, sobretudo no que se refere ao seu desejo candente de revigoração do *cinema direto*.

Todavia, ao contrário de muitos outros estudos, não posso afirmar que esta pesquisa se encontra norteadada unicamente por tais autores, ou que possui um referencial mais imponente – por exemplo, um autor que se sobressaia aos demais. Na verdade, tendo em vista a peculiaridade/heterogeneidade da obra de Eduardo Coutinho, senti-me desafiado, ao longo do processo de escrita da tese, a recorrer a vários interlocutores no intuito de compor um universo teórico fecundo e abrangente, que me permitisse cotejar cada obra sem desprezitar sua singularidade. Em outras palavras, não raro, a cada novo capítulo e/ou novo filme precisei refinar ou abdicar dos referenciais analíticos com os quais estabelecera um diálogo na unidade anterior. Se, por um lado, tal exigência me impediu de avançar na obra de um autor específico ou de estabelecer cotejamentos mais sólidos entre eles, por outro, me possibilitou uma versatilidade teórica compatível com a riqueza do legado deste cineasta.

Dois esclarecimentos finais selam esta introdução. O primeiro dialoga com a explicação do parágrafo anterior. Durante a etapa de qualificação, fui instigado pela banca a não promover dissociações entre a teoria e o corpus fílmico na redação do trabalho, evitando assim divisões entre capítulos puramente teóricos e outros mais analíticos (de “confronto direto” com o objeto). Tal convite representou um desafio e tanto, posto que me encontrava familiarizado à uma prática monográfica que priorizava recortes bem delimitados – primeiro, procedia-se à triagem teórica e ao refinamento das categorias; em seguida, nos direcio-

návamos para o objeto em si. Preciso dizer que, ao acatar tal proposta, vi-me igualmente envolvido num curioso exercício de reinvenção da escrita acadêmica. Tendo em vista o meu pendor para aprofundar, refinar e lapidar conceitos/categorias, vez ou outra o trabalho adentra em digressões; tive o cuidado, todavia, de retomar sempre, ao término de cada imersão teórica, o que fora interrompido em razão destes exercícios de refinamento conceitual.

Por fim, a última ressalva: ela se refere ao título da tese, mais precisamente à palavra *refúgio* nele presente. Ao utilizar este vocábulo não quis afirmar que o cinema de Coutinho é simplesmente um lugar de recolhimento das memórias verbalizadas por seus personagens. Sua arte, como específico no decorrer da tese, não é somente repositório; ela contribui para construir, provocar, tensionar e estabelecer o contexto de urdidura de tais memórias. Meu argumento, pois, é que o cineasta é artífice deste processo e que, sem sua câmera e intervenção, o relato do vivido não se materializa. Portanto, o termo refúgio aqui utilizado tem outro sentido: o cinema de Coutinho é certamente um lugar de produção e registro de memórias, mas ele também propicia um *abrigo* contra a ação deletéria do esquecimento, permitindo assim a posterior visibilidade das narrativas articuladas. Sua arte é um lugar de escuta, de escrita e de construção, mas, uma vez que quase sempre privilegia grupos negligenciados pela grande mídia, também propicia a ribalta através da qual seus personagens podem expressar e externalizar seus desejos e/ou inquietações. Pormenorizadas todas as informações, cabe ao leitor avaliar se fui ou não bem sucedido nesta tarefa. Aceito de bom grado o julgamento.

Capítulo 1: A redescoberta da memória e a abertura para o outro

Diretor paulista egresso do “Centro Popular de Cultura” da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) e ex-funcionário da Rede Globo de Televisão, Eduardo Coutinho possui uma trajetória singular no cinema. Em vez de migrar do documentário para a ficção, caminho peculiar a muitos realizadores, fez o percurso inverso. Radicou-se no primeiro campo, muitas vezes menosprezado como domínio menor por centralizar poucos recursos e arrecadar inexpressivas bilheterias, ou por apenas servir de “balão de ensaio” que antecede a migração do diretor para o universo ficcional. Seu enraizamento nesta tradição é ilustrado pela fidelidade de seus filmes a algumas características recorrentes em muitos documentários: predileção por locações naturais; abdicação de ornamentos cênicos; participação de elenco não-profissional; inserção mínima de trilha sonora (quase sempre só aquela apreendida no momento da filmagem); opção por planos longos, que valorizam a fala do interlocutor; e enquadramento instável, que sugere espontaneidade e menor rigor na composição da tomada.

Antes, porém, de investir em uma leitura pormenorizada de suas obras, considero importante apresentar uma revisão dos anos que antecederam sua consagração como realizador. Não se trata aqui de propor uma genealogia, no sentido de uma investigação analítica e abrangente do passado, ou de tentar explicar o cineasta do presente pelas decisões da juventude (tampouco de traçar linhas evolutivas ou de buscar compreender sua arte por sua biografia). Certamente, os vínculos existem, mas escapam às nossas pretensões. Interessa-nos apenas recapitular os anos de formação cinematográfica – mapear os trabalhos que precederam seu triunfo artístico no documentário e, por tabela, o contexto de sua inserção neste domínio.

Entre os anos de 1957 e 1960, Coutinho residiu na França e estudou cinema no famoso *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC). Parte do dinheiro para a estadia européia, o brasileiro conquistara em um programa de TV, respondendo a perguntas sobre Chaplin, um episódio pitoresco em sua biografia (Lins, 2004; Mattos, 2003). Ao voltar, integrou o núcleo de artistas/criadores vinculados aos CPCs, participando inicialmente

de projetos teatrais². Em 1961, por exemplo, foi assistente de direção da peça *Quarto de Despejo*, de Eddy Lima; no ano seguinte, durante o I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas, realizado em Belo Horizonte, acompanhou a montagem da peça *Mutirão em Novo Sol*. Na turbulenta conjuntura política daquela década, os CPCs revitalizaram a cena artística com ousadas experiências no campo da pesquisa e da produção cultural. Embora não tenha sido o primeiro projeto da UNE neste segmento, foi sua iniciativa mais importante, tornando-se um marco da cultura brasileira e reunindo em sua equipe artistas, intelectuais e estudantes, embora certa vigilância ideológica tenha comprometido a integridade de alguns trabalhos, provocando cisões entre os militantes³.

Todavia, no âmbito cinematográfico, o CPC-UNE só finalizara um projeto, o filme *Cinco Vezes Favela* (1962), que reunia curtas de Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Miguel Borges e Marcos Farias. Também suas relações com a emergente geração do *Cinema Novo* passaram de uma identificação inicial para um clima de desconfiança e acusações mútuas. Glauber Rocha e o próprio Diegues censuravam a concepção didática e instrumental dos projetos do CPC (uma visão normativa da arte, limitadora e que tolhia a pesquisa formal, bem como a individualidade criativa); Carlos Estevam, sociólogo e ideólogo da UNE, rebatia: rotulava as produções do *Cinema Novo* de herméticas, formalistas e inacessíveis ao público e, por isso mesmo, conservadoras em vez de revolucionárias⁴.

Coutinho acompanhara a produção de um dos curtas de *Cinco Vezes Favela*; portanto, foi por intermédio deste filme coletivo que ele se inseriu na vertente cinematográfica do CPC. Todavia, mesmo com a rivalidade latente entre o CPC e o Cinema Novo, Leon Hirszman e Coutinho continuaram vinculados a UNE. Uma relação tênue, na verdade. Em

² - Ainda durante a estadia francesa, Coutinho dirigiu uma versão da peça infantil “Pluft, o Fantasminha”, de Maria Clara Machado.

³ - Para maiores informações sobre o embate entre arte e política no CPC, sugiro a leitura do ensaio: GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, pp. 127-162. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=en&nrm=iso>. [acesso em 4 de dezembro de 2009]. ISSN (versão impressa) 0102-0188. Doi: 10.1590/S0102-01882004000100006.

⁴ - O CPC nasce num contexto otimista, de crescimento do sindicalismo, de discussão da reforma agrária e de ascensão da pedagogia de Paulo Freire. Motivados pelo viés político, seus dirigentes defendiam uma cultura de alcance popular e democrática, que deveria abandonar os circuitos de exibição “burgueses” e adotar outros palcos, como as fábricas, as favelas, os sindicatos, as escolas e associações de bairro. Dessa forma, toda arte que se esquivasse deste compromisso político e engajado, era vista com reservas.

entrevista a Consuelo Lins, por exemplo, ele confessou sua surpresa ao ser escolhido pelo próprio Estevam, embora não fosse “comunista de fé”, para dirigir a próxima produção após o término de *Cinco Vezes Favela* (2004, p. 36 e 37). De início, relata o cineasta, a equipe decidira filmar uma adaptação de alguns poemas de João Cabral de Melo Neto, projeto logo abandonado uma vez que o escritor pernambucano recuara na concessão da autorização final.

Também envolvido no projeto da *UNE Volante*, espécie de caravana itinerante que mesclava arte e política em sua programação cultural, Coutinho se torna responsável pela filmagem de pequenos documentários sobre os problemas dos lugarejos que acolhiam as atividades da trupe. É preciso ressaltar que as imagens produzidas neste contexto eram filtradas pelas lentes do nacionalismo e da politização extrema em vigor no período⁵, posição ilustrada pela crença no papel do intelectual como agente da conscientização/esclarecimento das massas.

A iniciativa, todavia, não encontrou acolhida definitiva por parte do CPC e o material registrado não foi finalizado. Numa destas viagens, porém, Coutinho tomara conhecimento do assassinato de João Pedro Teixeira, líder e fundador da Liga Camponesa de Sapé (PB), à época a maior do Nordeste. Decide, então, acompanhar uma manifestação em sua memória e filmar o discurso da viúva Elizabeth Teixeira, que, àquela altura, emergia como nova liderança política. Sensibilizado com o episódio, Coutinho propõe ao CPC a realização de uma espécie de cinebiografia do mártir camponês; a idéia é rapidamente encampada.

Em sua proposta original, o projeto de *Cabra Marcado para Morrer* conciliava elementos do docudrama e preceitos do Neo-Realismo, sem deixar de apresentar inovações: as filmagens seriam realizadas nos locais que serviram de cenários para a luta política e onde ocorrera o assassinato de João Pedro, tendo como personagens e colaboradores os protagonistas reais da história, além de, por vezes, acatar o improviso como força criativa⁶. Todavia, em decorrência da continuidade dos conflitos na região de Sapé, a locação foi transfe-

⁵ - Nas tomadas iniciais de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), acompanhamos alguns planos filmados durante este período. Em *off*, o próprio diretor se manifesta sobre o contexto ideológico que orientara as filmagens, ressaltando o nacionalismo ingênuo que comprometera a qualidade/sobriedade de muitas produções à época.

⁶ - Algumas destas informações constam da seguinte fonte: QUEIROZ, Anne Lee Fares de. *Cabra Marcado para Morrer: Da História do Cabra à História do Filme*. Dissertação defendida no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do Prof. Fernão Ramos. Campinas, 2005.

rida para o Engenho da Galiléia, onde fora fundada a primeira Liga Camponesa do Nordeste, no município de Vitória de Santo Antão (PE), e as primeiras cenas só foram rodadas em fevereiro de 1964. Do elenco original, restou apenas a viúva de Teixeira – os demais “atores” foram recrutados entre os camponeses da Galiléia. Mas, com o golpe militar, as filmagens logo foram interrompidas, parte da equipe foi presa e o projeto arquivado com 40% de suas tomadas concluídas. A maior parte dos negativos, no entanto, se salvou porque o material fora previamente enviado ao Rio de Janeiro para revelação. Este copião seria resgatado na segunda versão do *Cabra*, 17 anos depois, agora num projeto com outra configuração e abordagem (um episódio que será retomado mais à frente neste capítulo).

Interditado pela ofensiva militar, o *Primeiro Cabra*⁷, hoje, integra a lista das obras inacabadas de nossa cinematografia e que jamais chegarão aos projetores da sala escura. Frustrado com a intervenção arbitrária, Coutinho ainda permaneceria no domínio ficcional, sempre impulsionado pela figura de Leon Hirszman, antes de ratificar sua trajetória no documentário. Em termos cronológicos, Coutinho trabalhou inicialmente como roteirista, assinando com Leon os roteiros de *A Falecida* (1965), um marco do *Cinema Novo*, e de *Garota de Ipanema* (1967). Paralelamente, e também por sugestão do amigo, dirige *O Pacto* (1966), média-metragem que compõe um dos três episódios da série *ABC do Amor* (os dois outros capítulos são *Noite Terrível*, de 1967, do cineasta argentino Rodolfo Kuhn, e *Mundo Mágico*, de 1967, do chileno Helvio Soto). O episódio inicialmente estava destinado a Nelson Pereira dos Santos, que não pôde executar o projeto; com a desistência de Santos, Coutinho assumiu a direção.

Foi também na condição de substituto que realizou *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), seu primeiro longa-metragem, um misto de comédia e sátira política sobre os riscos de uma guerra atômica. Produzido por Zelito Vianna, o filme seria conduzido por Luís Carlos Maciel; um desentendimento entre ambos levou Coutinho a ser indicado para sua execução. *Faustão* (1971) é sua última experiência direta na ficção e, segundo Lins, integrava um projeto maior da Saga Filmes, produtora de Hirszman e Marcos Farias, de realizar quatro obras sobre o cangaço no Nordeste. Levemente inspirado na peça *Henrique IV*, de Shakespeare, o filme, assim como as produções anteriores de Coutinho, não teve grande êxito

⁷ - Diante da guinada estilística entre os dois projetos (uma reformulação inevitável), bem como da lacuna histórica e política entre ambos, é usual se referir aos mesmos como *Primeiro* e *Segundo Cabra*.

popular (2004, p. 18). Insatisfeito com os primeiros trabalhos, ainda se dedicou a atividade de roteirista nos seguintes filmes: *Os Condenados* (1973), dirigido por Zelito Viana; *Lição de Amor* (1975), de Eduardo Escorel; e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, hoje a segunda maior bilheteria do cinema nacional. Isto para não citar um breve e curioso trabalho como ator (em *Câncer*, 1972, de Glauber Rocha). Sem encontrar projeção como cineasta, e com problemas financeiros, Coutinho assume a função de copidesque no “Jornal do Brasil”, na primeira metade da década de 1970, e só eventualmente publica algumas críticas no *Caderno B* (suplemento cultural deste veículo). Todavia, seu envolvimento com o documentário, domínio que o projetará artisticamente, ainda não iniciara.

Para efeito de esclarecimento, contudo, é importante citar que os primeiros anos de vinculação de Coutinho com o cinema coincidem com o contexto de emergência das tecnologias portáteis de captação das imagens e registro síncrono do som (*dispositivo direto*) no cinema brasileiro, o que propiciou ao documentário nacional, e também à nossa produção ficcional, vivenciar uma inédita renovação. Não cabe aqui debater se a transformação vislumbrada pelo primeiro domínio (a passagem do formato clássico para o moderno) derivou das conquistas técnicas, ou se foi uma vontade estética e uma reorientação ética que exigiram novos equipamentos e uma inédita base de realização; o importante é a transição qualitativa vislumbrada pelo documentário. Todavia, entre nós, a consagração plena do *direto* enfrentaria resistências decorrentes do cenário político-cultural. As análises de Ramos (2008) e Guimarães (2008) convergem ao apresentar uma síntese do embate: a base tecnológica do *direto* e sua estilística são adotadas pelos brasileiros, porém nossos realizadores ainda se encontravam vinculados a um contexto de militância que os leva a pensar o documentário em termos de didatismo social e fins educativos. É precisamente esta inclinação (uma atitude que, no limite, desrespeita a alteridade) que levará Bernardet, em *Cineastas e Imagens do Povo*, a forjar o epíteto *sociológico* para censurar tal postura e recorte.

1.1 - A experiência do Globo Repórter:

Nos anos de 1970, período que assistiu a um arrefecimento da produção cinemanovista e a uma intensificação da censura militar, foi precisamente a televisão, então o possível grande adversário da “sala escura”, o veículo que permitiu a muitos cineastas herdeiros ou debitários daquela tradição exercer o seu ofício com regularidade. Na verdade, até a aper-

feioar seu talento, com a prática de procedimentos ainda inéditos no campo audiovisual. Cabe destacar aqui, sobretudo, a experiência do *Globo Repórter*, que, mesmo não tendo sido o pioneiro nesta ponte entre os dois veículos⁸, foi o programa que possibilitou a muitos cineastas descobrir e amplificar as potencialidades do documentário no Brasil – desta experiência, claro, participara Eduardo Coutinho.

Inicialmente batizado de *Globo Shell Especial*, em virtude da parceria com a multinacional, e concebido como um projeto que previa a realização de 24 produções, o programa recebeu, já em 1973, seu título definitivo – *Globo Repórter*. Coutinho, no entanto, somente seria integrado à equipe dois anos depois, quando recebe um segundo convite da emissora carioca. Além do diretor do *Cabra*, fizeram parte do quadro do programa, na condição de funcionários ou de *free-lancers* regulares, nomes como Walter Lima Júnior, João Batista de Andrade, Paulo Gil Soares, Sylvio Back, Hermano Penna, Maurice Capovilla, Jorge Boddanzky e Dib Lufti, profissionais oriundos do cinema.

Todavia, é preciso destacar que a transição entre as duas mídias não foi compartilhada ou aprovada por toda a classe cinematográfica, tampouco encarada sem resistências. Na verdade, em tempos de consolidação da TV e de turbulenta conjuntura política, migrar de um veículo de grande respaldo artístico como o cinema para outro de menor prestígio e, quase sempre associado aos segmentos conservadores do País, era uma atitude ousada, vista com evidente desconfiança (Resende, 2005). Uma espécie de traição à cultura, à pátria e à luta pela redemocratização. Tal condenação, claro, refletia um preconceito em evidência na classe artística, resultado do entrincheiramento político do período; contudo, o engajamento excessivo também impediu os críticos de perceberem as implicações positivas deste intercâmbio estético e a relevância da ocupação dos espaços criativos na TV (em vez de traição, tal deslocamento poderia ser encarado como *infiltração estratégica* no campo supostamente inimigo).

Em seus anos de consolidação, o Globo Repórter contava com três eixos de realização: um Núcleo de Reportagens Especiais, sediado no Rio de Janeiro e dirigido por Paulo Gil Soares; uma Divisão de Reportagens Especiais, criada em São Paulo, em 1974; e os trabalhos executados pela *Blimp Filmes*, produtora paulista independente que contribuiu

⁸ - Talvez a primeira experiência bem-sucedida nestes termos tenha sido o programa *Hora da Notícia*, da TV Cultura, lançado no início dos anos de 1970.

regularmente com o programa. Embora não fosse um oásis para a realização autoral, o Globo Repórter possibilitou à sua equipe de cineastas exercitar a criatividade com relativa autonomia, sobretudo se considerarmos a conjuntura da época. Lins enumera algumas das circunstâncias que propiciaram um contexto de menor controle e vigilância: primeiramente, inexistia concorrência, o que conferia uma maior liberdade na proposição e execução de pautas (estas, aliás, eram de responsabilidade quase exclusiva dos núcleos de produção, o que lhes assegurava certa independência); por outro lado, a equipe do programa não estava instalada na sede da emissora, mas num casarão próximo, o que tornava o acesso restrito e dificultava um controle assíduo; por fim, até 1981, o Globo Repórter era feito em película reversível, um tipo de filme sem negativo e que só pode ser montado no original – tal fator impedia remontagens, limitando a interferência dos censores e da direção (2004, p. 19 a 21).

No entanto, é importante ressaltar que o contexto favorável não implicava em plena autonomia ou completa liberdade criativa naqueles anos turbulentos. Ao contrário do que a descrição possa sugerir, cada programa vitorioso era resultado de intensa negociação e esforço coletivo. No site da revista *Contracampo*, há um interessante e ilustrativo relato de um debate promovido em 25 de abril de 2002, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, por ocasião da retrospectiva *Cinema na TV*, que reuniu alguns dos principais documentários produzidos pelo Globo Repórter na década de 1970 e integrou a programação do festival *É Tudo Verdade* daquele ano. O encontro reuniu nomes como Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Walter Lima Júnior e Eduardo Coutinho, dentre outros. Entre loas à experimentação, ao pioneirismo e aos desafios vivenciados na época, cada debatedor presente relatou sua experiência pessoal no programa. É de Coutinho, no entanto, a ponderação mais equilibrada sobre aqueles anos de “cabo-de-guerra”: para ele, a passagem pela Globo não foi o paraíso, mas um espaço permanente de negociações e de buscas por brechas criativas. Para cada obra de qualidade, com êxito temático ou inovação na linguagem, destaca o cineasta, era preciso ceder às exigências da emissora ou da censura em muitos outros trabalhos. “Para se conseguir realizar esses filmes era necessário uma negociação diária. Muitos programas ruins e documentários estrangeiros eram reprisados para cobrir os espaços”, esclarece Coutinho. Em seguida, conclui: “aquilo não era o céu

nem o inferno, vivíamos de brechas. O problema hoje é que não há mais brechas na TV brasileira”⁹.

Veterano da “caravana Farkas”¹⁰ e também convidado do encontro, Paulo Gil Soares nos apresenta outras informações sobre o Globo Repórter: segundo ele, após se direcionar para o formato documentário, o programa manteve como preceito a falta de diretrizes estéticas rígidas, o que criou um terreno propício à experimentação. Ou seja, apesar da base técnica moderna, produções no formato clássico (com voz over, depoimentos formais e imagens de contextualização) se revezavam com obras mais ousadas, que recorriam às virtudes/riscos do *direto*, à confiança no improviso ou às reconstituições do docudrama. E, uma vez que apenas o som *off* era ostensivamente revisado pelos censores, a presença do *direto* permitiu a abordagem de temas mais delicados sem o risco iminente de vetos ou interdições.

Os participantes do encontro também foram unânimes em ressaltar outra virtude do Globo Repórter: o programa fora responsável pela primeira grande troca técnica e estética entre os profissionais da TV e do cinema no Brasil. Neste sentido, a presença de realizadores de verve cinemanovista influenciou no ajuste temático e formal dos filmes. Exemplo de ajuste: diante do contexto fortemente repressivo, grande parte dos diretores se dedicou à realização de projetos que propunham uma redescoberta do Brasil, de suas pequenas cidades e dos grandes dilemas sociais, recorrendo a uma abordagem quase sempre crítica, mas ponderada, da miséria. Diferentemente de hoje, àquela época inexistia a figura do repórter especializado em programas desta natureza; portanto, com frequência, o próprio diretor se

⁹ - Referências: *A TV Desconhecida: Globo Repórter/Globo Shell Especial*. Matéria veiculada no site da revista *Contracampo*, disponível em < <http://www.contracampo.com.br/39/tvdesconhecida.htm>>. [acesso em 20 de dezembro de 2009].

¹⁰ - Húngaro naturalizado brasileiro e pioneiro da fotografia no País, Thomaz Farkas é um nome central na consolidação do documentário nacional. Nos anos de 1960/1970, Farkas atuou como uma espécie de catalisador do entusiasmo de jovens e promissores cineastas, tornando-se um dos raros nomes a assumir com exclusividade e competência a condição de produtor, contribuindo assim para impulsionar o domínio não-ficcional. O produtor reuniu em torno de si uma equipe ampla e qualificada (nomes que fariam história no documentário brasileiro), e, mesmo sem o amparo estatal, conseguiu viabilizar a realização de títulos importantes neste contexto de revitalização. Para aprofundamento, conferir: LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas: Itinerários do Documentário Brasileiro*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ, sob orientação do Prof. Manoel Salgado Guimarães. Rio de Janeiro, 2005.

encarregava de fazer o “trabalho de campo” com uma equipe reduzida, o que conferia um tom autoral aos documentários¹¹.

Coutinho não idealiza os anos de Globo Repórter, mas reconhece a importância desta experiência em sua formação. Na equipe do projeto, o cineasta ocupou várias funções – não somente a de diretor, como ocorrera com outros colegas. À ocasião, a maior parte da programação era composta por produções estrangeiras, que representavam um baixo custo para a emissora carioca. O desafio dos brasileiros era aumentar a participação local e filmar com regularidade (Resende, 2005). Para Coutinho, especialmente, que tivera uma curta e frustrada experiência ficcional, o trabalho na Globo, entre os anos de 1975 e 1984, representou um aprendizado¹². Além de lidar com o *timing* da produção televisiva, Coutinho desenvolveu na emissora a familiaridade com certos pressupostos do documentário – o trabalho de investigação/pesquisa de personagens, o respeito pela fala do *outro*, o exercício da escuta, a importância da interlocução, a confiança no improviso, o corpo-a-corpo com o mundo... Quanto à censura interna, quando se manifestava (e houve alguns episódios), segundo o cineasta, decorria mais dos índices de audiência do que de pressões políticas (Resende, 2005).

No Globo Repórter, Eduardo Coutinho realizou vários curtas e alguns documentários de média-metragem (dentre eles: *Seis Dias em Ouricuri*, de 1976; *Superstição*, de 1976; *O Pistoleiro de Serra Talhada*, de 1977; *Theodorico, Imperador do Sertão*, de 1978; *Exu, uma Tragédia Sertaneja*, de 1979; e *O Menino de Brodósqui*, de 1980). Essa passagem sinaliza um momento de inflexão na trajetória do cineasta, constituindo uma espécie de reori-

¹¹ - Uma avaliação deste contexto de intercâmbio artístico e criativo se encontra no artigo: FRANÇA, Andrea; HABERT, Angeluccia; e PEREIRA, Miguel. *O Globo Repórter sob o Lema Setentista: Ocupar Espaço, Amigo, Eu Digo, Brechas*. Artigo apresentado no 19º Encontro anual Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação do Brasil (Compós), realizado de 8 a 11 de julho na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Disponível em < http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_andrea_franca_angeluccia_habert_miguel_pereira.pdf>. [acesso em 10 de agosto de 2010].

¹² - Para o público também consistiu num aprendizado: é importante destacar que, além do intercâmbio estilístico facilitado pela presença de cineastas na TV, a veiculação de documentários nesta mídia contribuiu para popularizar este domínio ou, pelo menos, diminuir as resistências tradicionais. Todavia, é preciso atentarmos para o fato de que o projeto “Globo Repórter”, em sua marcha nos anos de 1980, também nos legou algumas defasagens estéticas: um déficit de qualidade em benefício de fórmulas de maior êxito de audiência (*menos cinema e mais reportagem*). Para aprofundamento: MILITELLO, Paulo. *A Transformação do Formato Cine-documentário para o Formato Teledocumentário na Televisão Brasileira: o Caso Globo Repórter*. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP, sob orientação do Prof. Laurindo Leal Filho. São Paulo, 1997

entação profissional. Porém, dada à dificuldade de acesso a esta produção¹³ e os objetivos da presente pesquisa, comentarei apenas dois destes filmes, que, a meu ver, ilustram a intimidade de Coutinho com os referenciais estilísticos descritos no parágrafo anterior.

Apesar da abordagem austera que se tornou o padrão neste tipo de produção telejornalística (um apresentador que introduz o tema ao público como uma espécie de “mestre de cerimônias”; um narrador a contextualizar e explicar os fatos; uma edição discreta, linear e que prima pelo didatismo; o farto emprego de depoimentos de especialistas; invisibilidade da câmera e da equipe de filmagem...), a equipe de cineastas do Globo Repórter converteu sua passagem pela TV num fecundo laboratório. No caso de Coutinho, cabe destacar os artifícios aprimorados neste processo. Vejamos.

Um famoso e extenso plano (pouco mais de três minutos) em *Seis Dias em Ouricuri*, onde um sertanejo discorre sobre as raízes que ele e seus pares são obrigados a comer para aplacar a fome durante a estiagem, atesta uma abertura para o *outro* pouco comum à ocasião. Nesta produção, apesar da hegemonia do formato clássico (locução over e imagens que contextualizam a narração), que prefere o púlpito (discorrer sobre o outro) à partilha da enunciação, o respeito pelo tempo da fala do personagem – com suas particularidades, cacotes, pausas e hesitações –, exemplificada pela envergadura do plano citado, constitui um ato vitorioso. Nesta tomada, Coutinho, fora de cena fisicamente, mas presente pela voz instigadora, incita o entrevistado a compartilhar conosco a sina trágica de sua região: raízes rejeitadas pelo gado e digeridas pelos porcos são, nos períodos de seca, o único alimento de muitos indivíduos. Sua fala conjuga explicações lúcidas, pausas constrangedoras, frases fortes e comoventes... “Um plano como esse desapareceu da televisão”, lamenta Coutinho. A urgência da TV, conclui o cineasta, despreza o silêncio, o tempo morto, a hesitação e o encadeamento da fala, transformando a edição em prática crucial e inevitável. Em resumo, são raríssimas as falas que atingem 30 segundos de veiculação (Lins, 2004, p. 21). O título do filme, por outro lado, antecipa um artifício que será amplamente empregado por Coutinho em obras futuras: a adoção de um *dispositivo* espaço-temporal para delimitar o contexto e as condições de trabalho da equipe.

¹³ - Pude assistir a alguns destes títulos na videoteca do Instituto de Artes (IA) da Unicamp, porém em poucas ocasiões. Para compensar a inacessibilidade, entrei em contato com o Centro de Documentação da TV Globo (Cedoc), solicitando o material para fins acadêmicos, mas não obtive retornos. Todavia, em fóruns de compartilhamento na internet, consegui baixar duas destas produções.

Tal prática constitui uma espécie de “prisão” virtuosa, demarcando a abrangência do filme e balizando as fronteiras geográficas/cronológicas relativas à produção: *onde filmar e durante qual período*. Este recurso, que também inclui a definição do universo de entrevistados a ser abordado, é revelador da seguinte lógica: quanto menor e mais específico o recorte da realidade observada, menos chance tem o documentário de deslizar para indesejáveis generalizações – seu cinema aqui se diferencia das pretensões didáticas e totalizantes do *documentário sociológico* (Bernardet, 2003). Ao mesmo tempo, Coutinho acredita que o esforço para compreender um grupo reduzido, e que compartilha experiências comuns, pode permitir leituras mais complexas, autênticas e generosas da vida social.

Da safra *Globo Repórter*, desponta ainda o notável *Theodorico, Imperador do Sertão*. Rico em planos extensos, centrado em único personagem que também assume a função de narrador, fato pouco comum neste tipo de produção televisiva, o filme aborda o fenômeno do *coronelismo* no Nordeste a partir do cotidiano e da trajetória política do “major” Theodorico Bezerra, um integrante exemplar da elite rural brasileira. Outro pioneirismo e ousadia do filme, realizado em 1978, num contexto de forte engajamento e militância artística, foi abordar com respeito e seriedade (sem leviandade ou má-fé) um personagem cujas ações cotidianas e truculência constituiriam munição fácil nas mãos de qualquer cineasta interessado em sua prévia condenação. Figura autoritária em sua fazenda, político de índole conservadora e adepto de práticas populistas censuráveis, Theodorico é filmado por Coutinho de forma idônea, num procedimento que busca compreendê-lo, sem necessariamente lhe dar razão ou condená-lo de antemão. Não se trata, porém, de humanizar o coronel ou de forjar empatias, tampouco de estabelecer qualquer cumplicidade entre cineasta e personagem; o exercício aqui se aproxima do respeito à alteridade praticado pelas Ciências Sociais, embora o filme não se confunda com peça científica ou etnográfica. Na contramão de muitas obras abertamente engajadas, e revisando aqui sua herança cinemanovista e “*cpcista*”, o média-metragem se destaca pela restrição dos juízos de valor ou de julgamentos prévios dos entrevistados – em síntese, não cabe ao cineasta ou ao filme emitir condenações, censuras e sentenças precipitadas, esboçar simpatias ou antipatias, tecer conclusões.

A avaliação do público, se necessária, deverá ser suscitada, sobretudo, pelas falas, considerações e visão de mundo do major – uma guinada ética que, neste filme, distingue o diretor de muitos de seus pares. No limite, podemos argumentar que Coutinho é responsá-

vel por algumas escolhas que intervêm no julgamento do espectador – ângulos e movimentos de câmera, composição do quadro, edição e exclusão de tomadas, hierarquização dos planos. Mas o respeito e deferência evidentes no filme (conceder ao personagem tempo e espaço para manifestar suas opiniões sem interdições ou julgamentos) me parecem ser mais relevantes na apreciação que o público fará do entrevistado do que as decisões proflmicas. E aqui reside a riqueza de *Theodorico*, o filme: se, por um lado, manifestamos aversão a certas práticas e comentários emitidos pelo major, em outros trechos do documentário, nos sensibilizamos com suas desventuras e esboçamos alguma simpatia. Para o espectador militante, talvez seja duro admitir, mas *Theodorico* nos leva a reconhecer, como sugere Lins, parafraseando o famoso filme de George Stevens, que “os brutos também amam” (2004, p. 26).

Tempos depois, em entrevista publicada na revista Sinopse (1999), da USP, Coutinho lamentaria o fato de ter se hospedado na casa do *major* potiguar, o que pode ter criado um vínculo pouco saudável à relação cineasta e personagem necessária a este tipo de abordagem (a formalidade teria sido abrandada por um excesso de intimidade); por conseqüência, na mesma entrevista, o diretor também admitiu ter feito um documentário mais favorável do que, de fato, gostaria. No entanto, a autocensura me parece excessiva. Apesar da enenação desenvolva e relativamente carismática, a vaidade excessiva e a postura autoritária do coronel acabam por lhe trair, denunciando ao espectador sua índole tirânica ao gerir suas propriedades e funcionários com mãos-de-ferro e regras de trabalho inflexíveis. Microfone em punho, o *major* muitas vezes assume a função de repórter a entrevistar seus colonos: suas perguntas visivelmente intimidam os moradores, provocando respostas contidas e constrangidas que revelam mais a subserviência e temor do que uma opinião livre. Igualmente censurável e intimidativa é a seqüência do alistamento ou “recrutamento” eleitoral, ilustrativa do esquema “voto de cabresto” do *coronelismo*, onde o próprio Theodorico convoca os trabalhadores através de um sistema de som, bradando frases do tipo: “sabem vocês que todos são obrigados na propriedade a ser eleitor, e eu mesmo é que quero tirar a fotografia de vocês. Pra quê? Pra você olhar pra mim e eu ver você...”

Mas se a experiência com o documentarismo na TV foi central à formação de Coutinho (amadureceu o seu olhar e disciplinou sua abordagem), por outro lado, muitos dos ensinamentos colhidos no Globo Repórter só puderam ser colocados em prática em títulos

futuros. A familiaridade com o *timing* frenético da TV, por exemplo, não impediu o cineasta de cedo reconhecer que o material que chegava à edição (a versão integral) era muito mais rico do que o produto finalizado, enxuto. Durante a montagem, com frequência os planos sofriam reduções e as pausas/tempos lacunares eram desprezados – precisamente os trechos que mais lhe interessavam. Em resumo, Coutinho rapidamente descobriu que o silêncio, tão desdenhado pelo ritmo da TV e muitas vezes considerado falha técnica, pode ser riquíssimo e proporcionar um grande efeito comunicativo no documentário.

1.2 – A retomada do *Cabra*, o transbordamento da memória e a consagração crítica:

Os anos no Globo Repórter representaram um período privilegiado para a prática documental de Coutinho; todavia, sua aclamação definitiva só despontaria com a finalização de um antigo projeto. Em 1979, com o início da abertura política e ainda nos quadros da emissora carioca, o cineasta planejou a produção e retomada do *Cabra*. É preciso salientar que a permanência no Globo Repórter contribuiu para o êxito deste empreendimento: além de conferir certa autonomia financeira ao diretor, uma moviola da empresa foi usada na pré-montagem do novo material filmado.

De posse do copião do *Primeiro Cabra* (40% do projeto fora rodado até sua interrupção em 1964) e de algumas fotos do antigo set, Coutinho retornara à Galiléia (PE) e ao sertão nordestino para reiniciar o projeto, agora um documentário, reformulado a partir da seguinte premissa: reencontrar os protagonistas do filme original e conferir visibilidade às suas histórias de vida maculadas pelo golpe militar. Rodado em 16mm, exibido pela primeira vez em março de 1984 e só posteriormente ampliado para 35mm, após inúmeras projeções, o *Segundo Cabra* se tornou um marco do cinema nacional. Diante do contexto político brasileiro do final dos anos de 1970 e do esvaziamento da luta camponesa durante o regime militar, a retomada da obra original se revelava inviável; primeiro, o diretor não dispunha de informações seguras sobre os seus antigos colaboradores; por fim, sobre todos os sujeitos envolvidos no projeto inicial, atuou uma historicidade implacável, estimulando-os a leituras diversas sobre a experiência passada e o presente de suas trajetórias¹⁴. Um re-

¹⁴ - Sobre a ação da história sobre os sujeitos, promovendo releituras e revisões constantes, conferir: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

sumo do panorama e das condições em que desponta o novo *Cabra* é delineado por Roberto Schwarz:

“Dezessete anos depois, em 1981, o cineasta vai ao Norte em busca de seus companheiros e personagens. Leva o filme antigo e uma câmara. Atrás dele agora não há movimento estudantil ou facilidades governamentais, nem existe entusiasmo nacional. Em lugar da efervescência social e de suas formas de invenção muito socializadas, está um indivíduo mais ou menos sozinho, movido pela sua fidelidade a pessoas e a um projeto, só contando com seus poucos recursos. É evidentemente outro sujeito. Também o resultado de seu trabalho terá mudado: sem prejuízo da intenção social, tomará forma mercantil, como é inevitável (o que não é uma crítica, pelo contrário, pois a importância do filme está em acusar a transformação nos termos da vida brasileira). Nem os camponeses, enfim, são os mesmos. As cenas em que apreciam e comentam o próprio desempenho — situação sempre privilegiada, que faz intuir o que Walter Benjamin denominava o direito do trabalhador à sua imagem — são esplêndidas. Não deixam de mostrar, contudo, as modificações operadas pelo medo e por conveniências novas, sem falar no tempo. O reencontro é caloroso, mas o momento é outro”. (1985, p. 33)

A complexidade do novo *Cabra*, porém, pode ser atestada pela montagem eficiente que consegue ordenar e organizar um grande número de registros imagéticos e sonoros heterogêneos, com notável descontinuidade espaço-temporal entre eles. No filme despontam imagens documentais dos anos de 1960, trechos do *Cabra* original, fotografias e recortes de jornais da época (fontes que, ora reforçam aquilo que é dito pelos entrevistados, ora atestam a arbitrariedade do regime, tendo em vista a interdição das filmagens), depoimentos e entrevistas com os antigos atores, múltiplas vozes narrativas, tomadas da equipe durante a realização do segundo projeto e seqüências investigativas sobre o paradeiro da família do líder camponês assassinado.

Num primeiro momento, ao analisarmos a pluralidade de fontes e o encadeamento narrativo do filme, temos a impressão de que a obra parece se amparar numa articulação fortemente descontínua (diria até dispersiva). Como sugere Gervaiseau (2000), não há no documentário seqüências bem definidas ou unidade seqüencial regular; a sucessão de fragmentos heterogêneos parece reenviar o espectador a uma multiplicidade de lugares, tempos, ações e materiais, sem estabelecer conexões evidentes. Esta primeira leitura, todavia, não deve eclipsar a vitalidade do filme, sua fulgurância, e nos impedir de perceber sua rica tapeçaria. Longe de ser um demérito, a disposição narrativa do *Cabra* e o delicado trabalho de montagem (que concilia temporalidades e espacialidades diferentes, registros estilísticos

dísparos e inúmeras vezes a falar) revelam um esforço para promover uma convergência entre *forma* e *conteúdo* na obra. Diria até que se trata de uma feliz conciliação.

Explico. Na vasta cinematografia de Coutinho, o *Cabra* é precisamente a sua primeira obra a apostar na força do ato rememorativo e na eloquência dos sujeitos em cena (a oralidade é aqui referendada não apenas pela partilha da voz e a confiança na fala do *outro* a produzir suas “verdades”, mas também pela apreensão dos vestígios ou resíduos de uma cultura oral entre nós – suas marcas de expressão). Ora, a forma definida pela montagem/edição é fragmentada e lacunar porque a *memória*, o grande tema do filme, também o é – a emergência das lembranças, como poderá perceber o espectador atento, é gradual, despontando de fontes diversas e marcada por sobressaltos, incongruências e vazios. Em vez de vacuidade narrativa, teríamos, então, uma sintonia entre a moldura narrativa e o conteúdo abordado¹⁵. Por outro lado, no *Cabra*, acredito que a montagem não apenas costura fragmentos imagéticos, depoimentos, espaços e temporalidades heterogêneos; ela também concatena múltiplas peças sonoras, que criam atmosferas e ambiências diferentes para cada “assunto” focado.

Um exame pormenorizado nos permite decifrar outra pista esclarecedora para uma compreensão da organização fragmentada e da edição descontínua do filme. Gervaiseau (2000), por exemplo, assinala que *Cabra* é composto de uma série de relatos/testemunhos e que o ordenamento destes relatos obedece a um critério de arranjo temático. Para efeito ilustrativo, poderíamos estabelecer um paralelo com *Edifício Master*¹⁶, outro documentário de Coutinho. Diferentemente do que ocorre neste título de 2002, os personagens do *Cabra* e suas falas não são mantidos em cena pela duração da conversa; ao contrário, seus depoimentos são fracionados a partir do tema abordado (formação das Ligas, experiência da fil-

¹⁵ - Creio que opinião semelhante (a identificação de uma convergência entre forma e conteúdo no *Cabra*) é manifestada por Bernardet. Para o crítico, o filme original e os camponeses tiveram suas existências estilhaçadas; o novo filme faz emergir este passado soterrado e cindido, sem abandonar a noção de fragmento – portanto, a edição ou a abordagem fragmentada seria compatível com a história das partes derrotadas (cineasta, intelectuais do CPC e camponeses), marcada pelo excesso de fissuras, e com o exercício memorialístico, igualmente lacunar (2003, p. 232 e 233).

¹⁶ - *Edifício Master* (2002). Sinopse: durante sete dias, Eduardo Coutinho e sua equipe entrevistaram os moradores do *Edifício Master*, situado em Copacabana (RJ) e localizado a um quarteirão da praia. O prédio possui 12 andares e 23 imóveis por andar. Ao todo, são 276 apartamentos conjugados, onde residem centenas de pessoas. Coutinho e sua equipe conversaram com 37 moradores – suas histórias de vida, intimidades, sonhos e inquietações preenchem o filme, até hoje o maior êxito popular do diretor. Apesar de sua relevância, porém, o documentário não entra no recorte desta tese.

magem em 1964, perseguição e clandestinidade...). Ou seja, verificamos a adoção de uma inserção temática dos sujeitos – não raro, eles vêm e voltam no decorrer do filme¹⁷.

Tal escolha estilística me parece encontrar a seguinte justificativa: em *Master*, se prioriza a experiência individual e a visão de mundo do interlocutor (a entrevista, portanto, não possui norte rígido, tampouco é orientada pela existência de um passado comum aos moradores entrevistados); já no *Cabra*, as conversas circunscrevem um mesmo número de vivências comuns e visam recompor uma experiência coletiva – nenhuma fala individual é portadora da verdade destas experiências; só o conjunto delas pode se aproximar dos “reais” significados do passado para o grupo. Por conseguinte, assevera Gervaiseau (2000), o grande desafio do filme de Coutinho é justamente o de tentar estabelecer, através da montagem, o entrelaçamento desta rede de trajetórias que ligam o assassinato e o seu antigo projeto de reconstituição cinematográfica ao presente da filmagem de um documentário cujas personagens principais são os atores do filme interdito. Estes atores não foram companheiros diretos de João Pedro Teixeira, uma vez que atuavam em ligas diferentes (Sapé, de um lado, e Galiléia, de outro), mas vivenciaram, num mesmo contexto, experiências próximas – a luta pela reforma agrária no Nordeste e a pressão/perseguição dos líderes latifundiários.

Todavia, a originalidade do filme não se limita à pluralidade de fontes e vozes que restringem o viés didático e respeitam a ambigüidade/complexidade da realidade focada, sem impor leituras preferenciais (lembremos que a tendência dominante no documentário político do período eram as abordagens de tipo “sociológico”, que buscavam causalidades e explicações cronológicas). Ao contrário, a obra pode ser interpretada por múltiplos olhares: *Cabra* é, respectivamente, o filme do golpe e da abertura política – as cicatrizes destes momentos históricos despontam nos recortes de jornais, na arbitrariedade da ação militar, na impunidade dos crimes no campo e no esfacelamento de muitas famílias jamais recompostas; o documentário é também um registro reflexivo, que mescla um exercício de intertextualidade e metalinguagem sobre uma obra inacabada e interrompida bruscamente, e as conseqüências deste ato na trajetória dos principais envolvidos; e, ao instigar a memória

¹⁷ - Este recurso me parece pertinente à obra e ao empreendimento investigativo mobilizado, mas também possui implicações desfavoráveis, que comprometem a complexidade de alguns depoimentos/entrevistas, como ilustrarei à frente.

dos camponeses protagonistas das filmagens originais e ponderar sobre o subsequente destino de suas vidas, a obra se converte em rico registro memorialístico sem pretensões de fidelidade histórica ou de propor qualquer conclusão simplista e esquemática. Por fim, *Cabra* é também um exercício revisionista e crítico do modelo de cinema político defendido por uma certa intelectualidade dos anos de 1960.

É preciso ressaltar, contudo, que o filme não se propõe recapitular os últimos 20 anos da história brasileira – se elementos e episódios marcantes do passado nacional emergem de suas cenas é a partir do enfoque de casos e situações particulares conectados a experiências dolorosas (*fatídicas*, no caso do assassinato e do esvaziamento das Ligas; e *traumáticas*, como exemplifica a interdição das filmagens do *Cabra* original e o mergulho na clandestinidade). É em virtude desta propriedade de exumar o passado e de revisitar algumas memórias da resistência, conferindo-lhes visibilidade (ou seja, removendo o véu do esquecimento), que Bernardet atribui à nova obra – o documentário finalizado – o epíteto de “ponte”. Trata-se de um filme que conecta épocas distintas – de um lado, o contexto anterior e subsequente ao golpe militar; do outro, o processo de lenta abertura política (ou “degelo político”, para utilizar a expressão de Schwarz). Nas palavras de Bernardet, a principal qualidade do *Cabra* de 1984 é propor uma *ponte* entre o agora e o antes, “para que o antes não fique sem futuro e o agora, sem passado”, além de conseguir promover um duplo resgate de uma dupla derrota: a derrota do primeiro filme¹⁸, para sempre inacabado, e o esquecimento de João Pedro/das Ligas (2003, p. 227 e 228).

Em *off*, depois de oito minutos do início do documentário, Eduardo Coutinho revela suas pretensões ao espectador. Diz ter voltado à Galiléia sem roteiro prévio para completar

¹⁸ - Em nota anterior, destaquei o uso corrente das expressões *Primeiro* e *Segundo Cabra* para se referir a um ou outro dos projetos dirigidos por Coutinho sobre a experiência das Ligas Camponesas do Nordeste e o assassinato de João Pedro Teixeira. Além da lacuna histórica e política que distancia cronologicamente os filmes, as expressões também são ilustrativas da diferença estilística entre ambos. É importante ressaltar que as designações também estão relacionadas ao fracasso de uma experiência e ao êxito de outra. No entanto, tendo em vista a narração do filme de 1984, que esclarece o cronograma de realização da proposta original, me parece coerente sugerir **a existência de três Cabras** e não de dois, uma vez que **o filme passou por duas reformulações e não apenas uma**. Lembremos que, em seu primeiro projeto, ele contaria com a colaboração/participação dos reais companheiros de João Pedro, além de ter suas locações em Sapé; ao ser transferido para a Galiléia (um palco distinto de Sapé) e exigir o recrutamento de “novo elenco” (de outros camponeses com forte vivência política, mas sem partilhar o mesmo passado de João Pedro, de Elizabeth e dos colegas paraibanos, que interpretariam “seus próprios papéis”), o filme já sofre reformulações que o distanciam da proposta original. A conversão do projeto em um documentário, no contexto de reabertura política, é certamente uma guinada mais radical. Mas isso não nos impede de reconhecer que o projeto inicial foi duplamente modificado.

o filme do modo que fosse possível – sua idéia era reencontrar os camponeses que trabalharam no projeto de 1964. “Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, à história real da vida de João Pedro, à luta de Sapé, à luta da Galiléia, e também à trajetória de cada um dos participantes do filme, daquela época até hoje”, esclarece. Depor sobre o passado (em outras palavras, solicitar tal esforço de outrem) constitui, inevitavelmente, um exercício de memória, um ato de recordação, sujeito às intempéries comuns a todo processo mnemônico (seletividade, recalque, ocultamento, hierarquização, reinvenção...); mas como estimular a lembrança daquilo que ocorreu há tempos e que pode ter sido tragado pelo esquecimento, preterido em benefício de outras recordações ou ressignificado pela passagem dos anos? Devo salientar que o dispositivo acionado por Coutinho para “convocar” a memória dos atores remanescentes é perspicaz: o diretor e sua equipe improvisam num descampado da Galiléia a projeção do copião do *Primeiro Cabra* para os seus futuros interlocutores. Materializadas pela luz do projetor na grande tela, as imagens, inevitavelmente, haveriam de estimular no antigo elenco a recordação/reflexão sobre a experiência da filmagem, a luta campesina e os rumos de suas vidas após a suspensão do projeto¹⁹.

Certamente, em virtude da parceria firmada no passado, Coutinho, em um momento ou outro do reencontro, teria que “saldar” a dívida de outrora com a projeção do copião inacabado – trata-se de um imperativo ético. Mas, se ponderarmos o caráter coletivo deste evento (colegas que, há tempos não se viam, participam de uma mesma sessão) e o fato de que, cronologicamente, ele antecede o início das entrevistas, creio que a aparente simplicidade do artifício se torna digna de maiores esclarecimentos. O que significa, precisamente, *dar ou conceder imagens para ativar a memória e acionar um movimento de recordação?* Neste complexo intercâmbio, as imagens de um filme inacabado se convertem em combustível para a geração de outras *imagens*: precisamente, a torrente de lembranças a fervilhar na memória de cada camponês espectador, conectando-os simultaneamente ao passado da militância e ao presente da projeção. Aos atores, é dada a oportunidade de, não apenas rever um trabalho que se julgara perdido e de confrontar o jogo de fisionomias esculpidas pelo tempo (as feições de si e do grupo no pretérito e no presente), mas também de visitar um

¹⁹ - Em certa medida, a seqüência da projeção do copião inacabado para os “galileus” sinaliza outra transição importante no *Cabra*: o abandono da ficção e a migração da obra em gestação para o documentário.

tempo de forte mobilização política, quando a luta pela reforma agrária os congregava em torno de interesses comuns, e de ponderar sobre os rumos de suas trajetórias após o golpe militar de 1964 – que direções seguiram, por quais motivos e através de quais veredas?

Assim, insisto em ressaltar a sensibilidade de Coutinho ao forjar este dispositivo: olhar uma imagem da qual se participou, sejam quais forem os sentidos associados a este episódio passado, é sempre um convite a uma experiência mnemônica; uma imagem (foto ou trecho de filme) aciona outras imagens, convida a narrar... A fotografia ou o fotograma é, ao mesmo tempo, presença e ausência: um fragmento do passado está ao alcance dos olhos, mas aquilo que foi vivido está distante, há algo de mortificante (Bazin, pródigo em metáforas, dizia que a fotografia era uma *máscara mortuária* do referente). O que foi registrado não existe mais, exceto em lembranças indisciplinadas e fugidias. Ao analisar o uso das imagens nas investigações sobre a memória, Olga Simson conclui que a imagem do passado é, de fato, um poderoso deflagrador de reminiscências, reminiscências que, recolhidas no processo de recordação, revelam muitas vezes o coeficiente de invenção/recriação de cada testemunho (2005, p. 20 a 32). Miriam Leite vai além: para ela, independente da presença de um sujeito a recordar os fatos pretéritos de sua existência, os tradicionais álbuns de fotografia, populares antes da proliferação do digital, já apresentam uma disposição das fotos reveladora de um encadeamento narrativo. Observá-las é ativar imagens mentais e se entregar ao exercício de narrar – pensemos nos álbuns de casamentos, de aniversários ou de viagens, com disposição ordenada e, às vezes, ilustrados com textos descritivos (2005, p. 34 a 38).

Lembro, portanto, que a prolífica relação entre o cinema/fotografia e a memória não consiste apenas no fato de que esta última e suas lembranças (biográficas ou não) inspiram muitas obras, fecundando roteiros diversos, ou que as duas artes citadas freqüentemente tematizam o par memória/esquecimento²⁰. Talvez mais relevante seja o fato de que as imagens produzidas nestes campos, quaisquer que sejam suas origens e trajetórias, acionam outras memórias no espectador que as acolhe (*convidam a recordar*). Creio, porém, que o dispositivo acionado por Coutinho se torna ainda mais notável em decorrência de uma resolução simples e eficaz: o exercício de recordação não irrompe com o término da sessão im-

²⁰ - Recorrentes no cinema tanto no domínio ficcional quanto documental, tais relações, a meu ver, exemplificam o diálogo mais rotineiro e menos fértil desta arte com a memória.

provisada no Engenho da Galiléia; na verdade, as entrevistas só têm início no dia seguinte, como se o diretor tomasse a decisão de permitir que as imagens projetadas pudessem fertilizar por algum tempo a memória dos camponeses, revolvendo suas lembranças, suscitando emoções diversas.

Afinal, como aponta França, o cinema é uma arte que se projeta simultaneamente na superfície da tela e na tela mental do espectador, por supor que ele não está somente diante do filme, mas dentro dele, tomado e desdobrado pela sua duração; por conseguinte, “tem a potência de produzir novos sentidos de mundo, novas terras imaginadas, tanto daquilo que poderia ter sido, no passado, como daquilo que deve ser, no presente” (2008, p 11). Assim, o dispositivo mobilizado por Coutinho parece se amparar numa dupla convicção: o acesso às imagens do passado pode contribuir para fazer emergir, no presente, uma palavra revigorada (*o esforço rememorativo*); por outro lado, é a exploração das relações existentes entre as imagens do passado e as palavras evocadas no presente que possibilitará a reconstrução dos laços que unem os eventos pretéritos ao contexto do novo filme (Gervaiseau, 2000, p. 204).

Durante a exibição do copião do *Primeiro Cabra*, uma operação notável se estabelece: os antigos atores, agora sujeitos espectadores, se transformam em personagens do documentário em execução (*vislumbramos o abandono da ficção*). Nos dias seguintes, em entrevistas quase sempre individualizadas, somos convidados a nos familiarizar com suas leituras dos eventos passados conectadas aos relatos do presente – neste exercício retrospectivo e analítico, as diferenças evidentes entre o olhar de um e outro camponês nos surpreendem mais do que as convergências²¹. O fascinante em suas falas é a junção de memórias individuais e experiências coletivas – uma rememoração que os singulariza e, ao mesmo tempo, lhes confere uma dimensão/inserção social. No entanto, como observa Lins, em *Cabra* não testemunhamos a filmagem de uma realidade que preexistia à presença da câmera; na verdade, as memórias afloram em virtude da intervenção do cineasta e são instigadas

²¹ - Embora os protagonistas do *Primeiro Cabra* compartilhassem um conjunto de experiências (a vivência política nas Ligas; a participação no projeto do filme original; a referência de João Pedro como mártir camponês; e a perseguição após o golpe de 1964), este repertório comum não é suficiente para que eles alimentem idêntica memória ou manifestem igual apreço pelo passado. É de Schwarz o comentário mais arguto para sinalizar as diferenças ideológicas que se estabelecem, no presente, entre os atores que participaram do *Primeiro Cabra*: “Acontece que os fiéis, quando se reencontram depois da provação, não são os mesmos do começo”, resume o crítico literário (1985, p. 32).

pela mediação das lentes de registro – trata-se, portanto, de uma realidade produzida no encontro, no contato intercedido pelo cineasta, uma abordagem que aproxima o procedimento de Coutinho das experiências do cinema-verdade francês (2004, p. 38 a 45). No novo *Cabra*, portanto, não nos defrontamos com a reconstituição de fatos passados, previamente roteirizados. O que se deseja filmar não está dado, não pré-existe à filmagem e nem está codificado em *scripts*; busca-se a “verdade” e a partilha que despontam no encontro entre cineastas e camponeses/atores, um contato que só existe porque é agenciado, instigado, provocado (um evento que comporta imprevisibilidade, que se constrói para a câmera, forjado pela interlocução e o exercício de rememoração). Tal procedimento, como veremos, se repetirá na cinematografia futura de Coutinho. Também o exercício da escuta desponta aqui como preceito importante: respeitar o tempo da fala com suas hesitações, permitir a livre articulação das frases é um recurso hábil para conferir desenvoltura às memórias em gestação/narração, além de cativar a confiança dos entrevistados (um gesto que gera empatia, evita intimidações e demonstra respeito).

Mas se os relatos são quase sempre individuais (*proferidos individualmente*), a memória exumada nestas circunstâncias, ainda que mediada por leituras particulares, possui dimensões sociais. Em outros termos, ao convocar o testemunho de Elizabeth Teixeira e dos camponeses da Galiléia, o documentário de Coutinho confere visibilidade não apenas a estes sujeitos singulares e suas comunidades (Sapé e Galiléia), mas também, em escala menor, às diversas Ligas que se constituíram no Nordeste na virada dos anos de 1950, que encamparam a luta pela reforma agrária no País e cujos representantes amargaram destino e confinamento semelhantes.

1.2.1 – A memória social e a memória individual:

Creio ser necessário tecer alguns esclarecimentos sobre esta dicotomia, de modo a tornar compreensíveis suas peculiaridades, entrelaçamentos e singularidades, tais como podem ser vislumbrados na experiência do novo *Cabra*. Não raro, consideramos a memória como um fenômeno individual, uma experiência íntima, desconectada do tecido social. Todavia, já na primeira metade do século XX, Maurice Halbwachs (1990) argumentara que a memória deve ser entendida como um fenômeno de âmbito coletivo, construído, forjado e evocado a partir de nossas vivências com outros grupos, embora igualmente submetido a

flutuações, transformações e esquecimentos, tal como se atribuía a sua faceta individual. Para ele, é através do sentido de pertencimento a um grupo social que os sujeitos são capazes de adquirir, localizar, evocar e preservar as suas memórias – *toda recordação só se exprime por intermédio do grupo (teria o outro como referência)*.

Convém, no entanto, especificar o que se entende por memória. Jacques Le Goff a define como “um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (Le Goff, 1994, p.423). A recordação seria parte importante do processo de rememoração enquanto ato de evocação/articulação dessas lembranças (*seria a sua projeção no tempo presente*). Segundo Le Goff, o estudo da memória envolve uma “certa nebulosa no campo científico global”, justamente por se constituir em objeto de interesse de várias ciências, tais como a psicologia, a biologia, a psiquiatria e a neurofisiologia, além, é claro, das disciplinas relacionadas ao campo das ciências sociais (p. 423). Contudo, apesar da relevância da memória e de sua dimensão coletiva, ratificada por Halbwachs, Paul Connerton afirma que ela não tem sido estudada sistematicamente. Em sua opinião, um dos problemas que dificultam sua abordagem diz respeito à multiplicidade de tipos de memória existentes – “o verbo recordar entra numa diversidade de construções gramaticais e as coisas recordadas pertencem a muitas espécies diferentes” (1999, p.25). Por outro lado, ele admite que, se a memória coletiva tem sido negligenciada, isso decorreria do privilégio científico concedido a outros tipos de memória: por exemplo, o interesse da psicanálise pela memória pessoal (pelos atos de recordação que tomam como objeto um passado individual), ou a atenção que a psicologia experimental dedica à memória cognitiva. Todavia, já no prefácio ao livro de Halbwachs, Jean Duvignaud apontava tal descaso²²: depois de reconhecer que as investigações do autor sina-

²² - Ressalto que, ainda hoje, inexistente consenso entre historiadores e cientistas sociais quanto a legitimidade da memória como objeto de estudo. Para os pesquisadores de inclinação positivista, a memória não seria confiável em virtude da *seletividade* que lhe é própria e porque sobre ela o esquecimento teria uma ação permanente (como objetivar algo transitório e sujeito a flutuações?). Porém, os seus defensores argumentam que o documento tradicional (conservado em suporte fixo) é igualmente passível de falsificação/falibilidade; além disso, consideram que as lacunas da memória – os vazios esculpidos pelo esquecimento – são objetos de estudo igualmente importantes, reveladores do esforço individual ou coletivo para se *apagar* algum vestígio ou recordação anterior, possivelmente revelador de seu passado. Uma sinopse desta polémica pode ser apreendida nos volumes:

FENTRESS, James e WICKHAM, Chris. *Memória social – Novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Editorial Teorema, 1992.

lizavam novos caminhos para o estudo sociológico do cotidiano, lamenta o fato de “as propostas contidas em *A Memória Coletiva* não terem fecundado outras pesquisas” (1990, p. 9).

Para iniciarmos nossas digressões, sem manifestarmos aqui a pretensão de esgotar tais polêmicas, elegemos Halbwachs como nosso ponto de partida. Para ele, a referência ao outro na ativação das recordações é inevitável: recobrar as lembranças como uma experiência compartilhada exprime um sentido maior de exatidão às nossas evocações. Para melhor recordar, nos voltamos para o grupo e com ele dialogamos, de modo que nossas narrativas possam novamente se relacionar e sejamos capazes de encontrar as idéias e os modos de pensar aos quais não chegaríamos sozinhos (1990, p. 27). Halbwachs, inclusive, rejeita explicitamente a existência de uma memória individual separada em absoluto da memória coletiva, o que atesta a influência do pensamento durkheimiano em sua abordagem. Neste sentido, inspirado nas críticas de Pollak e de Fentress/Wickham, preferimos adotar a designação *memória social*, em vez de coletiva, para nos referirmos ao substrato social inerente a este fenômeno²³.

Seja em sua vertente individual ou social, é necessário destacar que certos fatos se cristalizam na memória como marcos, balizas bem estabelecidas; outros, porém, podem se modificar em virtude da passagem do tempo, da ação do esquecimento, do contexto de evocação e do interlocutor que deseja colher tal reminiscência (ou seja, a flutuação da memória também resulta do momento em que ela é articulada, convocada, em que está sendo comunicada a outrem). Disto decorre uma observação importante: a *memória é seletiva* (nem tudo fica gravado; tampouco registrado na sua integralidade)²⁴. Todavia, se tal propriedade

ALBERTI, Verena, FERNANDES, Tânia e FERREIRA, Marieta (orgs.). *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000.

²³ - Segundo Pollak, a leitura de Halbwachs, de clara inspiração durkheimiana, considera que a memória exerce um poder de persuasão sobre os indivíduos, conformando-os em uma comunidade de fortes laços afetivos. Halbwachs, portanto, não parece perceber os eixos de disputa vinculados à construção/articulação da memória (os jogos de poder e interesse, bem como a violência simbólica inerente àqueles que ganham o direito de explicar/comunicar o passado a outros). A ênfase é dada à força quase institucional dessa memória coletiva, à duração, à continuidade e à estabilidade – em vez de perceber formas específicas de dominação, Halbwachs acentua somente as funções positivas desempenhadas pela memória (Pollak, 1989). Fentress e Wickham compartilham desta crítica: consideram relevante a dimensão coletiva da memória, mas ressaltam que a visão de Halbwachs despreza a complexidade do vínculo indivíduo e sociedade, fazendo do primeiro uma espécie de autômato da vida social. Por este motivo, e para não evocar a noção de inconsciente coletivo junguiano, a dupla de autores sugere o termo memória social (1992, p 7 e 8).

²⁴ - AUGÉ, Marc. *As formas do esquecimento*. Almada: Íman Edições, 2001.

é consensual, o desafio maior reside, como aponta Pollak, em mapear/identificar os critérios deste *filtramento*: o que é relevante para o indivíduo, o que é relevante para a comunidade, o que se deseja esquecer como exigência à sobrevivência? (Pollak, 1992).

Mas, se por um lado, a *seletividade* desponta como atributo dos processos mnemônicos, grande parte dos autores (Connerton, 1999; Pollak, 1989 e 1992; Fentress e Wickham, 1992; Le Goff, 1994; Hobsbawm e Ranger, 2002) parece igualmente concordar que a memória, em qualquer uma de suas dimensões, é também *um fenômeno construído*, fruto de um trabalho de organização (o que recalcar e o que relembrar com assiduidade, que monumentos erguer ou venerar, quais datas celebrar, que ritos comunicar às novas gerações, que episódios e personagens ocultar); por conseguinte, constitui também a arena de uma incansável batalha simbólica. Em outras palavras, são comuns as disputas entre os grupos para o estabelecimento de memórias hegemônicas – de narrativas que lhes confirmam uma identidade e experiência comum, que assegurem ao grupo/comunidade um vínculo de continuidade, solapando as divergências.

Antes de aprofundar esta questão, considero pertinente enumerar aqui alguns dos elementos constitutivos da memória, individual ou social, tais como definidos por Pollak (1992). Segundo o pesquisador austríaco, em primeiro lugar, despontariam os *acontecimentos* vividos pelo indivíduo; em seguida, os acontecimentos “vividos por tabela”, vivenciados pelo grupo ou pela coletividade à qual o sujeito se julga pertencer (*aconteceu na igreja, na escola, na cidade...*) – trata-se de eventos dos quais o indivíduo nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que é quase impossível para ele reconhecer ou não a existência de um vínculo conectando-o, de fato, a este episódio. Pollak insiste ainda que, por meio da socialização política ou histórica, é perfeitamente possível que ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação do sujeito com eventos que o transcendam, constituindo uma espécie de memória herdada (em outras palavras, acontecimentos distantes, mas relevantes para o grupo em determinada época, podem deixar seu vestígio no presente e ser comunicados à memória social, tornando-se parte das narrativas cotidianas).

Idêntico raciocínio, prossegue o austríaco, aplicar-se-ia aos demais elementos constitutivos da memória: às *pessoas*, aos *personagens* e aos *lugares* da memória. Em síntese, haveria os que despontam do convívio direto do sujeito (de sua experiência biográfica); há aqueles “vividos por tabela” e que se tornaram próximos, em virtude da afinidade com o

grupo; e aqueles que existiram em outros tempos, mas que se tornaram lembranças recorrentes nas narrativas da comunidade. A complexa tessitura da memória, todavia, não se esgota nesta tipologia. Segundo Pollak, essa trinca de elementos (acontecimentos, personagens e lugares), vivenciados direta ou indiretamente pelo sujeito (do convívio com outros ou “herdados” da experiência de outrem), pode ter tido existência concreta – ser empiricamente fundados em fatos reais e localizáveis –, mas pode resultar também de invenções ou do livre intercâmbio de eventos/situações díspares, promovendo assim uma confusão de datas e lugares, de transferências e de projeções de memórias (1992, p. 210 a 214). Conclusão: flutuante, incerta, complexa e heterogênea, a memória resiste a categorizações fechadas e a qualquer esforço para discipliná-la – podemos tangenciá-la e convocá-la mediante certos artifícios (lembremo-nos da projeção do *Primeiro Cabra*, que conecta os camponeses espectadores com um tempo, lugar, situação/acontecimento e personagens de uma experiência comum, estimulando-os a narrar suas trajetórias), mas nunca refrear sua potência/vocação lacunar, dispersiva, fugidia, indomável.

Fentress e Wickham, por outro lado, reconhecem que a memória social é expressão da experiência coletiva – ela confere significados ao passado de um grupo, além de definir suas aspirações futuras. Em algumas sociedades, acrescentam os autores, sua transmissão/evocação muitas vezes exige uma narrativa unívoca (que não comporte divergências), como forma de assegurar a continuidade/perenidade do grupo (1992, p. 41 e 42). Da observação, podemos extrair algumas conclusões: dado o menor grau de organização e a difusão restrita, a memória individual seria mais flutuante e flexível do que a memória social – por outro lado, a estabilidade desta última tornaria mais espinhosa a tarefa de “reescrevê-la” ou de apagá-la das consciências. Por fim, dada a relevância da memória social para o grupo, uma investigação que se proponha mapeá-la e compreendê-la não deve eleger como critério central de abordagem a comprovação da veracidade histórica dos eventos/personagens/lugares narrados; uma vez que a memória é seletiva, esculpida pelo esquecimento e lacunar por excelência, o mais importante no processo investigativo é avaliar a convicção ostentada por aqueles que a manifestam (o grau de coesão e identificação social proporcionado por determinada memória). Assim, por expressar os sentimentos e valores de um grupo (aqueles que o grupo considera fundamentais), a memória, reconhecida como

importante objeto de pesquisa, nos permite avaliar como uma comunidade lida com suas tradições, transformando-as em saberes e crenças.

Porém, como nos esclarece Connerton (1999), é preciso salientar que o termo memória social, aqui referido, se aplica às lembranças e experiências compartilhadas e atualizadas por uma multiplicidade de grupos, tanto as pequenas sociedades, em que todos se conhecem, como as sociedades territorialmente extensas. Todas elas integram a arena de disputas pela memória hegemônica (pelo direito de *narrar o passado e de conectar os indivíduos no presente*), com maior ou menor força/visibilidade. Das múltiplas possibilidades de configuração da memória social, cabe destacar que sua versão mais organizada e abrangente corresponde à *memória nacional*, vertente de caráter oficial, quase sempre fomentada pelo Estado²⁵. Apesar do seu elevado grau de estabilidade, ela constitui um objeto de disputa permanente (Pollak, 1992), sendo comuns os conflitos para determinar os eventos, as datas, as cerimônias e os monumentos que deverão ser arquivados ou apagados na memória de uma nação²⁶. No outro extremo, se encontrariam as memórias dos grupos subjugados, dos derrotados, daqueles que lutam para não ser tragados pelo esquecimento ou alijados das grandes narrativas da história.

Todavia, seja em sua dimensão nacional, ou restrita aos pequenos grupos (a exemplo dos partidos, igrejas, sindicatos e famílias), Pollak (1992), Fentress e Wickham (1992) e Connerton (1999) concordam ser intenso o vínculo entre memória e identidade: a referência a um passado comum e a renovação dos sentimentos de pertença assegurariam a coesão social, reforçando os laços comunitários e demarcando os obstáculos a serem superados. A memória partilhada, concluem, renova os laços de continuidade. Afinal, como sugere Paul

²⁵ - Para aprofundamento, conferir:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas – reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Ática, 1983.

SHUMWAY, Nicolas. *Estados Unidos da América: alegorias do Apocalipse no discurso sobre a nação*. In: PRADO, Maria Lígia Coelho e VIDAL, Diana Gonçalves. (org.). (2002). **À Margem dos 500 Anos: Reflexões irreverentes**. Coleção Estante USP: Brasil 500 anos. São Paulo, Edusp.

²⁶ - Abordo este tema de forma pormenorizada no capítulo 1 da minha dissertação de mestrado:

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *Leituras Brasileiras: Reflexões sobre os 500 Anos*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC, sob orientação do Prof. Ismael Pordeus. Fortaleza, agosto de 2005.

Em versão condensada, idêntica abordagem pode ser vislumbrada no artigo:

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues. *Intelectuais, Mídia e Estado nas Comemorações dos “500 anos” do Brasil*. In: **Tensões Mundiais**. Revista do Observatório das Nacionalidades, v. 3, n. 5, julho/dez. 2007, pp. 170-201. São Paulo, Annablume: 2007. ISSN: 1809-3124. Disponível em <http://www.tensoesmundiais.ufc.br/artigos/Revista%205/revista5.pdf> [acesso em 15 de setembro de 2010].

Connerton (1999), nossa experiência do presente depende em grande medida do conhecimento que temos do passado (*entendemos o mundo num contexto que adota os acontecimentos pretéritos como referência*). Por outro lado, complementa o autor, a existência de uma memória comum, além de permitir o intercâmbio de experiências entre os indivíduos de um grupo, também possibilita a consolidação, entre eles, de uma *geração* (o excesso de memórias divergentes impediria que as recordações fossem compartilhadas, comprometendo assim qualquer unidade). Em suma, a memória assegura à comunidade os referenciais a partir dos quais pode evocar e entender seu passado, além de se afirmar no presente.

Porém, ao investigar os mecanismos de preservação e comunicação das lembranças comuns aos grupos – de que forma são repassadas de uma geração a outra ou se tornam vilipendiadas pelo esquecimento –, Connerton (1999) nos esclarece que, na arena onde se desenrolam as lutas pela memória, alguns grupos/comunidades dispõem de grande vantagem para fazer triunfar sua versão do passado, estabelecendo assim uma hegemonia suspeita. Para o autor, tal supremacia numa sociedade – definir o que deve ser esquecido ou lembrado – constitui um recurso sedutor para o estabelecimento de relações de poder assimétricas. Sobre a questão, Jacques Le Goff é enfático: afirma que “o desejo de se tornar senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas”²⁷. Para o francês, os muitos *silêncios da história* “são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (1994, p. 426).

Restituir, então, aos grupos exilados, sitiados, o direito à memória, se configura, pois, no desafio maior para muitos pesquisadores interessados nos jogos de poder que permeiam as relações sociais, bem como para muitas democracias recém-consolidadas. Ou seja, o esforço se traduz numa luta para garantir a comunicação/veiculação das memórias soterradas, sem distinção ou privilégio, ou para demonstrar que toda grande narrativa, no mínimo, comporta *diferentes versões*. No entanto, como assinala Pollak, reescrever uma memória social, no sentido de corrigir ou apagá-la, não constitui um empreendimento fácil; é antes

²⁷ - Pensemos no exemplo de um regime político que exerce forte controle sobre a memória nacional de um país. A tendência do grupo/partido/líder no poder é apagar da narrativa oficial os dissensos e as vozes destoantes, eliminando rupturas, revisões e questionamentos. Em contrapartida, estimula uma leitura do passado sem margens para a divergência, com pontos de inflexão demarcados e protagonistas bem recortados. O objetivo é alimentar iguais sentimentos no tecido social, promovendo o orgulho pelos mesmos eventos, a condenação dos mesmos erros e forte comoção diante das conquistas oficialmente reconhecidas como excepcionais.

um investimento árduo, que comporta cisões, rupturas, desgastes, que revolve lembranças já cicatrizadas, que promove amargas redescobertas (isto para não citar a sensível tarefa de ter que demolir memórias já sedimentadas)²⁸. Em outras palavras, o ajuste histórico com a(s) memória(s) não representa um desafio simples (Pollak, 1992).

Restabelecer ou exumar memórias sitiadas, silenciadas... Aproveitemos o “gancho” para retomarmos, após a digressão anterior, a experiência deflagrada pelo novo *Cabra*. Ressaltei anteriormente a força do artifício mnemônico acionado por Coutinho (a projeção do copião do filme inacabado) e o generoso exercício da escuta posto em prática pelo diretor, capaz de suscitar empatia no interlocutor ávido por se expressar. Destaquei também o fato de que, embora as recordações sejam colhidas individualmente, a memória que emerge destes encontros possui dimensão social (como salienta Halbwachs, o social sempre está presente no ato de rememoração, mesmo quando o sujeito se entrega, isoladamente, à tarefa de revolver suas lembranças). Todavia, o substrato coletivo destas memórias também não chega a eclipsar a singularidade dos sujeitos abordados pelo diretor – aliás, resulta deste contraste (afloramento de uma memória social e afirmação subjetiva) a riqueza maior do filme²⁹. Temos, então, uma memória social que desponta, conferindo visibilidade e notoriedade ao grupo (e, em sentido amplo, à comunidade camponesa da Região), e que resulta da junção de memórias individuais, do depoimento de alguns sujeitos que vivenciaram, em maior ou menor proporção, um passado comum, do qual se destacam episódios importantes: o trabalho no campo e a experiência nas Ligas, o assassinato de uma liderança política, a interdição de um projeto cinematográfico inconcluso, a perseguição militar, a fuga/clandestinidade e o esfacelamento familiar. Cada uma destas experiências é filtrada pela

²⁸ - A morosidade demonstrada pelo governo brasileiro em conduzir o processo de abertura dos arquivos do regime militar é ilustrativa desta dificuldade/resistência em acertar as contas com o passado e acrescentar novos capítulos à história das últimas décadas.

²⁹ - O entrecruzamento da memória individual e da memória social, longe de postular uma oposição nova, nos conduz para uma velha e ainda insolúvel dicotomia no âmbito das ciências sociais: como entender as relações que se estabelecem entre *o indivíduo e a sociedade*? Trata-se de um tema que mobilizou gerações de sociólogos: tendo sido abordado inicialmente por Durkheim e, posteriormente, por Karl Marx e Georg Simmel, atravessou o século XX sendo revisitado por Halbwachs, pelos estruturalistas, e por autores como Norbert Elias e Pierre Bourdieu. Embora tal debate me pareça circunscrever o impasse memória individual e memória social (a relação de interdependência que se estabelece entre tais categorias), não cabe aprofundá-lo nesta pesquisa. Há alguns anos, escrevi um artigo observando esta dicotomia na obra do alemão Elias. Eis a referência: RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *Indivíduo e Sociedade na Obra de Norbert Elias*. In: BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. (Org.). **Teorias Sociológicas Contemporâneas (Elias, Foucault e Bourdieu)**. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

subjetividade dos camponeses entrevistados, num contexto evocativo que contribui para a reinvenção/rememoração do passado – e, nunca, reconstrução/reconstituição.

Quando Coutinho reinicia o projeto do documentário, em fim dos anos de 1970, esta memória social se encontra igualmente silenciada, alijada das narrativas oficiais e fadada ao esquecimento. O movimento propiciado pelo filme culmina, portanto, com o seu afloramento, mapeamento e, posterior, comunicação. Com a devida ressalva, como esclarecem Fentress e Wickham (1992), podemos também o usar o termo “fixação”³⁰. Em outras palavras, *Cabra Marcado* contribui para subtrair o esquecimento destas experiências, possibilitando a emergência de uma memória social a partir das narrativas individuais, reunindo numa experiência e relato aquilo que não é mais, sem nunca deixar de ter sido. Como afirma Gervaiseau (2000), se a ruptura provocada pelo golpe militar é destruidora, aquela que a memória deverá engendrar, via retomada do filme, será instauradora.

Em sua nova configuração, *Cabra Marcado* abdica ou repudia a memória oficial (salvo recortes de jornais, ela é apartada do filme, despontando somente por remissões), privilegiando a memória dos derrotados ou “subterrânea”, para usar uma expressão de Pollak. Tais memórias, ditas subterrâneas, ainda que passem despercebidas pela sociedade englobante e se encontrem ausentes das grandes narrativas, são comunicadas nas relações familiares e informais, aguardando o momento certo para aflorar – mesmo que permaneçam em sigilo por décadas ou séculos. Nas palavras de Pollak, este longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso dos discursos oficiais (1989, p. 4 e 5)³¹. No documentário de Coutinho, todavia, não se trata de defender que uma memória é correta e a outra equivocada ou autoritária, mas de dar visibilidade àquela que se encontrava soterrada e de afirmá-la na conjuntura

³⁰ - O termo se encontra aspeado porque, a rigor, não se “fixa” memória; fixar, organizar, articular, conferir linearidade ou ordenação são ações incompatíveis com a trajetória errante, vacilante, fugidia e lacunar da memória... A memória dos acontecimentos vividos ou “herdados”, portanto, só existe no turbilhão de lembranças desarticuladas, incoerentes e fragmentadas que fervilha no pensamento de cada entrevistado; ordenada, encadeada, fixada em texto, narrativa ou dispositivo audiovisual, ela se converte em outro registro, cuja matéria-prima *foi* a memória. Tomemos o caso da escrita como ilustração: o alfabeto não só engendra o esquecimento, posto que desobriga a memorizar, como a escrita “fixa” a lembrança (a articula) em texto incompatível com as flutuações/oscilações da memória – a escrita lhe impõe uma sintaxe e unidade, tenta disciplinar o que, por natureza, é arredo. Portanto, em vez de suporte, o texto termina por substituir a memória por outra coisa (1992, p. 22 e 23).

³¹ - A longo prazo, o problema que se coloca para tais memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta: no correr dos anos, elas manteriam sua consistência e fidelidade até o dia em que possam emergir no espaço público e passar do “não-dito” à contestação e à reivindicação? (Pollak, 1989)

histórica. Não se trata de um empreendimento reparador, mas *reconciliador*: como especifiquei anteriormente, se o trabalho de mapear as memórias silenciadas não for feito, a história e as narrativas do passado serão delimitadas por uma única memória, quase sempre a oficial, com seus inúmeros riscos de *sedimentação* (Le Goff, 1994; e Connerton, 1995).

Diante desta observação, que destaca uma das virtudes do documentário de Coutinho, proponho a seguinte indagação: caso o novo *Cabra Marcado para Morrer* não tivesse sido finalizado, teríamos, pelo menos àquela altura, 1984, uma outra versão da experiência das Ligas e das filmagens do primeiro projeto diferente daquela contada pelos vencedores (registrada, portanto, pela memória oficial)? Creio que não. E aqui reside o pioneirismo e vigor do filme – ele nos proporciona a reavaliação de um passado recente e turbulento num contexto de incipiente abertura política³². Certamente, nos anos vindouros, estudos de fôlego sobre o campesinato e a relevância das ligas nordestinas na luta pela reforma agrária despontariam, com maior acuidade até do que o documentário de Coutinho, que não se propõe ser um empreendimento científico. Mas a existência de novos trabalhos não diminui o mérito do *Cabra* – nesta obra, além de revisitar o passado das Ligas, temos a recuperação das figuras políticas de João Pedro e de Elizabeth Teixeira, confinadas ao esquecimento em virtude do golpe de Estado (do primeiro, sequer existia algum registro ou fotografia em vida – a única imagem disponível, lamentavelmente, é a de seu cadáver).

O novo *Cabra*, portanto, confere visibilidade a memórias e trajetórias que se encontravam clandestinas, dispersas, foragidas. No caso da família Teixeira, aponta Gervaiseau (2000), a própria unidade familiar, pela força das circunstâncias, se encontrava estilhaçada. Mas, além do mapeamento e subsequente publicização destas memórias, o filme contribuiu igualmente para a afirmação identitária do grupo de camponeses e para a renovação dos laços comunitários, arrefecidos pela perseguição militar e o esvaziamento da luta política.

³² - Opinião próxima é compartilhada por Gervaiseau. Em sua avaliação, por exemplo, “o filme desempenhou um papel fundamental na irrupção, no espaço público da comunicação de massa no Brasil dos anos 80, de uma memória do sofrimento e da dominação e também da resistência a opressão. Memória essa mantida por demasiado tempo em silêncio durante o regime de exceção implantado no país a partir de 1964” (2000, p. 280). Do ponto de vista político, creio, o impacto e o pioneirismo do filme fomentaram/estimularam o desejo de que outras memórias se manifestassem, deixando a clandestinidade (que outros sujeitos compartilhassem conosco suas experiências do “exílio”); por outro lado, acredito que o documentário também contribuiu para suscitar no público o desejo de revisar a história dos últimos 20 anos pelo olhar das fontes alijadas, silenciadas. Em outras palavras, passamos a nos perguntar: que outras versões do golpe de 1964 e do período ditatorial são possíveis?

No entanto, como ressaltai, este trabalho de “convocação” das memórias/trajetórias silenciadas não se confunde com um exercício de reconstrução/reconstituição do passado das testemunhas abordadas pelo diretor, bem como das comunidades por elas constituídas. Este passado é irrecuperável na sua plenitude, pela própria natureza da memória (imprecisa, parcial, flutuante e seletiva). Acrescente-se a isso as oscilações que ela sofre motivada pelo contexto de evocação: mobilizados pelas imagens do passado e pelo reencontro com Coutinho, os entrevistados relatam aquilo que julgam lembrar, mas também aquilo que acreditam que o cineasta deseja ouvir. A memória assim recomposta é, no máximo, uma aproximação do que se passou. Portanto, *é preciso relativizar a proeza do filme* (exumar e coletar memórias fadadas ao esquecimento), *sem desmerecê-la*. Afinal, como sugere Bernardet, o trabalho de resgate não repõe a perda (2003, p 239), seja o esfacelamento das Ligas e a posterior errância dos personagens, seja o primeiro filme, para sempre inacabado.

Insisto nesta observação porque a *falibilidade* da memória (sua tendência ao engodo), associada à impossibilidade de fixá-la (uma vez que a fixação ou o registro confere unidade, sintaxe e encadeamento a um fenômeno cuja natureza é fugidia e dispersiva), constitui uma propriedade nem sempre ponderada por seus entusiastas. A memória trai, engana; cada vez que uma lembrança é trazida à consciência, torna-se instável, pode agregar reminiscências outras e se modificar, ou mesmo forjar falsas memórias. Isto para não falarmos da ação natural do esquecimento e dos inevitáveis recalques. “Se tudo se inscreve na memória psíquica e ali permanece gravado ou intacto, nem tudo volta. O recalco é originário, e sempre haverá restos perdidos, parcelas inacessíveis à consciência” (Dubois, 2008, p. 325).

1.2.2 – A natureza fragmentária da recordação versus o trabalho de edição:

Muitas vozes são audíveis no novo *Cabra*, grande parte delas a rememorar sua experiência passada, outras a complementar uma ou outra fala com comentários que oscilam entre a informação e a explicação. Coube ao poeta Ferreira Gullar exercer a função do narrador anônimo do filme (aquele cuja presença física não é evidente, senão pela locução/voz over)³³. Sua presença é constante no decorrer do documentário, ainda que não o vejamos.

³³ - Tite Lemos desponta em uma única passagem a ler o trecho de uma reportagem publicada à ocasião da invasão do Engenho da Galiléia pelas tropas militares – o texto se refere ao suposto treinamento “subversivo”

Todavia, embora ausente das tomadas, é preciso salientar que a figura de Gullar não se confunde com a do narrador tradicional, de voz onisciente e didática (sem vínculo diegético), cuja postura é quase sempre imperativa – a tolher a multiplicidade de sentidos do filme em benefício de uma compreensão unívoca. No *Cabra*, a entonação de Gullar se distancia desta abordagem restritiva; além disso, é importante lembrar que, diferentemente de muitos narradores recrutados pelo cinema clássico, cujo envolvimento com os fatos descritos é mínimo, Gullar não é uma “voz” estranha aos acontecimentos abordados no documentário – no contexto de mobilização política em vigor na virada dos anos de 1950/1960, o poeta foi colega de Coutinho no CPC. Portanto, dispunha de familiaridade sobre a experiência das Ligas e o projeto interrompido pela intervenção militar (por isso, uso o termo *off* para me referir à sua participação).

Dentre as demais vozes a narrar, destaca-se a locução do próprio diretor a contribuir com informações e esclarecimentos sobre o filme, ora manifestada em *off* (descolada de vestígios físicos), ora acompanhada de sua presença na tomada, confirmando seu envolvimento direto com o novo projeto. Diferentemente do que podemos observar em grande parte dos documentários brasileiros anteriores, onde havia uma nítida separação entre o *sujeito* cineasta e o *objeto* por ele abordado, postura formal que evitava *contaminações*, em *Cabra* Coutinho é um personagem relevante – lembremos que também sua história de vida foi afetada pela interrupção do projeto original. Portanto, a subjetividade/olhar do diretor se manifesta enfaticamente ao longo do filme, como atestam os muitos trechos narrativos em primeira pessoa e sua recorrente presença física nas imagens, sobretudo durante a realização das entrevistas, num gesto reflexivo que, além de implodir os ilusionismos ao compartilhar a feitura da obra, expõe as tensões evidentes nesta interação. Outro traço que denota transparência por parte do cineasta é a conservação de suas perguntas junto às respostas durante a edição – nada mais desconfortável e suspeito do que acompanhar os documentários cujos depoimentos para a câmera se encontram alijados das perguntas que o motivaram. Em resumo, *Cabra* não constitui um registro autobiográfico, mas sua força deriva igualmente deste passado comum compartilhado por cineasta e camponeses, e obstruído por um episódio dramático (embora a tragédia tenha implicações diferentes para cada *facção*

ali conduzido por lideranças comunistas sob forte apoio cubano. Apesar da relevância da narrativa, não incluímos o locutor no mesmo patamar de participação das outras vozes.

envolvida neste processo). Em outras palavras, diante da cadeia de relações que conecta a todos no passado e no presente, também as memórias do diretor são convocadas a se expressar e a dialogar com as recordações dos camponeses. Desta interação, resulta a originalidade e força singular do *Cabra*.

Centremos foco, pois, no documentário finalizado. Em seu percurso, são muitas as memórias a despontar³⁴. Amparada em imagens de arquivo, a primeira delas apresenta uma brevíssima crítica do diretor, em *off*, ao modelo de militância postulado pelo CPC, ao nacionalismo ingênuo de muitas produções norteadas por tal modelo e, por tabela, ao papel social do intelectual, que se considerava uma espécie de demiurgo a conscientizar/esclarecer as massas. *Memórias*, portanto, *de um idealismo político cego e narcísico*, que comprometia a própria qualidade/sobriedade de suas críticas.

Em seguida, centralizando aproximadamente os primeiros oito minutos do documentário³⁵, acompanhamos a narrativa do filme inacabado – de sua gênese até sua interdição pelo golpe de Estado de 1964. *Memórias da experiência fatídica* que primeiramente conectou cineasta, intelectuais e camponeses. Aqui, Gullar e Coutinho se revezam no *off*, compartilhando com o espectador os pormenores do projeto anterior. Concluída a narrativa, somos transportados para a sessão de exibição do *Primeiro Cabra* para seus antigos protagonistas, na Galiléia, embora o espectador ainda não seja informado dos reais motivos da projeção, tampouco do caráter singular da platéia. Todavia, a transferência da narrativa para o engenho que abrigara a primeira liga no Nordeste serve de gancho para a evocação das *memórias desta liga pioneira e, por tabela, do movimento camponês* (portanto, antes de acompanharmos o esforço de recordação dos atores sobre o filme interrompido e o relato de suas trajetórias posteriores a esta experiência, *Cabra* nos precipita na história da Galiléia).

³⁴ - Opto aqui por descortinar as memórias que gradualmente despontam no filme, com suas nuances, flutuações e fugacidades. Um caminho, portanto, que abdica da rigidez típica a outros procedimentos. Uma forma igualmente possível de abordá-lo, e também compatível com o recorte memorialístico, é mapear os temas que pontuam o documentário e que organizam os depoimentos colhidos pelo diretor. Em sua tese, por exemplo, Gervaiseau (2000) propõe fecunda classificação temática/seqüencial.

³⁵ - Embora tenha feito um minucioso trabalho de decupagem dos filmes analisados nesta tese (com anotações sobre planos, posicionamento de câmeras e a duração de cada cena/minutagem), preferi, em grande parte do texto, não citar tais informações em termos precisos, exceto quando julgá-las imprescindíveis. A leitura estilística do “Cabra” desponta aqui de forma menos disciplinada e rigorosa, seguindo igualmente os preceitos do fenômeno que constitui nosso objeto privilegiado – a memória.

Aos 9m15s³⁶, observamos Coutinho em cena, ladeado por alguns técnicos e por dois camponeses; um deles, João Virgínio Silva, liderança remanescente do grupo fundador da Liga, é descrito por Gullar como uma espécie de “memória da tribo”.

Ao discorrer sobre os problemas dos camponeses e o esforço de união da categoria, a primeira participação de Virgínio no filme é marcada pelo relato da experiência coletiva (*possui abrangência social*). Todavia, se observada com atenção, a seqüência nos provoca certo estranhamento: nela, a edição promove uma continuidade na narração incompatível, a meu ver, com a própria natureza da memória; continuidade que é denunciada pela diferença dos registros (em outras palavras, o áudio exhibe uma unidade que se encontra ausente na banda visual, artifício nem sempre evidente para um espectador pouco atento). Explico. Num primeiro momento, Virgínio começa a falar ladeado por outro camponês, num terreno aberto, e vestido com uma camisa branca; porém, ainda que o áudio indique a continuidade da fala, após um breve corte, encontramos João Virgínio a rememorar em outro cenário (com uma parede branca ao fundo), trajando uma camisa preta e ladeado por uma criança. A observação atenta, portanto, nos indica que os depoimentos do líder camponês foram colhidos pelo menos em duas situações diferentes; no entanto, o trabalho de montagem nos sugere uma unidade narrativa. O exemplo protagonizado por João Virgínio me parece ilustrar um possível equívoco de algumas passagens do documentário de Coutinho: afinal, um filme que elege a memória como matéria-prima basilar não deveria forjar continuidades pela edição (agir assim implica em negar a “vocaçãõ” fugidia, dispersiva e vacilante da memória “exumada”, conferindo-lhe sintaxes).

Tentarei pormenorizar o incômodo materializado nesta seqüência. Em passagem anterior, elogiei o caráter fragmentário da edição, que concilia fontes diversas e privilegia a inserção temática dos personagens, como uma feliz sintonia entre *forma e conteúdo*; todavia, investir na coerência do relato memorialístico através da *colagem* de depoimentos diversos de um mesmo indivíduo, conferindo à memória uma unidade pouco provável, me parece ser algo diferente. Caso Coutinho intercalasse um só depoimento de João Virgínio com informações em *off*, ou recortes de jornais, ainda que tais fontes rivalizassem com o testemunho do ponto de vista narrativo, elas não comprometeriam a natureza do relato (o

³⁶ Sempre que me referir à minutagem/cronometragem do filme neste trabalho usarei a seguinte nomenclatura: **h para horas, m para minutos e s para segundos**. Exemplo 1h10m15s.

fato de que fora concedido num único encontro ou tomada); situação oposta consiste em restituir unidade onde só pode haver descontinuidade ou, no máximo, parcelas de coerência³⁷.

Reconheço que o empreendimento de Coutinho não se confunde com uma investigação científica sobre a memória – sua prática artística é conduzida por premissas diferentes e foca outros horizontes; portanto, não pode ser avaliada unicamente pelas referências metodológicas de um domínio externo. Além disso, a idéia de *ponte* alavancada por Bernardet (2003) nos permite compreender a urgência política do filme – em outros termos, talvez *Cabra*, em sua urdidura, pretenda ser menos fiel à memória, preferindo estabelecer uma conexão entre o pretérito e o presente (“para que o antes não fique sem futuro e o agora, sem passado”). Um outro argumento pode ser evocado em defesa do filme. Como ilustra Walter Ong (1999), em seus estudos sobre a oralidade, o analfabeto letrado (possivelmente a maioria do contingente abordado por Coutinho em *Cabra*) apresenta uma fala espiralada, que não vai em direção à uma clareza compreensiva. Todavia, lembremos que um filme se desdobra num tempo específico, o que, para efeitos de compreensão por parte do público, exige certa construção de sentidos e de alguma linearidade/encadeamento. Assim, no processo de montagem, cabe ao editor o desafio de se deixar conduzir pelo afeto, de se aproximar da personagem sem reduzir a magnitude do encontro e da alteridade, percebendo onde deve ocorrer o corte e o ponto de sintaxe (sua tarefa é restituir a fulgurância do encontro no tempo possível do documentário, evitando efeitos deletérios). Ressalto que Coutinho é uma pessoa delicada na urdidura da oralidade e no manuseio da fala dos seus personagens – uma das hipóteses defendidas nesta tese, e desdobrada no capítulo seguinte, refere-se ao

³⁷ - Em texto crítico sobre *Cabra Marcado*, Paulo Menezes aponta igual incômodo. Diante de uma obra tão celebrada, e considerada com justiça como um marco de nosso cinema, é curioso nos depararmos com uma análise tão negativa como esta articulada por Menezes. Embora discorde de muitas de suas considerações, e tenha localizado no texto alguns erros informativos referentes ao filme, compartilho da opinião de que a unidade da memória forjada pela edição de depoimentos diferentes, ainda que facilite a compreensão do espectador ao propor uma (improvável) continuidade, destoa da natureza lacunar, oscilante e fragmentada da memória. A meu ver, a riqueza de qualquer investigação memorialística reside mais nas incoerências, nos erros, nas ambigüidades e nos esquecimentos do que nas precisões e na acuidade das lembranças (coerência esta incompatível, aliás, com as propriedades da memória). No entanto, apesar da contundência do texto de Menezes, creio que a existência de uma análise menos positiva de um filme tão importante, contribui para ratificar a relevância da obra, além de estimular maiores debates sobre seu formato e conteúdo. Para aprofundamento, conferir: MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *A Questão do Herói-Sujeito em Cabra Marcado para Morrer, filme de Eduardo Coutinho*. In: **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 6(1-2): 107-126, 1994 (editado em jun. 1995).

fato do cineasta investir numa redistribuição da enunciação que diferencia sua arte dos “peccados no varejo” (embora nem sempre ele acerte e/ou se encontre invulnerável a críticas). Assim, apesar das ressalvas, insisto que a necessidade de uma escrita fílmica – a urgência do filme e a necessidade de articulação de sentidos versus a complexidade do mundo e a pouca linearidade da cultura oral – não nos impede de mapear possíveis problemas ou contradições evidenciados pela edição, sobretudo quando a matéria-prima a ser lapidada neste processo é a memória. Deste modo, penso que algumas das observações mapeadas na digressão anterior sobre memória individual/social nos são úteis tanto para apontarmos as virtudes como os possíveis lapsos do filme. Em outros termos, a meu ver, a obra canônica não é intocável e se torna ainda mais rica quando problematizada em vez de unicamente incensada.

Voltemos ao filme. Concluída a narrativa sobre a Liga da Galiléia, temos um retorno à cena da projeção do *Cabra* original (14m18s). O *off* de Coutinho, desta vez, nos esclarece o motivo do evento e a natureza singular de sua platéia, apresentando rapidamente cada um dos antigos atores presentes (em alguns planos, verificamos igualmente a presença do diretor). Parcialmente encoberta pela locução do cineasta, podemos ouvir a troca de cumprimentos entre os camponeses. Durante a projeção, são comuns também os comentários no grupo e a identificação dos atores em cena. O episódio demarca o início das entrevistas individuais com cada camponês participante do primeiro filme. Curiosamente, percebemos que, entre uma entrevista e outra, a edição nos proporciona um regresso à esta cena, de modo a reiterar a força mnemônica deste artifício (a “breve manobra” parece ratificar que o processo de recordação fora, de fato, deflagrado pela projeção das antigas imagens). Outra decisão estilística a ser destacada é a inserção de tomadas do antigo filme pontuando o ato rememorativo – não raro, a narrativa dos camponeses no presente é intercalada com cenas do projeto interrompido. De caráter ilustrativo, tal recurso permite conectar o personagem do documentário ao ator do passado, além de estabelecer um paralelo entre a proposta inicial do *Cabra* e o novo filme em gestação.

José Daniel, o primeiro entrevistado³⁸, discorre brevemente sobre sua conversão religiosa – é evangélico há várias décadas. Posteriormente, o camponês regressará em outro momento do filme, em depoimento de maior fôlego. Brás Francisco da Silva é o interlocutor seguinte de Coutinho (18m). Inicialmente enquadrado na porta de casa, em plano fechado, ele comenta rapidamente suas impressões sobre o primeiro *Cabra*, a partir da projeção coletiva. Em seguida, o *off* de Gullar nos esclarece que ele é o único dos atores a ter prosperado – hoje, é dono de um sítio de quatro hectares (a edição nos apresenta imagens do sítio e do personagem a capinar). Após o corte espacial, a curtíssima entrevista finda no terreno do camponês, hoje posto à venda. O *off* de Gullar intervém novamente (18m50s), enquanto o plano final nos mostra o camponês a se afastar de costas para a câmera: “Brás, conhecido pelos vizinhos como João, fugiu de Galiléia em 64 e mudou de nome, para evitar perseguições. Desiludido com a atividade política, Brás não gosta mais da Galiléia e nem de lembrar as lutas do passado”. As informações do *off* nos permitem compreender o porquê da menor simpatia e do pouco tempo concedido a Brás no filme, apesar dele ter sido um militante ativo no passado, bem como sugerem que ele vivenciou a experiência da clandestinidade, a exemplo de outros companheiros de filmagem.

Todavia, para além do incômodo propiciado pelo corte geográfico brusco nesta sequência (o que mais o camponês teria dito à porta de sua casa ou no sítio, ao lado do cineasta?), causa certo desconforto a intervenção do *off* numa situação de entrevista. Esclareço: em algum momento, Brás deve ter confessado ao diretor sua indisposição em falar sobre a Liga; ora, por que tais informações não nos são comunicadas pelo áudio do próprio personagem, ou, caso ele tenha se esquivado deste registro, por que não é o cineasta, que o abordara diretamente, o sujeito a manifestar tais explicações? Por que recorrer à locução de Gullar? Por outro lado, ao mesmo tempo em que o *off* se esforça para ser apenas informativo, sem conseguir (lembremos que, na banda visual, o camponês se afasta da câmera – deslocamento que possui carga semântica significativa neste contexto), sua narração parece desconsiderar um aspecto capital que pode tornar compreensível ao espectador as motiva-

³⁸ - Embora a complexidade de *Cabra Marcado* justifique a feitura de uma tese capaz de avaliá-lo com competência, a necessidade de avançarmos nossa análise para outros filmes de Coutinho nos impede de nos determos amplamente neste documentário. Por isso, não comentarei de forma pormenorizada cada uma de suas entrevistas. Em vez disso, privilegiarei aquelas cujas premissas e resultados me parecem fecundos ao tema abordado nesta pesquisa.

ções por trás da resistência de Brás em falar: o direito (ou necessidade?) ao esquecimento. Esquecer para continuar, para sobreviver, para alimentar outras memórias, para não desistir ou investir em novas frentes... Para além do dever de memória tão apregoado pela contemporaneidade, Augé nos alerta para a importância do *dever de esquecimento* (2001, p. 103). Num filme que elege a memória como matéria basilar, conciliando suas vertentes individuais e sociais, é curioso que a relevância do esquecimento não seja ponderada como justificativa para a resistência de alguns entrevistados e vista de forma igualmente positiva. Assim, diferentemente do que o *off* sugere sobre a resistência do personagem, talvez possamos propor a seguinte leitura: não é que Brás não goste mais da Galiléia e nem de lembrar as lutas do passado – o fato é que talvez ele não consiga exumar tais lembranças e adote o recalque como estratégia de sobrevivência. Voltarei ao tema do esquecimento em outras seqüências.

Após novo corte, retornamos à projeção em Galiléia (*espécie de eixo das origens de todo o processo mnemônico*). Imagens do antigo *Cabra* antecipam o próximo entrevistado, Cícero Anastácio da Silva, que hoje reside e trabalha em Limeira (SP) como operário. Um rápido corte nos apresenta imagens do ex-camponês no interior paulista, oscilando entre o cotidiano da fábrica e o espaço doméstico (19m25s). Como outros nordestinos, Cícero deixou a lida incerta no campo pelo sonho de um emprego regular no Sudeste. De início, confessa estar satisfeito em sua nova condição – “Até aqui, tô satisfeito, tô contente; ninguém tem raiva de mim lá”. Para depois, entrar em breve contradição: “eu tenho vontade de voltar, a vontade não falta não”. A resposta encontra justificativa na sociabilidade afável da Galiléia, regida por laços de compadrio e camaradagem: “eu lá no Norte, eu tinha pra onde eu ir, tinha meus colegas pra conversar, pra negociar minhas dúvidas, meus movimentos... a gente conversava pra ver como é que tava bom, como é que fazia... aqui eu não tenho ninguém”. No decorrer da entrevista, Coutinho pergunta a Cícero se ele tem lembranças do filme inacabado; para a surpresa do espectador, o ex-camponês demonstra precisão ao recordar de uma cena por ele protagonizada. Na entrevista, Cícero relembra a fala de seu personagem, que à época deveria ter sido registrada em estúdio, não fosse a intervenção militar. Investindo numa espécie de reconciliação histórica ou “ajuste de contas tardio”, a edição do documentário promove uma junção deste áudio à cena do passado, estabelecendo uma *ponte*, para usar a expressão de Bernardet, entre o pretérito e o presente do novo filme

(2003, p. 223). Observemos, todavia, a emergência do seguinte fenômeno: ao comentar o antigo filme e revisar suas trajetórias em relatos individuais, os entrevistados terminam igualmente por nos precipitar nas memórias do grupo. Portanto, *a memória da comunidade e do passado comum desponta em suas falas*, restituindo uma identidade social que se encontrava sitiada. Esta tendência se consolida a partir desta seqüência.

Após breve regresso à projeção em Galiléia (21m59s), em que vislumbramos cenas de Elizabeth Teixeira no *Primeiro Cabra*, pontuada pelos comentários dos “colegas de elenco”, acompanhamos os esforços de Coutinho para retomar o contato com a viúva de João Pedro. Segundo o cineasta, ela estava desaparecida há 17 anos e ninguém, exceto Abraão, o filho mais velho, sabia de seu paradeiro. Em *off*, somos informados pelo diretor da relutância inicial do primogênito em conduzir a equipe até a residência de Elizabeth; paralelamente à narração de Coutinho, um longo travelling nos revela São Rafael, pequena cidade escondida entre palmeiras no interior do RN, que se convertera em refúgio para a camponesa – ali, ela adotara o nome de Marta Maria da Costa e residia com Carlos, o único dos 11 filhos que ela trouxera consigo em sua fuga.

No documentário em gestação, é preciso ressaltar a centralidade da figura de Elizabeth Teixeira: não mais a “atriz” que deveria personificar seu próprio drama familiar e a corajosa viúva apontada como sucessora de João Pedro na liderança dos camponeses de Sapé. Em certo sentido, apesar do título do filme de 1984 se referir explicitamente à sina de seu marido, talvez seja ela a protagonista da produção – no mínimo, é a personagem cuja tragédia pessoal e familiar melhor exemplifica as conseqüências da repressão militar na década de 1960 para impedir a mobilização política nas zonas rurais do País. Uma mulher cuja identidade e biografia pareciam definitivamente apagadas: lembremos que, como nos informa Coutinho, Elizabeth vivia na clandestinidade há quase duas décadas, numa remota cidade do sertão potiguar, usava um nome falso e perdera contato com a quase totalidade dos filhos.

Se, por um lado, Coutinho tinha consciência da importância de Elizabeth para o novo filme, por outro, desconhecia seu paradeiro (sequer sabia se a camponesa ainda era viva). Porém, após intensas negociações com Abraão, o cineasta termina por reencontrar a viúva de João Pedro. Tal reencontro merece uma análise atenta; ainda que a presença em cena de Elizabeth seja intercalada pela entrevista de outros camponeses, direcionarei minhas obser-

vações unicamente para as seqüências que contam com a participação da líder camponesa foragida, de modo a extrair uma leitura mais densa e uniforme de sua participação no documentário. De início, o contato com o cineasta é formal, marcado pela surpresa da visita, mas também pela presença vigilante do primogênito (23m42s). Para aplacar a formalidade, Coutinho apresenta a Elizabeth as fotos remanescentes do set do *Primeiro Cabra* – as imagens do passado, agora compartilhadas, estabelecem nova *ponte* com o presente, possibilitando uma reaproximação entre ambos, além de funcionar como instrumento mnemônico. Nestas tomadas iniciais, Elizabeth parece contida, a fala é relativamente guiada pelo filho mais velho, tímida e sem o vigor tradicional dos líderes de perfil combativo; tampouco manifesta oposição enfática ao regime que a confinou e a perseguiu – estimulada por Abraão, ela até esboça um elogio ao presidente Figueiredo. Esta conduta, que oscila entre a prudência (o medo de se expor em demasia e novamente ser vítima de perseguições) e a perplexidade ante o reencontro inesperado³⁹, me parece ser a leitura privilegiada pela edição de *Cabra Marcado*; todavia, como argumentarei mais à frente, o espectador menos incauto poderá perceber que as posições neste tabuleiro inicial não estavam tão demarcadas.

Antes de avançarmos, desejo comentar um episódio singular deste primeiro encontro. Em momento delicado da entrevista, quando Elizabeth parece abdicar da cautela para compartilhar as dores impostas pela clandestinidade, Abraão intervém na fala da mãe de forma vigorosa (27m20s): “Todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política; todos são rústicos, violentos, arbitrários, independente das camadas, das situações econômicas... Todas as facções políticas esqueceram Elizabeth Teixeira, simplesmente porque não tinha poder! Está aqui a revolta do filho mais velho! Agora, se o filme não registrar o meu protesto, esta minha veemência, esta verdade que falta à capacidade expressiva do coração de minha mãe...” Coutinho responde: “Eu registro tudo o que os membros da família quiserem falar, estão livres para falar”. Abraão insiste: “Quero que o filme registre o nosso repúdio a quaisquer sistema de governo! Nenhum presta para o pobre!” Sobre esta passagem, cabem algumas considerações: em concordância com Gervaiseau (2000) e No-

³⁹ - É preciso salientar que Elizabeth também não via o filho Abraão há 17 anos. Este primeiro encontro, portanto, sinaliza uma dupla surpresa para a camponesa foragida: a visita inesperada de Coutinho e do primogênito. Acrescente-se ainda o contexto pouco propício desta reunião inicial: além da presença de Coutinho, Abraão e de Carlos, a pequena saleta (possivelmente de sua casa) estava apinhada de vizinhos (crianças em sua maioria), ouriçados não apenas pelo aparato técnico da equipe, mas também pela curiosidade de descobrir pistas sobre o passado/identidade de “Marta Maria da Costa”.

vaes (1996), acredito que a função familiar de guardião ou protetor do segredo da mãe explica em boa medida a atitude apreensiva de Abraão nesta seqüência, bem como sua posterior exasperação. Se ele interrompe a mãe, talvez seja por antever os riscos que a visita de Coutinho e o registro da palavra exaltada de Elizabeth poderiam constituir para sua família. Todavia, é preciso relativizar a conduta do cineasta, quando ele garante ao primogênito a inclusão do protesto no filme: tal gesto não deve ser visto somente como um ato de generosidade (concessão da palavra e partilha da enunciação) ou de respeito aos dois entrevistados. Lembremos que Abraão é uma fonte privilegiada e que sua exasperação, marcada pelo imprevisto (não premeditada), constitui uma manifestação de grande força e eloquência, mas também portadora de notável atualidade – no contexto do filme, tal fala parece conservadora, mas creio que o tempo, em certa medida, expôs a coerência de suas observações. Para um diretor com *feeling cinematográfico*, não incluí-la na seqüência seria tolice. Notamos aqui, portanto, a perspicácia de Coutinho para perceber que a riqueza desta colocação não premeditada; em certa medida, ela confere atualidade ao documentário.

Concluída a entrevista, na mesma noite é providenciada uma projeção do *Primeiro Cabra* para Elizabeth, os filhos e a vizinhança. No dia seguinte, são travados novos encontros entre o cineasta e a camponesa. Observamos um longo travelling da equipe em uma viela de São Rafael, durante o qual Coutinho, em *off*, nos informa: “esta é a nossa chegada para o segundo dia de filmagens com Elizabeth Teixeira. No total foram 3 dias. No primeiro, a presença de Abraão influiu no clima da entrevista, principalmente no início. Nos outros dias, ele não apareceu. Elizabeth contou a sua vida e a de João Pedro nestas duas circunstâncias: com a presença e sem a presença de Abraão, na sala e no quintal” (29m17s). À janela, comparece Elizabeth com disposição e entusiasmo; livre da prudência do primogênito e após assistir ao copião do *Primeiro Cabra* (portanto, *com a memória estimulada pelo filme e pelo encontro inicial com o cineasta*), admite que não teve boa desenvoltura no dia anterior e manifesta seu desejo de refazer a entrevista, de compartilhar seu passado e a experiência política ao lado de João Pedro.

Em longos e comoventes depoimentos, portanto, Elizabeth relembra a objeção de seu pai ao casamento, a luta do esposo e dos companheiros em Sapé (*dimensão social de suas memórias*), o assassinato e legado de João Pedro, a perseguição política, a clandestinidade inevitável e a dor pelo esfacelamento familiar. Parcial, lacunar e seletiva, a memória da

camponesa nos reconstitui a figura do marido como um personagem exemplar – alguém que não cede às pressões e que não se atemoriza diante de suas responsabilidades (um indivíduo altruísta, que aceita seu destino trágico) –, bem como nos descreve as Ligas sem os jogos de poder e as contradições inerentes a toda agremiação política. De João Pedro, sobressai a figura do mártir, do homem mitificado pela luta no campo e pela sina de ser *marcado para morrer*. Podemos questionar a veracidade de tais descrições (lembramos que o ato de recordação biográfica nos prega peças – tende a valorizar o heroísmo e a ocultar os equívocos; elege versões privilegiadas). Todavia, não nos cabe exigir leituras pormenorizadas e precisas daqueles que rememoram. Tais versões certamente tornariam mais ricos a experiência das ligas e o perfil do personagem. No entanto, lembramos que o exercício proposto pelo filme (mapear as memórias de personagens que vivenciaram um passado comum) se aproxima dos procedimentos da História Oral. Neste tipo de abordagem, a verdade não é o horizonte último; o que conta é o relato do vivido, com suas parcialidades – e as parcialidades, em certo sentido, são igualmente importantes, tanto quanto o esquecimento e as contradições (Alberti, Fernandes e Ferreira, 2000).

Nestas seqüências, vislumbramos, pois, um exercício de rememoração intenso, intercalado pelo curto, mas tocante depoimento de Manoel Serafim, um antigo colega de João Pedro, e por recortes de jornais e imagens do *Primeiro Cabra*. Durante o esforço de recordação de Elizabeth, é preciso salientar que os recortes de jornais não se encaixam apenas como fonte complementar à fala da camponesa – em muitos momentos, eles acrescentam novas informações ou conferem maior precisão ao que é dito pela entrevistada⁴⁰ (o exemplo mais evidente é a foto do cadáver de João Pedro, reprisada no filme algumas vezes e infelizmente o único vestígio visual de sua existência). De modo análogo, as tomadas do filme interrompido deixam de ter somente caráter ilustrativo para adquirir o estatuto de “memória encarnada” (Gervaiseau, 2000).

Nestes sucessivos reencontros com Elizabeth, testemunhamos uma metamorfose notável: o gradual abandono da clandestinidade, a redescoberta de sua identidade política e social (*líder camponesa*), e a reafirmação da militância – um processo de transformação e

⁴⁰ - Em outras seqüências do filme, o material de imprensa compilado será fonte antagônica à fala dos entrevistados. Em vez de recurso complementar, a edição promoverá contrastes, explicitando o oficialismo extremo presente na abordagem dos jornais – uma cobertura covarde que encobrirá os excessos perpetrados pelos militares contra os camponeses.

resgate de si impressionantes, propiciado pelo exercício de rememoração (convocada a memória, as reminiscências do passado ameaçam desestabilizar o presente marcado pela interdição da fala e a contenção da dor). Tal fenômeno assinala, portanto, outro êxito do “novo” *Cabra*: o contato com a líder camponesa foragida, num contexto de lenta transição democrática, lhe encoraja a retomar seu legado e a recuperar sua índole combativa. A luta seguinte de Elizabeth, também motivada pelo filme, é o esforço da matriarca para reunir a família desintegrada.

Menos, porém, do que investigar tal ressurreição identitária, metamorfose já analisada em outros trabalhos⁴¹, gostaria de comentar os “prodígios” da memória de Elizabeth ratificados pelo documentário. Estimulada pela presença do diretor, pelo reencontro com o primogênito e pelas imagens do antigo filme, a camponesa se entrega a um esforço de recordação vigoroso, atestado pela precisão de suas informações quando emparelhadas com outras fontes (depoimentos de amigos como Serafim e dos “galileus”, além de recortes de jornais). No entanto, creio ser necessário ponderar sobre a unidade/coerência de suas lembranças, a exemplo do que já observara no primeiro depoimento de João Virgínio; em outros termos, é preciso responder à seguinte indagação: a continuidade evidenciada no documentário seria uma façanha da sua memória ou uma “virtude” potencializada pela edição, ao concatenar recordações oriundas de circunstâncias diversas (com e sem a presença do filho, na sala e no quintal, ontem e hoje...)? Tentarei pormenorizar meu desconforto, que se resume à seguinte observação: além de burlar a natureza da memória, tal gesto nem sempre é partilhado de forma transparente com o espectador (em outras palavras, o público menos atento não percebe suas manobras e elipses, reconhecendo apenas as virtudes da memória da camponesa).

Exemplifico. No momento em que se dirige para o segundo encontro com Elizabeth, Coutinho nos informa que Abraão não intervirá nas demais entrevistas. Acreditamos, portanto, já ter conferido tudo o que a viúva de João Pedro dissera na primeira reunião. Todavia, um impasse se configura mais à frente, quando vemos a inserção de um trecho onde Abraão está presente (47m10s). A julgar pelo que disse o documentarista e pela repetição do cenário/vizinhos, trata-se de um fragmento do primeiro encontro – na verdade, compa-

⁴¹ - Exemplos: Bernardet (2003); Schwarz (1985); Gervaiseau (2000); Chauí (1987); Novaes (1996)...

rando as locações, notamos que outros momentos da entrevista inicial são intercalados aos novos depoimentos. Temos, então, um impasse: ao reunir estes trechos às demais entrevistas, nos vemos obrigados a concluir que a precisa cronologia da memória de Elizabeth é um prodígio maior da montagem e, não, uma articulação da camponesa (a coerência discursiva seria prioritariamente viabilizada pela edição)⁴². Não se trata aqui de reduzir o impacto da fala de Elizabeth, cuja trajetória exemplar, confinada ao silêncio, carecia de resgate e de visibilidade; tampouco de minimizar a relevância do filme, uma obra política central em nossa cinematografia. Mas de situar o lugar da memória no documentário e a abordagem privilegiada pela edição para possibilitar sua emergência.

Abordagem esta que, no caso das entrevistas com Elizabeth Teixeira, ainda deixa margem para novas ponderações. Indiquei anteriormente que o filme nos permite vislumbrar a seguinte metamorfose em Elizabeth: o abandono da clandestinidade, a partilha do passado trágico e o revigoramento da identidade política, silenciada após intensa perseguição. Tal transformação desponta de forma gradual no filme – a timidez do encontro inicial, progressivamente, cederia passagem à líder combativa do depoimento final⁴³. Todavia, sem desmerecer a relevância deste fenômeno (ou negá-lo), creio que, diante das observações sobre o processo de edição nas seqüências protagonizadas por Elizabeth, me parece igualmente importante ponderar sobre sua configuração e intensidade. Por exemplo, em alguns

⁴² - Insisto aqui no argumento que apontei ao analisar a primeira entrevista de João Virgínio: em um documentário que elege a memória como categoria central, causa certo incômodo o descompasso entre a unidade sugerida pelo áudio e a descontinuidade espacial atestada pelos sucessivos cortes. Em outros termos, a fragmentação dos planos destoa da coerência do exercício rememorativo. Diante desta contradição, a memória prodigiosa parece resultar mais de um trabalho de edição. Como ressaltei anteriormente, a montagem aqui atende à urgência do tempo fílmico, promovendo a articulação de sentidos necessária à compreensão do espectador; todavia, como é a memória a matéria-prima em lapidação neste exercício, creio que a problematização é válida.

⁴³ - Muito já se comentou sobre os planos finais que assinalam a despedida entre Coutinho e Elizabeth. Ladeada por uma liderança sindical de São Rafael, a camponesa, para continuarmos na analogia da “metamorfose”, parece aqui deixar o casulo da clandestinidade e migrar para sua verdadeira identidade sócio-política (1h51m56s). A prudência da fala, quando observada por Abraão, é substituída por um discurso inflamado que enfatiza a necessidade da luta no campo e critica a transição democrática, ao mesmo tempo em que revela ambigüidades, ratificada por novos elogios ao presidente Figueiredo. Grande parte do áudio e das imagens desta seqüência foram apreendidos quando a equipe técnica já se encontrava no interior de uma Kombi, o que estimulou especulações diversas. Por exemplo: Elizabeth teria ignorado a presença da câmera por julgar que a mesma estaria desligada; assim, sem o risco de novos registros, ela pôde se manifestar enfaticamente sobre temas delicados. Outras leituras do episódio, todavia, são igualmente possíveis: a desenvoltura final seria resultado de uma naturalização definitiva da câmera? A iminência da despedida poderia ter acelerado o discurso vigoroso – teria ela, neste momento, a última chance para concluir o seu resgate identitário e atestar seu comprometimento político?

trechos (31m30s; 33m15s; 45m16s), acompanhamos a camponesa falar da vida conjugal com João Pedro e de suas lutas políticas; se observarmos atentamente a distribuição dos objetos em cena, bem como a presença dos filhos/vizinhos, perceberemos que estes são planos oriundos do primeiro encontro. Nestes planos, porém, já se verifica notável desenvoltura e ênfase na fala de Elizabeth. Tal observação nos permite, em parte, desconfiar que a retomada de sua identidade, e posterior metamorfose, não fora assim tão gradativo, uma vez que a entrevista inicial já nos revelaria sinais evidentes da velha líder camponesa. Em outros termos, não me parece errôneo sugerir que a edição é parcialmente responsável por alimentar a idéia de uma “metamorfose” progressiva⁴⁴.

Analisemos, em seguida, a participação de João Mariano no documentário (52m51s), camponês que interpreta João Pedro no projeto original. Hoje dirigente de uma congregação Batista, Mariano é o único dos atores que não tinha envolvimento direto na luta política. A entrevista ocorre à calçada de sua residência – Coutinho e Mariano são enquadrados em plano fechado, ambos estão apoiados a uma pequena mesa. Desde o início, é evidente a postura relutante do antigo camponês no encontro – Mariano, por exemplo, é contido nas respostas e quase não olha para Coutinho. Interrompido por problemas técnicos no início, o contato é retomado com dificuldades e marcado por longos períodos de silêncio. A escuta paciente do diretor é fundamental aqui para contornar a resistência do interlocutor. Aos poucos, nos familiarizamos com as razões para a hesitação de Mariano: o envolvimento com os colegas da Galiléia (e, talvez, com as filmagens do *Primeiro Cabra*) o levou a um posterior afastamento/expulsão da igreja, situação que hoje, apesar de contornada, lhe provoca constrangimento e uma reavaliação negativa da experiência passada. “Eu creio que o senhor está por dentro do assunto, é que não queria estar dentro deste negócio... Quando cheguei à cidade, que os senhores me procuraram, foi que eu ingressei, vamos dizer assim,

⁴⁴ - Ao leitor menos atento, a minha defesa inicial da edição, atestada na primeira parte desta análise, pode parecer incompatível com os comentários aqui apontados. No entanto, insisto que o elogio inicial não invalida as ressalvas levantadas. Em minha avaliação, a *forma* fragmentada do filme definida pela edição, de maneira geral, é coerente com a configuração lacunar da memória (*forma e conteúdo* estariam em sintonia); porém, o elogio é válido quando nos referimos à edição descontínua que organiza um material heterogêneo e estilisticamente diverso, conferindo-lhe uma dinâmica similar àquela da memória; no entanto, quando há edição e corte em demasia num mesmo depoimento, promovendo uma divergência entre a unidade do áudio e a descontinuidade espacial da tomada, o fluxo da memória fica comprometido pela sintaxe excessiva propiciada pela edição. Reconheço a urgência política do documentário, bem como as imposições do tempo fílmico que solicitam do editor certa urdidura de sentidos; mas a premência da montagem não nos impede de problematizar suas escolhas e consequências (positivas ou não).

dentro desta carreira, mas sem saber o que estava fazendo. Mas quando eu entendi que era para viver assim pelas propriedades, agindo por terra e essas coisas... porque eu não preciso de terra – o pouco que Deus me deu, eu vivo sem isso, entende?”, explica. Em outra resposta, acrescenta: “A igreja não quer entrar neste movimento porque isto é um movimento revolucionário e eu não quero revolução comigo. Eu sou é calma. O senhor com o seu e eu com meu e cada um viva a sua vida que eu vivo a minha vida, entendeu? O negócio é esse!”

A ausência de identificação de Mariano com as lutas da Galiléia e sua relutância em rememorar sua participação no *Primeiro Cabra* nos permitem tecer algumas considerações. É, no mínimo, curioso identificarmos o hiato entre João Pedro e o ator que o personifica no filme inacabado – a partilha de um mesmo credo (João Pedro também era crente) não permitiu que entre eles se estabelecesse igual conduta política. Sem vestígios imagéticos de sua existência, com a viúva em situação de clandestinidade e a família dispersa, sem placas que permitissem sequer a localização de seu túmulo, João Pedro parecia, de fato, um personagem fadado ao esquecimento – sina trágica ampliada ainda mais pela distância evidente entre ele e Mariano, atestada pela entrevista com o último. Restabelecer seu legado e restituir sua memória é, sem dúvida, um dos méritos de *Cabra Marcado*. Todavia, no filme, a balança que pende favoravelmente ao líder camponês não parece demonstrar igual vontade para mensurar a trajetória de Mariano, ainda que sejam evidentes as razões para o seu mutismo profundo (somos informados, por exemplo, das cicatrizes que a experiência na filmagem e o convívio na Galiléia deixaram no “ator”). Em outros termos, talvez Coutinho devesse conciliar aqui o exercício da escuta generosa com uma compreensão da *necessidade do esquecimento* – o silêncio de Mariano, nesta seqüência, me parece indicativo de tal demanda e nos impede simplesmente de valorá-lo de forma negativa (permanecendo João Pedro no pólo positivo).

Tal necessidade, aliás, nem sempre tem sido ponderada por outros analistas do filme. Gervaiseau, por exemplo, destaca o individualismo declarado e a postura defensiva de Mariano durante a entrevista, para em seguida concluir: “a exemplo de Abraão, ele parece apreender o risco de um excesso de palavras e viver ainda sob o império do medo da perseguição” (2000, p. 249). A analogia com Abraão para explicar seu mutismo e resistência é possível, mas não constitui a única leitura da seqüência. Como o primogênito de João Pe-

dro, a parcimônia de Mariano com as palavras pode ilustrar o medo ainda latente no seu cotidiano; todavia, pode também ser fruto de uma discordância com as Ligas, de uma não identificação com o movimento camponês... Neste sentido, em vez de postura defensiva, seu comportamento seria exemplar de uma oposição política, explicação que amplifica o vácuo entre o ator e João Pedro. No entanto, creio ser necessário não alijar de qualquer resposta/leitura a possibilidade de entendermos sua conduta como sendo ilustrativa de um *desejo de esquecimento*. Em outras palavras, João Mariano, que não manifesta entusiasmo pelo passado, possui memórias desconfortáveis, se encontrando, talvez, em posição semelhante à de Brás. Assim, o recalque, em vez da recordação/exumação, seria, pois, a estratégia possível para aliviar suas existências do fardo pretérito...

Uma seqüência particularmente emocionante do filme tem início com a evocação das memórias da interdição militar durante a realização do *Primeiro Cabra* (1h01m20s). Coutinho, José Daniel e seu filho João José centralizam os comentários, promovendo um entrelaçamento de recordações que, na sua complexidade, nos revelam as arbitrariedades perpetradas contra a equipe de filmagem e os camponeses: confisco dos equipamentos, perseguições e prisões injustas figuram na lista dos principais crimes praticados. Nesta seqüência, os recortes de jornais, que em trechos anteriores do documentário ilustravam ou complementavam as informações emitidas pelo *off* ou partilhadas pelos personagens, se convertem agora em porta-voz da *memória oficial* do regime opressor. O oficialismo inconseqüente das matérias publicadas se amplifica quando contrastados com as recordações dos camponeses e do cineasta – neste emparelhamento, é a memória clandestina, silenciada por tantos anos, que promove o necessário ajuste de contas histórico, desmascarando a cobertura falaciosa da grande imprensa.

O desvelamento final da truculência militar em suas ações para conter a unidade dos “galileus” e minar a força das ligas camponesas desponta na fala de João Virgínio, que retorna em novo depoimento (1h14m58s). Embora Virgínio, nesta seqüência, mergulhe num processo de recordação autobiográfica, sua rememoração é evocativa da dor sofrida por outros colegas igualmente perseguidos e aprisionados por se posicionar no lado oposto do “tabuleiro político” após 1964 – a dimensão social, portanto, não está apartada de suas lem-

branças⁴⁵. Sua fala precisa as seqüelas da tortura em seu corpo (perda de um olho e de parte da audição, além de males cardíacos), durante os seis anos de permanência na prisão (tempo e clausura que ele contesta com a pergunta “o que eu construí na grade da cadeia pra nação?”), além de enumerar os bens que lhe foram tomados pelo exército – “um relógio, um cinturão, cinqüenta contos em dinheiro e um jipe”. Compreendemos, portanto, os motivos da indignação do camponês: “Isso é tipo de revolução? Pegar dum homem lascado que nem eu! Fiquei meus filhos tudim morrendo de fome aí e o exército tomando o carrinho que eu tinha! Que vantagem tem o exército fazer uma desgraça dessas comigo?! Era melhor mandar me fuzilar do que fazer uma miséria dessas! Eu fiquei mais revoltado do que era...” Quando avança no relato das torturas, a câmera abre o plano e verificamos que João Virgínio já não está só com Coutinho, mas acompanhado de alguns colegas camponeses (1h17m20s). Esta observação me permite algumas ponderações.

Primeiramente, poderíamos nos perguntar se o *direito ao esquecimento* também não se aplicaria à trajetória de Virgínio – em vez de se pronunciar, talvez o camponês se sentisse mais confortável com o apagamento/recalque de tais lembranças. No entanto, diferentemente de Brás e de Mariano, no caso deste antigo líder, a memória da perseguição e da tortura, ainda que desconfortável e dolorosa, exige visibilidade e não supressão ou silenciamento. Ela deseja se manifestar, clama por alguma comunicação, como atesta Gervaiseau ao avaliar a segunda entrevista de Virgínio:

“O sóbrio testemunho desse sobrevivente do inferno da tortura nos dá acesso à singularidade da experiência interior vivida. A *esperança* do supliciado é de manter a possibilidade de um horizonte de espera e assim sobreviver à prova. Sua *surpresa* é constatar sua capacidade de resistência à multiplicação das provações. Sua *alegria* é poder constatar que o tempo da prova passou e que um outro tempo começa, o da comunicação do sentido da experiência a outro” (2000, p. 260, *grifos originais*).

Todavia, ante a natureza singular do depoimento de Virgínio (um testemunho autobiográfico sobre a experiência amarga da tortura), devemos adotar uma postura sóbria que nos permita apreciá-lo com retidão. Como alertei anteriormente, a memória e o esqueci-

⁴⁵ - A exemplo do que apontei em seu primeiro depoimento, esta nova fala de Virgínio, em virtude da edição, preserva o desconforto de exibir uma unidade no áudio que se encontra ausente do registro imagético – este é marcado pela fragmentação e descontinuidade espacial. Insisto na inadequação deste formato para depoimentos de caráter memorialístico.

mento possuem um vínculo intrínseco (Augé, 2001). Se, por um lado, as lembranças se debatem com a ação do esquecimento para não serem apagadas, por outro, o ato de convocá-las ao pensamento, por si só, já exige a supressão de outras experiências, bem como o estabelecimento de uma suspeita unidade narrativa. Ou seja, ao nos entregarmos à recordação, privilegiamos uma memória em abandono das demais lembranças possíveis; por outro lado, ao estabelecermos um encadeamento dos fatos lembrados a partir de *um chamado do presente*, mergulhamos num esforço involuntariamente desonesto para lhes conferir sentido, preenchendo as lacunas entre eles com informações que lhes assegurem linearidade e unidade, para mim e para aquele que acolherá *o relato do vivido*. Em outras palavras, *inventamos experiências no ato de lembrar*, o que nos permite deduzir que, pela sua própria natureza, a lembrança rememorada jamais será uma reconstituição fiel do passado. Por este motivo, o testemunho, mesmo quando orientado por um gesto sóbrio, deve ser encarado com ressalvas (Sarlo, 2008). E o fato de que Virgínio narrou sua experiência estimulado por Coutinho, ou seja, voltado para as lentes de um cineasta, e ladeado por uma platéia de amigos (uma audiência sempre “aumenta” as chances de reinvenção), deve ser igualmente considerado nesta avaliação. A crítica ao testemunho, como assevera Sarlo, não visa invalidá-lo, mas relativizar sua força e possibilitar sua justa compreensão⁴⁶.

Em etapa posterior do filme, finalizada grande parte dos depoimentos e dos encontros com Elizabeth, Coutinho se antecipa à viúva de João Pedro, mergulhando num esforço para reencontrar os filhos dispersos da líder camponesa (1h26m58s). Trata-se de uma fase de reconfiguração do documentário, que agora assume as feições de uma reportagem investigativa – devido ao pouco ou nenhum convívio entre o casal e os filhos, a memória não é categoria privilegiada nesta seqüência, pois as lembranças da vida familiar são escassas/inexistentes. Duas observações, contudo, me parecem pertinentes a estas seqüências. Ainda em São Rafael (RN), Coutinho aborda Elizabeth Teixeira sobre o paradeiro e a traje-

⁴⁶ - A crítica ao testemunho (*relato da experiência vivida*) mobiliza fortes retaliações por parte dos entusiastas deste procedimento, sobretudo aqueles interessados em desvendar os episódios extremos da história da humanidade que carecem de esclarecimentos e para os quais inexistem vestígios concretos abundantes ou seguros. Como exemplos, podemos citar a experiência do Holocausto, os crimes de guerra e as mortes perpetradas pelos regimes ditatoriais (o caso latino-americano). Todavia, é preciso lembrar que esta crítica à crescente valorização do testemunho (sobretudo como prova em tribunais) não solicita sua anulação; apenas alerta para a sua parcialidade, para a ação do esquecimento e para as conexões arbitrárias de sentido exigidas por sua convocação no presente (Sarlo, 2008).

tória de dois de seus filhos: Paulo Pedro e Marluce – o primeiro sofrera um atentado quando criança (um tiro nas têmporas), a segunda cometera suicídio poucos meses após a morte do pai. “Ela se envenenou-se, morreu. Ela falou que, desde a hora em que ele [o pai] tinha sido morto, que ela não tinha tido mais assim um dia que ela se acontentasse. Vivia no mundo sobressaltada, até que disse que sentia aquele remorso e que chegou aquele ponto tão grave”, relembra a camponesa (1h24m38s). Notamos, durante sua fala, que a câmera se desloca, promovendo um reenquadramento do rosto de Elizabeth e destacando seu semblante comovido pela rememoração. Todavia, tanto a morte de Marluce, quanto o atentado contra Paulo Pedro, ocorreram em 1962 – portanto, eram episódios trágicos conhecidos pelo cineasta, fato atestado pelas próprias perguntas de Coutinho a Elizabeth (perguntas de natureza quase retórica): “E o que houve com o Paulo, aquele filho que teve um atentado, como é que foi isso?”; “E com a Marluce, sua filha, o quê que houve?” [ou seja, *ele já sabe que houve algo*]. Diante do exposto, e do constrangimento/dor suscitados pela rememoração, talvez tivesse sido mais prudente não solicitar de Elizabeth tais recordações (indagá-la sobre as duas tragédias não deixa de ser um gesto que resvala uma ponta de crueldade). Num filme que se utiliza de locuções *off* com frequência, o próprio Coutinho ou Gullar poderiam recapitular tais episódios para o espectador, sem perda de conteúdo informativo, sem minimizar seu impacto e sem comprometer a guinada investigativa.

A segunda observação se refere ao depoimento de outra filha do casal, Marta, que, à ocasião das filmagens, residia na baixada fluminense (RJ). Minha avaliação converge aqui com as leituras de Gervaiseau (2000) e de Schwarz (1985) para a mesma seqüência (1h35m46s). Em seu ensaio, Schwarz questiona o caráter invasivo de uma das tomadas desta entrevista – em posição close-up, a câmera registra um momento de comoção por parte da filha de Elizabeth, sem ocultar seu viés voyeurista. Segundo Gervaiseau, a emoção amplificada por um enquadramento tão íntimo seria incompatível com a superficialidade evidente no encontro entre o cineasta e sua personagem – a exterioridade visível entre ambos tornaria tal registro obsceno. Em outras palavras, “nem o cineasta nem nós mesmos tivemos tempo de conhecer o personagem” (2000, p. 267). Curiosamente, o depoimento de Marta é o único, dentre os filhos abordados, que investe em seus dramas pessoais, não se restringindo à fatalidade dos pais da entrevistada.

Mas, apesar do mérito do cineasta e de sua equipe, que conseguem localizar grande parte dos filhos de Elizabeth Teixeira, encerrando o ciclo iniciado com a revelação do paradeiro da líder camponesa, é importante ressaltar que o desfecho de *Cabra Marcado* não é de reconciliação: até a conclusão das filmagens, atesta Coutinho em sua locução final (1h54m52s), a viúva de João Pedro só reencontrara dois dos seus oito filhos. Curiosamente, não obstante a eloquência do último depoimento de Elizabeth (1h51m56s), onde se conclui a metamorfose iniciada com a revelação de seu refúgio e o gradual abandono da clandestinidade, o documentário não se encerra com a imagem da viúva de João Pedro, mas como uma tomada de João Virgínio, no terreiro de sua casa (1h55m20s), durante o carnaval de 1981. A locução *off* de Coutinho nos informa que ele morrera de ataque cardíaco 10 meses após o registro desta cena. Podemos indagar sobre tal escolha: em minha opinião, a inclusão de Virgínio no trecho final sinaliza o desfecho do ciclo deflagrado com a retomada e a finalização do *Cabra*. Lembremos que ele, espécie de “memória viva da comunidade” na descrição de Gullar, foi o líder e fundador da Liga da Galiléia, experiência pioneira no Nordeste no que se refere à mobilização política camponesa pela reforma agrária. Com a sua morte, se finda, em termos simbólicos, tal memória, o passado das ligas e o trabalho de recuperação identitária proposto pelo documentário. Em outras palavras, nos extremos desta jornada (início da militância e arrefecimento político) estaria a figura ímpar de Virgínio.

Para além da *representificação*⁴⁷ da memória camponesa e do bem-sucedido uso da imagem como dispositivo mnemônico, haveria outros méritos a destacar num filme tão emblemático e sempre incluído nas listas dos grandes títulos de nossa cinematografia. Citemos, portanto, a relevância de *Cabra Marcado para Morrer* como obra de ruptura, deflagradora de um novo ciclo no documentário brasileiro, pelas seguintes virtudes: por recusar o formato conservador de muitos filmes realizados nas décadas de 1960 e 1970 (o não abandono completo da “estilística clássica”, todavia, se deve à natureza singular de sua te-

⁴⁷ - Para o conceito de representificação:

MENEZES, Paulo. *Representificação: As Relações (im)possíveis entre Cinema Documental e Conhecimento*. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 18, n. 51, fev. 2003, pp. 87-98. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092003000100007&lng=pt&nrm=iso>. [Acesso em 26 de novembro de 2009]. ISSN (versão impressa) 0102 – 6909. Doi: 10.1590/S0102-69092003000100007.

mática central⁴⁸); por fazer um uso competente e austero da técnica do *direto*, apostando no improvisado e na interação não-premeditada; por nos familiarizar com o exercício da reflexividade (via abandono do ilusionismo e da pretensão especular)⁴⁹; e por valorizar o encontro com o *outro* e a interlocução, transformando a entrevista em conversa, plena de diálogos, mas também de vazios e silêncios, ricos em sua eficácia comunicativa. Todavia, creio ser necessário destacar as qualidades do *Cabra* tomando o cuidado de relativizá-las ou de contextualizá-las adequadamente. Não há dúvidas quanto aos méritos e à contribuição deste filme para alavancar o nosso documentário; no entanto, tais conquistas e inovações estilísticas não despontaram isoladas ou desconectadas de outras obras que contribuíram igualmente para “chacoalhar” este domínio. Sem pretensões de me estender na ressalva, citaria *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha, e *Mato Eles?* (1982), de Sérgio Bianchi, como exemplos de produções pioneiras a adotar a reflexividade como pressuposto central, questionando assim a pretensão especular do documentário, e a exercitar a metaliguação. Infelizmente, tais títulos, sobretudo o segundo, não obtiveram a mesma projeção popular e reverberação crítica do *Cabra* (ou seja, não alimentaram as páginas da imprensa ou de publicações especializadas em igual escala).

Nesta tarefa de enumerar as virtudes do *Cabra*, é importante destacar a postura do diretor, que, em cena, evita julgamentos e estabelece com os entrevistados uma relação de respeito – a preservação das perguntas na edição final (em trecho algum, elas são alijadas das respostas) nos permite vislumbrar a intensidade do contato entre cineasta e persona-

⁴⁸ - Trata-se de uma obra que representa o desdobramento de um filme interrompido arbitrariamente e que possui igualmente uma veia investigativa – tais características solicitam contextualizações, esclarecimentos, remissões...

⁴⁹ - Em *Espelho Partido*, Silvio Da-Rin elogia a prática reflexiva de *Cabra Marcado para Morrer*. Em sua análise, a guinada reflexiva de Coutinho, neste filme, destoa daquela praticada por muitos de seus contemporâneos: não visa criticar as pretensões do documentário expositivo, apelando para o formalismo que nega referencialidades ou se recusa a asserir (Arthur Omar); nem é usada com fins paródicos e irônicos, claramente niilistas, que parecem negar à imagem qualquer legitimidade ou poder de intervenção no mundo (Jorge Furtado). É certo que, se a imagem não comunica/reproduz a verdade, por sua polissemia inevitável e suas limitações, Da-Rin julga ser possível estabelecermos diferenças qualitativas entre a multiplicidade de imagens produzidas (em outras palavras, *há imagens e imagens*, algumas produzidas a partir de motivações mais honestas; outras feitas sem qualquer apreço crítico e ético). Para o autor, Coutinho, em *Cabra*, desponta como alguém que faz um uso responsável da reflexividade ao demonstrar a feitura de sua obra sem mistificações, mas ao mesmo tempo, devolvendo uma crença à imagem norteada por um gesto de honestidade e transparência (com o espectador e com os sujeitos abordados no filme). Não se filma impunemente, é certo, mas filmar também não pode ser confundido com um simples exercício de tirania ou como prática leviana desconectada das urgências do mundo (2007, p. 215 a 219).

gens, mesmo nos encontros menos calorosos. E, se em alguns trechos, Coutinho recorre ao *off* para se manifestar, não é para reeditar a voz over onisciente, mas para externalizar sua condição de sujeito envolvido neste processo de rememoração – portanto, a sua voz é *uma voz comprometida* (sua memória também é revolvida no percurso de elaboração do novo *Cabra*).

A ousadia estilística e relevância política, claro, implicaram num imediato reconhecimento da crítica, que não tardou a incensar o filme como obra-prima inovadora do documentarismo brasileiro. Bernardet⁵⁰, Ismail Xavier⁵¹, Roberto Schwarz⁵² e Marilena Chauí⁵³, por exemplo, estão entre os intelectuais que reconheceram os méritos do filme; a acolhida da imprensa também foi generosa, bem como sua aclamação em festivais. Outro mérito evidente do *Cabra*, poucas vezes ressaltado, é ter familiarizado o público espectador da época com as produções documentais em longa-metragem – lembremo-nos que boa parte das obras de não-ficção produzidas no Brasil nas décadas anteriores possuía duração inferior a 60 minutos.

Uma pergunta pertinente neste segmento final da análise é indagar o que poderia ter resultado o projeto original de *Cabra Marcado para Morrer* e o que ele poderia ter representado para a cinematografia brasileira. Trata-se de um questionamento difícil, para o qual é possível enumerar hipóteses, a partir dos trechos exibidos no documentário de 1984 e, claro, dos depoimentos dos envolvidos na proposta original. Segundo Bernardet, o filme de 1964, em termos estilísticos, parecia se encontrar em defasagem frente às propostas do Cinema Novo, pouco repercutindo, sob este aspecto, o processo de transformação vivenciado pelo cinema brasileiro daquela década. No entanto, do ponto de vista dramaturgico, ressalta o ensaísta, a obra propunha uma abordagem inovadora frente às demais produções do perí-

⁵⁰ - Publicado originalmente no antigo suplemento cultural “Folhetim”, da Folha de São Paulo, em março de 1985, o ensaio “Vitória sobre a Lata de Lixo da História” foi incluído na reedição de *Cineastas e Imagens do Povo*, op. cit, 2003.

⁵¹ - São muitos os textos onde Xavier analisa a obra ou os procedimentos de Coutinho. Aponto os seguintes ensaios: XAVIER, Ismail. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho*, **Cinemais**, n.36, outubro-dezembro, 2003b, p.221-235; XAVIER, Ismail. *Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho na contramão do ressentimento*, in CATANI, Afrânio Mendes [et al]. **Estudos Socine de Cinema**, Ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003c, p. 163-171.

⁵² - Conferir o ensaio *O Fio da Meada*. In: SCHWARZ, Roberto. **Que Horas São? Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁵³ - CHAUI, Marilena. “Do épico pedagógico ao documentário.” In: *Folha de São Paulo*, 09/junho/1984, p. 51.

odo. Em sua opinião, ao embaralhar as complexas fronteiras entre documentário e ficção, o projeto interrompido inaugurava perspectivas inéditas, que poderiam ter rendido frutos notáveis à época (2003, p. 239 e 240). Em sintonia com os argumentos defendidos por ele em *Brasil em Tempo de Cinema* (1967/2007), Bernardet acredita que o *Primeiro Cabra* mudaria a leitura ideológica do primeiro ciclo do Cinema Novo, cujos filmes insistiam na idéia de uma massa camponesa apática, refém de um gesto de conscientização (protagonizado pelo intelectual bem intencionado) capaz de mobilizá-la politicamente – em sua defesa da letargia popular, tais obras pareciam indiferentes à existência das ligas camponesas e dos movimentos operários nos redutos industriais. No *Cabra* original, lembra Bernardet, “os camponeses não são apáticos, mas organizados; formam as Ligas e enfrentam concretamente a estrutura agrária e os latifundiários” (2003, p. 241). Além disso, insiste o crítico, o filme de Coutinho também contribuiria para subverter a vulgata, comum à época, de que uma conscientização deveria anteceder à luta política – a obra interrompida nos mostrava os personagens em ação, sugerindo que a ação é, por si, agente da conscientização. Regina Novaes, em artigo de 1996, nos dá outras pistas para o quebra-cabeça. Comparando a participação das personagens camponesas nos dois projetos, ela sugere que, no filme de 1964, tanto o diretor como os camponeses estavam engajados na luta pela Reforma Agrária, partilhando “uma mesma chave de leitura da realidade”; decorreria deste elo a imagem de João Pedro como mártir, visão ratificada estilisticamente pela posição da câmera, que filmava os camponeses de baixo para cima, realçando a grandeza e unidade da categoria. Tal afinidade, porém, se dilui no segundo projeto, inclusive no conjunto dos entrevistados: entre eles, as diferenças são tão relevantes quanto as aproximações, ambigüidades reiteradas também pelo estilo de montagem praticado no filme de 1984. Como conclui Bezerra, o segundo *Cabra* “rompe com a tipificação do camponês como um indivíduo ‘revolucionário’ e, por tabela, com a concepção clássica da personagem documental, marcada por um binarismo idealista e mistificador, do herói ou da vítima” (2009, p. 112).

Consagrado internacionalmente, *Cabra Mercado para Morrer* redefiniu a trajetória profissional e artística de Coutinho: findava a era “Globo Repórter”, com suas brechas de negociação e a urgência típica da produção televisiva; o documentário em longa-metragem, livre da pressão cronológica e focado na interlocução, se convertia em sua vocação maior.

1.3 – *O fio desencontrado ou a restituição parcial da memória*

O Fio da Meada foi o providencial título com o qual Roberto Schwarz denominou o seu ensaio sobre *Cabra Marcado para Morrer*, como se atestasse que, neste documentário, o complexo novelo que encadeava as trajetórias de Coutinho, dos camponeses e do filme interdito em 1964 fora finalmente recuperado, concatenado. Em outras palavras, neste filme, a linha foi reencontrada e restaurada, a ponte entre o presente e o passado arbitrariamente interrompido se restabelecera. Iniciado em 1988 e concluído somente em 1991, o segundo filme de Coutinho em formato longa-metragem, realizado após algumas experiências com vídeo, se chamaria *O Fio da Memória*, título promissor, mas simultaneamente adequado e “impróprio” à nova produção. Explico: é conveniente porque o cineasta, apesar do extenuante trabalho de montagem, encontrara de fato um personagem notável, cuja história de vida e memória prodigiosa serviram como bússola *ou fio* para auxiliar a organização do filme; mas inoportuno porque, desta vez, a meada completa não foi esquadrinhada, o novelo não foi desalinhado e reordenado – no máximo, parcialmente restituído.

Segundo Lins, a socióloga Aspásia Camargo, à época secretária de Cultura do governo Moreira Franco (RJ, 1987-1991), teria sugerido ao cineasta a gênese do documentário, cuja premissa pode ser assim resumida: no ano comemorativo do centenário da abolição, o filme deveria apresentar um painel da vida dos negros após um século de libertação. Com produção inicial da Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro (Funarj), o projeto rapidamente excedeu o orçamento previsto, exigindo mais dois anos de captação de recursos e finalização. A solução encontrada foi providencial, mas trouxe implicações negativas: vendido para canais públicos estrangeiros, o filme teve sua duração prolongada para 1h55m, em atendimento aos financiadores externos. Além disso, em decorrência da ampliação do público-alvo, que englobava platéias internacionais, Coutinho precisou encaixar narrações excessivamente didáticas, de modo que a temática do filme pudesse ser compreendida em outros países (Lins, 2004, p. 76). Não bastasse à concessão demasiada ao didatismo, o cineasta, por uma questão de viabilidade comercial, decidira realizar o documentário em película, abdicando da bem-sucedida experiência com vídeo praticada em projeto anterior (*Santa Marta, Duas Semanas no Morro*, de 1987). Se, por um lado, o suporte fílmico poderia facilitar a divulgação da obra em salas comerciais, por outro, trouxe graves conseqüências: o exíguo tempo de duração das tomadas em película impedia os personagens de ganhar de-

se envoltura em cena. Não raro, a entrevista findava precisamente quando um ou outro entrevistado finalmente adquiria familiaridade com a câmera e a abordagem do diretor.

Dispendioso e exaustivo, o filme carrega o epíteto de obra maldita na trajetória do cineasta, além de ter sido visto por pouquíssimos espectadores – acredito que o longo tempo exigido para sua finalização (três anos) terminou por comprometer sua exibição comercial, que deveria ocorrer em sintonia com o centenário da abolição. Os muitos problemas com o documentário e a sua abrangência temática, de difícil delimitação, provocaram incômodos evidentes em Coutinho, mal-estar sempre partilhado nas ocasiões em que se manifestou sobre a obra.

“[...] Filmei várias entrevistas, várias coisas, e não sabia qual o eixo que ia dar ao filme porque era um assunto muito genérico para mim e não gosto de fazer coisas sobre assuntos genéricos. Não gosto de fazer um filme sobre a luta de classes, sobre determinismo econômico, essas idéias gerais, não sei fazer. Gosto de trabalhar no micro, odeio trabalhar no macro. Nesse caso era o macro, isso me incomodou no filme inteiro até hoje. Mas, no fim das contas, não tinha um fio condutor, porque eu tinha filmado de uma forma absolutamente maluca, sem roteiro nenhum, que é como eu gosto, mas quando é macro fica difícil” (1997, p. 174).

O excesso de tomadas, produzidas sem muito rigor ou controle, legou ao cineasta um material bruto imenso e pouco uniforme – como conferir unidade à heterogeneidade de fontes e situações apreendidas em contextos diversos? Eis o desafio maior. Igualmente hercúlea foi a tarefa de lidar com a impossibilidade de estabelecer qualquer demarcação geográfica rigorosa para as filmagens – dada a grandiosidade do tema, seria impossível para o cineasta trabalhar com “prisões espaciais”, preceito que tanto lhe apraz. O máximo que Coutinho conseguiu, talvez em decorrência da limitação orçamentária, foi “restringir” suas locações para o estado do Rio de Janeiro.

Tamanha abrangência, temática e geográfica, tem como consequência a prática de generalizações – em *O Fio da Memória*, mais do que em qualquer outro filme de Coutinho, os relatos pessoais (a experiência do vivido ou o depoimento de trajetórias singulares) são intercambiados com informações gerais sobre os negros no Brasil. Tal gesto não deixa de propiciar um emparelhamento entre indivíduo e sociedade, entre a memória dos sujeitos e aquelas pertencentes à comunidade; todavia, devido ao didatismo das explicações, a força dos relatos individuais não encontra complementaridade nas informações generalizantes. E,

quando são muitos os sujeitos em cena, a exemplo das seqüências em escolas, em agremiações carnavalescas ou em cerimônias religiosas, o filme perde em densidade, *a memória não revela exuberância*. Em outros termos, o vigor dos depoimentos individuais se dilui frente às tomadas esvaziadas pelo excesso de vozes e de descrições – não raro, alguns planos parecem simplesmente ilustrar o *off*, ou, por outro lado, alguns trechos narrativos se limitam a repetir o que a imagem torna evidente por si, promovendo redundâncias. Na avaliação de Coutinho, o problema maior do filme é justamente o excesso de explicação, considerado por ele sempre insuficiente: “ou ela é demais e mata o filme, ou é de menos e não adianta” (Lins, 2004, p. 80).

No entanto, para além dos entraves evidentes em sua execução e finalização, considero pertinente enumerar os méritos do documentário. Apesar da colagem de imagens heterogênea e com forças díspares, o filme nos apresenta as cicatrizes remanescentes da escravidão e a opressão que ainda paira sobre os negros, exemplificada pelo racismo velado ou explícito, sem deixar de enaltecer suas formas de resistência ao cativo e ao preconceito, seja por meio da arte (samba, partido-alto, gastronomia, escultura e arquitetura) ou da prática religiosa – umbanda e candomblé. Menos pelo viés militante (*o movimento negro quase não está presente*⁵⁴), ressalte-se, e mais pelas situações apreendidas pela equipe ou pelos depoimentos colhidos em rápidas entrevistas.

Repetindo a parceria já estabelecida em *Cabra Marcado*, Ferreira Gullar desponta como um dos narradores do novo projeto – desta vez, porém, adota uma postura mais descritiva diante das tomadas, como atestam suas explicações pormenorizadas dos cultos afro-brasileiros⁵⁵, não raro um pouco enfadonhas. O ator Milton Gonçalves responde pelas demais locuções do filme. Na verdade, coube ao veterano ator dar vida e voz às reminiscências de Gabriel Joaquim dos Santos, personagem cuja trajetória singular e memória prodi-

⁵⁴ - Uma única seqüência nos revela representantes do movimento negro num ato explícito de mobilização política (1h21m47s), liderando uma passeata no centro da capital carioca. Intitulado “Marcha dos Negros contra a Farsa da Abolição”, o protesto reivindicava a alteração do “Dia Nacional da Consciência Negra” de 13 de maio para 20 de novembro, aniversário da morte de Zumbi dos Palmares. Em 1995, tal reivindicação foi aprovada em definitivo.

⁵⁵ - Sobre o didatismo de Gullar, conferir, por exemplo, as cenas em terreiros ou roças de candomblé e umbanda, ou nos ritos à beira-mar, de acordo com a seguinte *minutagem*: 23m44s; 27m49s; 39m49s; 1h41m40s.

giosa constituem o precioso *fi*⁵⁶ a conectar a multiplicidade de temas e situações abordados pelo filme. Negro de origem humilde, semi-analfabeto, descendente de escravos nascido dois anos após a abolição e operário das salinas cariocas por quase cinco décadas, Gabriel foi uma espécie de arauto da memória de sua época, registrando, em diários que nos surpreendem pela simplicidade da escrita e candura dos relatos, fatos de sua existência, episódios de sua comunidade e da história brasileira, sem rígida distinção ou hierarquização, seja ela cronológica ou por relevância temática. Na apreciação destes registros, o que menos conta é a coerência ou não das informações, bem como suas possíveis contradições – mais notável é o esforço de lembrar e de anotar, para impedir a ação deletéria do esquecimento (não aquele que nos auxilia a esculpir a memória via ação da seletividade e do recalque necessário, mas sim o que nos condena ao silêncio e anonimato implacáveis).

A interpretação do ator ora reproduz os relatos do diário, ora dramatiza trechos de uma entrevista concedida por Gabriel nos anos de 1970 (o ex-operário faleceu em 1985, aos 92 anos), respeitando sua entonação peculiar. Reavivada pelo talento de Gonçalves, a memória de Gabriel, em sua dimensão individual e social (o coletivo está sempre presente nos relatos), nos prestigia com informações pitorescas: “O Brasil já foi uma roça portuguesa e um cativo muito perigoso”; “Dom Pedro I botou o Brasil pra cá e Portugal pra lá” (1m40s); “em 1926, entrei para a Igreja Batista” (7m); mais à frente, descreve os ganhos salariais na salina ao longo de cinco décadas, lembrando a sua sina e a de outros trabalhadores, para, em seguida, enumerar as leis do cativo no Brasil, desde a chegada dos primeiros escravos (12m45s); em outro trecho, discorre sobre “o nascimento dos guerreiros do Brasil”, com ênfase nas figuras do Duque de Caxias e do Almirante Tamandaré, heróis da Guerra do Paraguai (14m55s). Posteriormente, lembra que “uma mulher matou o marido na dança em Cabo Frio, em 25 de fevereiro de 1970”⁵⁷, para logo mais complementar: “As leis de cativo no Brasil terminou em 1888” (16m56s).

Mas a exemplaridade de Gabriel não se restringe aos diários, fragmentados e sem rígida hierarquização como o são nossas memórias. Em seu gesto quixotesco e incansável

⁵⁶ - Segundo Lins, o *fi* condutor da narrativa, a trajetória de Gabriel, só fora encontrado/descoberto por Coutinho quando o trabalho já estava adiantado, com muitas tomadas produzidas caoticamente (2004, p. 77). As lacunas do filme, apesar do caráter notável das memórias de Gabriel, decorreriam deste *gap*.

⁵⁷ - Gabriel residiu a vida inteira em *São Pedro da Aldeia*, município vizinho de Cabo Frio e que dista cerca de 200 km da capital carioca.

para driblar o esquecimento, ele inventou um suporte mais duradouro para abrigar suas reminiscências. Construída artesanalmente com sobras de lixo, cacos de telha, de cerâmica e de vidro, compondo um amálgama dos estilhaços normalmente desprezados no cotidiano, a delicada “Casa da Flor” é um monumento da chamada “arquitetura espontânea” (elaborada por leigos). De natureza encantada e encantadora, como elogia Rodrigues, ela constitui um autêntico templo consagrado à memória e cuja finalidade, por conseguinte, é convidar a lembrar – em suas paredes e na matéria-prima singular empregada em sua feitura se encontram inscrições e vestígios da existência de Gabriel, bem como daqueles com os quais o ex-operário conviveu (1999, p. 180).

Como um autêntico *bricoleur*⁵⁸, Gabriel recolheu no lixo ou recebeu de amigos artefatos aparentemente sem serventia e condenados à destruição, reinventando de forma criativa os significados desses objetos. Um trabalho infundável, iniciado em 1912, após um sonho com ares de vidência, e refeito dia após dia. Como sugere Rodrigues, a “Casa da Flor” também era seu santuário (ali inexistia cozinha ou banheiro); nela, Gabriel apenas dormia e sonhava o que iria materializar nas manhãs seguintes; nela, ergueu seu altar e inscreveu suas lembranças em cacos e pedras. Um espaço físico que também se convertia em espaço ritual consagrado à recordação – seu desejo era sensibilizar os visitantes para as memórias ali impressas, impedindo-as de serem tragadas pelo esquecimento (1999, p. 180). Sem fins utilitários, e construída com sobras de diferentes procedências (com a matéria-prima rejeitada e inutilizada pelas demais casas), ela foi feita apenas para “zelar” e “abrigar”.

Oscilando entre as anotações dos diários, os depoimentos registrados em entrevistas e os vestígios esculpidos na “Casa da Flor”, *O Fio da Memória* nos possibilita uma imersão privilegiada nas reminiscências de Gabriel, lembranças que conciliam relatos de sua vida pessoal e impressões da história oficial, num intercâmbio fecundo do qual o operário-arquiteto foi, na definição de Rodrigues, simultaneamente aprendiz, narrador e sujeito⁵⁹. A

⁵⁸ - Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. 5ª edição. Campinas: Papirus, 2005. Em entrevista, Coutinho confessa que a leitura do famoso livro do antropólogo francês lhe influenciou na avaliação do trabalho de Gabriel e no reconhecimento da personalidade singular do ex-operário como provável fio para concatenar os planos aparentemente impossíveis de *O Fio da Memória*. Conferir: **Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte**. In: Revista Sexta-Feira, No. 2. Disponível em http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/campo_cont.pdf [data de acesso: 30 de agosto de 2010]

⁵⁹ - “Foi aprendiz quando relatou que aqui havia portugueses e escravos, que D. Pedro deixou o Brasil para cá e Portugal para lá, que Washington Luís caiu, que as forças brasileiras foram lutar na 2ª Guerra Mundial. Foi

convicção diante do desafio de dedicar a vida à materialização/inscrição de suas memórias, erguendo um santuário que subverte a ação do esquecimento ao injetar vida nos vestígios condenados pelo tempo, pode ser atestada em um dos últimos depoimentos de Gabriel no filme: “[...] As coisas que se deram há 50, 60 anos me alembro de tudo. O pessoal daqui é tudo gente moderna, tudo de 1900 para cá, não tem mais quase ninguém de 1800. Mas ainda tenho eu. Precisa que as pessoas mais velhas zelem por estas coisas antigas que é pro pessoal moderno que tá chegando saber” (1h47m).

Como já ressaltai, a condição prodigiosa da memória de Gabriel é atestada mais pela resistência/vitalidade do que pela precisão⁶⁰. No entanto, de que forma este personagem humilde se converte em elemento central do documentário – o sujeito cujas lembranças conferem alguma unidade e vigor poético a um filme de difícil encadeamento? Por que Coutinho vira no ex-operário uma exemplaridade notável capaz de auxiliá-lo na organização de *O Fio da Memória*? Para o cineasta, o caráter fragmentário das lembranças de Gabriel, bem como o seu esforço para construir algo novo a partir de fragmentos heterogêneos (gesto *bricoleur*), parecia corresponder à memória social dos negros no Brasil, destruída pelo desterro e a escravidão⁶¹ – para restituí-la, ainda que parcialmente, os africanos, esta categoria genérica que abriga sobre o mesmo rótulo diferentes etnias, tiveram de se valer do sincretismo, prática que, em certo sentido, emula a bricolagem (produz uma síntese nova a partir da fusão de elementos próximos e díspares). No filme, a comparação e a pujança criativa do sincretismo são ilustradas por manifestações religiosas como a umbanda e o can-

narrador quando contou em seus registros pessoais a vida cotidiana de São Pedro da Aldeia; a mulher matou o marido num baile, o fulano se amasiou com beltrana... Foi sujeito quando contou sobre a greve na salina em que trabalhava, em 1946; sobre suas relações com os pais e a família; sobre seu amigo tornado irmão Guilherme e, acima de tudo, sobre a maneira como ele concebeu e realizou a Casa da Flor” (Rodrigues, 1999, p. 180)

⁶⁰ - Num paralelo com Santiago, o excêntrico mordomo da família Moreira Salles e protagonista do documentário brasileiro homônimo, exibido em 2007, podemos afirmar que Gabriel também passou a vida a coletar informações e a vasculhar memórias para redigi-las (ou fixá-las às paredes de sua casa). Mas, diferentemente do criado sofisticado, o descendente de escravos escrevia sobre si, sobre os fatos corriqueiros de sua comunidade e os grandes eventos do País, e não sobre dinastias européias e tradições fidalgas – Gabriel rememorava um mundo ao qual pertencia de forma mais ou menos íntima; já Santiago evocava um universo que lhe era temporalmente e materialmente distante, mas do qual gostaria de ter feito parte.

⁶¹ - *Op. Cit.*, 1997, p. 174.

domblé, exemplares da resistência dos negros, além de se constituir em forte traço identitário desta comunidade⁶².

Para Lins, é a memória de Gabriel, portanto, que resgata o filme da generalidade a qual ele talvez estivesse destinado; em sua avaliação, o processo criativo de Gabriel, além de ser equivalente à constituição da memória e da cultura dos negros no Brasil, também indicara a Coutinho um caminho possível para concatenar a pluralidade de informações/imagens reunidas para o documentário. Em outras palavras, a composição do filme, aberta e fragmentada, estaria em sintonia com esta memória dispersa e desconstruída, mosaico de estilhaços; portanto, impossível de ser documentada ou restituída na sua plenitude (2004, p 77). Por conseguinte, a narração aberta, pulverizada por tantos lugares e vozes, também seria ilustrativa do modo de viver imposto ao negro. Tal como ocorrera em *Cabra Marcado*, embora sem repetir o mesmo êxito em consequência da ambição temática e da produção exaustiva, teríamos aqui um esforço de adequação da *forma* ao *conteúdo* – o modo de articulação/disposição das tomadas estabelece um diálogo com o tema abordado. Portanto, se Gabriel é o grande narrador de *O Fio da Memória* é porque sua arte/bricolage (a “Casa da Flor” e, de certo modo, os seus diários) metaforiza igualmente a memória dos negros, revelada no filme como uma espécie de colcha de retalhos ou uma criativa síntese de fragmentos, e o esforço de Coutinho em conferir unidade onde parece triunfar a heterogeneidade – o próprio cineasta também seria uma espécie de *bricoleur*, recombinao imagens e discursos díspares no processo de montagem, e estabelecendo uma tessitura original em que cada seqüência se redimensiona ao tangenciar outros registros. Ou seja, a “Casa da

⁶² - Sobre a memória social dos negros, ela foi aviltada pelo degredo e a escravidão, mas, em certa medida, também foi comprometida pela destruição de grande parte dos arquivos oficiais do cativo. Ainda que a decisão alavancada por Rui Barbosa inspire polêmicas interpretativas que, hoje, redimensionam sua correta avaliação, é preciso ponderar que tais documentos consistiam em importantes registros sobre a passagem do negro no Brasil e a escravidão no período colonial. Sobre o episódio, todavia, cabem algumas ponderações: embora o prejuízo histórico tenha sido grande, as intenções de Rui Barbosa eram bem diferentes, por exemplo, daquelas manifestadas pelos defensores da queima dos documentos da ditadura militar. Esclareço a analogia: ante a feroz investida da conservadora classe agrária que pleiteava uma pesada indenização num momento ainda confuso para a emergente República (o projeto da nova Constituição sequer havia sido aprovado), Rui Barbosa tomou a decisão de eliminar os comprovantes fiscais existentes no Ministério da Fazenda que poderiam ser utilizados contra o governo. Porém, no que se refere à execução e extensão de tal ordem no País, falta ainda um estudo sério que nos dê uma avaliação precisa. Para outras informações, conferir: SLENE, Robert W. *Escravos, Cartórios e Desburocratização: O Que Rui Barbosa Não Queimou Será Destruido Agora?* In: **Revista Brasileira de História**, v. 5, nº 10, pp 166-196, março/agosto de 1985, São Paulo. Disponível em: http://www.unicamp.br/cecult/pdf/slenes_r_escravoscartoriosdesburocratizacao.pdf [acesso em 22 de agosto de 2010]

Flor” alegoriza a proposta cinematográfica do diretor: também o filme é uma colcha de retalhos com tomadas procedentes de lugares e situações diversas, e que, ressignificadas pela montagem, produzem uma síntese nova.

Como observa Rodrigues, Eduardo Coutinho inicia e encerra *O Fio da Memória* com cenas do mar – ora batendo nas pedras com furor, ora no lento ir e vir das ondas. Para o autor, tais imagens de abertura e desfecho funcionariam como uma metáfora relacionada à memória em seu ininterrupto movimento de apagar e privilegiar lembranças, propriedade particularmente ressaltada no documentário. “O filme não segue – e tampouco as lembranças – um curso linear, como os rios ou as cronologias” (1997, p 179). Tal descontinuidade, já ressaltai, é parcialmente contornada pela memória prodigiosa de Gabriel – ao servir de engrenagem que conecta experiências, temas e personagens diversos, filmados em contextos distintos, ela confere alguma unidade ao documentário. E, apesar da falta de rigor e do didatismo de muitas tomadas, *O Fio da Memória* nos apresenta, pela via da história oral, do imaginário e da observação do cotidiano, um curioso caleidoscópio da vida do negro carioca em fins dos anos de 1980. Como em outros filmes de Coutinho, encontramos aqui uma trama de versões, de encontros e confrontos, de visões de mundo e histórias de vida marcadas por inequívoca ambigüidade⁶³. Neste painel complexo e ambicioso, memória social e individual, política e marginalidade, arte e religiosidade se interceptam com freqüência.

Diante de uma temática tão abrangente, o filme, como sugere Rodrigues (1997), poderia ter optado por retratar didaticamente a miséria em que vive boa parte da população negra no Brasil – abordagem que facilmente poderia inseri-lo no desconfortável segmento dos *documentários sociológicos*⁶⁴. A tentação é evidente e, em certo sentido, *O Fio da Me-*

⁶³ - Em estudo sobre a natureza da personagem no cinema de Eduardo Coutinho (como os sujeitos abordados pelo cineasta marcam presença na tomada – notadamente revelando um viés performático), Bezerra propõe a existência de nove modos de transfiguração do sujeito em personagem, sobretudo no período pós-*Santo Forte* (1999): divertida, melodramática, xamanística, educativa, provocadora, musical, exibicionista, esotérica e indecisa. Todavia, Bezerra destaca que, já a partir de *Cabra Marcado para Morrer*, a obra de Coutinho passa a privilegiar os *personagens contraditórios*, ambíguos, sem rígida identidade social e sem perfil bem demarcado (nem vítimas e nem heróis), um tipo de abordagem mais fecunda e mais próxima da complexidade do cotidiano. Para o pesquisador, esse caráter ambíguo e a dimensão fabuladora das personagens – abordagem que não estabelece tipificações ou idealizações – vão estar presentes também nos filmes pós-*Cabra Marcado*, a exemplo de *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, *O Fio da Memória* e *Boca do Lixo*. Ver: BEZERRA, Cláudio. *Documentário e Performance: Modos de a Personagem Marcar Presença no Cinema de Eduardo Coutinho*. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios, no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do professor Fernão Ramos. Campinas, 2009.

⁶⁴ - Bernardet, 2003, Op. Cit.

mória nos conduz a este universo trágico: em determinado trecho, Coutinho entrevista moradores de rua, a exemplo de Maria, mendiga que “se orgulha” de viver em “comarcas” feitas de papelão e plástico nas ruas do centro do Rio de Janeiro (1h08m08s); em outra seqüência, somos apresentados a um grupo de adolescentes que vivem em reformatórios para crianças abandonadas e menores infratores – a maioria dos garotos, recolhida ainda bebê, é batizada com o sobrenome “Silva”, tornando-se parte de uma família gigante, mas com passado anônimo (1h18m40s). Todavia, a exemplo do que verificamos em outros trabalhos do diretor, do qual o pioneiro é certamente *Theodorico*, Coutinho demonstra grande respeito pelos sujeitos abordados por ele, sem condená-los antecipadamente e sem amplificar seus dramas pessoais, preferindo, sempre que possível, ressaltar suas ambigüidades. Em *O Fio da Memória*, por exemplo, são muitos os exemplos de personagens contraditórios.

Numa seqüência filmada possivelmente em escola pública (13m10s), uma professora branca e um grupo de alunos negros conversam sobre a abolição. Aprendiz de um passado que não viveram, mas do qual são herdeiros, os estudantes nos revelam suas percepções/memórias sobre a luta contra o cativo. As ambigüidades se multiplicam a cada resposta: a princesa branca e piedosa assinou a Lei Áurea, mas a escrava Anastácia, cuja real existência é questionada por historiadores, teria sido a verdadeira protagonista da abolição. “Zumbi eu não sei quem foi não, mas era um grande guerreiro”, diz outro aluno, para, em seguida concluir: “os negros não tinham força porque não tinham armas, por isso não lutavam”.

Filmada em pequeno banco à frente de sua casa, Erci da Cruz e Souza, que fora casada com o neto do poeta Cruz e Sousa, nos encanta com o relato de sua trajetória (35m05s). Viúva aos 30 anos, criou os filhos como baiana de tabuleiro, vendendo quitutes diversos – ao seu lado, ostenta uma foto grande e antiga onde aparece com trajes e adereços típicos. “Eu vendia tudo que uma baiana tem, começando por mim mesma”, relembra com simpatia. Pouco depois, e estimulada pelo diretor, exhibe com orgulho a voz de contralto, talento que tanto lhe auxiliara na venda dos quitutes, como em pequenas apresentações. Convertida à Assembléia de Deus, mas reafirmando a contradição evidente em muitos personagens, Erci entoava com vigor um canto de candomblé (*memória de outras épocas*) e, com igual desenvoltura, um hino evangélico.

Em outra seqüência, nos surpreendemos com as tomadas de um culto católico organizado por agentes da pastoral negra, por ocasião da morte de Zumbi, e que congrega a liturgia do catolicismo com elementos das religiões afro-brasileiras (39m49s). A cerimônia é conduzida por um frade que, além de repetir a gesticulação típica do candomblé, em coreografia acompanhada pelos demais fiéis, entoa cânticos religiosos puxados por atabaques e em honra à memória dos heróis negros. Para além do fato inesperado (*estamos familiarizamos com o sincretismo nos terreiros, mas não no pátio das igrejas*), a cena possui grande força na comparação com os demais registros de cultos afro-brasileiros exibidos no filme porque a narração aqui é mínima e sem didatismo – ficamos apenas com as imagens e o áudio da celebração, com o vigor dos cânticos e a singularidade dos movimentos.

As ambigüidades não se esgotam nestes exemplos. Logo no início do filme (7m47s), Coutinho entrevista Manoel Deodoro Maciel, de 120 anos – à ocasião, um dos poucos ex-escravos ainda sobreviventes e o único a aparecer no documentário. A simpatia exibida diante das primeiras perguntas, contudo, logo encontra contrapartida suspeita: para o ancião, passada a abolição, a situação ficou melhor “porque agora tem dinheiro”; sem vacilar, ele se volta para o cineasta e diz “comigo é na nota”. A frase funciona como “deixa” para que o diretor lhe dê alguns trocados; o agradecimento é imediato: “muito obrigado, Deus que ajude e agora quero um retrato”. O desejo de receber alguma gratificação por seu testemunho não desqualifica o ex-escravo, apenas nos dá uma justa medida das relações de força e dos interesses de cada interlocutor (diretor e personagem) nesta tomada.

Em seqüência posterior, somos apresentados à família fundadora do bloco “Cacique de Ramos”, um dos mais tradicionais do carnaval carioca (44m25s). Posicionados ao centro do quadro, e ladeados por gerações de descendentes, a matriarca e o patriarca declaram ter encontrado na música um traço identitário e de resistência – o comentário é encampado pelos primogênitos. Com orgulho, afirmam também que todos os filhos foram batizados na “Mangueira”; a escolha do lugar para tal cerimônia, bem como a menção à agremiação na entrevista ilustra o vínculo da família com a tradição do samba – promove uma espécie de *associação simbólica*. Todavia, apesar do envolvimento direto com o carnaval e da fala altiva, que denota orgulho e convicção, a fundadora do “Cacique de Ramos” confessa que nunca compareceu a uma roda de samba. Outra ambigüidade vislumbrada nesta seqüência: ao mesmo tempo em que a matriarca discorre sobre o duradouro vínculo da família com a

umbanda (o nome dos filhos, de origem indígena, derivam da religião), somos informados da proximidade da celebração dos 15 anos de sua neta, com direito “a muito pagode” e “às bênçãos da Igreja” (e, não, do terreiro). Alguns planos curtos, encaixados neste segmento e filmados após a entrevista, nos apresentam a aniversariante ao altar católico.

Numa das seqüências mais emblemáticas do filme, acompanhamos os festejos de um evento marcado por uma dupla comemoração: do Centenário da Abolição e, possivelmente, do aniversário da “Confraria do Garoto”⁶⁵ (informação que carece de precisão). Nas tomadas iniciais, é evidente o clima de euforia: ouvimos o som de marchinhas carnavalescas e acompanhamos a alegria do público presente (1h28m46s). Pouco depois, o *off* de Gullar nos pormenoriza os fatos: “Em frente à Igreja do Rosário e São Benedito, a Confraria do Garoto prepara a coroação da modelo Fátima Ju como rainha do Centenário da Abolição. Em 1983, Fátima foi escolhida a mulata mais bonita do Brasil no Programa do Chacrinha”. Paralelo ao *off*, a câmera nos revela a chegada de novos participantes à festividade: negros vestidos de branco e baianas ornamentadas com trajes típicos. Rápidos planos também nos apresentam alguns quadros com ilustrações da escrava Anastácia. Gullar finaliza a locução: “Os espectadores da coroação são devotos da escrava Anastácia”. No altar onde será laureada, Fátima segura uma criança negra, nua; o garoto chora, rejeita a mulata e a coroa, como quem não reconhece a legitimidade da eleita e não aprova a celebração.

A situação descrita serve de estopim para o enfático protesto de uma senhora negra (neste momento, a câmera abandona os demais participantes e se concentra na veemente queixa da mulher; aos poucos, um grupo numeroso acompanha sua reclamação). “Hoje era pra sentar ali uma negra bem preta, sem cabelo”; “eu tô zangada porque eu sou negra, eu não tenho nem cabelo”, brada a mulher, retirando o turbante de baiana e revelando os fios encarapinhados. Sem grande talento, um dos organizadores do evento tenta atenuar o impasse, buscando alguma conciliação. A mulher ignora a intervenção e se exaspera ainda mais: “Está acabado de esclarecer que o branco não gosta mesmo é de preto, a escravatura nunca acabou no Brasil, o preconceito nunca vai acabar!”; em seguida, dispara a frase que, a meu ver, ilustra suas motivações: “preta é preta, mulata é mulata e branco é branco!” Ou

⁶⁵ - Espécie de agremiação ou sociedade exclusivamente masculina, fundada no Rio de Janeiro ainda nos anos de 1970 e que congrega 13 sócios. A trupe prima pelo bom-humor e a irreverência, adotando a sexta-feira 13 como data de suas passeatas e festejos; no carnaval carioca, a Confraria também ocupa lugar de destaque, desfilando algumas vezes ao lado do tradicional bloco “Cordão do Bola Preta”.

seja, mesmo para ela, que se queixa de uma segregação duradoura, as partes historicamente envolvidas neste embate são inconciliáveis – a matemática social não comporta equanimidade. Para ratificar seu protesto e demarcar quem é quem no “tabuleiro racial” (*separar o joio do trigo*), a mulher passa a apontar quais, dentre os sujeitos presentes à cena, é ou não negro – um senhor de traços físicos semelhantes a ela é digno desta condição, uma senhora de cabelos igualmente encarapinhados é rejeitada sem justo esclarecimento. Neste ponto, acredito que o gesto ambíguo e igualmente segregador da manifestante arrefece a veemência do seu protesto.

A manifestação da mulher negra contra a eleição da “rainha mulata” tem claro viés político e identitário. Mas sobre esta reação ao elemento mestiço, híbrido, personificado pela figura da mulata, cabem algumas considerações de fundo sociológico que poderão acrescentar outras motivações à conduta da mulher negra – sua ostensiva rejeição poderia ser ilustrativa de sentimentos arraigados na sua memória social. Explico. Nos estudos sobre a sociedade brasileira produzidos na virada dos séculos XIX e XX, eram comuns os escritos que atribuíam ao amálgama racial (miscigenação) a justificativa para o nosso atraso histórico. O pernambucano Gilberto Freyre foi o primeiro autor a colocar uma “marca positiva” neste fenômeno até então visto como um obstáculo ao nosso desenvolvimento – além de propiciar o êxito da colonização portuguesa, a miscigenação forjara a singularidade cultural brasileira. De forma original, Freyre, além de enaltecer a mestiçagem, também argumenta que a capacidade de equilibrar antagonismos seria um traço capital do nosso *ethos* (Rodrigues, 2005). Em seu *Casa-Grande & Senzala*, ele sugere ainda que o nosso regime escravocrata teria sido menos déspota em decorrência da herança moura (da permanência de valores árabes no tratamento dos portugueses com os escravos). O reconhecimento deste aspecto, explica Jessé Souza, nos ajuda a compreender a própria especificidade de nossa formação social. Sendo a escravidão uma “instituição total” no Brasil, sua configuração peculiar traria consigo a “semente” da sociedade que aqui se desenvolveria. Qual seria essa semente? Freyre reconhecia a superioridade dos mouros em seus métodos de assimilação das culturas dominadas (superioridade comunicada aos lusitanos); portanto, para o autor pernambucano, é este o aspecto mais evidente da formação brasileira: a ação do sincretismo, da mestiçagem, costurando Europa e África, reunindo polaridades e produzindo uma sociedade única, não redutível a nenhum dos termos que lhe originaram (Souza, 2000, p.

223 e 224). A interpretação de Freyre também sugere que o preconceito de classe, no Brasil, seria superior ao preconceito de raça: o mestiço europeizado, devidamente “branqueado”, seria melhor aceito na sociedade do que um branco pobre, não portador dos mesmos valores. Todavia, este processo de incorporação social do mulato (*o biologicamente mulato se torna sociologicamente branco ao aderir aos valores dominantes*) teria como consequência o alijamento do negro, escravo e depois habitante do mucambo, “o elemento em relação ao qual todos queriam se distinguir” (2000, p. 242). Em outras palavras, o processo de ascensão/valorização do mestiço (*o elemento híbrido*) tem como resultado uma maior desvalorização do negro.

Retomemos, porém, a seqüência em questão. É preciso ressaltar que, durante toda a exasperação da mulher negra, o provável organizador da “coroação” tenta intervir, sem sucesso, para abrandar os ânimos. Quando obtém algum êxito e mobiliza a atenção da câmara, sua interferência, como bem observa Avellar, apenas reitera o preconceito que fora denunciado pela manifestante. Em suma, ele é traído por suas palavras (*resquício de uma memória social que contradiz seu suposto intento apaziguador?*): “cinquenta e um por cento da população brasileira tem a raça negra. Em qualquer companhia, quem tem 51% das ações controla a empresa. Se o negro não consegue controlar o país...” A fala não é concluída pelo emissor, mas Avellar nos indica seus possíveis complementos: “é por falta de capacidade” ou “é por falta de organização”. Embora permaneça aberta, a frase, que deveria promover reconciliações num dia festivo, apenas contribui para a renovação do preconceito. Quando o grupo que acompanha o impasse deduz o seu desfecho, os ânimos se acirram ainda mais, formando uma polifonia indecifrável (2007, p. 19 e 20). Neste ponto, a cena é interrompida – como se o cineasta admitisse que o dilema racial é complexo demais para ser exaurido numa seqüência, ou como se aceitasse a impossibilidade de saída fácil e unânime para tal questão.

Igualmente curioso, mas não pelo viés polêmico, é o encontro entre o diretor e Aniceto Menezes, fundador da agremiação carnavalesca Império Serrano e um dos mestres do partido-alto (vertente do samba caracterizada pela habilidade e destreza de seus adeptos em compor versos rimados, que adotam o improviso como preceito criativo). As primeiras tomadas (1h01m08s) nos apresentam cenas de um cais; posteriormente, vemos alguns estivadores a trabalhar. O *off* nos esclarece a relação entre o entrevistado e a labuta nas docas:

segundo Gullar, Aniceto trabalhou como “arrumador” no porto durante décadas, posição, que desde a abolição, tem sido majoritariamente ocupada por negros – observemos o vínculo entre trajetória individual e análise social neste rápido comentário. Breve corte e somos conduzidos ao hospital onde o veterano sambista, à época, se encontrava internado, cego e com diabetes. Apesar da enfermidade, Aniceto parece bem disposto e com a memória afiada – condição necessária a qualquer músico que se aventure pelo partido-alto.

De início, ele se impressiona com as primeiras informações de Coutinho sobre sua trajetória. Mas, sambista tarimbado, Aniceto logo inverte o jogo e se torna o condutor da conversa. Sem perder o bom humor e sem demonstrar constrangimento, dirige algumas perguntas ao cineasta: “O senhor sabe qual seja a pedra mais doce?”, seguida de “E qual a defesa do banguela, o senhor sabe?”. Ao ouvir duas respostas negativas do diretor, diante de rimas que um coro de partido alto completaria facilmente⁶⁶, Aniceto diz que seu interlocutor é “inocente demais”; mais adiante, e talvez um pouco decepcionado pela pouca aptidão do cineasta com o partido-alto, rechaça as novas investidas de Coutinho: “Meu Deus, as perguntas que o senhor me faz... me desculpe, mas é um tanto quanto demasiado!”

Sobre a dificuldade vivenciada pelo diretor para estabelecer um contato sólido e próximo com o sambista, cabem algumas apreciações. Para além dos problemas de saúde de Aniceto, que por si já diminuem as chances de um entendimento rápido e fácil, devemos destacar nesta seqüência certa inabilidade do cineasta em mergulhar na oralidade do entrevistado, em se adaptar à sua coloquialidade (tanto para entendê-lo quanto para tornar possível o entendimento de Aniceto ante sua abordagem). Lembremos que o partido-alto, a exemplo de outras tradições artísticas como as canções de gesta européias e a versificação dos violeiros/emboladores nordestinos, é calcado no vigor da oralidade, com suas peculiaridades expressivas e forte dependência dos artifícios mnemônicos, de modo a permitir que seus adeptos criem rimas em bases improvisadas. É este, portanto, o universo cultural de Aniceto, um universo bem diferente daquele regido pela escrita (*letrado*) ao qual pertence o cineasta.

Neste movimento de aproximação, até percebemos o esforço de Coutinho para minimizar tal distância – mas, qualquer que seja o deslocamento operado por ele, uma lacuna

⁶⁶ - As respectivas respostas, ditas pelo próprio sambista, são “rapadura” e “dentadura”.

considerável ainda os separa, provocando ruídos de comunicação. De certo modo, a dificuldade enfrentada pelo diretor é a mesma que vislumbramos nas muitas pesquisas que colocam, num mesmo tabuleiro, mas em posições opostas, intelectuais e indivíduos oriundos da tradição oral. A questão é esquadrihada por Rodrigues. Em sua avaliação, Aniceto, dentre todos os depoentes, é aquele que ensina a lição mais proveitosa para os historiadores/pesquisadores às voltas com as questões da memória – especialmente aqueles que lidam com depoimentos orais. Para o autor, a fala do sambista atesta a desigualdade que existe entre ele e o entrevistador (uma espécie de *barreira* cultural). Por mais calculada que seja tal desigualdade, e ainda que o entrevistador se abasteça de informações sobre o interlocutor, ela constitui sempre um entrave no relacionamento, exigindo operações que mobilizem, simultaneamente, a razão e a emoção. “Muitos de nós já viveram uma situação semelhante” argumenta Rodrigues; “por vezes somos tratados como inocentes (e quase sempre somos), por vezes somos envolvidos num turbilhão emocional difícil de romper (quais as vantagens de rompê-lo?)”; em outras ocasiões, conclui o historiador, “o depoente conta o que quer, sem travar uma interlocução com aquele que o entrevista, pois seu discurso não requer indagações” (1999, p. 181). Todavia, o que designei como “inabilidade de Coutinho” nesta passagem não deve ser visto como uma limitação do diretor (afinal, se trata de um embate entre tradições distantes, o que pressupõe dificuldades de entendimento); e, ao preservar os ruídos na edição final, o cineasta também nos sugere que o “fracasso comunicativo” pode alcançar efeitos positivos em sua proposta de coletivizar a enunciação no documentário. Assim, se destaquei esta seqüência, não foi para realçar acertos ou erros, mas para externalizar o hiato que aflora, propiciando certa subversão das forças em jogo por parte do entrevistado. O que me interessa é a inversão atingida em cena, como se Aniceto antecipasse uma conduta que se intensificaria em *O Fim e o Princípio*, obra na qual é igualmente visível o descompasso entre as duas culturas em embate – oralidade e escrita.

Concluídos os comentários a respeito dos personagens de *O Fio da Memória*, gostaria de tecer algumas considerações gerais sobre o filme. Neste documentário, como em outros trabalhos do diretor, verificamos a existência de uma interpenetração entre histórias de vidas e história oficial, bem como entre memória individual e memória social – nesta constelação, portanto, o caso notável de Gabriel dos Santos, embora seja o mais enfático, não constitui exemplo isolado. Em quase todos os depoimentos, testemunhamos um diálogo

entre subjetividade e objetivação, entre imaginário e realidade, decorrentes desta junção entre a trajetória particular e a “grande narrativa”. Demonstrando sintonia com a proposta de *Cabra Marcado*, em *O Fio da Memória* também é pela via privada que temos acesso a algo da conjuntura histórica – estas duas faces, privado e oficial, se interceptam na narrativa. A virtude maior deste documentário é, precisamente, nos desvelar o esforço de uma gigantesca comunidade para reinventar/reconstruir sua identidade dilacerada pelo desterro, ao plasmar novas tradições a partir de um processo sincrético iniciado ainda no cativeiro – e que se configura tanto em âmbito individual quanto coletivo. Como sugere Rodrigues, ser negro, praticante de candomblé, membro de escola de samba e trabalhador informal não são apenas heranças culturais africanas, mas tradições forjadas no cotidiano vivido no Brasil (1999, p. 182); ao que eu complementaria, destacando que, para o imenso contingente oriundo do cativeiro, foram igualmente formas de resistências e de afirmação identitária.

Alguns estudiosos da obra de Coutinho, Bezerra (2009) e Lins (2004), por exemplo, avaliam *O Fio da Memória* com parcimônia e reduzido entusiasmo, vislumbrando neste documentário mais as limitações do que as virtudes; numa leitura comparativa, consideram a obra como uma espécie de “recuo artístico” na trajetória do cineasta – um filme que teria abandonado as premissas favoráveis desenvolvidas em trabalhos anteriores, como *Cabra Marcado* e *Santa Marta*. Ainda que não compartilhe deste olhar “evolucionista” na tese, penso que é possível compreender a frustração dos pesquisadores diante do didatismo de algumas tomadas (exemplificada pela locução excessiva de Gullar), formato tido como conservador por restringir as ambigüidades dos sujeitos e situações filmados, e da ambição temática desmesurada, que estimula generalizações. O resultado, por conseguinte, é uma articulação insatisfatória dos diferentes textos, depoimentos e imagens produzidos para o documentário, ainda que o fio condutor escolhido – as memórias de Gabriel e a “Casa da Flor” – seja fecundo.

Outro aspecto curioso é que a reflexividade, recurso praticado à exaustão e de forma competente em *Cabra Marcado*, quase não se manifesta em *O Fio da Memória* – na verdade, há algumas tomadas que tangenciam esta propriedade, mas sem igual potência. Coutinho e a equipe nunca são vistos em cena (reconhecemos a presença do diretor apenas por sua voz, nas seqüências com entrevistas, e ainda assim de forma discreta), tampouco são compartilhados com o espectador os pormenores vinculados à realização do filme, incluín-

do os entraves que dificultaram sua finalização. Raríssimas vezes, portanto, o receptor é convocado a esquadrihar o processo criativo. É fato que a experiência de *O Fio da Memória*, por hostil que tenha sido, não se iguala ao calvário representado pelo projeto *Cabra Marcado para Morrer*; todavia, também o segundo longa-metragem de Coutinho foi acompanhado de percalços, avanços e retrocessos, um trajeto ousado e difícil que, partilhado com o público, poderia se converter em virtude reflexiva. Na verdade, nas poucas tomadas em que o espelho ilusionista é estilhaçado, o artífice da proeza não é o diretor, mas os sujeitos abordados (Aniceto, quando debocha da limitação de Coutinho com as rimas do partido-alto; e a mulher negra, durante o seu protesto contra a coroação de uma rainha mulata – entre uma queixa e outra, ela alega estar falando para “o repórter”). Por fim, outra observação me parece pertinente: na produção de Coutinho que se estende de *Cabra Marcado para Morrer* até *O Fim e o Princípio* (2005), *O Fio da Memória* me parece ser um dos raros filmes do cineasta onde a imagem não desponta como instrumento de agenciamento da fala, de convocação mnemônica, ou onde a imagem, de algum modo, não é devolvida ou partilhada com os personagens entrevistados.

Em parágrafo anterior, disse que finalizara os comentários sobre os personagens de *O Fio da Memória*; no entanto, uma última consideração me parece indispensável. E aqui retorno à exemplaridade da trajetória de Gabriel e ao que considero ser sua triste sina. Na penúltima seqüência do documentário (1h48m11s), acompanhamos breves tomadas aéreas do cemitério Santa Isabel, em Cabo Frio, bem como rápidos planos gerais dos corredores da necrópole. O *off* de Gullar nos informa que o ex-operário falecera em 03/04/1985. E acrescenta: “em novembro de 1990, procuramos localizar o seu túmulo. No livro de óbitos constava que ele fora enterrado numa catacumba ou gaveta mortuária. Segundo o administrador, os ossos de Gabriel foram retirados uns três anos depois, como é de praxe, mas colocados em lugar que ele desconhecia”. Observamos um plano próximo de um amontoado de sacos pretos, repletos de ossadas, seguido de lento travelling pelos entulhos. Gullar conclui: “Talvez os restos mortais de Gabriel estejam neste depósito, à espera, como muitos outros, de um destino final”. Novos planos descortinam a iconografia soturna do local: gavetas mortuárias remexidas, ossos expostos, placas e lápides destruídas, e com inscrições apagadas – diante deste painel lúgubre, somos levados a concluir que os mortos ali confinados se en-

construem não apenas sem identificação, mas também sem passado e sem memória. Testemunha a cena, à certa distância, a escultura de um anjo, com uma das mãos erguidas.

Tal sequência, por sua própria configuração e por sua inclusão quase ao término do filme, já inspira múltiplas leituras. Coutinho, todavia, nos dá a chave para aquela que julgo ser a interpretação mais fecunda. Acompanhemos seu depoimento:

“[...] No caso do *Fio da Memória* e em outras coisas que eu fiz, tenho uma fascinação pelo Walter Benjamin e a alegoria do anjo do Paul Klee sobre a ruína. Tem uma melancolia com a qual eu me identifico, apesar do lado messiânico dele que é mais difícil de compartilhar. Mas tem um lado poético do descontínuo que eu acho fascinante. E quando eu estava filmando a história do Gabriel, eu pensei ‘esse filme tem que ter um anjo’, e quando eu descobri aqueles sacos de ossos no cemitério, terminei colocando aquele anjo do cemitério. Para mim, aquilo foi uma homenagem a Benjamin, mas ninguém nunca falou disso. Colocar aquele anjo olhando para os ossos do Gabriel foi uma forma de alegorizar a destruição do passado dele e dos negros. Como o anjo voltado para as ruínas, que o passado é uma catástrofe de ruínas e o vento do progresso arrebatou o anjo. Mesmo que ninguém tenha entendido, o anjo é lindo e estava no cemitério, então tudo bem”.

(1997)

Pormenorizemos as referências de Coutinho e as implicações deste diálogo com Walter Benjamin. Sua citação nos remete às pequenas teses *Sobre o Conceito da História*, redigidas pelo filósofo/sociólogo alemão às vésperas de sua morte, em 1940, quando tentava escapar da perseguição nazista. De forma mais específica, Coutinho evoca a nota nove⁶⁷. Em tais escritos, e de forma mais enfática nesta tese, Benjamin torna explícito o tipo de historiografia contra o qual se opõe: seu protesto se dirige aos autores que insistem em redigir histórias que não contemplem rupturas, múltiplas versões, que não sejam sensíveis aos “ecos das vozes que emudeceram” ou aos inúmeros grupos oprimidos do passado. “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esta verdade” (1987, p. 226). Em síntese, seu esforço intelectual articula a defesa de um conhecimento histórico que comporte descontinuidades e que também contemple os esquecidos, os venci-

⁶⁷ - Eis a íntegra da nota: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”. (Benjamin, 1987, p. 226)

dos, os dizimados; uma posição que se opõe abertamente às grandes narrativas, em voga no início do século XX, que privilegiavam uma visão linear do devir humano em aberta trajetória rumo ao progresso, espécie de marcha inabalável para o futuro que ocultava os erros, os crimes, as traições, os sacrifícios e as inflexões do passado.

Dialogando com o seu tempo, e com o contexto europeu, Benjamin, em suas teses, critica a sedução que a social-democracia tenta estabelecer com o operariado – em vez de reconhecer esta última como a classe vingadora que libertará todas as gerações de derrotados (e que, portanto, estabelecerá uma reconciliação histórica com os oprimidos), a social-democracia lhe atribui o papel de salvar as gerações futuras, estabelecendo assim uma confiança no progresso e uma visão otimista do gênero humano. Nesta migração, a classe operária teria desaprendido o ódio e o espírito de sacrifício – estes só afloram a partir das imagens dos antepassados escravizados e, não, alimentando sonhos de descendentes libertados (1987, p. 229). Ao contrário deste olhar voltado para o futuro, tal qual a conduta de adivinhos, Benjamin lembra que apenas o exercício da rememoração nos convida a desvelar o passado. Na verdade, conhecer o passado e interrogá-lo pode ser o melhor procedimento para se entender o futuro (1987, p. 232).

Reiterando o paralelo com o autor alemão, o anjo que Coutinho vislumbrou no cemitério de Cabo Frio é como *o anjo da história* de Paul Klee – ele está defronte às ruínas e vítimas do passado, até gostaria de socorrê-las e retirá-las do esquecimento, mas o vento do progresso, em sua marcha inflexível, lhe arrebatou para o futuro, sem permitir que os anônimos e oprimidos sejam removidos dos escombros. Gabriel Santos, ex-operário e descendente de escravos, pertence a este contingente explorado, disperso pelas ruínas do tempo e negligenciado pela grande história (linear, unívoca e quase sempre narrada pelo olhar dos vencedores). Contra este destino, ele lutou com as armas possíveis, travando uma guerra quixotesca em prol da memória – seus diários e a “Casa da Flor” são testemunhas de tal empenho. Todavia, ironia das mais lamentáveis, Gabriel morreu e foi sepultado sem qualquer identificação; posteriormente, seus ossos foram recolhidos e depositados em um saco plástico – talvez até estivessem entre os entulhos filmados pelo cineasta, mas não dispomos de informação precisa... Para um homem que se dedicou compulsivamente à “fixação” de suas reminiscências, não poderia haver um destino mais infeliz do que recair no esquecimento e ter seus possíveis restos físicos dispersos entre pilhas de sacos abandonados. Para

um filme que elege a memória como tema central, nada mais melancólico e em sintonia com as teses de Benjamin.

Contudo, a referência a Benjamin e ao *anjo da história* se torna ainda mais pertinente se atentarmos para o fato de que Gabriel dos Santos, à sua maneira, se assemelha à figura do narrador (transmissor oral da experiência passada), cujo ocaso na sociedade moderna, em virtude da reconfiguração da vida urbana e industrial, e da hegemonia do romance, é igualmente descrito pelo ensaísta alemão, com tintas nostálgicas⁶⁸. Acompanhem suas reflexões sobre este tema.

Para Benjamin, o senso prático é uma das características de muitos narradores natos; mesmo que de forma latente, a verdadeira narrativa tem sempre dimensão utilitária (ensinamento moral, sugestão prática, provérbio ou norma de vida – *o narrador é um homem que sabe dar conselhos*). Para o autor, a narrativa oral tem sido expulsa do discurso vivo (das relações sociais) porque, em decorrência da evolução secular das forças produtivas, não haveria mais experiência partilhada – somente experiência privada (1987, p. 200 e 201). O surgimento do romance moderno seria o 1º indício da morte da narrativa oral, uma vez que ambos teriam bases opostas. Diferentemente dos contos de fadas, lendas e novelas, tal romance não procede da tradição oral e nem a alimenta. O narrador oral retira da experiência (sua e de outros) o que conta; o romancista se segrega, é o indivíduo isolado – por isso, o romance anuncia apenas a perplexidade de quem o escreve. Ele não tem a dimensão utilitária da narrativa oral (p. 201). Além do romance, Benjamin acusa outra forma de comunicação (*a imprensa*) pelo ocaso das tradições orais, em virtude de sua necessidade de rigor, precisão e “fechamento”, bem como da valorização do acontecimento próximo, mais crível e fácil de ser comprovado do que o relato distante. Lembremo-nos também de que as notícias vêm cheias de explicações e encaixes, enquanto que nas narrativas orais, o miraculoso pode emergir – seu forte é resistir aos encadeamentos rígidos: tudo é contado com vigor, mas o contexto psicológico não é imposto ao leitor – portanto, o ouvinte dispõe de maior liberdade para pensar e questionar o episódio narrado do que a informação ou romance. Por fim, Benjamin censura o caráter efêmero da informação (só tem valor enquanto

⁶⁸ - Para aprofundamento, conferir: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

é nova), quando comparado com a atemporalidade da narrativa oral – a ela pode-se voltar inúmeras vezes, para atualizá-la ou reinventá-la (p. 202 a 207).

Para Benjamin, no frenesi das grandes cidades já não há espaço para o *tédio* (tempo ocioso e da contemplação) e a pausa para a escuta – sem o dom de ouvir, inexistente a comunidade de ouvintes. Todavia, lembremo-nos de que contar histórias é a arte de contá-las de novo: se ninguém as escuta, ninguém fia ou tece novos desdobramentos para (re)contá-las mais uma vez. Por conseguinte, conclui o autor, a narrativa oral tinha força no tempo onde “o tempo não contava” (1987, p. 206). Época em que os velhos eram respeitados em sua autoridade de bem narrar os fatos da existência. Na sociedade moderna, a experiência comum parece inexistir e o ancião é negligenciado. No entanto, diz Benjamin, só a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração, tendo o narrador oral, personificado pela figura do ancião, como seu porta-voz. Através da reminiscência, todas as histórias se articulam entre si – em cada narrador viveria uma espécie de Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem de outra trama que está a contar (a trama oral, portanto, possui “estrutura aberta”). Sobre o narrador, conclui o alemão, trata-se de um homem profundamente enraizado em seu povo; nos mais talentosos, é perceptível a facilidade com que se deslocam pelos múltiplos degraus da experiência, numa “escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens” (p. 215). O narrador trabalha, pois, a sua experiência e a dos outros; seu dom é poder contar; ele é “o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir a sua mecha de vida” (p. 221). Não é esta uma adequada síntese à trajetória e esforço memorialístico de Gabriel Santos? Penso que sim.

Capítulo 2: Memória de operários – do entusiasmo nas grandes greves ao anonimato em Peões

Constituído por duas etapas autônomas, mas complementares, o capítulo anterior nos apresenta um panorama do início da trajetória cinematográfica de Eduardo Coutinho, de sua vinculação ao CPC-UNE, passando pelos projetos por ele assinados como roteirista/diretor, até culminar em sua experiência no Globo Repórter, período marcado pela aprendizagem e pela negociação permanente (entre a aprovação de uma proposta ou outra, era preciso acatar as imposições da emissora carioca). Num segundo momento, centramos o foco da abordagem na releitura de duas obras realizadas por Eduardo Coutinho nos anos de 1980, os documentários *Cabra Marcado* e *O Fio da Memória*. Apesar da matéria-prima relativamente comum a ambos, a memória em suas configurações individual e social, e malgrado algumas diferenças estilísticas, os dois filmes resultaram em propostas originais, porém acolhidas de formas díspares tanto pela *intelligentsia* quanto pelo próprio cineasta – os elogios ostensivamente dispensados ao primeiro título são restritos quando a segunda obra é posta em avaliação, apesar de seus méritos evidentes.

Aprofundando o diálogo iniciado anteriormente, o presente capítulo amplia a investigação da emergência do binômio memória individual/social na obra de Eduardo Coutinho, a partir da leitura atenta do filme *Peões*, produção iniciada em 2002 e exibida nos cinemas em 2004. Um trajeto analítico que, de forma interdependente, concilia as seguintes etapas: um conciso, mas pontual olhar sobre os principais documentários que, no calor dos acontecimentos, abordaram as greves operárias do ABC paulista ocorridas no final dos anos de 1970 (obras com as quais *Peões*, apesar das diferenças, dialoga inevitavelmente); uma avaliação pormenorizada do filme de Eduardo Coutinho, ressaltando a centralidade da memória em sua tessitura e o uso recorrente da imagem enquanto instrumento de convocação mnemônica; e uma leitura afetiva de *Boca de Lixo*, notável documentário de Coutinho, que, além de ratificar a dinâmica memorialística posta em pauta nesta unidade, e de recorrer à imagem como canal de aproximação/mediação entre os sujeitos em cena, acata o imprevisto e a indeterminação, submetendo-se aos riscos do real (Comolli, 2008). Finalizo o capítulo com algumas considerações sobre a primazia da fala na obra do cineasta: uma arte que, supostamente, colocaria em segundo plano sua dimensão visual para ressaltar a eloquência

e a desenvoltura verbal dos personagens. Em outras palavras: como entender tal privilégio concedido à oralidade?

2.1 – *A classe operária vai ao paraíso?*

Em sintonia com algumas teses de Jean-Claude Bernardet, Maria Carolina Granato desenvolveu sua pesquisa de doutorado⁶⁹ sobre o vínculo que se estabeleceu, em fins dos anos de 1970, entre três cineastas e os movimentos grevistas que eclodiram na região do ABC paulista, mais especificamente no município de São Bernardo do Campo, então o epicentro da indústria automobilística brasileira. Num primeiro momento, Granato, em diálogo com o ensaísta, argumenta que o Cinema Novo teria sido indiferente à luta operária dos anos de 1950/1960, em virtude da aliança dos cineastas com a burguesia – deste modo, à época, o tipo popular que desponta nas telas é o camponês carente de conscientização em sua luta contra o latifúndio, e não o trabalhador das fábricas⁷⁰. Todavia, reconhece a historiadora, no final da década de 1970, é possível a identificação de um movimento inverso: um fascínio dos cineastas com a classe operária, um flerte com a causa metalúrgica e sindical.

O que justificaria tal aproximação? Amparada nas hipóteses de Bernardet, Granato sugere ter havido uma afinidade de consciências⁷¹; em outros termos, os cineastas aderiram às reivindicações dos metalúrgicos porque estas coincidiam com as exigências dos diretores e da equipe técnica na queda de braço em voga na indústria cinematográfica (2008, p. 5 a 7). Feitas as devidas ressalvas, a luta por direitos trabalhistas neste campo profissional não divergia da reivindicação nas fábricas. De forma mais precisa, Granato sugere que a convergência de sensibilidades teria ocorrido em virtude da cristalização dos embates capitalistas na seara cinematográfica, opondo produtores/distribuidores versus diretores, bem como estimulando a luta dos técnicos pelo reconhecimento e valorização do seu trabalho (esforço

⁶⁹ - SILVA, Maria Carolina Granato da. *O Cinema na Greve e a Greve no Cinema: Memórias dos Metalúrgicos do ABC*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, sob orientação da Profa. Laura Antunes Maciel. Niterói, 2008.

⁷⁰ - Creio que a inspiração evidente da autora, aqui, são as teses clássicas propostas pelo ensaísta na obra *Brasil em Tempo de Cinema*, livro que propõe uma avaliação dos primeiro ciclo cinemanovista, destacando precisamente seu vínculo com a burguesia e sua omissão ante a luta operária.

⁷¹ - Penso que o diálogo maior aqui se dá com as idéias esboçadas nos volumes *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História e Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, ambos de Bernardet.

que já se dava no âmbito legislativo em forte oposição à tradicional exploração ocorrida nos *sets*).

Granato, todavia, também não afasta a hipótese de que a emergência do operário nas telas – em filmes ficcionais e documentais –, num contexto de expansão da Embrafilme, possa derivar mais do *feeling* artístico dos diretores/produtores, do que propriamente de uma afinidade política evidente. No entanto, devido ao perfil singular dos realizadores que direcionaram o seu olhar para o ABC paulista neste contexto de greves, é difícil estabelecer generalizações. Sem dúvida, Leon Hirszman, Renato Tapajós e João Batista de Andrade possuíam uma trajetória vinculada à esquerda e naturalmente inclinada à causa metalúrgica. No entanto, à época, cada um dos três, como destaca a historiadora, se encontrava num ponto diferenciado do tabuleiro cinematográfico do País, defendendo posições nem sempre coincidentes; do mesmo modo, cada um deles, ao voltar suas lentes para os grevistas, parece ter atendido a um “chamado vocacional” diferente⁷².

Dividida em duas partes, a tese de Granato, num primeiro momento, analisa *o cinema na greve*. Ou seja, o flerte do campo cinematográfico com o universo metalúrgico, no contexto das paralisações, bem como o vínculo dos cineastas com os sindicatos e suas reivindicações, e os métodos de filmagem por eles empregados para registrar tal efervescência. A etapa final, intitulada *a greve no cinema*, acompanha a produção e finalização destes filmes, sua circulação e recepção nos centros urbanos do Sudeste, tanto pela imprensa quanto pela categoria operária. Contabilizando as duas etapas da tese, Granato adota como recorte analítico dez produções, entre documentários e ficções.

Diante da impossibilidade de acesso a todos estes títulos, bem como em virtude dos objetivos delimitados para o presente capítulo, definimos um escopo menor para nossa leitura. Dessa forma, direcionaremos o olhar para os documentários *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade; *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós; e *ABC da Greve* (1990), de Leon Hirszman; obras com as quais *Peões*, de fato, estabelece algum diálogo⁷³.

⁷² - Inspiro-me aqui na idéia de “vocação” defendida pelo sociólogo Max Weber em dois de seus títulos: *A  tica Protestante e o Espírito do Capitalismo*; e *Ciência e Política: Duas Vocações*.

⁷³ - Desta triagem, ficam intencionalmente excluídas obras importantes do período como os longas *O Homem Que Virou Suco* (1980), de João Batista de Andrade, e *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), de Hirszman. A justificativa é simples: apesar de relevante e de flertar com o movimento operário, a produção ficcional não interessa aos propósitos desta pesquisa. Eventualmente, se necessário, poderemos estabelecer referências a um ou outro filme.

Porém, antes de nos lançarmos à avaliação de tais filmes, cabem algumas considerações sobre o episódio histórico documentado nestes títulos e referido neste trabalho: precisamente as greves gerais que despontaram no ABC paulista nos anos de 1979 e 1980.

Sobre tais eventos, nos informa Granato, tem havido leituras controversas. Paralelamente ao esforço dos metalúrgicos de produzirem sua história (empenho partilhado pelos cineastas), houve, de início, o silêncio de muitos intelectuais na academia (2008, p. 13). Com o avanço dos anos e o distanciamento histórico, multiplicaram-se as análises sobre as greves do ABC, sem que as diferenças de interpretação fossem apaziguadas. Em outras palavras, persistem dúvidas como: quais os resultados concretos obtidos pela paralisação ostensiva dos metalúrgicos? Houve vitória ou derrota da categoria? É preciso salientar que as opiniões oscilam não apenas entre um e outro olhar acadêmico, mas também no seio da militância operária⁷⁴. E, conforme o *ajuste focal*, um e outro consideram as greves bem-sucedidas ou fracassadas em seus propósitos (p. 25 e 31). No entanto, como sugere a historiadora, apesar da pluralidade de leituras, algumas generalizações são possíveis: se não houve ganhos financeiros reais, para alguns foi inegável o ganho político, a projeção do movimento sindical e de seus líderes, o fortalecimento do operariado, e a contribuição deste episódio para o lento processo de redemocratização (destacando-se, neste cenário, a fundação do Partido dos Trabalhadores – PT). Alguns estudos também se referem à qualidade da produção cultural que aflorou em sintonia com o vigor das greves.

Todavia, nesta tese, não nos interessa discutir a multiplicidade de interpretações relacionadas ao movimento grevista do ABC; tampouco avaliar suas vitórias, recuos ou derrotas, enumerar justificativas ou propor explicações para as ações dos metalúrgicos... Ao en-

⁷⁴ - Enumero, a seguir, uma breve lista de obras, acadêmicas ou não, que analisam este momento específico da história brasileira, com resultados nem sempre convergentes:

ABRAMO, Laís. *O Resgate da Dignidade: Greve Metalúrgica e Subjetividade Operária*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999.

ANTUNES, Ricardo. *A Rebelião do Trabalho*. Campinas: Ensaio, 1988.

MOREL, Mário. *Lula, o Metalúrgico – Anatomia de uma Liderança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MARONI, Amnéris. *A Estratégia da Recusa (Análise das Greves de Maio/1978)*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PARANHOS, Kátia. *Mentes que Brilham (Sindicalismo e Práticas Culturais dos Metalúrgicos de São Bernardo)*. Tese de Doutorado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp. Campinas, 2002.

RAINHO, Luiz Flávio. *Os Peões do Grande ABC*. Petrópolis: Vozes, 1980.

RAINHO, Luiz Flávio, e BARGAS, Osvaldo. *As Lutas Operárias e Sindicais em São Bernardo*. 1º Vol. São Bernardo: Fundo de Greve, 1983

SAMPAIO, Antônio Posidônio. *Lula e a Greve dos Peões*. São Paulo: Escrita, 1982.

fatizar a pluralidade de leituras em torno destes eventos, nosso objetivo é destacar a ambigüidade comum às investigações que solicitam o esforço rememorativo e se pautam pela história oral – situação exemplificada pela maior parte dos trabalhos produzidos sobre os metalúrgicos do ABC. Em outras palavras, a riqueza de tais pesquisas é a imprecisão, a inexactidão decorrente das configurações flutuantes da memória, que impedem a fixação de qualquer veredicto histórico definitivo⁷⁵. Neste capítulo, ressaltado, nosso propósito é tão somente analisar o “foco cinematográfico” em torno das greves do ABC, é cotejar a aliança entre cineastas e metalúrgicos e avaliar esta herança documentária – o que nos dizem tais filmes e como o dizem? Leituras que, reconhecemos, será limitada, uma vez que a obra que nos interessa analisar com profundidade, embora se deixe fecundar por esta produção e seus protagonistas, só foi lançada em 2004.

2.1.1 – Três cineastas e diferentes visões das greves:

A pergunta de partida⁷⁶ que mobilizou as investigações de Granato na primeira etapa de sua tese (“O que levou três cineastas a estar no ABC para filmar as greves?”) pode nos orientar neste momento da pesquisa. De forma arguta, a historiadora recorre à noção de *campo*⁷⁷, em Bourdieu, para entender a dinâmica e os interesses em jogo nesta “adesão artística” a uma causa sindical. Como qualquer campo da esfera social, o cinema é atravessado por relações de força e disputas por prestígio/financiamento, é palco de rivalidades e acordos, sendo constituído por sujeitos em posições diferentes do tabuleiro (*ortodoxia* e *heterodoxia* são termos empregados pelo sociólogo francês), em condições desiguais de poder e que adotam estratégias diversas para tentar subverter ou perpetuar tal quadro. Não vou aqui recapitular o estudo já feito por Granato das trajetórias de cada um destes realiza-

⁷⁵ - A exemplo do que sugere o historiador Alessandro Portelli, “nenhuma história será contada duas vezes de forma idêntica. Cada história que ouvimos é única” (2004, p. 298). Em outras palavras, os sujeitos protagonistas de um episódio, ao rememorar tal evento para um ouvinte, sempre recriarão os acontecimentos de forma original, por vezes preservando algo da versão anterior, em outros momentos estabelecendo conexões novas e arbitrárias.

⁷⁶ - QUIVY, Raymond & VAN CAMPENHOUDT, Luc. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva, 2005.

⁷⁷ - Para o conceito de *campo*, sugiro os seguintes títulos:

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte – Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Coisas Ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

dores, ressaltando suas aproximações e diferenças, análise elucidativa de suas condutas frente ao episódio histórico por eles documentado. Apenas destacarei algumas pistas que nos ajudarão a entender os filmes e suas inclinações estilísticas. Com o silêncio da grande mídia, sobretudo televisiva, cada um destes diretores elaborou a sua versão da greve, versão que oscila de acordo com a sua posição no campo político e cinematográfico (2008, p. 33). Numa leitura hermenêutica, arrisco-me a dizer que tais filmes nos informariam mais sobre os diretores e os valores partilhados por cada um deles à ocasião do que sobre as greves em si. Todavia, mais relevante do que a identificação de divergências entre as obras, é o reconhecimento da complementaridade que as conecta: visto que nenhum dos títulos, pela sua limitação e parcialidade, apreende a complexidade das greves do ABC, apenas o conjunto deles nos possibilita uma compreensão mais sólida do fenômeno⁷⁸.

Segundo Granato, os três cineastas e suas equipes chegaram a São Bernardo em circunstâncias diversas. Todavia, apesar das diferenças, os seus filmes constituem hoje parcela importante da memória audiovisual das greves, pelo menos na avaliação dos sindicalistas – sem manifestar idêntico envolvimento, as imagens que circulavam antes, produzidas pelas emissoras de TV, eram criticadas pelos metalúrgicos por apresentar apenas o ponto de vista dos empresários (Fiesp) e do Ministério do Trabalho. Não raro, os documentaristas testemunharam, durante o seu ofício, contínuas manifestações da militância operária contra os repórteres da Rede Globo (2008, p. 101 e 102). Sobre a tríade de realizadores radicada no ABC, envolvida em projetos distintos, podemos traçar o seguinte paralelo: Batista e Tapajós fizeram curtas que dialogaram com o movimento, no calor da hora; por outro lado, Tapajós e Leon fizeram longas cuja execução e finalização se estenderam um pouco depois das greves (o filme de Leon, na verdade, foi lançado com considerável atraso).

Todavia, quais os nichos de inserção de cada um destes cineastas à época? Que conexões ou hiatos podem ser estabelecidos entre eles? De Leon Hirszman, podemos apontar sua relação com o CPC-UNE e o vínculo estreito com o Cinema Novo, bem como a verve acadêmica (era o mais intelectual representante da geração cinemanovista) e o passado de

⁷⁸ - Intencionalmente, exclui desta triagem o filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978), longa de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, uma vez que sua temática se restringe ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, privilegiando o tumultuado contexto para a eleição de sua nova diretoria em 1978. Embora ele seja um prenúncio da renovação dos sindicatos brasileiros e do ressurgimento do movimento operário naquela década, priorizei neste trabalho os títulos unicamente focados no ABC paulista.

aproximação com o partido comunista. Embora mantivesse boas relações com seus pares, inclusive com João Batista, o núcleo carioca de cineastas, do qual Hirszman fazia parte, não era bem visto pela comunidade dos diretores, devido à sua relação de favorecimento explícito junto a Embrafilme. Tal predileção, segundo Granato, teria alimentado oposições: quando Hirszman e Nelson Pereira dos Santos, em meados dos anos de 1970, fundaram a Associação Brasileira de Cineastas Independentes (Abraci), com pretensão nacional, a exemplo do que sugere seu nome, os paulistas, por seu turno e tendo Batista à frente, criaram a Associação Paulista de Cineastas Independentes (Apaci), num gesto que demonstra insatisfação com a conduta parcial da Embrafilme e que atesta divisões no setor independente do nosso cinema (2008, p. 72).

Batista, também ex-militante do partido comunista, se notabiliza em final dos anos de 1960 pelo teor político de sua cinematografia e por sua “estilística da intervenção” – traço apontado por Bernardet (2003, p. 186 a 292 e p. 259 a 262). Seus documentários da época se destacam pela câmera participativa, enfática e distante da postura meramente observativa, e pelo papel dramático vivenciado pelo cineasta na tomada; em outras palavras, o diretor também assume a condição de personagem, intervindo na cena, produzindo fissuras no real e forjando situações para que os sujeitos por ele abordados (ou provocados) possam se expressar.

Posição diferente, embora não necessariamente oposta, pode ser vislumbrada na obra de Renato Tapajós produzida à época. Ex-integrante da Ala Vermelha (dissidência do PC do B), Tapajós é um cineasta engajado, cujo legado artístico se confunde com a resistência política à ditadura – a exemplos de outros colegas de militância, sua biografia inclui ainda a experiência amarga da prisão e da tortura nos “anos de chumbo”. Granato destaca que, antes da experiência de *Linha de Montagem*, Tapajós se aproximara do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, ministrando oficinas de cinema para alguns de seus dirigentes; posteriormente, em 1977, fora recrutado pelo departamento cultural da entidade, para realizar três curtas protagonizados por operários. *Acidente de Trabalho* (1977) sinaliza a estréia da parceria; se, antes, o acidente era abordado em obras didáticas feita pelo patronato e visto como resultado da desatenção dos trabalhadores, a obra inverte o jogo e mostra a versão dos metalúrgicos. Para Granato, Tapajós, neste filme, combateu em duas frentes: confere visibilidade ao operário, classe até então pouco referendada pelo cinema brasileiro, e, do

ponto de vista estético, opõe-se ao documentário sociológico, ao evitar a locução over e priorizar a fala dos sujeitos que vivenciam o drama focado no curta (2008, p. 88).

Diretor conectado aos movimentos sociais pela sua própria biografia, Tapajós, neste título, e ao contrário do que preconizava Batista, ratifica sua proposta de um cinema sem intervenção: uma espécie de *dramaturgia da transparência*, onde a observação se sobrepõe a interação e a subjetividade do realizador é minimizada em benefício da voz dos personagens⁷⁹. Os outros filmes desta safra foram: *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), sobre o 1º Congresso de Mulheres Metalúrgicas do ABC, e *Teatro Operário* (1978), que documenta a encenação de uma peça escrita e interpretada pelos membros do sindicato. Para Granato, a realização destes curtas com uma mesma equipe e o suporte da entidade, contribuiu para que o grupo encarasse o desafio de filmar *Greve de Março*, documentário sobre as grandes paralisações de 1979 (2008, p. 92 a 98).

Segundo a historiadora⁸⁰, o filme teve ainda dois outros títulos – *Dia Nublado* e o extenso *Que Ninguém, Nunca Mais, Ouse Duvidar da Capacidade de Luta dos Trabalhadores*. A proposta original previa a realização de um projeto de fôlego; porém a intervenção federal no sindicato dos metalúrgicos e a escassez de recursos provocaram a revisão das intenções iniciais e sua urgente finalização. Filmado entre 22 e 27 de março de 1979, o média-metragem de 35 minutos fora concluído em 10 de abril – período no qual os sindicalistas acataram uma trégua de 45 dias para analisar a proposta patronal. Para compensar a ausência de imagens dos operários nas emissoras de TV, o filme deveria ter finalidade propagandística, mantendo vívida a chama combativa da classe metalúrgica (2008, p. 107 e 108). Não à toa, acrescenta a historiadora, Tapajós reservara mais de 60% do seu tempo de duração para veicular cenas da mobilização operária (grandes contingentes de trabalhadores reunidos). Portanto, diferentemente das paralisações de maio de 1978, de “braços cruzados e máquinas paradas”, deflagradas e mantidas no interior das fábricas, em 1979, o filme de Tapajós nos sugere que, desta vez, os braços operários se encontravam agitados em estádios, praças, igrejas e outros locais de visibilidade pública (p. 108).

⁷⁹ - As categorias *intervenção* e *transparência*, associadas a um ou outro destes dois realizadores, são formulações de Bernardet, articulada em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003, p. 186 a 202). Ambas, de certo modo, podem ser entendidas como variações do cinema-verdade francês e do cinema direto norte-americano.

⁸⁰ - A dificuldade em localizar este curta me obriga a acatar, neste segmento, a leitura da historiadora. Todavia, a partir de *Linha de Montagem*, restrinjo a análise às minhas considerações pessoais, dialogando vez ou outra com algum pesquisador.

No documentário, Luís Inácio Lula da Silva centraliza as atenções – é o único personagem cujos discursos são registrados em som direto, sem concorrência à altura. Segundo Granato, Tapajós era contrário à exploração de seu carisma (o que geraria uma espécie de culto personalista); outros colegas, porém, defendiam tal ênfase. Por fim, triunfara a segunda posição. Entre o cineasta (mais crítico) e o militante, prevaleceu o segundo. Se o filme tinha como meta manter acesa a chama grevista, o contínuo retorno à figura de Lula talvez fosse o antídoto contra o esquecimento proporcionado pela trégua e o subsequente regresso às fábricas (2008, p. 111); além disso, dado o direcionamento da cobertura televisiva, *as vozes do movimento* estavam sob risco de silenciamento pelos discursos dominantes/oficiais.

Palco onde Lula contracenava com a multidão em greve, o estádio da Vila Euclides, segundo Granato, é central na estrutura dramática do filme⁸¹. As assembleias ali realizadas ocupam quase a metade do tempo total da produção (16 min). A força do Sindicato, sua centralidade e relevância como abrigo da causa operária, é igualmente ratificada em *Greve de Março*. Mais do que um documentário, a historiadora enquadra o filme como peça de propaganda política (obra militante), do tipo que submete suas escolhas cinematográficas aos interesses da causa – as escolhas, portanto, não visam permitir um maior acesso do espectador aos eventos ou tornar transparente a relação da equipe com seus sujeitos (minimizar assimetrias de poder ou fomentar a reflexividade), mas enfatizar a liderança de Lula e defender a relevância das greves.

Todavia, em sintonia com a proposta articulada no início deste capítulo, direciono a análise agora para o documentário *Linha de Montagem*, de Tapajós, com o qual *Peões*, de Coutinho, estabelece uma relação profícua. Trata-se de um filme realizado de forma mais amadurecida do que o curta *Greve de Março*, uma vez que seu propósito não se restringe a necessidade de documentar as paralisações no “calor dos acontecimentos” e de manter o fôlego do movimento operário, produzindo as imagens que as emissoras de TV preferiam ocultar. Ao contrário, *Linha de Montagem* revela uma dimensão avaliativa, conciliando

⁸¹ - Curioso lembrar que o nome oficial do espaço, *Estádio Costa e Silva*, em clara homenagem a um dos generais presidentes do regime militar instaurado no País em 1964, não vingou entre os moradores e operários de São Bernardo.

tomadas da greve e da retaliação policial com os depoimentos retrospectivos de algumas lideranças sindicais envolvidas neste processo.

O filme inicia com uma extensa panorâmica dos arredores de São Bernardo, nos revelando os contornos de uma paisagem remodelada pela presença da indústria. O percurso da câmera se encerra no símbolo da Mercedes-Benz. Em cortes rápidos, vemos a logomarca da Volkswagen, um cortejo de operários a sair/entrar na fábrica, as linhas arquitetônicas do sindicato, e as fachadas da Ford, Scania e Villares, aparentemente esvaziadas. Em poucos minutos, os principais personagens (físicos e jurídicos) deste embate são apresentados. A locução do ator Othon Bastos, mais informativa do que impositiva, a contextualizar o florescimento das greves, nos sugere que o modelo adotado por Tapajós aqui não seguirá o padrão *observativo* explorado nas obras anteriores.

Na tomada seguinte, acompanhamos um grupo de operários, trajando uniformes e itens de proteção, no que parece ser a linha de montagem do fusca, então o modelo de maior êxito comercial da Volkswagen e o carro-símbolo da indústria automobilística nacional. As imagens são emolduradas pela canção-título de Chico Buarque e Novelli, espécie de manifesto político e poético em solidariedade aos trabalhadores. Pouco depois, aparecem os créditos do longa-metragem. Chama a atenção a cartela “Produção Tapiri Cinematográfica para a Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, 1981”. De imediato, reconhecemos a filiação do filme: ainda que Tapajós promova uma reflexão mais complexa sobre as greves do ABC e altere sua estilística, trata-se de um documentário comprometido com a categoria operária e, mais do que isso, *vinculado ao Sindicato*, seu principal financiador, juntamente com o Fundo de Greve. Ao fim dos créditos e da canção, outra panorâmica nos revela um imenso pátio com fuscas enfileirados: estoque emperrado pela paralisação das máquinas ou alusão à riqueza produzida com o suor dos operários e que será escoada? A ambigüidade aqui enriquece a leitura das imagens.

Pouco depois, Lula desponha em depoimento avaliativo (4m09s); trata-se de uma fala analítica e não espontânea, proferida exclusivamente para o filme. O enquadramento fechado, num plano sem profundidade (uma parede delimita o espaço), e o olhar voltado para a câmera reforçam o caráter formal e ponderado da situação. Nesta fala inicial, ele analisa o porquê das greves terem eclodido no ABC paulista, naquele contexto específico. Em outras seqüências do filme, novos trechos deste depoimento serão encaixados, com igual finalida-

de retrospectiva. Concluída a breve avaliação, a inserção do número 1979, sobre fundo preto, nos sugere que as próximas tomadas enfocarão a greve daquele ano. No plano seguinte, acompanhamos Lula discursando para os grevistas no estádio da Vila Euclides, explicando a trégua proposta pelos empresários e a convocação provisória para o trabalho. A multidão acompanha atenta; é enfático o trabalho de montagem a ressaltar o vigor/carisma da fala do líder sindicalista (ao término de sua exposição, Lula é carregado pelos operários).

Episódio delicado na greve de 1979, a intervenção federal no sindicato desponta na próxima cena. O enquadramento de um grupo de policiais antecipa o teor autoritário e polêmico da decisão. No contraplano, observamos Lula e outras lideranças saindo do edifício, em meio à agitação dos grevistas e das equipes de reportagem/filmagem, bem como a retaliação dos batalhões. A locução de Bastos nos contextualiza o fato. A inclusão aqui de planos registrados com outros dispositivos/bitolas nos sugere que Tapajós, nesta seqüência, se utilizou de imagens de terceiros (cineastas e emissoras de TV, possivelmente). Sem sua sede, os trabalhadores passam a se reunir nos fundos da Igreja Matriz de São Bernardo (13m10s). Um dos presentes levanta as seguintes questões: como articular um comando de greve eficiente no interior das empresas e o que fazer quando Lula e as demais lideranças não puderem conduzir os operários? Profética, a última pergunta antevia o problema que seria encarado com a prisão de Lula e outros dirigentes sindicalistas nas manifestações de 1980.

Como resposta a esta dúvida, acompanhamos o testemunho de Silas Aparecido dos Santos, integrante da diretoria do Sindicato, à porta de uma fábrica (14m29s). Sua fala reafirma a unidade dos grevistas e alega não ser mais necessária a incitação dos metalúrgicos – a categoria, segundo ele, já se encontraria conscientizada da relevância do movimento. Suas colocações são ratificadas pelo depoimento de Expedito Soares Batista (17m), outro líder sindicalista, que, em tom retrospectivo, analisa de forma positiva a coesão dos operários e a importância da criação do Fundo de Greve como instrumento de viabilização das paralisações futuras, sobretudo no caso de novas intervenções federais. Tomadas intercaladas da *Missa dos Trabalhadores*, realizada no 1º de Maio de 1979, onde diversas categorias manifestam solidariedade à causa operária, e do depoimento de metalúrgicos defendendo o Fundo de Greve parecem ratificar o espírito de união dos grevistas. Até aqui, o filme articula a defesa desta consciência; contudo, tendo em vista a filiação política do diretor e a fonte

financiadora do documentário, nos parece pertinente questionar a abrangência desta unidade.

Em seqüência igualmente simpática ao movimento, o líder sindical Djalma Bom des-
ponta à porta de uma fábrica, distribuindo a tribuna operária e convocando os metalúrgicos
à greve. A segurança de sua fala, aliada à falta de devolução de olhares para a câmera, de-
nuncia certo artificialismo em sua conduta (24m39s). Após breve corte, um grupo de traba-
lhadores se aproxima de Djalma, manifestando forte apoio à paralisação; numa entrevista
mais encenada do que espontânea, onde o líder sindical assume o papel de repórter, alguns
deles respondem para a câmera (os microfones estão visíveis no quadro) o que a categoria
(ou o sindicato) deseja ouvir: que a coesão é total. A intimidade que os sindicalistas e meta-
lúrgicos demonstram com a câmera da equipe de Tapajós deveria ser um recurso vantajoso
para o cineasta no filme; todavia, esta não é minha leitura. O excesso de depoimentos não
espontâneos por parte das lideranças, aliado ao conforto manifestado pelos metalúrgicos em
cena, provoca certo artificialismo em algumas tomadas. Lembremos que, no contexto das
greves, e diante da resistência das emissoras de TV, sempre refratárias às reivindicações da
categoria, o normal seria vislumbrarmos algum incômodo ou resistência diante da presença
das equipes de filmagem/reportagem no *front* da greve. Nos demais filmes que serão abor-
dados após *Linha de Montagem*, notaremos a presença desta tensão em algumas tomadas.

De qualquer modo, a cumplicidade entre a câmera e os metalúrgicos continua nos
planos seguintes. Durante piquete na porta da Villares, que demitira 300 operários contrari-
ando o acordo feito no período de trégua, observamos um grevista num esforço de conven-
cer outros trabalhadores a encampar a luta da categoria (26m33s). A presença ostensiva do
microfone no quadro e a desenvoltura do operário nos instiga a questionar: trata-se de um
ato de militância espontâneo ou encenado? A dúvida se impõe. Ao término da abordagem,
o metalúrgico se dirige à câmera: “Gostaria de falar, para quem tiver assistindo este filme,
que o nosso movimento não é político. [...] Não tem caráter subversivo ou coisa parecida
com isso aí. É estritamente reivindicatório”. Dita neste contexto (greve geral de 1979), sua
fala reverbera a posição da categoria à época, que desejava inibir a apropriação do movi-
mento por partidos políticos, o que poderia dificultar ainda mais o diálogo dos operários
com o Ministério do Trabalho; em outras palavras, para a categoria, sua luta não é contra o

governo, mas contra o empresariado. Perceberemos, na parte final do documentário, como os metalúrgicos serão obrigados a revisar tal posição e a se inserir no jogo político.

Mais à frente, em seqüência corajosa, que minimiza a glorificação do operariado e a unidade do movimento até então pontificada pelo filme, a câmera flagra a apreensão de um trabalhador com a paralisação e com os riscos de retaliação por parte das multinacionais (29m14s). “Quem vai poder com uma potência dessas? Eles têm mais condições de parar seis meses ou um ano do que a gente um mês”, alega. Pela primeira vez em *Linha de Montagem*, e feito raro nas produções analisadas neste capítulo, a figura do fura-greves nos é apresentada em seu drama cotidiano, com suas aflições e ansiedades, e, não, como um co-arde; tal observação nos permite sugerir que seria igualmente interessante dispormos de documentários que nos apresentassem uma leitura das paralisações pelo olhar dos “furões”, esta categoria ambígua e estigmatizada nos filmes da época, ficções ou não (pensemos no caso de *O Homem que Virou Suco*, de João Batista de Andrade, e *Eles Não usam Black-Tie*, de Hirszman). Todavia, em nova reunião registrada por Tapajós, um líder sindicalista apresenta seu balanço do piquete na Villares para Lula; seu relato não poupa os “desertores”, tachados de “safados e sem-vergonhas”. A avaliação final do episódio na Villares, porém, é feita pelo mesmo metalúrgico que, na seqüência anterior, insistira em desvincular o movimento grevista de quaisquer partidos: para ele, o fiasco da ação se deu por falta de politização da categoria; antecipando outro questionamento caro ao movimento sindical, ele argumenta que um esforço de conscientização deveria preceder futuras mobilizações. Sua análise sinaliza o desfecho da única seqüência no filme que não se converte em incensamento do operariado ou das lideranças sindicais.

Entre os 36m e os 46m, acompanhamos o final da greve de 1979; no estádio da Vila Euclides, Lula e outros dirigentes tentam convencer a massa metalúrgica a retornar ao trabalho, apesar do acordo pífio proposto pela classe patronal. Microfone em punho, Lula encara o desafio de reverter a insatisfação do operariado com a proposta; em sua avaliação, a intervenção federal no sindicato, espécie de Q.G. das paralisações, poderia levar a categoria a uma luta inglória, seguida do arrefecimento da unidade conquistada. Gradualmente, o líder sindical vence as resistências e consegue o aval da multidão. Flagrada pelas câmeras da Tapajós, uma das faixas presentes à assembléia ilustram o carisma do orador: “A União faz o Progresso e nós somos Unidos... Eles representam o Povo e nunca serão Esquecidos”

– nas extremidades das frases, estão os desenhos de Cristo e de Lula igualados. Braços “descruzados”, os trabalhadores voltam ao expediente: observamos algumas cenas no interior das fábricas, com os operários em atividade. Protegidos por óculos, luvas e capacetes, e devidamente uniformizados, alimentam as caldeiras e fornalhas da grande indústria. Em *Linha de Montagem*, o operário não aparece com o rosto coberto de fuligem, ou mal-equipados, a exemplo do que testemunhamos em *ABC da Greve*, de Hirszman. Apesar do desfecho insalubre da paralisação de 1979 (um acordo mal-sucedido), é nítido o esforço de Tapajós para não aviltar a dignidade do metalúrgico, ainda que as péssimas condições na labuta diária fizessem parte de sua pauta de reclamações.

Pouco depois, a edição intercala trecho do depoimento de Djalma Bom, igualmente analítico (dirigido à câmera), avaliando a greve de 1979. Em sua apreciação, a continuidade da paralisação teria sido um erro dado o desequilíbrio de força entre os trabalhadores e os policiais, a desarticulação do sindicato e a vulnerabilidade econômica da categoria. O curioso no documentário de Tapajós é que, apesar de investir na imagem heróica do operariado, a maioria das opiniões presentes no filme é emitida pelas lideranças sindicais – em raras ocasiões, temos acesso à avaliação do metalúrgico efetivo, do “peão de fábrica”. O parecer é quase sempre proferido pelo grupo dirigente da gigantesca massa operária. O que nos leva a pensar na possibilidade de *Linha de Montagem* ser um filme que representa com muito mais ênfase a opinião de um segmento do que de uma comunidade.

Concluída a primeira parte, o documentário se volta para a grande greve de 1980. Em nova assembléia no estádio da Vila Euclides, em maio daquele ano, Lula se dirige aos operários, convocando-os a mais uma paralisação. Ciente da presença atenta das câmeras, o líder sindical pede que a categoria mantenha os braços erguidos durante a votação, “que é pra todo mundo ver o que os trabalhadores de São Bernardo e Diadema querem”. Atentos à fala de Lula, a equipe de Tapajós refaz o enquadramento (aberto e em panorâmica) para nos exibir a coreografia de braços elevados.

Através de montagem de planos, acompanhamos diversos eventos que nos sugerem um acirramento de posições e a proximidade de novos conflitos: mulheres recolhendo mantimentos para o Fundo de Greve (provisão futura?); o reforço das tropas policiais com a chegada de caminhões, helicópteros e blindados; líderes sindicais reunidos com grupos metalúrgicos, desaconselhando a formação de piquetes; portões de fábricas cerrados; ruas blo-

queadas e lojas esvaziadas... A diferença dos dispositivos de registro nos sugere que, mais uma vez, Tapajós usou aqui imagens produzidas por terceiros. Em meio ao cerco dos batalhões (armados com bombas de gás e cães treinados), alguns policiais tentam inibir o trabalho da equipe de filmagem, chegando a cobrir as lentes da câmera (1h06m30s). Em nova assembleia na Vila Euclides, a multidão é informada da prisão de Lula. A câmera flagra a reação indignada e comovida de um grupo de operários à entrada do estádio (1h08m13s). O episódio, como atesta Lula em trecho do depoimento aqui inserido, acionaria uma rede de solidariedade, envolvendo intelectuais, estudantes, partidos políticos e profissionais de diferentes setores⁸².

Na tentativa de abrandar o cerco policial, observamos, nas passeatas seguintes, a presença de mulheres e crianças entre os grevistas. A bandeira nacional é outro símbolo de mediação utilizado pelos operários para sensibilizar e cooptar as tropas, além do bordão fraterno: “soldado, irmão, não entra nessa não!” (1h15m15s). A tensão parece arrefecer. Já ao término da greve, em novas assembleias e passeatas, despontam faixas alusivas ao Partido dos Trabalhadores (PT) e à necessidade de intensificação da luta política, referência que torna previsível o desfecho do documentário. Ao final do seu depoimento, Lula avalia o saldo das paralisações: elogia o nível de conscientização alcançado pela categoria, mas insiste que a descoberta mais importante foi a necessidade de engajamento dos trabalhadores no debate político, através de um partido que, de fato, pudesse representá-los. A idéia, segundo ele, não é trocar o sindicato por um partido, mas ampliar a abrangência das reivindicações – o sindicalismo, explica o líder, permite melhorar a relação capital e trabalho; a política, todavia, pode transformar a sociedade⁸³.

Em síntese, não apenas pela trajetória de seu diretor, mas também em virtude de sua principal fonte de financiamento, *Linha de Montagem* é um documentário engajado nos interesses de uma categoria (o operariado do ABC) e que não mascara sua adesão. Reconhecer tais vínculos não minimiza sua relevância histórica e a força de suas tomadas (sobre tudo o registro das assembleias, das passeatas e dos embates com a polícia), que constituem

⁸² - Presos Lula e a diretoria do sindicato, o grupo, após 31 dias de cárcere, é enquadrado de forma arbitrária na Lei de Segurança Nacional.

⁸³ - Lembremos que tal percepção não aflorara no curta anterior de Tapajós, e mesmo em outras seqüências de *Linha de Montagem*, quando os grevistas se declaram contrários à identificação de sua luta com qualquer partido. Concluído um novo processo de paralisação, o aprendizado agora é que a reivindicação trabalhista pressupõe, de fato, mobilização e participação política.

um importante testemunho da revitalização do movimento sindical brasileiro num período ainda turbulento.

Mas ao priorizar a unidade da militância, a comunhão dos operários e o papel do sindicato, com ênfase na figura de Lula, o filme manifesta desinteresse por outros temas igualmente relevantes a uma compreensão menos parcial das paralisações no ABC. Além da ausência das vozes oficiais (o governo Federal e o Ministério do Trabalho estão alijados dos registros), o patronato também se encontra excluído do documentário, exceto por referências indiretas (ambos despontam apenas na fala dos sindicalistas). Ainda mais relevante é a pouca ênfase conferida às vozes dissonantes no interior da categoria – como destaca Granato, Tapajós filma como um cineasta irmanado aos metalúrgicos. Em virtude da solidez deste elo, em *Linha de Montagem* não temos acesso às divergências e desentendimentos entre os trabalhadores, tampouco podemos vislumbrar cenas de esvaziamento na categoria (por uma cumplicidade evidente, os flagrantes do ocaso são recusados pelo cineasta). Em contrapartida, perceberemos que Hirszman e Batista demonstram sensibilidade para explorar tais contrastes e aprofundar as ambigüidades no seio das grandes greves.

Outras contradições relevantes também estão ausentes nas tomadas do documentário, tais como os riscos do trabalho na linha de montagem e as condições pouco higiênicas nas fábricas (rostos cobertos de fuligem e operários sem protetores não são flagrados por Tapajós) e as condições precárias dos bairros e residências habitados pelos grevistas – aspectos insalubres que colocam em questionamento o epíteto muitas vezes atribuído aos metalúrgicos do ABC de “elite do operariado nacional”. O filme também ignora as divergências sobre o uso do Fundo de Greve, bem como as acusações de uso indevido deste montante. Certamente, podemos argumentar que tais ausências se devem ao engajamento político de Tapajós, bem como à clara dependência financeira. Tais lacunas, contudo, não são suficientes para condenar *Linha de Montagem* – visto como obra militante e irmanada à causa metalúrgica, ela permanece como um documentário relevante. Tamanha dependência, é fato, pode restringir a autonomia do realizador e promover censuras prévias, sugerindo um recorte sempre parcial do tema, além de estimular questões instigantes: as escolhas feitas refletem mais o interesse de um grupo ou o olhar do realizador? Como conciliar liberdade criativa com um trabalho quase encomendado? Estas são perguntas relevantes e caras a *Linha de Montagem*, mas que escapam aos propósitos desta tese.

Assim, a fidelidade de Tapajós à diretoria cassada se evidencia igualmente pelo recrutamento de alguns de seus membros como depoentes para o filme: a quase totalidade dos comentários avaliativos presentes no documentário é emitida por sindicalistas que estiveram à frente das decisões da categoria. No documentário, portanto, predominam o ponto de vista das lideranças – e, não, o olhar do metalúrgico de fábrica. E a centralidade de Lula permanece inquestionável: protagonista, ele recebe da edição um generoso tempo de exposição; além disso, seu nome é incensado nos discursos/gritos dos companheiros e evocado com regularidade pelos ex-colegas de diretoria.

Em muitos sentidos, *Greve!*, de João Batista de Andrade, se aproxima de *Linha de Montagem*. O objeto central é o mesmo (ênfase nas paralisações do ABC, promovidas pelos metalúrgicos) e grande parte das locações, inevitavelmente, se repete: estádio da Vila Euclides, Paço Municipal, Igreja Matriz de São Bernardo, sindicato, a portaria das grandes montadoras onde são organizados os piquetes... De forma previsível, algumas tomadas e eventos relevantes da greve são igualmente comuns à articulação narrativa dos dois documentários. Todavia, entre eles, também há diferenças evidentes. Ao contrário do filme de Tapajós, o documentário de Batista não manifesta adesão irrestrita aos trabalhadores; aqui, o laço fraternal se dilui em benefício de uma postura investigativa que se insere no epicentro dos acontecimentos para avaliar suas contradições e ambigüidades. Principais protagonistas, os operários, e não os dirigentes do sindicato, são convocados a falar e a ponderar sobre as paralisações. No entanto, ao contrário do que vislumbramos no longa de Tapajós, em *Greve!* os trabalhadores não são abordados apenas nos espaços públicos que abrigam as assembleias – muitas vezes, são flagrados no ambiente doméstico/cotidiano (situações que esvaziam o ideal de força ou comunhão da categoria evidente nas cenas que priorizam a coletividade). O foco na intimidade, antes de tudo, nos possibilita um maior acesso às suas aflições e fragilidades.

Produção menos esmerada que *Linha* (e também sem financiamento oficial), o curta de Batista não prima pelo acabamento – concilia múltiplos dispositivos de registro, bem como tomadas a cores com outras em preto-e-branco ou de tonalidade sépia. Em termos de abrangência, o documentário também restringe seu foco à paralisação de 1979, mais especificamente, do seu decreto até a aceitação da trégua de 45 dias pelos metalúrgicos. Para salientar as diferenças entre os dois trabalhos aqui avaliados, restringirei minha análise de *Gre-*

ve!, destacando apenas o que neste filme não se coaduna com a proposta documental de *Linha*. A tomada inicial de cada filme já comunica a cisão entre as duas produções. Tapajós prefere nos descortinar os personagens do embate: traz uma panorâmica dos arredores de São Bernardo, sua paisagem fabril, a logomarca das montadoras e um contingente de operários, para em seguida, destacar o trabalho na linha de montagem da Volkswagen. Em *Greve!*, Batista nos revela a ostensiva presença policial pelas ruas do ABC, enquanto ouvimos o áudio de um operário que reclama da perseguição nas fábricas e da falta de estabilidade no emprego. Avancemos nas considerações. Na primeira abordagem direta aos operários, Batista indaga sobre a evolução da greve e se o pessoal tem comparecido ao trabalho (1m29s). Diante da resposta negativa do metalúrgico, o diretor contra-argumenta: “Mas não tá entrando gente agora?” A contragosto, o entrevistado é obrigado a recuar em sua determinação: “É só meia dúzia de furão...”. Embora curto, o trecho nos revela uma menor parcialidade na conduta do cineasta: Batista não hesita em questionar a adesão integral à greve, vislumbrando brechas na suposta unificação alardeada pela categoria.

Episódio crítico das paralisações de 1979, a intervenção federal no sindicato é anunciada pelo narrador Augusto Nunes. O áudio é ilustrado por imagens de Lula e de outros diretores deixando a entidade; em primeiro plano, desponta um pequeno batalhão de policiais. À cena também estão presentes equipes de reportagem. No plano seguinte, câmera à mão, o cinegrafista cruza as placas que dificultam o acesso ao sindicato. Em lenta aproximação, vemos a fachada do edifício e testemunhamos a ausência de movimentação pública. A narração nos informa que a intervenção acirrou o ânimo dos trabalhadores e intensificou a repressão policial – numa curta montagem de planos, testemunhamos o aumento das tropas nas ruas de São Bernardo. Mais à frente, uma rápida panorâmica destaca o esvaziamento do estádio da Vila Euclides, bem como sua ocupação militar. Palco central das grandes assembleias, a imagem da arena despovoada sugere não apenas a intensificação dos conflitos com a polícia, mas também o estado de dispersão vivenciado pelos operários no período seguinte à intervenção no sindicato. Tal ponto de vista, lembremos, se encontra ausente de *Linha de Montagem*.

Em nova panorâmica, o filme explora a paisagem fabril dos arredores do ABC (8m02s). Em tom didático, o *off* discorre sobre o processo de industrialização da região, fruto de uma política favorável ao capital estrangeiro, aliada à uma prática salarial aviltante.

Sobre o operário brasileiro, conclui: “O melhor do mundo, o mais barato do mundo”. Da fachada das multinacionais, a câmera se desloca para os bairros periféricos da região, com ruas enlameadas, apinhada de barracos e casebres, moldura imagética que encontra complementaridade em nova informação fornecida pelo *off*: “em 14 anos, o poder aquisitivo do trabalhador caiu quase pela metade”. Nesta seqüência, Batista inicia a desconstrução de uma velha bravata – a de que o operariado do ABC constitui uma minoria privilegiada no País. Na tomada seguinte, o diretor aborda diretamente alguns dos moradores desta região empobrecida. O metalúrgico Cícero é lacônico ao responder que sua situação “vai mal”. Uma dona de casa, esposa de operário, é taxativa: diz que o salário só dá pra começar. Após breve corte, em outro plano e locação, a câmera esboça um movimento que vai da fachada do sindicato à entrada de uma pensão próxima (10m40s). O narrador tece nova ponte entre as imagens: “Além de favelas e de bairros pobres da periferia, os metalúrgicos do ABC, a elite do operariado brasileiro, mora em pensões como esta, a 50 metros do sindicato tomado”.

Em continuidade, o diretor entrevista um dos trabalhadores residentes na pousada, o homônimo João Batista. Ante as provocações do cineasta, o operário não apenas se queixa do salário pago pela Volkswagen como também reclama da rotina cansativa do trabalho – “o serviço de lá é pesado”, diz. Um ritmo tão exaustivo que lhe priva de algum lazer: “Fora da fábrica, eu não faço nada. Eu saio de dentro, não faço mais nada”, responde. A pergunta final (“*é justa a luta do sindicato?*”) exige do trabalhador nova ponderação. Batista, o operário, não hesita: “Eu não sei não. Pode ser bom pra gente, mas, no momento, a polícia na rua querendo pegar a gente pra bater, correndo atrás da gente, isso aí eu acho muito absurdo”. Considero a entrevista ilustrativa das diferenças entre *Greve!* e *Linha de Montagem*: em ambos os filmes, somos informados das reivindicações dos trabalhadores do ABC, mas, no curta, a voz que fala e opina sobre o cotidiano fabril é a do operário comum, diferente do discurso unificado e politizado da direção do sindicato, privilegiado pelas lentes de Tapajós. O metalúrgico Batista partilha as dores de sua jornada sem camuflar as dificuldades; tampouco demonstra receio de macular alguma imagem positiva associada à sua categoria. E, quando convocado a opinar sobre os rumos da paralisação, sua resposta não reverbera o entusiasmo do sindicato (sua leitura é cautelosa, indecisa). Como salientei ante-

riormente, em vez de adesão irrestrita, o diretor de *Greve!* parece bem mais interessado em escavar as contradições e ambigüidades que polarizam a categoria.

Pouco depois, observamos o encontro entre o diretor e o proprietário da pensão, que há 17 anos coordena o estabelecimento. Por lá, segundo ele, já passaram cerca de 5 mil hóspedes. “Difícilmente você encontra um metalúrgico rebelde, são tudo bom, compreensivo, pagam suas contas tudo certo”, assevera o entrevistado. A proximidade com o sindicato, provavelmente, justifica a procura dos trabalhadores pela pousada. No entanto, quando poderíamos esperar completa solidariedade do proprietário à causa operária, somos surpreendidos. Batista lhe pergunta: “O que o senhor acha da intervenção?” De início, o empresário é enfático: “eu acho que, desde o momento em que não houve acordo, a intervenção foi justa”; depois, um pouco hesitante, complementa: “pra poder o governo resolver, né”. Notável aqui é o posicionamento da câmera (13m30s). Em sintonia com a relevância da questão, e como que antevendo a resposta, o cinegrafista esboça rápida panorâmica, deslocando o entrevistado do quadro e focando o sindicato em segundo plano; em seguida, reconduz o empresário ao primeiro plano, em enquadramento fechado. Tal movimento ratifica a proximidade geográfica da entidade com a pensão, ao mesmo tempo em que demarca a distância ideológica entre ambos.

Determinado em desmistificar a suposta condição privilegiada dos metalúrgicos do ABC, o cineasta, na tomada seguinte, registra o depoimento de Maria da Penha Batista, esposa de Henok Batista, um “operário especializado” (14m20s). Proferido com clareza pelo *off*, o epíteto aspeado se encaixa perfeitamente às intenções do diretor: suposta “elite da elite”, somos tentados a acreditar que, na residência deste metalúrgico, o balanço das finanças não é tão desolador. Ledo engano, a fala precisa de Maria apenas confirma que, no seio do operariado, inexistem eleitos – no limite, todos amargam salários defasados e uma vida de carestia.

Na tomada posterior, acompanhamos Henok no estádio, durante uma assembléia. Após breve corte, o vemos ladeado por alguns metalúrgicos – o grupo conversa sobre o cerco policial (17m50s). Seguindo o estilo provocativo que lhe é peculiar, Batista interfere e lhes pergunta se a intervenção é uma derrota para a categoria. Um deles responde prontamente: “Não, não é não. A classe trabalhadora, nós metalúrgicos, se unimos... Todos nós somos um Lula. Com Lula ou sem Lula, vamos até o fim”. Outro retruca: “eles cassaram o Lula,

mas tem 80 mil Lulas aqui”. Amplificando a ambigüidade, o *off* insiste que a intervenção promoveu uma dispersão da categoria (os planos seguintes, flagrantes de novas assembleias, nos revelam uma multidão concentrada, mas pouco coesa, carente de liderança e, por vezes, assustada). Diferentemente de *Linha de Montagem*, tais planos não nos revelam uma categoria sólida, uma “massa” organizada, pronta para a luta. Na verdade, testemunhamos gritos dispersos, uma polifonia confusa: palavras de encorajamento são repetidas, sem conseguir arrebatá-los os colegas; no palco, à frente do microfone, alguém discursa fora de quadro, mas a multidão não se detém em sua fala... Se em *Linha*, o carisma de Lula mobiliza a categoria e a coreografia das massas parece ilustrar a existência de unidade, em *Greve!* observamos um aglomerado carente de líderes e de ações, sem rumo e perdido. Numa tomada reveladora (26m08s), enquanto alguém lê uma carta de apoio aos metalúrgicos assinada por alguns sindicatos, observamos a multidão se dispersar, sem grande interesse. Todavia, é necessário destacar aqui outra diferença de enfoque nos filmes de Tapajós e Batista: se *Linha* glorifica a direção sindical, com ênfase no culto à personalidade de Lula, *Greve!* sugere uma menor dependência da categoria frente a cassação dos principais líderes – ou, no mínimo, um esforço do operariado para digerir a intervenção e evitar o arrefecimento dos metalúrgicos (afinal, “todos nós somos um Lula”). Lembremos também que, até aqui, nenhuma voz do sindicato foi ouvida diretamente – ou seja, as falas autorizadas não constituem o foco do curta de Batista.

Observamos, no próximo plano, breve travelling da fachada do sindicato. A tomada serve como prenúncio para a entrevista com Guaracy Horta, interventor nomeado pelo governo Federal (26m56s). “Como está agora a situação do sindicato?”, pergunta Batista. “Está normal, como o senhor está observando; nós estamos aqui conversando, o pessoal está trabalhando. Eu acredito que a coisa agora já se normalizou”, responde. “E a greve?”, questiona o cineasta. “Esse movimento eu desconheço... É como eu estou dizendo ao senhor, a minha parte é administrativa”, acrescenta Horta. “Como o senhor se sente no lugar de Lula?”, provoca Batista (a edição intercala aqui um plano de Lula carregado pela multidão). “Isso são exigências do ofício, né. Estamos aqui cumprindo uma missão... para corresponder à confiança que o ministro nos depositou”. O curioso desta seqüência é o espaço cedido não ao interventor em si, mas à instituição sindical neste contexto de esvaziamento da enti-

dade e de possível arrefecimento da greve. Tal abordagem seria impensável em *Linha de Montagem*, se considerarmos os vínculos políticos do filme e do seu diretor.

Em outra tomada (30m10s), um grupo de operários, reunido em círculo, acompanha a programação de uma rádio com notícias da greve; dentre as informações, destaca-se um depoimento de Lula e o comunicado de sua volta à direção do movimento. Com o retorno do líder, explica o *off*, os trabalhadores se reorganizam e a greve se afirma, apesar dos falsos boletins que divulgavam a suposta reintegração dos metalúrgicos às fábricas. Para conferir a continuidade ou não da paralisação, Batista e sua equipe se dirigem às montadoras (30m56s). Após adotar uma postura de cautela, privilegiando as ambigüidades no interior do movimento grevista, creio que o documentário, a partir desta seqüência, se vincula à causa operária, embora não manifeste adesão semelhante àquela verificada em *Linha e*, tampouco, glorifique uma liderança.

“A Mercedes-Benz está parada”, afirma um dos metalúrgicos, para em seguida ressaltar a força da categoria: “Na Mercedes, não precisa fazer piquete. A graxa dos nossos macacões uniu a nossa raça... O governo subestimou o nosso líder e cassou o nosso sindicato. Mas não cassou a nossa união. Isso é que é importante”. Rápido corte e acompanhamos nova assembléia dos trabalhadores – flagrada em primeiro plano, a manchete “Ele voltou”, estampada no jornal “Unidade Sindical”, se refere ao retorno de Lula. Neste encontro, os trabalhadores decidem suspender a greve por 45 dias, acatando a trégua proposta pelo governo. Lula discursa para a multidão, é sua primeira inserção direta no filme; mas a equipe de Batista não parece interessada no sindicalista, preferindo se deslocar pela multidão irmanada. O plano final do curta ressalta esta unidade, ao mostrar a categoria de mãos dadas e braços erguidos, em clima de comunhão, enquanto a voz de Lula permanece ao fundo. É como se o diretor ratificasse: o culto ao líder não é prioridade; a força do movimento reside na categoria e, não, na entidade que lhes representa. Assim, ao contrário do que verificamos em *Linha*, no curta de Batista o presidente do sindicato nunca é filmado em tomadas próximas, isoladas, que reforcem seu carisma. Quando o observamos, é sempre à distância e ladeado por outros companheiros. Nesta seqüência final, por exemplo, em que discursa para a multidão, a imagem de Lula quase sempre se encontra deslocada do quadro. Em síntese, Batista dialoga com a categoria sem se submeter ao movimento sindical; tampouco abdica de seu método característico. Como observa Granato, *Greve!* é um filme sobre a *interven-*

ção, tanto no sentido literal (foca o contexto de ocupação do sindicato pelo governo federal e o impacto desta ação nas paralisações) quanto figurado, se considerarmos a prática estilística associada ao cineasta (2008, p. 160). Em outros termos, neste curta, diferentemente do que percebemos em *Linha de Montagem*, temos o conteúdo/verve política subordinados à forma e à sensibilidade artística do realizador.

Da tríade anunciada no início deste capítulo, resta-nos apresentar uma leitura de *ABC da Greve*, documentário de Leon Hirszman, finalizado postumamente em projeto supervisionado por Adrian Cooper, diretor de fotografia da produção, e que contou com o aval da Cinemateca Brasileira, sobretudo nas etapas de recuperação e restauro do material bruto⁸⁴. De modo previsível, o longa de Hirszman dialoga com *Greve!* e *Linha de Montagem* – além de partilhar um mesmo e complexo objeto, suas câmeras trafegam por idênticas locações e, não raro, colocam em primeiro plano eventos iguais. Todavia, também há diferenças relevantes nesta obra. Em alguns momentos, *ABC da Greve* adota uma postura investigativa interessada nas contradições e ambigüidades dos sujeitos envolvidos na paralisação (patrões e empregados), conduta que o aproxima do filme de Batista. Contudo, em outras tomadas, seu olhar me parece partilhar da ternura e adesão vislumbradas no longa de Tapajós. Perfazendo este duplo movimento – aproximação e distanciamento –, Hirszman e sua equipe nos apresentam um filme singular à compreensão dos eventos nele registrados.

De viés polissêmico, o título do documentário sugere múltiplas interpretações. Em termos geográficos, se refere à região e às cidades que encamparam o movimento grevista àquele ano (o ABC paulista). Por outro lado, se reporta também ao aprendizado do operariado e das entidades sindicais, ao seu esforço em organizar e conduzir uma paralisação após longo hiato de atividades diante de um Estado opressor e autoritário. Por fim, podemos vislumbrar no título uma analogia ao próprio amadurecimento de Hirszman e de sua equipe – representantes do Cinema Novo, o grupo se despe do manto intelectual e da pretensão de

⁸⁴ - Em entrevistas publicadas à época, Cooper garantiu ter sido fiel ao projeto original de Hirszman, sobretudo porque o material bruto já fora submetido a uma primeira e criteriosa edição, conduzida pelo próprio diretor. Todavia, ele promoveu algumas mudanças na obra para torná-la menos didática e em sintonia com os documentários produzidos no final dos anos de 1980, quando ocorreu seu lançamento. Reduziu a narração *off* de Ferreira Gullar, para conferir maior força e ambigüidade às imagens; e alterou a banda sonora, promovendo uma maior cacofonia dos sons registrados pela equipe. Para todos os efeitos, portanto, este é um filme conduzido a quatro mãos e lançado com um atraso histórico considerável com relação aos acontecimentos documentados. Conferir: *Fazendo a Greve Junto*. Entrevista com Adrian Cooper, disponível em **Leon Hirszman – ABC da Greve**, publicação da Cinemateca Brasileira. São Paulo, 1991.

falar pelo *outro*, no intuito de conscientizá-lo, para entrar em contato com as lutas diárias deste *outro*, num processo de aprendizagem e desmistificação. Esta última hipótese nada tem de improvável, se considerarmos que *ABC da Greve* foi realizado pouco antes de *Eles não Usam Black-Tie* (1981), tendo servido de “laboratório” para algumas das idéias maturadas neste longa ficcional. Por outro lado, o título, ilustrativo da lenta aprendizagem vivenciada pelo sindicalismo brasileiro após longo silêncio político, também nos remete a um processo de reeducação da sociedade em geral, que, naquela virada de década, voltava a expressar seus anseios e reivindicações, e a exigir a redemocratização do País.

Avancemos, pois, nas considerações sobre o documentário de Hirszman. De forma análoga, repetirei o procedimento adotado para a leitura do curta de Batista: restringirei a análise, destacando suas pontes e divergências com os dois títulos já avaliados. O início do filme nos remete ao prólogo de *Linha de Montagem*: em lenta tomada aérea, contemplamos um pátio com dezenas de fuscas estacionados; no plano seguinte, observamos o interior esvaziado da fábrica – a produção do veículo se encontra paralisada. Ao contrário do que testemunhamos no filme de Tapajós, onde máquinas e operários trabalham sincronizados, embalados pelo elogio poético de Chico Buarque, reconhecemos que aqui os “braços estão cruzados”. A locução *off* de Ferreira Gullar resume os fatos: “No dia 14 de março de 1979, véspera da posse do general Figueiredo na Presidência da República, 150 mil metalúrgicos do ABC entraram em greve”. A referência aqui ao novo chefe do Executivo é importante para nossa análise: como veremos, o filme de Hirszman se destaca por incluir, em sua abordagem, as vozes oficiais e patronais.

Numa seqüência reveladora, um grupo de operários, observado por patrulhas policiais, tenta cooptar os trabalhadores que seguem para as montadoras nos ônibus fretados pelas próprias empresas. Aflitos com a presença das tropas e possíveis retaliações, os líderes dos metalúrgicos se dirigem à chefia dos soldados, escoltados por uma espécie de advogado (5m50s). O diálogo é franco: “Comandante, é o seguinte, a gente está com medo de represália mesmo”, diz o dirigente sindicalista. “Não tem razão de ter medo”, retruca o policial. “A nossa briga é justa, comandante. O senhor sabe disso. Sem baderna, sem confusão. Mas nosso medo é ir preso, porque nós somos pais de família, entende”. “Eu não quero prender ninguém”, reafirma o policial. Ao término da conversa, grevista e soldado apertam as mãos.

Diferentemente da atitude determinada e destemida reiterada em algumas tomadas de *Linha de Montagem*, Hirszman prefere mostrar, logo no início do seu filme, que, entre os grevistas, havia incerteza, medo e hesitação. Sentimentos que, em nada, minimizam sua luta e coragem. Por outro lado, o desfecho da seqüência, com o cumprimento de mãos entre as partes opostas no tabuleiro (policiais e metalúrgicos), parece constituir uma triste ironia diante dos acontecimentos seguintes. Vejamos. Após assembléia onde Lula orienta os trabalhadores a não aceitar provocações (10m10s), o *off* nos informa que a greve é declarada ilegal. Em rápida montagem de planos, acompanhamos diversos recortes de jornais noticiando o desejo do governo de intervir para acabar com a paralisação. No áudio, ouvimos a canção “Pode Guardar as Panelas”, de Paulinho da Viola, cujo primeiro verso traz a ambígua frase “você sabe que a maré não está moleza não”. Ratificando o clima de “ânimos exaltados”, a edição insere a cartela “Confronto no ABC” (10m44s), seguida de uma sucessão de fotos que atestam o reforço das tropas na região. Pouco depois, um representante do Ministério do Trabalho comunica a intervenção federal nos sindicatos. Sua inserção exemplifica o que fora dito antes: *ABC da Greve* não se restringe às vozes operárias. As tomadas seguintes documentam os excessos perpetrados pela polícia – perseguições e revistas, operários confinados em camburões, usos de bombas de efeito moral contra a multidão, presença de cães e de blindados acuando os grevistas⁸⁵ ...

Com o estádio vetado pelo contingente militar, os operários se reúnem no Paço Municipal, em encontro também documentado pelo curta de Batista. Porém, diferentemente do cineasta paulista, que em sua abordagem enfatiza a dispersão e o arrefecimento da categoria diante da intervenção e da presença policial, a equipe de Hirszman é um pouco mais complacente com o movimento. A câmera passeia pela multidão, tateando a fisionomia de alguns metalúrgicos, enquanto os diretores sindicais puxam bordões acompanhados por parte dos presentes; posteriormente, outro grupo entoia o hino nacional. Em vez de sugerir desorientação ou esvaziamento, a exemplo do filme de Batista, a edição aqui parece indicar certa falta de objetividade – o desejo de continuar a greve é evidente, mas, sem os líderes, o ca-

⁸⁵ - Ao final da seqüência “Confronto no ABC”, o *off* traça um balanço do conflito: dois mil soldados (da tropa de choque), 20 caminhões, 10 blindados, uso de cavalaria, cães e armamentos sofisticados, resultando num saldo de 50 operários feridos e outros 350 presos. Aliás, dos três projetos até aqui analisados, o filme de Hirszman me parece ser o mais enfático na abordagem do embate entre grevistas e policiais, com numerosas tomadas e fotografias deste conflito.

minho a seguir é incerto. Ante a possibilidade de abrandamento da greve, em nova assembléia realizada dois dias após a intervenção sindical, Lula discursa para os operários e assegura à multidão que a diretoria deposta vai reassumir o comando da paralisação.

Cientes da hesitação dos metalúrgicos diante da intervenção e da ostensiva presença militar, representantes do governo Federal e dos empresários, em depoimentos televisivos, afirmam que o movimento grevista retrocedeu e que a situação no ABC tende à normalidade (27m20s). Todavia, o balanço tendencioso é negado pelo *off*, que assegura a continuidade da paralisação. Mais uma vez, Hirszman convoca todos os lados envolvidos no confronto – empregados, patrões e governo Federal – para ilustrar o duelo de informações que antecede a divulgação dos fatos para o grande público. Nesta disputa simbólica, que consiste em afirmar verdades convenientes, em desconstruir a fala do outro e em semear boatos⁸⁶, papel central é ocupado pelas emissoras de TV. Todavia, para os trabalhadores, trata-se de uma mediação injusta, que claramente privilegia as vozes patronais.

Em assembléia realizada no estádio, após a liberação do espaço para os metalúrgicos, Lula reforça o seu compromisso com os operários (“a diretoria está com vocês até as últimas conseqüências”) para, em seguida, apresentar o pedido de trégua proposto pelo governo Federal. Mãos levantadas em unísono, a multidão aprova o armistício, visto por Lula como um recuo estratégico que poderá permitir a reocupação do sindicato (30m57s). A tensão evidente nesta decisão de solicitar o apoio da categoria para uma proposta encaminhada pelo mesmo governo que, dias antes, autorizara a truculência policial, pode ser percebida no desfecho da assembléia: Lula atravessa a multidão visivelmente exausto; em seguida, é conduzido nos braços por um colega. Este breve e fortíssimo plano ilustra muito mais as dificuldades em jogo do que as tomadas que privilegiam seus discursos, seguidas de ovação. Lembremos que tal queda de braço, ilustrativa de tensões no seio do operariado, encontra-se ausente de *Linha de Montagem*.

Posteriormente, a edição destaca mais uma vez o duelo simbólico alavancado pela grande mídia sobre os rumos da paralisação, inserindo um bloco do *Jornal Nacional* onde o apresentador Celso Freitas, precipitadamente, conclui, a partir da aceitação da trégua pelos

⁸⁶ - Para o conceito de disputas simbólicas: BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 13ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. Para a relevância dos boatos nas redes sociais: ELIAS, Norbert, e SCOTSON, John. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

operários, que “a greve dos metalúrgicos do ABC está terminada” (32m36s). Ilustrativas da cobertura parcial da emissora, as fontes ouvidas pela reportagem são mantidas no filme: Mário Garnero, presidente da Anfavea⁸⁷, faz um balanço dos prejuízos da indústria automobilística; porém o depoimento que mais surpreende é o de Murilo Macedo, Ministro do Trabalho. Num primeiro momento, Macedo afirma que a solução para o embate com os trabalhadores sempre esteve pautada no diálogo; posteriormente, e de forma intimidativa, admite que “dispunha de preparo atlético” caso os metalúrgicos não recuassem.

Nas tomadas seguintes, após a aceitação da trégua, os trabalhadores retomam sua jornada. Os ônibus fretados pelas empresas circulam novamente; a linha de montagem do fusca, antes vazia, volta a ser operada (34m50s). O *off* de Gullar, todavia, é convocado para desmistificar alguns fatos relacionados à paralisação. Segundo o locutor, a diferença entre o aumento salarial proposto pela Fiesp e o percentual reivindicado pelos sindicatos não é suficiente para explicar a contundência da greve. Dois outros problemas ampliariam a insatisfação dos metalúrgicos: as freqüentes demissões em massa, que promoviam desempregos regulares; e a precariedade da moradia de muitos operários (20% da população de São Bernardo residiria em favelas). Em adição, o filme de Hirszman tangencia outros temas ausentes de *Greve!* e *Linha de Montagem*: a exploração da mão-de-obra adolescente e a desigualdade de gênero no cotidiano fabril. Segundo o *off*, os jovens e as mulheres se submetiam a condições insalubres de trabalho, semelhantes às do operário masculino adulto, recebendo, porém, um salário inferior (38m16s). O problema, todavia, não encontra no documentário tratamento aprofundado. Avaliações focadas nestas questões talvez não estivessem em voga no final daquela década, mas é preciso salientar que, no seio desta imensa coletividade (a massa de metalúrgicos), certamente existiam diferenças difíceis de conciliar, tais como entre operários e operárias (o gênero despontando como elemento de distinção), entre peões e operários qualificados (oposição demarcada pela qualificação e pela hierarquia na fábrica), e entre operários de grandes montadoras e de pequenas empresas... Tais dicotomias, salvo breve exceção no filme de Hirszman, não são contempladas na tríade aqui analisada. Realizado quase 25 anos depois, *Peões*, de Eduardo Coutinho, ao priorizar histórias de vida e memórias da greve, aborda algumas destas questões, sobretudo as dife-

⁸⁷ - Associação Nacional dos Fabricantes de Veículos Automotores (ANFAVEA).

renças de gênero e uma certa *hereditariedade* do trabalho fabril (filhos que dariam continuidade à sina metalúrgica dos pais); todavia, não me parece contemplá-las com a densidade necessária. Em outras palavras, ainda carecemos de documentários que aprofundem os temas indicados.

De qualquer modo, a exemplo do que Batista fizera de forma mais enfática⁸⁸, Hirszman e sua equipe tratarão de desmistificar a bravata segundo a qual os metalúrgicos do ABC ocupariam posição privilegiada frente a outros trabalhadores brasileiros⁸⁹. Em princípio, o método se aproxima do de Batista: percorrer os bairros periféricos do grande ABC, cumprindo um trajeto que acentua a crescente favelização da região (41m45s). A bordo de um táxi, cujo motorista assume o papel de mestre de cerimônia, a equipe de Hirszman avista a pobreza dos arredores, registrando a paisagem formada por barracos e ruas enlameadas onde se aglomeram os operários mais humildes. Para acentuar o contraste, o condutor apresenta ao cineasta as áreas nobres do ABC, indicando os casarões onde residiriam os diretores das grandes montadoras. Na passagem pelos núcleos miseráveis, Hirszman conversa com uma moradora. A mulher reclama das dificuldades enfrentadas pela família e das enfermidades que afligem as crianças; quase ao final, deixa escapar o seguinte comentário: “Ah, o pessoal dizia que São Paulo é bom, é bom, que vamos pra lá pra melhorar a vida, mas cadê? Chegou aqui, piorou”. Considero a frase marcante: é uma das poucas referências explícitas à crescente migração que formou a mão-de-obra majoritária do ABC. Em *Linha de Montagem e Greve!* não se investiga as origens do operariado; no filme de Hirszman, temos uma ou duas referências rápidas. Todavia, notaremos que, em *Peões*, a procedência nordestina é reafirmada pelos entrevistados. Dentre outras considerações, tal ênfase nos permite reavaliar qual o contingente que, de fato, alavancou as paralisações do ABC⁹⁰.

⁸⁸ - A meu ver, a contundência maior da abordagem de Batista em *Greve!* deriva mais do método empregado por ele (misto de intervenção e provocação que amplifica as assimetrias e instiga o interlocutor a se expor mais) do que de uma delimitação de Hirszman/Cooper.

⁸⁹ - Intencionalmente, deixo de lado uma seqüência do filme sempre evocada por seus comentadores: a do encontro de Hirszman com uma espécie de gerente da empresa Polimatic (39m20s). De forma arrogante, mas também temerosa, o funcionário questiona a equipe se esta dispõe de autorização para filmar a fachada da fábrica (a pergunta é descabida, uma vez que o grupo se encontra em via pública). Sem ceder à aproximação incisiva do gerente, Hirszman gradualmente contorna sua resistência e desconforto – diante da precipitação de sua abordagem, e com a câmera por testemunha enfática, nada resta ao tenso funcionário senão esboçar algum constrangimento ante o ridículo da situação.

⁹⁰ - Cabe lembrar aqui a condição de imigrante nordestino do próprio Lula, presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, e principal liderança nas greves.

Posteriormente, em nova assembléia, Lula relembra que o período de trégua se aproxima do fim. E, ante a euforia da multidão, conclui: “Se não vier o nosso aumento, no dia 14, às zero hora, o ABC estará em greve outra vez”. O acirramento das polarizações intensifica a queda de braço entre os sindicalistas e o governo Federal. Hirszman insere trechos de um discurso de Figueiredo, claramente direcionado aos “trabalhadores e trabalhadoras”, onde o então presidente afirma “ser um homem da ponderação e da prudência”, mas que não hesitará em aplicar as leis existentes diante de situações que possam conduzir à desordem social (54m52s). Mais à frente, o recado é reiterado pelo Ministro do Trabalho, que ameaça dissolver as entidades de classe que dificultem as negociações⁹¹. Diante da pressão, em nova rodada de negociações, sindicalistas e empresários chegam a um acordo pouco favorável aos trabalhadores (1h06m58s). O desafio, agora, é comunicar à massa operária, ansiosa pelo retorno das paralisações, o resultado deste ajuste.

Informados pela cobertura da grande mídia, muitos metalúrgicos já estão cientes da decisão. O clima é de desconfiança e insatisfação. A seqüência que atesta tal desconforto se inicia com o enquadramento em close-up da camisa de um grevista – nela está estampada a figura de “João Ferrador”, espécie de mascote da categoria, acompanhada de um balão com a frase “Hoje eu não tô bom!”. Em depoimentos à equipe, alguns trabalhadores manifestam divergência com o acordo assinado. Todavia, o impasse entre os grevistas e a liderança sindical se transfere para nova assembléia no estádio da Vila Euclides (1h11m07s). A atmosfera é de inquietação e desânimo. Em sua fala, Lula enfrenta resistências, mas é enfático: reconhece que o acordo é péssimo, mas insiste que o retorno das paralisações poderia ter conseqüências graves. Além da intensificação do confronto com a polícia, a direção temia pela dissolução do sindicato e pela proibição do acesso dos trabalhadores aos lugares cedidos para reunião (o Paço Municipal ou o estádio, por exemplo). A inexistência de um fundo de greve já constituído representava outro entrave à continuidade das paralisações. Em outras palavras, ainda que a contragosto, Lula propunha à categoria um recuo para que, numa eta-

⁹¹ - Entre uma fala oficial e outra, a equipe de Hirszman documenta a jornada operária no interior das fábricas nestes últimos dias de trégua. Em meio a densas colunas de fumaça, caldeiras crepitantes e gigantescas fornalhas, acompanhamos a labuta dos metalúrgicos num cenário evocativo dos filmes de ficção com teor apocalíptico. Com uniformes modestos e proteção mínima, os trabalhadores manipulam peças de aço incandescentes – a camisa aberta, o peito exposto e o rosto marcado pela fuligem deixam entrever a dureza deste cotidiano (56m12s). Dificilmente a aspereza desta cena seria vislumbrada num filme como *Linha de Montagem*, tendo em vista seu elogio recorrente da classe operária.

pa seguinte, pudesse haver uma mobilização mais consistente. Todavia, mais significativo do que o discurso do sindicalista são as tomadas que flagram sua exaustão e alívio após o impasse com seus pares (1h17m41s). Sobre a assembléia e o desfecho da greve de 1979, cabe aqui novo paralelo com o filme de Tapajós: irmanado à classe operária, da qual articula uma unidade inabalável, e comprometido com a direção sindical, *Linha de Montagem* oculta de sua abordagem as desavenças e discordâncias no seio do operariado. Presente no documentário de Tapajós, este mesmo episódio é editado, de modo que nos são omitidas a resistência e a oposição dos trabalhadores à decisão assinada por seu sindicato.

ABC da Greve finda com novas tomadas dos metalúrgicos de volta ao trabalho: de início, batendo o cartão de ponto; depois, trajando macacões e com as mãos tingidas de graxa. O desfecho tem ares melancólicos – não atestamos mais a euforia e a combatividade perceptíveis nos dias de paralisação. Flagrados pela equipe de Hirszman, um grupo de trabalhadores enegrecidos pela fuligem vez ou outra devolvem à câmera um olhar que oscila entre a indiferença, a vergonha e a frustração.

2.2 – *Efeitos da diáspora: nostalgia e melancolia no ABC*

Peões foi planejado e viabilizado em sintonia com *Entreatos* (2002), longa-metragem de João Moreira Salles. Ambos, na verdade, integram um projeto conjunto, cuja proposta original previa a realização de dois filmes sobre as campanhas dos principais candidatos à presidência da República no País àquele ano, o ex-metalúrgico Luís Inácio Lula da Silva e o economista José Serra, que fora ministro da Saúde do governo FHC. Uma idéia que manifestava ecos do cinema direto norte-americano, dialogando de forma mais específica com o filme *Primárias* (1960), de Robert Drew, que nos apresenta um painel das prévias do Partido Democrata entre os dois candidatos que, em 1960, disputavam a indicação da legenda à presidência dos EUA.

O projeto inicial, todavia, não foi seguido à risca. Ainda no período de análise da idéia, Coutinho sugerira uma revisão da proposta, partilhando com Salles o antigo desejo de realizar um documentário sobre a memória e a trajetória dos operários que alavancaram as greves do ABC no final dos anos de 1970, com ênfase na multidão anônima que não contabilizara ganhos políticos ou sindicais com as paralisações. A provável eleição de Lula, ex-metalúrgico que à ocasião liderava as pesquisas de intenção de votos, forjara um terreno

propício à materialização deste projeto. Salles, por seu turno, desistira do desafio de documentar duas campanhas em franca ebulição, um trabalho deveras oneroso e exaustivo. Adotada a sugestão de Coutinho, seu documentário se centraria unicamente na comitiva do Partido dos Trabalhadores (PT), estabelecendo assim um diálogo entre as duas produções: *Entreatos* colocaria em primeiro plano a figura pública de Lula e os bastidores de sua campanha, nos inserindo no circuito de encenações, veleidades, negociações e intimidades que permeiam a arena política; protagonista absoluto do filme de Salles, o ex-sindicalista seria um espectro a pairar sobre o filme de Coutinho – fisicamente ausente, ele é referência constante nas entrevistas dos metalúrgicos que participaram das grandes greves.

Assim, o Lula candidato desponta numa única cena de *Peões*, aos 15m29s, em passeata pelas ruas de São Bernardo, na reta final de sua campanha em 2002. Em outros trechos do filme, o presidenciável do PT pode ser visto, na condição de líder sindical, em inserções dos três documentários analisados previamente no capítulo (portanto, como imagens de arquivo). Uma analogia possível para sua ausência física, mas recorrência constante nas memórias dos entrevistados de *Peões*, seria imaginá-lo como um correlato de *Rebecca*, a “protagonista” do filme homônimo de Hitchcock, de 1940, cujo espectro atormenta e reconfigura a trajetória dos demais personagens (aquele em torno do qual todos gravitam de uma forma ou de outra). No documentário, além de emergir na fala de alguns entrevistados, a imagem ou o nome de Lula também despontam em adesivos, cartazes, camisas e *bottons*, por exemplo. Uma vez que um dos temas investigados na tese é a memória, em suas múltiplas configurações, é curioso pensarmos na persistência da figura de Lula (tanto privada como pública) na fala dos entrevistados de Coutinho: uma permanência que, em vez de ceder às vicissitudes operadas pelo esquecimento, se mantém, ainda que ocasionalmente enfrente releituras; uma ausência que, vista por outro prisma, não deixa de ser igualmente uma presença hiper-saturada. Salvo um depoimento com viés crítico, à imagem de Lula invariavelmente se vinculam epítetos positivos – personificação paterna, grande líder, conciliador, espécie de messias para a categoria. A centralidade de Lula num período marcante para o sindicato e o operariado, se comparado ao contexto atual de esvaziamento da militância metalúrgica, talvez nos ajude a compreender sua perenidade na memória social dos trabalhadores do ABC, apesar das guinadas posteriores de sua vida pública.

Estabelecido, pois, o vínculo umbilical de *Peões* com *Entreatos*, pelo menos em termos de “gestação”, gostaria de tecer alguns esclarecimentos. Tal conexão poderia nos estimular a traçar novos paralelos entre as duas produções e a mergulhar numa análise atenta do filme de Salles – em outros termos, uma compreensão de suas premissas talvez pudesse nos ajudar a decodificar com maior propriedade os pormenores de *Peões*. Todavia, abduco aqui de qualquer pretensão desta natureza, deslocando o documentário-irmão de *Peões* do foco analítico. Em vez disso, como especifiquei no início do capítulo, preferi adotar outro percurso: propus uma leitura prévia de três filmes produzidos no contexto das grandes paralisações do final da década de 1970, vislumbrando entre tais obras e a película de Coutinho um vínculo forte e original, capaz de nos possibilitar um melhor entendimento deste último trabalho. É pela via do diálogo com *Linha de Montagem*, *Greve!* e *ABC da Greve*, portanto, que gostaria de decifrar *Peões*.

Em todos estes títulos, malgrado suas diferenças estilísticas, históricas e ideológicas, os operários ocupam a posição de protagonistas. Nos três documentários pioneiros, contemplados no segmento inicial do capítulo, eles são flagrados num momento de luta e contestação, de euforia e unidade, de mobilização e confiança, de heroísmo e aprendizado político; já no filme de Coutinho, despontam num contexto de reconfiguração dos sindicatos e das relações de trabalho (a automação nas fábricas restringiu a presença do metalúrgico nos galpões), de esvaziamento da categoria e de realinhamento político – os entrevistados exibem, portanto, a contenção e a prudência típica da maturidade, mas também um maior pragmatismo e um menor otimismo. De um lado, o entusiasmo e a convicção se aliam ao esforço de reivindicação e ao desejo de transformar, se não a sociedade, pelo menos o cotidiano na fábrica; do outro, vislumbramos um excesso de nostalgia que, por vezes, se traduz em desencantamento e evidente melancolia, onde o presente parece não ter materializado os sonhos da juventude e a solidão se converte em provável sina. Tais diferenças permitem uma leitura contrastada e fecunda entre os quatro documentários. Não obstante tal paralelo, *Peões* é um filme que se beneficia desta “fertilização”, mediante contínuas inserções de imagens das produções de Tapajós, Batista e Hirszman em sua narrativa; além disso, fotografias de *ABC da Greve* e de *Linha de Montagem* ilustram o encarte do DVD de *Peões* –

um exercício de intertextualidade que, sem dúvida, estabelece um profícuo diálogo entre o trabalho de Coutinho e uma importante memória do documentário político brasileiro⁹².

Embora Coutinho em sua cinematografia prefira escavar subjetividades, privilegiando singularidades e histórias de vida em vez de focar categorias ou tipos sociais, é preciso ressaltar que, neste título, a existência de um passado comum (o cotidiano operário no ABC e a vivência política nas grandes greves) conecta os sujeitos entrevistados, estabelecendo entre eles um vínculo identitário. Isto não implica afirmar que, no filme, a experiência pré-terita é evocada de modo análogo pelos personagens ou que suas narrativas são convergentes – em alguns momentos, elas até se tangenciam, mas em outros se apartam. Na verdade, esta herança comum, ressignificada pelo transcorrer do tempo (um hiato de 22 anos que vai do fim das greves à realização do filme) e pela trajetória peculiar de cada operário abordado, assegura uma mútua fecundação de suas memórias. Em outros termos, cada personagem, ao relembrar o passado político e recapitular sua história de vida nas décadas seguintes às paralisações, mergulha num exercício de rememoração que oscila entre a experiência particular e a coletiva.

Feitas as devidas ressalvas, encontramos-nos diante de uma obra que atualiza o procedimento vislumbrado em *Cabra Marcado para Morrer* – colhidas em encontros privados, as narrativas reverberam igualmente ecos da memória individual e social, com suas teias de ambigüidades, imprecisões e contradições, elementos que apenas enriquecem e ilustram a complexidade dos relatos. Na verdade, não apenas o relato pessoal se mescla à trajetória da comunidade; dada a relevância dos metalúrgicos para a economia brasileira e o impacto político das greves do ABC, é possível afirmar que suas narrativas individuais também se conectam à grande história (articulada nos livros escolares e de viés generalizador, com personagens privilegiados e pontos de inflexão demarcados). Em *Peões*, todavia, é preciso destacar que Coutinho dialoga com uma categoria especial – aquela que, a partir da análise

⁹² - A entrevista com a personagem Maria Elicélia Feitosa da Silva, a Zelinha, ilustra bem este diálogo. Em sua participação no filme de Coutinho, *Zelinha*, então faxineira do Sindicato dos Metalúrgicos, relembra como contribuiu para salvar dos censores a única cópia de *Linha de Montagem* existente à época: “era a única história que a gente tinha no momento e se eles levassem a gente ia ficar sem história, ia voltar à estaca zero”, acrescenta. No entanto, como recapitula Granato, o episódio do salvamento do filme de Tapajós é contraditório e encontra explicações parcialmente divergentes, tanto por parte do cineasta, quanto por parte dos sindicalistas e da própria Zelinha, que, em entrevista à historiadora, repetiu o relato com variações (2008, p. 398 a 400).

marxista do capitalismo, assume um papel histórico singular, sendo apontada como a única classe portadora dos interesses da coletividade⁹³. Como destaca Lins, trata-se do grupo que melhor personifica o cinema político e a militância esquerdista, tendo despontado no cinema soviético dos anos de 1920 e ressurgido com força na arte engajada das décadas de 1960/1970. No contexto de visibilidade das minorias e de reconfiguração do mercado de trabalho, esta categoria, segundo a pesquisadora, teria desaparecido do cinema brasileiro (2004, p. 171 e 172); a virtual eleição de Lula, contudo, lhe conferiu nova projeção midiática, além de propiciar uma conjuntura favorável à realização do documentário de Coutinho.

Avancemos, pois, nas imagens de *Peões* e na sua riqueza semântica. Prorrogo intencionalmente a análise de seu prólogo, que nos apresenta alguns personagens entrevistados na cidade de Várzea Alegre (CE). Por outro lado, opto por deixar de lado as imagens seguintes, rápidas inserções dos três documentários citados, acompanhadas de cartelas explicativas do contexto de industrialização do ABC e da ascensão política de Lula nos anos posteriores à fundação do PT. Sigamos, então, para uma das seqüências mais relevantes do filme: aquela onde Coutinho partilha conosco o dispositivo que o engendra.

Desde *Cabra*, e com raríssimas exceções, a prática reflexiva se tornara uma constante na dinâmica profissional do cineasta: em outros termos, seus documentários sempre explicitam para os espectadores os procedimentos de realização empregados, as decisões estilísticas e o contexto de filmagem, abdicando de qualquer pretensão especular. Todavia, em outros títulos, estas práticas eram comunicadas através da locução *off* de Coutinho, ou via sucessivas inclusões da equipe no quadro. Em *Peões*, o diretor e os cinegrafistas praticamente desaparecem das imagens – quase todos os entrevistados são filmados em rigoroso enquadramento fechado, que privilegia a eloqüência verbal do sujeito, mas pouco nos comunica da geografia espacial do encontro⁹⁴. Contudo, a seqüência onde Coutinho formaliza o dispositivo central de *Peões* (16m06s) é de uma transparência ímpar, sobretudo porque

⁹³ - Ver:

MARX, Karl. *Manuscrtos Econômicos-Filosóficos e Outros Textos Escolhidos*. Série *Os Pensadores*. Seleção de textos de José Arthur Giannotti. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ENGELS, Friedrich; e MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. 13a edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

⁹⁴ - Salvo uma ou outra exceção, temos acesso a breves imagens da cozinha ou da sala, embora o quadro não deslize pelo ambiente (a câmera não assume função descritiva, a exemplo do que verificamos em *Edifício Master* e *O Fim e o Princípio*), ou da fachada de algumas residências, no caso específico do prólogo de *Peões*.

corresponde ao próprio instante de negociação do cineasta com suas primeiras fontes – sindicalistas veteranos e possíveis “petistas” de longa data, recrutados para auxiliar o diretor e sua equipe de pesquisadores na localização dos grevistas “anônimos”. Ou seja, diferentemente do *off* retrospectivo que recapitula o dispositivo empregado em outros títulos (prática saudável, mas beneficiada pelo caráter formal do *off* e a comodidade do estúdio), vislumbramos aqui a inclusão de uma tomada que, em certa medida, antecede a própria realização do documentário em si.

Em cena, o diretor explica o projeto conjunto idealizado pelo produtor João Moreira Salles (o dueto *Peões e Entreatos*) e comunica seu desejo de localizar, “preferencialmente”, os grevistas anônimos, aqueles que despontam nas imagens do período, dando visibilidade ao movimento, mas que não contabilizaram ganhos políticos ou sindicais com as paralisações. Em seguida, Coutinho comunica ao grupo, distribuído em mesas e cadeiras numa ampla sala, que exibirá um vídeo de 34 minutos, compilação de material produzido à época⁹⁵, e diversas fotografias alusivas às grandes paralisações; estimuladas pelo farto acervo iconográfico, as fontes são convocadas a indicar/apontar os colegas do passado durante a sessão e/ou consulta às fotos. O termo “preferencialmente” empregado duas vezes pelo cineasta nesta passagem ilustra sua consciência de que a tarefa, com ares de gincana, é das mais difíceis. Afinal, muitos operários foram demitidos após as greves; outros migraram de profissão, voluntariamente ou não; além disso, com a automação nas fábricas e a reformulação do mercado de trabalho, o ABC experimentara uma diáspora nos últimos anos, com o corte de milhares de postos de trabalho e a conseqüente evasão dos metalúrgicos⁹⁶.

Em *Peões*, a explicitação de tal método nos permite nova comparação com *Cabra Marcado para Morrer*. Neste pioneiro e vitorioso documentário, imagens do passado são

⁹⁵ - Sobretudo material oriundo dos três documentários já analisados neste capítulo.

⁹⁶ - Concluídas as sessões de reconhecimento, Lins conta que a localização dos identificados não foi fácil, tampouco a tarefa de convencê-los a falar. Também foi difícil encontrar antigos metalúrgicos em São Bernardo desvinculados das atividades do sindicato. Como estratégia, a equipe de pesquisa passou a visitar os bairros tradicionalmente operários. Outra dificuldade decorria do próprio dispositivo do filme: em *Peões*, inexistiam prisões espaciais a aglutinar os personagens, o que, além de dificultar a delimitação dos entrevistados possíveis, ampliava em demasia as distâncias entre uma locação e outra (2004, p. 173 e 174). O preceito central da proposta – que nenhum dos entrevistados tivesse fama ou vida pública – foi respeitado, salvo uma ou outra exceção. Por outro lado, a predileção pelos anônimos provocou certa relutância em algumas lideranças que confundiram o projeto com um documentário sobre a história das greves em si. Todavia, uma vez que tais líderes e figuras públicas tinham uma imagem a projetar ou preservar, não se enquadravam às pretensões do cineasta – sem nada a perder, os anônimos poderiam se entregar mais livremente à entrevista (2004, p. 173).

igualmente acionadas para promover memórias, procedimento que, no capítulo anterior da tese, qualifiquei de astuto em virtude de sua eficácia. Encontramo-nos aqui em território familiar, com uma sintomática diferença: em *Cabra*, a projeção é destinada aos futuros interlocutores de Coutinho (aqueles que fruem as imagens serão os seus entrevistados); em *Peões*, pelo menos nesta etapa crucial, ela demarca o início da “gincana” que viabilizará ou não a feitura do filme – conseguirão as fontes recrutadas pelo diretor identificar/localizar os grevistas anônimos? Além disso, no filme de 1984, o exercício de recordação não irrompe com o término da sessão improvisada; na verdade, as entrevistas só têm início no dia seguinte, como se o diretor tomasse a decisão de permitir que as imagens exibidas pudessem fertilizar lentamente a memória dos camponeses. Situação oposta ocorre em *Peões*, uma vez que as fontes convocadas são solicitadas a identificar os antigos ativistas no calor da projeção ou durante a inspeção das fotos compiladas pela produção⁹⁷.

A inexistência de um sistema espacial ou lógico a conectar os personagens de *Peões*⁹⁸, na visão de Alexandre Werneck, somente é equilibrada por outra peculiaridade metodológica explicitada nesta seqüência do filme: o recurso às redes relacionais para localizar os possíveis entrevistados (*alguém, que se lembra de alguém, que possa saber de outrem*)⁹⁹. Assim, na visão do ensaísta, a noção de *rede*, tão importante a muitos estudos sociológicos¹⁰⁰, despontaria como a engrenagem central de *Peões*. Ela possibilitaria o êxito do dispositivo articulado por Coutinho; não raro, seria o traço fundamental a aflorar em grande parte das entrevistas do filme. Em outros termos, resume ele, “os personagens só puderam

⁹⁷ - Creio que a predileção de Coutinho pela memória espontânea e imediata nesta seqüência de *Peões* pode ser justificada pelo desejo de evitar que, uma vez maturadas as lembranças, as antigas lideranças sindicalistas venham indicar somente grevistas politicamente vinculados a eles e aos sindicatos, personagens que, de certo modo, poderiam apenas ratificar a visão da greve já encampada pela entidade e seus titulares, sem manifestar as contradições e ambigüidades deste episódio. Todavia, notaremos que, em *Peões*, mesmo quando as imagens do passado são veiculadas para os próprios entrevistados, aos interlocutores do diretor não é concedido tempo para amadurecer as recordações. Ainda que este filme esteja centrado na eloqüência verbal e na construção de si pela fala, a exemplo de outros títulos de Coutinho, o cineasta aqui parece bem mais interessado na lembrança espontânea dos personagens do que na recordação fertilizada pelo tempo, a exemplo do que verificamos em “Cabra”.

⁹⁸ - Em *Edifício Master*, os personagens abordados residiam num único prédio de conjugados; em *Santo Forte e Babilônia 2000*, eram habitantes de uma mesma comunidade; em *Cabra Mercado para Morrer*, muitos possuíam laços de parentesco a conectá-los, além de residir em áreas próximas...

⁹⁹ - Crítica de *Peões*, escrita por Alexandre Werneck e publicada no site da revista *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/64/peoes.htm> [acesso em 10 de janeiro de 2011].

¹⁰⁰ - São muitos os autores que trabalharam com a noção de rede em Ciências Sociais. Citaria como exemplos os alemães Georg Simmel e Norbert Elias.

ser encontrados porque, na diáspora, deixaram marcas para trás”. Estas *marcas*, oriundas de um passado comum partilhado e reunidas no filme pelas redes relacionais, seriam responsáveis por ativar a tensão maior do filme: aquela entre a memória (o relato pessoal) e a grande história, promovendo convergências e divergências interpretativas. De fato, se cotejarmos as imagens das greves produzidas pelas emissoras de TV, com as imagens promovidas pelo sindicato/categoria (vide o filme *Linha de Montagem*) e com as leituras singulares de cada “peão” (o protagonista anônimo que não lucrara simbólica e materialmente com as paralisações), notaremos alguns pontos de aproximação, mas inúmeros contrastes. O otimismo das estatísticas oficiais (com suas atenuações suspeitas) evidente na cobertura televisiva, bem como a união e o orgulho coletivo vislumbrado no filme de Tapajós, por exemplo, se mostram arrefecidos nos relatos dos personagens do documentário de Coutinho. O que não implica dizer que eles também não demonstrem orgulho pela militância – muitos têm consciência da importância de seu envolvimento político para o país – e pelo trabalho realizado nas montadoras.

Todavia, uma certa melancolia se sobressai em grande parte das narrativas: como especifiquei anteriormente, os sujeitos abordados por Coutinho se encontram num contexto de reconfiguração dos sindicatos e das relações de trabalho (onde a automação restringiu a presença e a relevância dos *Peões*), de esvaziamento da categoria e de realinhamento político. Tal situação se diferencia do clima de aparente fraternidade e de efervescência vislumbrados em *Linha de Montagem* e, em menor escala, em *Greve!* e *ABC da Greve*. Nestes filmes, o entusiasmo e a convicção alimentavam o desejo de reivindicação e de transformação das relações de trabalho – apesar da presença ostensiva da polícia, da intervenção federal nos sindicatos e dos ganhos relativamente pífios com as paralisações, a categoria se mantinha irmanada e conectada a um ideal. Em *Peões*, a ponderação substitui a euforia da militância excessiva; testemunhamos um maior pragmatismo e um menor otimismo na fala dos entrevistados; suas memórias sugerem uma evidente nostalgia, mas também alguma frustração. Observemos alguns exemplos de forma pormenorizada.

João Chapéu primeiramente é filmado observando imagens da época (24m10s); durante a projeção, se reconhece numa ou outra tomada, segurando uma espécie de “tribuna operária”. Após a visão orgulhosa e nostálgica do passado como grevista, tem início a ses-

são de “rememoração”¹⁰¹. Posicionada fora de campo, a esposa do ex-metalúrgico prefere não participar da entrevista. De início, as perguntas de Coutinho versam sobre a aproximação do casal; Chapéu se emociona ao falar da juventude humilde e do interesse precoce pela companheira, romance só consolidado em São Paulo. As lágrimas e a timidez são vendidas quando a pauta muda para as grandes paralisações. Chapéu se lembra dos 41 dias de greve¹⁰² e da demissão da Mercedes-Benz após o retorno às atividades, para a tristeza do filho que se orgulhava da condição operária do pai. “Quando ele via um caminhão da Mercedes, ele gostava de dizer assim: pai, naquele caminhão tem uma peça que o senhor fez!”. Dispensado das fábricas pelo histórico nas paralisações, há 21 anos exerce o ofício de taxista a contragosto. Apesar da guinada profissional, conserva a altivez quando fala do passado militante: “eu não me envergonho de dizer que sou comunista não; seu eu morresse como comunista, para mim era ganhar um troféu! Eu vou morrer assim!” [...] “Quando eu conheci o sindicato e comecei a ler que a gente só melhorava se lutasse, aí eu falei: é por aqui mesmo” [...] “A coisa que eu acho mais bonita no mundo é quando fala sindicalismo, é uma coisa linda”. Neste momento, de plena eloquência verbal e excitação do personagem, ouvimos a intervenção de sua esposa, que insiste em permanecer no espaço *off*. Pensamos, de início, que se trata de algum gesto de cumplicidade. Todavia, quando sua fala se torna discernível, notamos uma atitude de repreensão. Coutinho pergunta se ela acha ruim o envolvimento do companheiro com a política; a mulher se manifesta (29m05s): “eu respeito, agora não concordo”. [...] “Eu acho que o problema dele é ideal, ele idealiza isso e eu acho que não é por aí a vida”.

É constrangedor observar a ascensão e a posterior reclusão de Chapéu nesta seqüência: do anonimato proporcionado pela lida diária no táxi, ele redescobre o espírito combativo das greves estimulado pelas imagens do passado e a conversa com o cineasta; o orgulho da militância então desponta, mas é tolhido ou minimizado pela interferência da esposa que, de certo modo, o condena novamente ao silêncio. Mais do que demarcar uma simples oposição política, a intromissão da companheira nos permite outras leituras: no mínimo que, no âmbito das relações domésticas, talvez a posição de muitos esposos(as) não tenha

¹⁰¹ - Como eu já especificara, neste filme Coutinho parece mais interessado nas lembranças que despontam no “calor” da projeção, sem tempo para germinar, instigadas unicamente pela fruição das imagens do passado. Não vislumbramos aqui o tempo de sedimentação concedido em *Cabra*.

¹⁰² - Aqui, o personagem possivelmente se refere à greve de 1980.

sido de cumplicidade plena diante das paralisações, a exemplo do que sugerem *Linha de Montagem* ou mesmo *Greve!* (lembramos, por exemplo, da longa seqüência com a esposa de Henok Batista, protótipo da parceira solidária). Contudo, tendo em vista outros relatos de *Peões* que atestam um envolvimento demasiado dos operários com os sindicatos e a má-quina grevista, obrigação que os afastava da esfera doméstica, sobretudo da companhia dos filhos, é possível admitir que, à ocasião da realização do documentário (ou seja, 20 anos depois), a interpretação das greves oscile fortemente, sobretudo quando o gênero ou a família forem os parâmetros comparativos centrais.

Vejamos o depoimento de Bitu, que, em muitos aspectos, se aproxima do relato de Chapéu. Sobre o envolvimento nas greves, o ex-metalúrgico é enfático: “Fiz tudo; tudo o que você quiser imaginar, eu participei!” [...] “Eu era aquele militante que ia pras portarias de fábrica, que tomava portaria e não deixava ninguém entrar”. Para atestar o compromisso com a categoria, Bitu destaca a participação em uma passeata, durante a qual ocorrera o parto de sua filha em um hospital de São Bernardo; alertado do horário do nascimento pela enfermeira, o grevista teria chegado à maternidade horas depois, após o desfecho da manifestação. “A mulher perdoou?”, indaga o cineasta. “Diz que perdoa”, responde um pouco cabisbaixo. Do cômodo adjacente, a esposa se manifesta (38m31s): “Fazer o quê? Ele era doente. Não era fanático não, era uma doença!” Também a exemplo de Chapéu, Bitu seria afastado das fábricas em virtude do histórico na militância: após sucessivas demissões, foi chacareiro e, em seguida, “sacoleiro” – por mais de cinco anos, viajou continuamente ao Paraguai para comercializar as mercadorias do país vizinho. Hoje, exerce “bicos” para a prefeitura de São Bernardo.

A omissão da vida familiar parece, de fato, ser o ônus maior pago pelos grevistas mais comprometidos com as paralisações. Primeira mulher a despontar em *Peões* (29m57s), Nice se envolvera nas manifestações de 1979. Casada com um ex-diretor do sindicato, abdicara do sonho de fazer jornalismo para ingressar na linha de montagem. Só no ano anterior à entrevista, já longe das fábricas, conseguiu concluir o curso de Pedagogia. Recapitulando o período de envolvimento sindical, confessa sentir mágoas por não ter amamentado e por não ter acompanhado o crescimento dos filhos. Ausência que gerou desentendimentos familiares: com frequência, os filhos se opõem às inclinações políticas da mãe. Todavia, Nice encerra o relato com uma revisão menos severa de si: “Mas isto não foi

ruim pra mim. E eu acho que pra eles também não foi... Queira ou não, eu participei um pouquinho da história; eu dei a minha participação para que hoje as pessoas possam ir pra rua, possam criticar, possam opinar, né. Então, eu acho que eu dei a minha participação para os meus filhos poderem tá falando, inclusive para o meu filho sair na rua e criticar um candidato que ele não gosta. Mas criticar com base em alguma coisa. Então, eu acho que com o tempo eles vão estar entendendo, vão ter até orgulho”.

Se Chapéu e Bitu parecem confinados a um silêncio maior do que a euforia dos anos de militância, e em atividades que lhes distanciam do cotidiano fabril, creio que poucos entrevistados personificam o esquecimento e a solidão evidentes na maior parte dos relatos de forma mais enfática do que Henok e Antônio. O trecho onde o primeiro desponta tem início com a projeção da já citada seqüência de *Greve!*, onde a equipe de Batista visita a casa de Henok, então um “operário especializado”; à ocasião, Maria da Penha, esposa do metalúrgico, discorre sobre as dificuldades econômicas da família, apesar da suposta condição privilegiada do cônjuge. Vinte anos depois, Henok assiste à cena emocionado (41m27s) – a exemplo do que ocorrera com Chapéu e outros personagens, sua entrevista foi precedida de uma breve sessão com ares de “convocação mnemônica”. A esposa falecera há dois anos e esta é a primeira vez que ele vira o curta. Demitido das fábricas após a grande greve de 1980, Henok sobrevive de pecúlio, enquanto aguarda a aposentadoria. Militante engajado e combativo no filme de Batista, o idoso Henok é um tipo lacônico, de fala comedida e aparentemente conformada – evangélico e parcialmente enfermo, recebe a alimentação da vizinhança, que também o auxilia com os afazeres domésticos. “Eles são mais do que parentes”, diz o ex-grevista de modo a contrabalançar as visitas esporádicas dos filhos.

A entrevista com Antônio se inicia com o enquadramento mais aberto do que o tradicionalmente empregado no filme – a exemplo de outros colegas, ele se encontra na cozinha (curiosamente, a locação privilegiada em *Peões*), posicionado atrás de uma mesa repleta de livros e cadernos (1h00m30s). Um rádio antigo, um televisor e uma geladeira vermelha completam a cenografia. De forma orgulhosa e intencional, Antônio está vestido com a camisa do que parece ser a “Associação dos Metalúrgicos Aposentados do ABC”. Ante a surpresa do cineasta com os livros, diz que não usa o espaço para comer ou para receber pessoas. Coutinho, então, pergunta ao ex-grevista se ele reside sozinho, ao que ele responde prontamente: “moro, coração solitário”. As refeições e as tarefas diárias, complementa,

também são feitas por ele. De sua vida pessoal, somos gradualmente informados de alguns detalhes: casou em 1963 com uma operária da indústria alimentícia, mas é viúvo há pouco mais de 15 anos. Indagado sobre as greves e o cotidiano no sindicato, o ex-metalúrgico é enfático: “eu gostava das reuniões, fui tomando gostinho”; para, em seguida, reafirmar sua militância: “e eu participei de todas as greves!” Questionado sobre a vida doméstica, porém, admite que a mulher, por vezes, se chateava com o engajamento excessivo, que o levava a chegar tarde em casa.

Neste momento da entrevista, a filha única do casal, situada no espaço *off*, é convocada a se manifestar. Graduada em jornalismo, Maria Angélica, confessa que “a questão central da vida dele foi sempre discutir política”; em seguida, admite que “por algum período, tinha certa aversão a isto”. Sem esboçar rancor, e já próxima ao pai, ela lembra passagens da vida em família, com destaque para as manhãs em que Antônio ligava o rádio e cantava para ela e a mãe. “Eu cantava porque eu me sentia feliz perto delas, só por isso”. A informação serve de deixa para o diretor convidá-lo a cantar em cena, a exemplo do que já ocorrera com outros personagens entrevistados por Coutinho em títulos anteriores. Tímido, Antônio é encorajado pela filha, que entoia a letra de “Embaixo dos Caracóis dos Seus Cabeços”, composição de Roberto e Erasmo Carlos com a qual o pai a afagava. Excetuando-se o refrão, o operário mais observa Angélica do que a acompanha. “Eu não lembro mais a letra, vou fazer o quê?!”, retruca o ex-operário. Persistente, a filha sugere a canção “Quando as Crianças Saírem de Férias”, dos mesmos autores, que Antônio dedicava à esposa com frequência. O resultado é ainda menos empolgante. Emblemática de *Peões* e de seu viés melancólico/nostálgico, esta cena destoa de todas as outras análogas já vislumbradas nos documentários de Coutinho, caracterizadas pela eloquência, pelo bom desempenho e por certo exibicionismo dos personagens-cantores. O que surpreende aqui é o enlace entre a perda da memória (a letra que teima em não aflorar) e a condição insulada do personagem. Eis, portanto, as tristes constatações que emergem dos dois depoimentos analisados: do relato de Henok, deduzimos que a bravura política cedeu espaço ao comedimento e à conformação; na seqüência de Antônio, observamos que, uma vez desarticulada a vida familiar, a solidão se reflete na impossibilidade do personagem novamente cantar – ou seja, de repetir o gesto que caracterizava a comunhão das manhãs domésticas.

Todavia, nem tudo em *Peões* resvala em melancolia, tampouco os personagens esboçam idêntica conduta diante das câmeras. Além do orgulho pelo passado militante, traço comum a todos os entrevistados, alguns tipos manifestam uma apreciação mais generosa de sua trajetória e do cotidiano atual. O que não impede que o filme, no geral, possa ser compreendido como o panorama nostálgico de uma geração responsável pela revitalização do sindicalismo brasileiro, mas que não colheu, na maturidade, os dividendos decorrentes dos esforços e valores partilhados nos galpões da fábrica e alimentados nas plenárias do sindicato. Em outros termos, os ventos da história não implodiram suas convicções, mas sabotaram suas vitórias.

Vejamos alguns personagens que, aparentemente, se encontram na contramão do sentimento melancólico que norteia o filme. Avestil, um dos peões abordados por Coutinho ainda no processo de localização dos personagens, se surpreende ao encontrar a própria foto no álbum compilado pela produção (19m19s). A imagem do passado nos exhibe um operário de semblante grave, portando uma bandeira nacional. A auto-identificação, aqui, forja um contexto propício à entrevista que, apesar de pouco privilegiada pela edição, não deve ser descartada. Coutinho indaga ao ex-metalúrgico se ele conta a história das greves para os filhos, no intuito de preservar suas memórias, e se estes têm orgulho do passado militante do pai. Não obstante a resposta positiva, entusiasmada, o mais surpreendente nas considerações do ex-sindicalista, contudo, é sua plena consciência da relevância política das paralisações e, sobretudo, da ação do tempo expandindo e atualizando os significados dos fatos históricos às novas gerações¹⁰³.

Avancemos para outro personagem. Entrevistado no sofá, Antônio¹⁰⁴ exhibe orgulhoso para Coutinho um jornal cuja matéria destaca que a finalização de sua casa exigira do operário um total de 1.056 horas extras e apenas três dias de folga em 1975. Após reenquadramento, verificamos que Antônio se encontra ladeado pelo filho George (33m30s). De acordo com a reportagem, o metalúrgico, à época, também já previa os meses de esforços redobrados para concluir a quitação do imóvel, a compra da mobília e as prestações do carro.

¹⁰³ - Observemos parte da resposta: “Eles dizem assim ó: puxa, o meu pai foi metalúrgico, né! E isso não tá muito longe... Futuramente, isso vai ficar muito mais longe, essa história. Então, quanto mais longe a história estiver, melhor é pra você contar... Se aconteceu algo comigo ontem e eu for contar, vão dizer que é mentira; mas se aconteceu há 20 anos atrás, eu acho que se eu contar vão dizer: é, é uma história né!”

¹⁰⁴ - Não confundir com o personagem citado anteriormente, entrevistado na cozinha, ao lado da filha.

Tudo indica que Antônio manteve igual ímpeto nos anos seguintes, pois, além da residência, ele revela ter adquirido ainda uma chácara “para a vida pós-aposentadoria”. “Me sinto satisfeito de ter trabalhado da forma como trabalhei, pra conseguir, dentro destes meus anseios, tudo que consegui”, conclui o altivo operário.

A presença de George em cena é oportuna, uma vez que a referida matéria traz declaração premonitória onde o metalúrgico confessa ao repórter estar preparado para ver o filho “peão de fábrica”. Após a leitura deste trecho, Antônio indaga ao cineasta: “É desmérito? É desmérito? Não, não é! Pelo contrário, é orgulho!” Inesperada e enfática, a frase soa como elogio e defesa de uma espécie de *hereditariedade* do trabalho fabril (filhos que dariam continuidade à tradição metalúrgica dos pais). Mas ao discorrer sobre o cotidiano nas montadoras, George, que, a exemplo do pai, exerce a função de eletricista, parece menos eufórico do que o genitor, preferindo citar a insalubridade do trabalho e os constantes acidentes. Antônio, todavia, rapidamente retorna à conversa, enquanto identifica em si as cicatrizes decorrentes do ofício. “A queimadura dói mais na alma do que na pele”, diz ele, “porque quando a gente se acidenta é um desmerecimento profissional muito grande que a gente tem”. Em seguida, conclui: “Porque você poderia ter evitado”.

Pelas considerações de Antônio (ou pelos trechos da entrevista editados), não podemos deduzir se ele teve forte vínculo com o sindicato ou participação ativa nas greves; estranhamente, suas memórias pouco convergem com a dos demais operários abordados em *Peões*, preferindo ressaltar seu empenho na labuta diária, a dedicação profissional e o patrimônio amealhado. Relatos que parecem delinear o perfil de uma espécie de “operário padrão”, se considerarmos que o termo padrão aqui utilizado ilustra muito mais os interesses das empresas do que as virtudes apreciadas pela categoria metalúrgica e por sua entidade de classe.

Não se trata, contudo, de censurar o elogio ao trabalho ininterrupto enquanto meta para sanar dívidas ou para adquirir uma moradia, mas de realçar o hiato entre o orgulho manifestado por Antônio e a posição defendida pelos grevistas nos anos de paralisação (ostensivamente contrária à sobrecarga diária nas fábricas). Por outro lado, mesmo quando avalia a condição insalubre nas montadoras, Antônio parece partilhar bem mais do ponto de vista do empregador (*internalizando que o erro é do operário*), em vez de dialogar com as reivindicações de seus pares – em outro segmento deste capítulo, alertei que a precariedade dos

equipamentos e a insegurança na linha de montagem, proporcionada pelo descaso dos patrões e a falta de investimentos, despontavam como pautas importantes nas grandes greves. Mas por que insisto nesta diferença de opiniões e de memórias? Em passagem anterior, incluí Antônio no pequeno grupo de entrevistados que *aparentemente* não partilham ou não tangenciam o arco de melancolia inerente ao documentário de Coutinho; todavia, uma vez que seu discurso emerge desconectado das urgências e impressões de seus colegas, demonstrando sintonia maior com o empresariado, podemos considerá-lo, de fato, como uma exceção válida? Se considerarmos tal sintonia, ousar dizer que seu exemplo ratifica ainda mais a atmosfera triste que perpassa *Peões*, uma vez que ele se demonstra incapaz de criticar a teia de exploração à qual permaneceu arraigado, além de refrear qualquer identificação com sua classe original.

Prossigamos. Conceição não contabiliza o patrimônio de Antônio, tampouco demonstra igual altivez ou perfil assertivo – na verdade, o tom ponderado e complacente de sua fala atesta comedimento e certa passividade. Todavia, embora de forma menos incisiva, creio que apreciação semelhante pode ser feita sobre sua entrevista; em outros termos, ela não constitui exceção à aura melancólica que emerge de *Peões*. Ex-metalúrgica da Volkswagen, sua fala, na verdade, ilustra uma curiosa ambigüidade: nela, é evidente a crítica à montadora, em virtude dos excessos da labuta diária e das seqüelas físicas acumuladas; mas, quase ao término do encontro, Conceição recua, demonstrando uma espécie de resignação, reavaliação que culmina numa quase felicitação de seu “algoz”. Abordada por Coutinho na cozinha de casa (57m58s), ela relembra o cotidiano na fábrica – todos os setores pelos quais passou – e confessa, para a admiração do cineasta, que, durante o sono, não raro repetia os movimentos exaustivamente praticados na linha de montagem durante o expediente. Em seguida, acrescenta: “Quando ia pegar as peças, tanto doía a tendinite, quanto a hérnia cervical. Eu não podia pegar peso, não podia me esforçar e eu fazia tudo isso porque eles alegavam que não tinha serviço que desse pra mim porque eu não tinha leitura”. A crítica, todavia, é esvaziada nas considerações finais: “Eu não posso falar mal da Volkswagen porque, se hoje, eu tenho um salário pra sustentar o meu filho, e hoje eu me encontro assim como eu estou, né, separada... Então, se eu tenho um salário que dá pra sustentar o meu filho e a minha casa, eu agradeço muito a ela, com todos os problemas, a luta que eu passei, fiquei com todos os problemas... porque a vida da gente é assim mesmo”, conclui.

Em sintonia com a leitura hegemônica aqui sugerida, creio que o abatimento que permeia as memórias escavadas em *Peões*, traço central do documentário, é ratificado pelos depoimentos de outros três personagens. Começamos pela ex-operária Tê, que, apesar de rápida passagem pelo universo metalúrgico e pela militância, revela um olhar político maduro (48m46s). Na entrevista, ela relembra os preparativos para a greve de 1980, que ela “vivera intensamente”, e lamenta ter desistido precocemente do envolvimento com o sindicato e do trabalho nas fábricas. “Você vê, 20 anos se passou, eu fui doméstica, fui tanta coisa, mas eu continuo sendo metalúrgica de coração, sabe; eu tenho muita identidade com esse pessoal”, diz. Após rápido corte na edição, que nos priva da pergunta do cineasta, Tê se entrega a breves considerações políticas, com ênfase na trajetória do PT e na possível vitória de Lula, então candidato à presidência em 2002. Acompanhemos sua opinião: “A nossa proposta de PT, do PT quando nasceu, seria: o PT jamais vai entrar nessa, daquela política que existia, do convencional. A gente ia querer fazer sempre um trabalho de base, de comunidade” [...] “Aquele PT que eu ajudei a fundar no fundinho de quintal, hoje eu tô vendo... eu vou deixar bem, claro [Tê faz um movimento de hesitação, como quem deseja se certificar do que fala], eu gosto do Lula, tem muitos anos que não vejo o Lula, acho o Lula uma pessoa muito inteligente, vou votar no Lula... Eu acho o Lula uma das pessoas mais inteligentes que eu conheço, sabe! Ele tem um jogo de cintura fantástico... Mas eu vou dar a minha opinião [novamente compenetrada]: eu acho que o Lula está chegando à presidência, não o PT”, conclui. Para além do caráter premonitório da análise política¹⁰⁵, o balanço de Tê se sobressai pela lucidez e pragmatismo – poucos depoimentos de *Peões* ilustram de forma tão transparente as frustrações de uma categoria. Tê parece convicta de que o entusiasmo daqueles tempos arrefecera, de que o presente não materializara os sonhos da juventude e da militância, e de que a promessa preconizada pelo PT em suas origens talvez seja uma quimera inviabilizada pela leviandade do jogo político.

¹⁰⁵ - Não é pretensão deste trabalho avaliar se a vitória de Lula em 2002 representou uma “real” conquista da esquerda brasileira ou se deve ser entendida como uma espécie de “traição” dos ideais alimentados pela militância ortodoxa, uma vez que sua campanha contou com o envolvimento de legendas tradicionalmente de direita, a exemplo do Partido Liberal (PL), além do apoio de políticos vinculados ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e ao Partido Progressista (PP), facções igualmente à direita do espectro político. Para criar um contexto de governabilidade favorável, que resultasse no apoio do Congresso, Lula e o PT teriam feito concessões que desagradaram muitos setores e tendências da própria legenda. O resultado mais evidente desta insatisfação foi a fundação do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), criado por dissidentes do PT em 2004.

Miguel é o penúltimo personagem a despontar no filme. A conversa é precedida pela exibição de algumas imagens da greve – ladeado por familiares, o ex-metalúrgico demonstra dificuldades para se reconhecer na tela (1h13m07s). Concluída a sessão, a entrevista ocorre na cozinha, a exemplo de outros encontros. Miguel ingressara na Volkswagen em 1970; à época, segundo ele, o expediente era muito pesado – “cheguei a trabalhar 75 dias sem nenhuma folga”, relembra. Envolvido nas grandes greves, comandara numerosos grupos de operários responsáveis por piquetes nas fábricas e estradas do ABC. “Levei muita porrada, dei muita porrada”, acrescenta. Porém, diferentemente de outros colegas que encaram demissões em virtude do envolvimento nas paralisações, Miguel confessa que “forçou a barra pra sair” porque “tinha um ideal”: músico competente, queria montar um salão de forró para atrair os conterrâneos nordestinos radicados no ABC. O negócio, todavia, fracassou e Miguel, a contragosto, se viu obrigado a trabalhar como cobrador de ônibus até completar o período de sua aposentadoria. Ao comentar sobre a trajetória artística interrompida, o ex-metalúrgico é nostálgico: “Toquei algumas vezes com Luiz Gonzaga nos anos 60, na Rádio ABC, de Santo André. Ele um dia disse assim pra mim: Garoto, vá em frente, você tem futuro! Acontece que, às vezes, a gente perde chance e, às vezes, as oportunidades que você joga fora, não aparece outra, você não vai pra frente...” A melancolia que emerge da narrativa de Miguel não decorre somente da contradição entre a previsão de Luiz Gonzaga e o destino profissional do entrevistado, do investimento mal-sucedido numa casa de espetáculos e do balanço negativo implícito em suas frases finais; emana, sobretudo, do exílio voluntário de um ex-líder grevista, apartado do cotidiano sindical e confinado a um emprego onde o passado de militância e combatividade parece sepultado, sem chances de ressurreição.

Identificado como um “guerreiro” pelos colegas na fase de “gincana” do filme, Geraldo é o último dos entrevistados por Coutinho, situação que é externalizada pelo diretor logo no início da abordagem. O encontro ocorre no dia do 2º turno das eleições (27/10/2002) – “votei nos 13, Lula e Genoíno”, diz o peão, que estampa na camisa um adesivo do presidenciável do PT. Soldador com larga experiência, Geraldo mantém a si e à sua família com ocupações temporárias e cada vez mais escassas – a idade, segundo ele, tem comprometido as contratações efetivas. Pai de dois filhos, gostaria que ambos estudassem para que, no futuro, não venham a se converter em novos operários do ABC (1h19m). Ante

a resposta, Coutinho pergunta ao veterano metalúrgico o que quer dizer peão, este epíteto tão empregado no decorrer do filme, mas pouco pormenorizado. Geraldo tece, então, uma espécie de arqueologia: “O peão na época de 70 era assim, o peão era aquele que, hoje tava aqui, amanhã a firma dizia: ó, você vai trabalhar na Bahia, mas a sede é daqui; da Bahia, vocês vão para o Rio Grande do Sul... O peão era aquele que rodava! Na década de 80, tudo ficou sendo peão. Tinha o peão de trecho e o peão de fábrica, aquele que trabalha com o pé no chão, na frente da fábrica. [...] Vestiu o uniforme é peão, aquele que cumpre o horário e bate o cartão é peão... O que não é peão é o engenheiro, um mensalista que chega 8 horas e sai mais cedo, pede licença, não bate cartão”.

Profissional convicto de seu talento e experiência, Geraldo declara ter tido participação intensa nas greves. Coutinho indaga, então, se ele sente saudades dos anos de fábrica. “Às vezes, eu tenho; com todo o sofrimento que tinha na época, eu tenho saudade”, pondera Geraldo, para em seguida complementar: “mas eu não gostaria que o meu filho fosse peão não... [pausa] Eu espero que os meus filhos não passem o que eu passei não... [nova pausa] é duro, é duro... [intervalo maior, Geraldo inclina a cabeça, o olhar parece disperso, a voz perde magnitude] espero que não... [longo hiato, aproximadamente 15 segundos, então se volta pra Coutinho] Você já foi peão?” “Não”, responde prontamente o cineasta [o olhar de Geraldo desliza pelo quadro, o semblante é contido, menos radiante do que no início do encontro]. A entrevista e o filme findam após nova pausa, num silêncio igualmente expressivo e constrangedor – o antigo combatente parece “recolhido”, exaurido por tantas batalhas perdidas. Destaquei anteriormente a destreza de Coutinho para extrair de seus entrevistados relatos de grande força e espontaneidade; parte deste talento, se deve à sua habilidade em conceder tempo para o personagem crescer em cena e se entregar à eloquência, bem como à sua sagacidade em lidar com as situações de silêncio e de contenção. Diferentemente do que a urgência da televisão preconiza, o silêncio comunica, é pródigo de sentidos, representa uma inflexão, recusa ou ponderação, propicia uma reavaliação ou guinada inesperada... No caso específico de Geraldo, poderíamos ponderar o que seria desta entrevista se o interlocutor do “peão” fosse um diretor precipitado, inexperiente e inábil, ávido por respostas. A confiança de Coutinho na capacidade narrativa do personagem, bem como na ação do silêncio a lapidar condutas, é uma virtude extrema. Se Coutinho não confiasse na força criativa do silêncio, Geraldo certamente não chegaria ao grau de meditação e de ques-

tionamento aqui vislumbrados, e que culmina numa espécie de inversão posto que a última pergunta é dirigida por ele ao cineasta. Em síntese, na cinematografia do diretor, talvez esta seja a situação mais notável de valorização da expressividade do silêncio.

De volta à cena, uma cartela, todavia, anuncia a vitória eleitoral do ex-peão Lula. Últimos dos metalúrgicos a partilhar conosco sua trajetória de vida, num tipo de coincidência com ares soturnos, Geraldo, em seu relato, ratifica em definitivo a melancolia que aflora do documentário. À primeira vista, *Peões* até parece trilhar uma vereda menos inóspita, tendo em vista o considerável entusiasmo de seus personagens iniciais: Avestil sente prazer em comunicar aos filhos a história das grandes greves (se envaidece com o passado combativo e reconhece sua importância histórica); Antônio se orgulha da dedicação profissional, do patrimônio adquirido com árduo esforço e da continuidade do filho nas fábricas; e mesmo Chapéu, taxista improvisado após demissão das montadoras, fala com entusiasmo sobre a experiência no sindicato e as leituras ali realizadas. Mas, como já ressaltai, a força destes relatos se dilui no contexto geral; além disso, muitos deles, quando analisados de forma pormenorizada, revelam outros ângulos de leitura (caso específico de Antônio e Conceição). Neste sentido, Geraldo e Miguel apenas compõem o dueto que reafirma os sentimentos emanados pelo conjunto das entrevistas: projetos fracassados, trabalhos incertos e esporádicos, solidão e esquecimento, certa amargura pelo sonho político desfeito, perda de representatividade e de vagas em virtude da automação nas fábricas... (sintomas que ecoam em muitos relatos). A julgar pelos depoimentos apresentados no filme, ser peão em 2002 não é uma condição afável, cobiçada, bem-sucedida. Mas a vitória de Lula nas eleições presidenciais de algum modo altera esta leitura, injetando ânimo numa confraria cabisbaixa? Creio que não.

Vejamos. Em outros trechos do capítulo, bem como no título que abre este segmento, sugeri que *Peões* é um filme sobre a diáspora operária: com o corte de milhares de postos de trabalho e a evasão dos metalúrgicos, onde se encontrariam os trabalhadores que deram visibilidade às grandes greves do ABC? A gincana improvisada por Coutinho e sua equipe tinha como objetivo mapear o paradeiro destes heróis anônimos. Pelas entrevistas incluídas

no documentário¹⁰⁶, vimos que a grande maioria dos sujeitos localizados sequer continuava na indústria – demitidos no processo de dispersão, e sem acumular lucros políticos ou materiais com as paralisações, muitos migraram de área profissional, sem grande êxito, ou sobreviviam de ocupações temporárias. Ex-peão, Lula também participara da diáspora, mas sua saída da fábrica e do sindicalismo para a vida pública e política, culminando com a campanha vitoriosa registrada por *Entreatos*, serve de contra-exemplo ou se opõe ao anonimato e posterior alijamento dos personagens de *Peões*. Em outros termos, no filme de Salles, ter sido peão e operário é motivo de orgulho ou motiva esperanças, possui conotações positivas; já no documentário de Coutinho, todavia, é condição pouco reconhecida e valorizada, e que, em tempos de informatização e automação das fábricas, perdeu relevância (espécie de *reverso da medalha*). Como bem sintetiza Alexandre Werneck, soldado raso da industrialização brasileira, o peão fora aquele sem o qual a montadora não poderia funcionar; hoje, é aquele que a indústria não pode mais manter¹⁰⁷. Operário da transformação incensado pela “era das revoluções”¹⁰⁸, no tocante filme de Coutinho ele é flagrado em decadência ou acomodado numa velhice insalubre.

Embora não seja meu objetivo maior, outros paralelos com *Entreatos* são possíveis. O documentário de Salles nos convida a observar os momentos invisíveis da campanha, os “tempos não midiáticos”, nos levando a perceber as estratégias e o marketing mobilizados para forjar a imagem política do presidenciável do PT. Todavia, ainda que priorize os bastidores, neste filme o sujeito Luiz Inácio permanece cindido entre o candidato e a figura pública: mesmo longe dos holofotes, Lula sempre se posicionou como personagem – solicitado pela câmera, sua representação midiática e viés performático silenciaram qualquer vestígio privado. Ou seja, ao contemplarmos os bastidores, não vimos Luiz Inácio, somente Lula, o que nos leva a sugerir que, no tempo das comunicações de massa e da Internet, inexistiu privacidade (a intimidade se transforma em espetáculo permanente). Mas, se *Entreatos* está focado na macro-política, em seu momento áureo (uma eleição presidencial), podemos dizer que *Peões* privilegia a micro-política, distante de Brasília e centrada na luta

¹⁰⁶ - Para efeito didático, consideramos aqui unicamente o corte final do filme, exibido nos cinemas. A versão em DVD traz como extra alguns personagens não incluídos na edição definitiva, material desconsiderado na análise.

¹⁰⁷ - Crítica de *Peões*, escrita por Alexandre Werneck e publicada no site da revista Contracampo. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/64/peoes.htm> [acesso em 10 de janeiro de 2011].

¹⁰⁸ - HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

de classes, na sindicalização e no esforço da militância operária – um território também propício ao florescimento dos comícios e do líder carismático, embora em proporções menores. E, ao nos descortinar os bastidores das grandes greves, creio ser possível afirmar que *Peões* nos apresenta os *entreatos* daquele episódio – precisamente o que não teve visibilidade midiática, nem foi documentado à época. Avancemos, pois, para uma última consideração. No caso de *Peões*, insisti em ressaltar seu viés melancólico; todavia, também *Entreatos* possui uma espécie de arco lânguido. Vejamos: no filme de Coutinho, Lula é um personagem que confronta o regime militar e personifica um desejo de ruptura (alguma utopia persiste, portanto); contudo, os que desejarem vislumbrar no título de Salles vestígios deste passado, ficarão frustrados – o Lula aqui contemplado é aquele que desejou ganhar a eleição e que, para tanto, precisou se desvincular dos sonhos pretéritos e acatar o pragmatismo político. A melancolia de *Entreatos*, portanto, é a do desaparecimento desse mundo (da recusa de um sonho em prol da aceitação das “regras do jogo”). Desaparecimento, aliás, ratificado por trecho neste filme no qual Lula declara não sentir saudades do tempo em que fora peão, posição que demarca uma espécie de rompimento simbólico com seu passado metalúrgico.

Retomemos, contudo, a leitura de *Peões*. A diáspora a qual o filme se refere, mencionada alguns parágrafos antes, não é apenas aquela vislumbrada no contexto das reconfigurações no mundo do trabalho (décadas de 1980 e 1990); a título de esclarecimento, cabe aqui uma avaliação do prólogo do documentário. A primeira sequência do filme tem início no município cearense de Várzea Alegre, um ponto de partida aparentemente improvável para um filme sobre as grandes greves do ABC. Mas só aparentemente. Segundo Lins, em sua tarefa de mapear os anônimos que participaram das paralisações, a equipe de pesquisa de Coutinho se deparou com uma associação chamada *Varzeaalegrense*; o lugar congregava os operários desta cidade que, em outras décadas, migraram para o ABC em busca de trabalho (2004, p. 174). A descoberta serviu de inspiração para o cineasta abordar em seu filme uma outra diáspora, igualmente relevante e que antecedeu a dispersão dos metalúrgicos nos anos posteriores às greves. Em outros termos, e como que promovendo um ajuste

de contas com os documentários que omitiram tal informação¹⁰⁹, *Peões* coloca em evidência a origem dos trabalhadores que constituíram a classe operária do ABC e, por conseguinte, alavancaram às paralisações (o filme torna pública a memória e a trajetória daqueles que abandonaram suas cidades e familiares para encontrar dias melhores e alguma prosperidade material em São Paulo). O tema, na verdade, desponta não apenas no prólogo em Várzea Alegre, onde Coutinho entrevista quatro operários aposentados que decidiram regressar às origens¹¹⁰; ele atravessa quase todos os depoimentos de *Peões*, de forma enfática e dramática; se manifesta nas frases iniciais de muitos encontros, com forte carga nostálgica. Portanto, a temática diaspórica que circunscreve o documentário nele se manifesta duplamente: num primeiro caso, desponta em frases pontuadas de saudosismo, reveladoras da sina do migrante; no outro, tendo em vista o alijamento da fábrica e o anonimato da história, emerge numa aura de melancolia e reclusão.

Ao conciliar memória individual e memória social (os relatos subjetivos mantêm sua singularidade ao mesmo tempo em que atestam forte substrato coletivo), possibilitando o afloramento de experiências que pareciam confinadas ao esquecimento ou eclipsadas pelas grandes narrativas, sem chances de redenção, *Peões*, como ressaltai, se aproxima da experiência posta em prática em *Cabra Marcado*. Com algumas diferenças. Em ambos os títulos, a memória oficial é minimizada em benefício da memória dos derrotados ou “subterrânea”, para usar uma expressão de Pollak (1989). Não se trata, todavia, de defender que uma é correta e a outra equivocada ou autoritária, mas de dar visibilidade àquela que se encontrava soterrada e de reafirmá-la na conjuntura histórica. Ainda que a maioria dos relatos manifeste certa aura melancólica, *Peões*, por exemplo, confere visibilidade a memórias e trajetórias que se encontravam dispersas e silenciadas, alijadas das fábricas e das práticas sindicais contemporâneas, ausentes da grande mídia e mesmo da imprensa operária que um dia foi

¹⁰⁹ - Dos três documentários previamente analisados neste capítulo, apenas *ABC da Greve*, e ainda assim de forma superficial, aborda esta questão.

¹¹⁰ - Sobre o prólogo, Werneck apresenta uma observação curiosa: o plano inicial do filme, feito da janela de um carro em movimento, mostra algumas ruas e casas da cidade; curiosamente a imagem flui da direita para a esquerda (e não da esquerda para a direita, o sentido eleito pelo mundo ocidental como o do fluxo normal da escrita e, portanto, do tempo). Haveria aqui algum simbolismo da parte do cineasta, uma vez que estávamos em contexto eleitoral, numa disputa que opunha um candidato da esquerda e outro de centro-direita? O sentido do fluxo da imagem preconizaria alguma possível adesão do cineasta? Ver: Crítica de *Peões*, escrita por Alexandre Werneck e publicada no site da revista *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/64/peoes.htm> [acesso em 10 de janeiro de 2011].

por elas alavancada. Vez ou outra, a grande narrativa emerge nestas falas; contudo, como em muitos títulos do diretor, é somente pela via privada (pelo filtro subjetivo) que tangenciamos algo da história oficial.

Todavia, em *Cabra*, é preciso lembrar que Eduardo Coutinho também é personagem, que sua memória está presente nas narrativas; em outros termos, a força do filme deriva igualmente deste passado comum compartilhado por cineasta e camponeses, posto em sinergia. Pouco afeito ao universo de *Peões*, neste documentário ele é uma espécie de agenciador que estimula o processo de rememoração, propiciando a emergência da fala, e, claro, um interlocutor aberto à alteridade¹¹¹. Em *Cabra*, imagens do passado, fotografias e recortes de jornais amparam/contextualizam a memória dos depoentes – num primeiro momento, são fontes complementares, que confirmam o vigor dos relatos; em outro, se convertem em registros oficiais pouco críveis, desmascarados pela narrativa pungente dos camponeses. Em *Peões*, porém, estamos às voltas somente com os relatos daqueles que viveram as greves. Não há emparelhamento ou cotejamento de fontes, seja para ratificar ou para retificar o que foi dito; em outras palavras, recorre-se apenas à experiência do vivido, ao relato pessoal para compreender a experiência daqueles sujeitos. Além disso, neste documentário, os depoimentos são mantidos numa certa cronologia ou disposição – os personagens não vão e voltam em cena, a exemplo do que verificamos no *Cabra*, em virtude da natureza temática deste último, bem como de seu caráter investigativo¹¹².

¹¹¹ - Gostaria de precisar um pouco mais tais comentários a fim de evitar mal-entendidos. Nesta passagem, não quis dizer que havia distanciamento, indiferença política ou desconhecimento de Coutinho com relação às greves do ABC. Certamente, na condição de membro do Globo Repórter, ele deve ter acompanhado estes eventos com interesse. Todavia, o diretor não pode ser incluído no leque de artistas com perfil esquerdista e ostensivamente militante (aliás, são comuns as entrevistas nas quais Coutinho recusa tal vínculo ou enquadramento). O que procurei ressaltar é que, certamente, as memórias que ele possui das greves, tendo em vista que ele não se engajou diretamente e nem cinematograficamente nestes episódios, difere das memórias relacionadas ao *Cabra*, obra na qual ele estava de algum modo irmanado a seus personagens e sofreu, com eles, os efeitos deletérios da interdição militar. Neste filme, há uma experiência partilhada diretamente que converte o cineasta também em personagem privilegiado, tanto que ele se insere diretamente como narrador e revolve suas memórias neste processo – tal postura, lembremos, destoa do distanciamento assumido por ele em *Peões*.

¹¹² - Durante a análise de *Cabra Mercado para Morrer*, chamei a atenção para os riscos decorrentes dos excessos de edição num trabalho que tem como fundamento o par memória individual/social. Lembro que a unidade da memória propiciada pela edição de depoimentos colhidos em diferentes situações, ainda que facilite a compreensão do espectador ao propor uma continuidade dos relatos, desrespeita a natureza lacunar e fragmentada da memória.

Embora reconheça o hiato que separa os filmes de Coutinho de um projeto científico de fôlego (o cineasta não é historiador ou cientista social, nem pleiteia tal condição), creio que, em certo sentido, sua arte se aproxima de um exercício de *história oral*. Tentarei por menorizar meu ponto de vista mais à frente. E, aproveitando o paralelo traçado entre dois de seus títulos, gostaria de avançar na seguinte observação: creio que, de todos os seus filmes, *Peões* talvez seja aquele onde melhor vislumbramos uma abordagem que tangencia os fundamentos da história oral; e, possivelmente, com um resultado ainda mais vigoroso do que aquele atingido em *Cabra Marcado para Morrer* (considerando-se os fundamentos desta disciplina).

Para avançarmos neste raciocínio, julgo ser necessária a revisão de alguns preceitos da história oral. Segundo Philippe Joutard, um de seus desafios permanentes é “ouvir a voz dos excluídos e esquecidos; trazer à luz as realidades ‘indescritíveis’, quer dizer, aquelas que a escrita não consegue transmitir; testemunhar as situações de extremo abandono” (2000, p. 33). Seu pressuposto é que cada indivíduo, não somente aqueles situados em postos de poder, é ator da história e pode contribuir para elucidar os acontecimentos de sua época. Se as pesquisas de gênero proporcionaram maior visibilidade e representatividade às mulheres, Joutard afirma que muitos outros grupos ainda esperam sair do desterro: *operários, camponeses* e emigrantes, segundo ele, mas também os analfabetos e demais marginalizados (p. 33, *grifos meus*). Grupos que, não raro, têm apenas sua voz e memória como recurso de defesa (por conseguinte, o historiador oral, além de um “coletor” de depoimentos responsável, deve ser um ouvinte atento). Mesmo nas sociedades desenvolvidas, lembra o pesquisador, existem sutilezas importantes inacessíveis à escrita – tanto a gestualidade e as vicissitudes da fala, que são expressivas e não podem ser codificadas em caracteres, quanto os rumores inconfessáveis, nunca redigidos por pudor ou desconfiança. Informações, portanto, carentes de um auditor perspicaz. Todavia, em sintonia com as advertências dos investigadores de índole positivista, Joutard admite que a história oral possui limitações, decorrentes das intempéries da memória (seletividade, recalque, esquecimento, reinvenção...). No entanto, em vez de obstáculo, retruca o francês, tais propriedades ampliam o interesse investigativo pelos relatos: “estou convencido de que tais omissões, voluntárias ou não, são tão úteis para o historiador quanto as informações que se verificaram exatas” (2000, p. 34); pois “elas nos introduzem no cerne das representações da realidade que cada

um de nós se faz e são evidência de que agimos muito mais em função dessas representações do real do que do próprio real” (2000, p. 34).

Duas outras considerações nos parecem importantes. Joutard insiste na relevância do emprego das novas tecnologias de registro para as pesquisas em história oral, notavelmente os dispositivos audiovisuais, que não devem ser alijados do trabalho investigativo e, tampouco, manuseados de forma precipitada, sob risco de estimularem testemunhos cada vez mais construídos¹¹³ ou de provocarem bloqueios nos entrevistados (inibições). Posteriormente, lembra que os trabalhos de história oral, ao conferir visibilidade política às narrativas silenciadas, contribuem inevitavelmente para o revigoramento de muitas identidades; todavia, ele insiste que esta aliança não deve alimentar a vaidade dos grupos, menos ainda instigar atitudes xenófobas (estimular reclusões ou fechamentos). Caberia, portanto, ao pesquisador a tarefa de escavar tais memórias e de projetar suas respectivas comunidades, sem suscitar aversões – na verdade, para que as identidades “não sejam mortíferas”, ele deve incitar o seu diálogo com outros grupos, promovendo integrações (2000, p. 41 e 45).

Em outro ensaio, o inglês Alistair Thomson recapitula que, num primeiro momento, os pioneiros desta disciplina acreditaram ser útil definir parâmetros e regras para a condução das entrevistas – atitude que poderia conferir maior rigor e cientificidade à sua prática. Posteriormente, perceberam que a normatização teria ação castradora, sobretudo por limitar a intuição do entrevistador, sua capacidade de improviso e de adequação diante de cada sujeito abordado. Em outros termos, cada interlocutor e contexto solicitam do investigador uma conduta peculiar. Segundo Thomson, estabelecer um vínculo de confiança e de intimidade, evitar ser inquisitivo, respeitar as pausas e os silêncios daquele que rememora talvez sejam os únicos conselhos possíveis. Respeitados tais princípios e a singularidade dos sujeitos abordados, a história oral pode auxiliar o pesquisador a entender como as pessoas compreendem o seu passado, como vinculam a experiência individual e seu contexto social, como o passado torna-se parte do presente e como os sujeitos a ele recorrem para interpretar suas vidas e o mundo à sua volta (2000, p. 48 a 53). Por outro lado, além de reavivar

¹¹³ - Neste ponto, suas considerações divergem relativamente da prática de Coutinho, que, como já alertei, não é um pesquisador, nem faz filmes acadêmicos (embora sua obra possua méritos evidentes e seja aclamada por muitos cientistas sociais). É natural que, para o trabalho científico, interessem as narrativas mais verossímeis (embora todo relato memorialístico comporte reinvenção e se adéque ao contexto da entrevista e àquilo que o interlocutor deseja ouvir); já Coutinho, deseja prioritariamente estimular o viés performático do sujeito, apreender sua eloquência narrativa, sua recriação em cena.

memórias que ansiavam por alguma visibilidade, complementa Thomson, a história oral pode minimizar estigmas que pareciam consolidados ou suscitar novas leituras para acontecimentos que julgávamos exauridos pelos livros ou silenciados pela grande narrativa, sobretudo os episódios políticos de relevo e os eventos considerados traumáticos.

Embora hoje esta pareça ser uma disciplina sedutora, consagrada pela publicação de inúmeros estudos, é preciso lembrar que ela ainda não constitui um campo unânime no universo acadêmico; tampouco sua afirmação foi rápida, livre de impedimentos. Marieta Ferreira lembra que a ciência histórica em voga no início do século XX, de caráter positivista, tinha claro viés elitista: interessada nos grandes episódios do passado e na biografia de seus protagonistas, limitava-se a apresentar uma crônica dos acontecimentos e considerava que os fatos contemporâneos, tendo em vista sua proximidade cronológica, não poderiam ser investigados com rigor e objetividade. Ao mesmo tempo, tal ciência consagrou o predomínio das fontes escritas, com ênfase nos arquivos e documentos oficiais, negligenciando a memória e os relatos orais de suas investigações. Segundo Ferreira, esta conduta foi revisada pela *Escola dos Annales*, que promoveu inovações temáticas e o revigoramento das fontes históricas ainda na primeira metade do último século; todavia, o contemporâneo e a memória/história de vida ainda permaneciam apartados ou inacessíveis à grande maioria das pesquisas neste campo. Mesmo hoje, após a publicação e aclamação de importantes trabalhos amparados na história oral, muitos intelectuais insistem em afirmar que um estudo do século XX estaria fadado a cair num relato jornalístico, sem vigor e profundidade (Ferreira, 1998, p. 1 a 4).

Portanto, na avaliação da pesquisadora, os principais adversários da história oral seriam: o fetichismo do documento escrito, a crença na objetividade de tais fontes e a concentração do interesse científico pelos períodos e acontecimentos remotos (ou seja, uma predileção pelo passado distante). Todavia, conclui Ferreira, após inúmeros debates e revisões críticas, a ciência histórica, ainda na segunda metade do século XX, conseguiu subverter parte destes pressupostos outrora consolidados e se converter também numa investigação do tempo presente (portanto, que também desfruta do *testemunho dos vivos*). Com a ascensão da história oral, acrescenta Ferreira, verifica-se uma recuperação da análise qualitativa e uma revalorização das experiências individuais; ou seja, ocorre um deslocamento do interesse das estruturas para as redes sociais, dos sistemas de posições para as situações vivi-

das, das normas coletivas para as situações singulares, o que culmina numa revitalização dos sujeitos na história (1998, p. 6 e 7). Não do grande personagem, propriamente, mas dos *homens infames*¹¹⁴.

De início, como já observara Joutard, a história oral emerge conectada aos grupos desterrados, num esforço de conferir visibilidade aos excluídos, de recuperar as trajetórias dos grupos dominados, de retirar do confinamento o que a história oficial sufocara durante tanto tempo. Afirmava-se, assim, “como instrumento de construção de identidade de grupos e de transformação social – uma história oral militante” (Ferreira, 1998, p. 4). Em adição, Ferreira evoca as considerações de Paul Thompson, que radicaliza tal princípio ao sugerir que a história oral tem por função devolver a *história* ao povo (não mais uma ciência restrita à academia e aos arquivos), promovendo, pois, uma democratização deste saber¹¹⁵. Suas narrativas constituiriam, assim, uma espécie de contra-história: em outros termos, diferentes versões do passado são possíveis, todas elas igualmente relevantes. No limite, interessaria ao pesquisador a atualização da experiência pretérita – compreender de que forma os grupos entrevistados interpretam, entendem, recriam, dialogam com esta herança e memória. Em outro texto, igualmente elucidativo, Verena Alberti esclarece que a principal característica do documento elaborado pela história oral (o *depoimento*) não consiste no ineditismo de alguma informação, tampouco no preenchimento de lacunas ausentes dos arquivos escritos ou iconográficos. “Sua peculiaridade consiste em privilegiar *a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu*”. (1990, p.5; grifos originais).

Todavia, uma advertência é necessária: uma vez que os sujeitos depoentes estão vivos, quase sempre pressupomos que eles falam de episódios e situações que não estão distantes no tempo; em outras palavras, julgamos que a história oral só investiga os fatos recentes. Isto nem sempre é verdade; por vezes, o pesquisador pode se interessar pela “permanência” no imaginário de um grupo de episódios ocorridos há longo tempo (sua tarefa aqui se converte num esforço para entender como o passado é concebido/atualizado por

¹¹⁴ - A expressão é aqui utilizada no sentido empregado por Foucault (1992): o homem sem fama, ordinário, comum, àquele cuja trajetória é quase tragada pelo esquecimento ou pelas narrativas oficiais; na leitura de Foucault, seu confinamento e posição marginal não o tornam uma testemunha menos privilegiada dos acontecimentos. Ao contrário, para o intelectual francês um estudo de suas subjetividades, possivelmente, pode nos revelar informações mais relevantes do que as fontes tradicionalmente priorizadas pela ciência. Difícil não vislumbrar aqui certa afinidade entre Foucault e alguns entusiastas da história oral.

¹¹⁵ - THOMPSON, Paul. *A voz do passado - História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

uma comunidade). Outra conclusão precipitada é imaginar que a história oral se volta unicamente para os grupos excluídos, no sentido de conferir visibilidade às suas memórias e de promover um revigoramento de suas identidades. Embora este seja um vínculo comum, eventualmente ela também pode se interessar pelas elites. Exemplar desta afinidade é a experiência desenvolvida pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas (FGV), criado em 1973, sobretudo em sua primeira fase de atividades¹¹⁶; bem como os primeiros trabalhos dos investigadores norte-americanos. Segundo Ferreira, Allan Nevins, um dos pioneiros da história oral, desenvolveu inicialmente um programa de entrevistas voltado à recuperação de informações sobre a atuação dos grupos dominantes dos EUA (1998, p. 4).

Atualmente, Ferreira vislumbra duas tendências na história oral: uma primeira abordagem teria como pressuposto a coleta de depoimentos capazes de preencher as lacunas deixadas pelas fontes escritas tradicionais. Nesta vertente, mais consolidada na América do Norte, busca-se estabelecer parâmetros que assegurem o máximo de objetividade possível aos depoimentos produzidos, tais como a elaboração de roteiros consistentes e o cotejamento com outras fontes para excluir distorções. Mais incensada, a segunda abordagem privilegia o estudo das representações, atribuindo um papel central às relações entre memória e história (*tenta decifrar os múltiplos usos políticos do passado pelas gerações do presente*). Nesta tendência, a subjetividade e as distorções do depoimento não constituem fatores negativos; ao contrário, são elementos bem-vindos, pois ilustram o trajeto ambíguo da memória. Aqui, portanto, não existe confronto de informação, emparelhamento de fontes e contraprovas, confirmação ou contestação dos relatos – a veracidade do depoimento não é preocupação central.

Para dirimir possíveis dúvidas, creio ser importante estabelecer uma distinção entre os pressupostos da história oral recapitulados e a crítica operada por Jacques Derrida contra a centralidade do paradigma fonocêntrico na cultura ocidental, delineada por ele em *Gramatologia* (2008) e sintetizada por Johnson (2001), em precioso ensaio analítico sobre a obra do filósofo francês. No referido livro, Derrida censura a primazia da fala/voz na tradição logocêntrica, como se a oralidade possuísse dimensões metafísicas e pudesse revelar

¹¹⁶ - Para informações complementares, conferir o site www.cpdoc.fgv.br.

melhor a essência do *ser* (ela corresponderia à uma experiência mais próxima da “verdade”, ao passo que a escrita tende a ser considerada uma extensão secundária ou complementar da voz, uma mediação fria e auxiliar, mas sem igual potência expressiva). Como sintetiza Johnson: a fala seria uma espécie de fiador de presença e de autenticidade, enquanto a escrita representaria artifício e ausência, alienação e adiamento da presença (2001, p. 8). Todavia, num trabalho de desconstrução de algumas idéias de Lévi-Strauss (o volume *Tristes Trópicos* é alvo de cotejamento em *Gramatologia*), Derrida defende que esta valorização é um equívoco, uma vez que a escrita nasceria junto com a linguagem – ela não é um fenômeno posterior, mas simultâneo a este último. Em outros termos, a valorização da fala não pode incorrer numa depreciação da escrita e, deste modo, alimentar uma espécie de *fetichismo da oralidade*.

Tal falha, no entanto, não me parece ser ratificada pela história oral – nos fundamentos aqui apontados não se afirma uma metafísica da oralidade (a crença de que a fala/depoimento pode nos revelar um algo a mais dos sujeitos e de suas trajetórias). Em outros termos, a crítica operada nesta disciplina contra a História alicerçada no documento escrito (de viés positivista) não é articulada com uma recusa desta fonte e, tampouco, seguida de uma aclamação da magnitude da oralidade – ou seja, recaindo no fetichismo questionado por Derrida.

Portanto, o privilégio concedido à fala na história oral não decorre de uma aclamação do paradigma fonocêntrico em detrimento de outras possibilidades expressivas; tampouco visa considerar a voz como garantia da autenticidade de um relato. Se a fala desponta como instrumento privilegiado é na condição de articuladora de uma memória confinada ao silêncio e que não encontrara outras mediações para ser comunicada. Além disso, se considerarmos o viés político da história oral, que freqüentemente privilegia a experiência dos grupos marginalizados, devemos nos lembrar que a fala muitas vezes também é o principal canal de expressão deste contingente¹¹⁷ (pensemos, por exemplo, nas comunidades analfabetas ou pouco escolarizadas).

¹¹⁷ - Seu procedimento se aproxima aqui da defesa operada por Foucault (1992) sobre os *homens infames* – a importância de conferir visibilidade às estas trajetórias silenciadas pela macro-narrativa. Já alertara tal afinidade em nota anterior. Esta perspectiva também me parece dialogar com as teses sobre a História redigidas por Walter Benjamin (1987).

Não bastassem tais considerações, é importante ponderar que, ao questionar as limitações do documento tradicional, a história oral não deseja negar sua validade científica, mas investigar outros sentidos e experiências que não podem ser articulados através da escrita, ou que intencionalmente são excluídos dos registros oficiais. Como alertara Joutard, existem sutilezas importantes inacessíveis à escrita ou nunca redigidos por pudor/desconfiança. Em outros termos, o esforço da história oral é para expandir o arsenal de fontes da pesquisa histórica. Também a imuniza da acusação de investir numa apologia da oralidade o seu viés relativista – a defesa de que diferentes versões da história são possíveis, de modo que entre elas não existam hierarquias. Em conformidade com esta tendência, as derivas e distorções recorrentes nas narrativas orais não constituem, pois, entraves à pesquisa; ao contrário, atestam a natureza movediça da memória (sua matéria-prima central).

Retomemos, pois, nossas considerações sobre a disciplina em questão. Para finalizar a digressão iniciada alguns parágrafos atrás, gostaria de esclarecer uma última observação. Embora sejam práticas que se tangenciam, história oral e tradição oral, como lembra Alberti, não são sinônimos (2005, p. 11). De que modo se configura o encontro entre os dois campos? Nas entrevistas, com frequência nos deparamos com relatos pródigos em elementos da tradição oral (práticas e saberes não fixados pela escrita); ou seja, resquícios da herança oral do sujeito abordado pelo pesquisador costumam se mesclar às suas narrativas e lembranças. Em outros termos, alguns testemunhos sobre o passado podem revelar vestígios de tradições transmitidas oralmente entre os membros da comunidade, ou mesmo manifestar atualizações destas tradições; por outro lado, no caso dos grupos e comunidades pouco letradas, também a articulação da *fala* revela o que nela existe de oralidade.

A tradição oral, observa Alberti, exige a repetição, a comunicação permanente do seu conteúdo a novos ouvintes/futuros narradores como estratégia de sobrevivência; no entanto, o conteúdo repassado é inevitavelmente atualizado, reinventado e recriado a cada evocação (precisamente porque sua base de arquivamento é a memória). Tal ambivalência constitui o seu fascínio e notável paradoxo: trata-se de um patrimônio coletivo comum que não existe sem a ação daqueles que o comunicam, mas que, a cada repetição/evocação, o transfor-

mam, motivados pelo contexto narrativo (*onde ocorre a fala e para qual platéia*)¹¹⁸, bem como pela ação do improviso e do emprego de técnicas mnemônicas – com frequência, o narrador adapta aquilo que ouviu a seus temas e “estoque” de frases, subtraindo ou adicionando novos sentidos ao conteúdo original (Alberti, 2005, p. 16 a 20). Os textos orais, portanto, são importantes repositórios dos valores partilhados por uma comunidade, o que exige sua preservação/comunicação; todavia, a estrutura da oralidade, sua métrica e forma rítmica, ao mesmo tempo em que estimula a memorização desta herança, possibilita sua atualização, renovação. Poderíamos acrescentar ainda a ação do *esquecimento*, promovendo recalques e amnésias sobre os narradores (ainda que versados na memória, eles não estão imunes a tal efeito deletério). Pelo que foi exposto, podemos deduzir que as investigações sobre a tradição oral nos impõem uma contradição: se não forem registradas, as narrativas correm o risco de se perder caso nenhum narrador ou falante se encarregue de atualizá-la para novos ouvintes. Por outro lado, uma vez fixadas (pela escrita ou por algum dispositivo de registro), elas se cristalizam em uma única versão, perdendo a pluralidade de sentidos que é sua maior virtude e característica intrínseca (2005, p. 24 a 26)¹¹⁹.

Em seu texto, por sua vez, Joutard (2000) identifica alguns dos principais problemas com os quais a história oral se defronta. A começar pelo termo que a caracteriza: a rigor, se a história comunicada é oral (suscetível, portanto, às intempéries da memória), ela não deveria ser gravada em nenhum dispositivo de registro, uma vez que a *fixação* impõe ao relato memorialístico (flutuante e lacunar por excelência) um encadeamento narrativo, uma sintaxe. Em outros termos: é válido ou possível registrar aquilo que só possui vitalidade e fulgência se mantido nas teias dispersas e seletivas da memória? O impasse não se encerra por aí: quando os historiadores vão decupar suas fitas (áudio e/ou vídeo) para produzir novos textos, eles necessariamente recorrem à escrita – ou seja, temos aqui uma fixação duplicada: do relato oral para o dispositivo de registro e deste para a folha ou tela do computador. A perda, portanto, é ainda maior, pois além de conservar o encadeamento (conferir sintaxe

¹¹⁸ - De certo modo, no capítulo anterior, tanto nas digressões sobre a memória, como nos comentários sobre Benjamin, direta ou indiretamente, abordei algumas destas questões.

¹¹⁹ - Alberti sugere outro paradoxo: embora a fixação dos relatos orais tenha efeito deletério (sua riqueza decorre da dependência mnemônica e de sua permanente atualização), a longo prazo, a ausência de registros pode estimular disputas e conflitos políticos entre as diversas narrativas em circulação numa sociedade, sobretudo quando estiver em pauta a disputa pela tradição que melhor representa ou ilustra a identidade local, ou que explica os mitos fundadores da comunidade (2005).

a uma memória), a escrita, como já alertamos, não permite a codificação das sutilezas e inflexões da fala, bem como da gestualidade do sujeito¹²⁰.

Devidamente munidos de informações, creio que podemos findar esta digressão e retomar, agora, o possível paralelo entre a história oral e a prática documental de Eduardo Coutinho, com ênfase no filme analisado no decorrer do capítulo. Poderíamos, de fato, vislumbrar alguma convergência? Minha resposta tende a ser positiva, embora minha pretensão aqui não seja a de equiparar sua obra com um empreendimento científico (acredito que, apesar dos resultados próximos, são outros os parâmetros que norteiam o cineasta e os acadêmicos no cumprimento de seus ofícios). A exemplo do que sugere Joutard, ao ilustrar um dos desafios da história oral, também Coutinho, em grande parte do seus filmes, e embora não recorra a tais categorias, confere voz e visibilidade aos excluídos e esquecidos da sociedade, privilegiando suas visões de mundo e trajetórias pessoais, sem emitir julgamentos ou condená-los previamente. A matéria-prima valorizada nestes documentários é a memória, em sua configuração individual e social – é pela via subjetiva (pela singularidade de cada entrevistado) que tangenciamos a grande narrativa e a experiência coletiva, que temos acesso às atualizações do passado com suas inevitáveis contradições. Como o historiador oral, Coutinho em sua prática também privilegia a *fala* – o relato ou partilha daquilo que não encontra codificação na escrita, em virtude das sutilezas inacessíveis à tradução (a gestualidade, o entusiasmo ou contenção, as entonações e silêncios). Tais relatos compõem um mosaico de narrativas suscetíveis às intempéries da memória e, exatamente por isso, riquíssimo em sua tessitura – fruto das lembranças delicadamente revolvidas, esta tapeçaria contribui igualmente para reconfigurar a identidade do grupo abordado, evidenciando as divergências e consensos.

Em sintonia com as observações de Thomson sobre a conduta do historiador oral, lembremos que Coutinho também se posiciona como interlocutor sempre atento à singula-

¹²⁰ - Outro problema apontado por Joutard é de ordem epistemológica: no seio desta tradição, haveria uma divisão a opor os praticantes de uma história oral militante, de forte orientação ideológica e interessada em devolver aos excluídos um lugar ao sol, e os adeptos de uma história oral de cunho acadêmico, marcada por um distanciamento crítico do objeto. É possível encontrar um meio-termo ou estabelecer um diálogo entre as duas posições? É igualmente possível identificar qual conduta é mais legítima? Para o autor, a rigor, todas as abordagens têm a sua utilidade e são legítimas, pois “trazem à luz memórias orais distintas”; a credibilidade da pesquisa, segundo ele, decorre da transparência do investigador na demarcação dos seus pressupostos, objetivos e métodos, e do reconhecimento, por parte deste, de que o seu não é o único caminho para se chegar a alguma verdade (2000, p. 36 a 38).

ridade de cada encontro e entrevistado, recusando os roteiros engessadores e acatando o improviso e a intuição como elementos criativos. Além do vínculo de intimidade sutilmente articulado pelo diretor, é necessário ressaltar também sua postura nada inquisitiva, aberta à alteridade dos sujeitos por ele abordados¹²¹. Thomson, em adição, reafirma outra missão da história oral: além de reavivar memórias que ansiavam por alguma visibilidade, ela pode contribuir para minimizar estigmas que pareciam consolidados ou suscitar novas leituras para acontecimentos pretéritos (*nos sugere que diferentes versões do passado são possíveis*). Se considerarmos as experiências de Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer* e em *Peões*, por exemplo, não chegaríamos à idêntica conclusão? Penso que sim. Mas, de que forma, é possível vincular este último filme de modo mais intrínseco à história oral?

Em virtude da natureza temática de *Cabra Marcado*, bem como de seu caráter investigativo, vislumbramos neste documentário um permanente emparelhamento ou cotejamento de fontes – não raro, imagens do passado são convocadas ora em sintonia/conformidade com a memória dos entrevistados, ora em franca divergência (exercício que, em virtude da edição, promove não somente comparações, mas também interrupções no fluxo narrativo). Em *Peões*, como já ressaltara, estamos às voltas somente com os relatos daqueles que viveram as greves; em outros termos, recorre-se apenas à *experiência do vivido* com suas ambigüidades características. Em sua contumaz tarefa de escavar subjetividades, Coutinho, na experiência de *Peões*, abdica de cotejamentos – aqui importa tão somente a eloquência e a desenvoltura dos narradores. Lembremos, pois, que um empreendimento que se proponha prioritariamente a mapear a memória de um grupo não deve eleger como critério central a veracidade dos eventos/personagens/lugares evocados; tampouco promover o confronto de fontes. Uma vez que a memória é seletiva, esculpida pelo esquecimento e lacunar por excelência, o fundamental neste procedimento é não julgar a convicção ostentada por aqueles que são entrevistados. Em diálogo com o que dissera Alberti sobre a história oral, a virtude de *Peões* consiste em “privilegiar a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu”. (1990, p.5; grifos originais).

¹²¹ - Ilustrativo do vínculo aqui sugerido (entre a história oral e a prática documental de Eduardo Coutinho), talvez seja pertinente citar o convite feito ao cineasta, na metade dos anos de 1990, para participar de um seminário intitulado “Ética e História Oral”, na condição de conferencista da mesa “O Cinema Documentário e A Escuta Sensível da Alteridade”. Os textos e sessões deste evento foram publicados em: *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). No 15, pp. 165-192, Abril/1997. ISSN 0102-4442.

Portanto, neste documentário, ao priorizar os anônimos que fizeram as grandes greves do ABC, Coutinho, em certo sentido, nos apresenta uma história oral deste episódio singular e recente do passado brasileiro... Num exercício talvez mais vigoroso do que aquele vislumbrado em *Cabra* porque nele inexistiu o contraste entre fontes (oficiais ou não): tudo o que sabemos nos chega pela voz dos depoentes, com suas contradições e ambigüidades, convergências e divergências... Tais sujeitos compõem uma constelação peculiar: no biênio de 1979 e 1980, estiveram no epicentro de dois grandes eventos sociais (ou seja, foram atores ativos e participativos); todavia, nos decênios seguintes, demitidos das fábricas ou realocados em novas profissões, aposentados ou não, são abordados em seus domicílios, num contexto distante do reconhecimento e da projeção capitalizados por seus antigos líderes. Alguns se orgulham deste passado combativo, outros fazem apreciações críticas; não raro, há os que abdicaram do engajamento político; e, eventualmente, testemunhamos a opção pelo silêncio. Seriam os esquecidos da história, para usarmos a terminologia de Benjamin?

A interrogação nos conduz a outra observação: em virtude da aura de melancolia que circunscreve *Peões* de forma sintomática, talvez este seja o mais *benjaminiano* dos filmes de Coutinho. Neste documentário, se utilizarmos a expressão do intelectual alemão, o cineasta é sensível aos “ecos das vozes que emudeceram” e que, um dia, ocuparam um lugar de visibilidade na ribalta. Em *Peões*, os olvidados do tempo se manifestam, rememoram sua trajetória, se debatem contra o esquecimento e se voltam para o *anjo da história* na esperança de serem resgatados do desterro... Mas, como assevera Benjamin, os ventos do progresso sopram de forma desigual, impulsionando o arcanjo para o futuro e deixando os vencidos entre as ruínas do passado, invariavelmente¹²².

Gostaria de retomar agora as considerações sobre o uso das imagens de outros filmes neste documentário. Trechos de *Greve!*, *ABC da Greve* e *Linha de Montagem* se intercalam com as tomadas de *Peões* – num primeiro momento, tal recurso é utilizado nas sessões de rememoração, sendo acionado no início da “gincana” e antes da realização de algumas en-

¹²² - Refiro-me aqui às considerações já feitas no capítulo antecedente, quando me detive nas teses de Benjamin *Sobre o Conceito da História*, com especial ênfase nas notas 8, que versa sobre o *Estado de Exceção*, e 9, onde o autor recorre à uma imagem do pintor Paul Klee (“Angelus Novus”), de forma alegórica, para nos alertar sobre os esquecidos da história soterrados pelo vento do progresso em sua marcha inabalável para o futuro (Benjamin, 1987, p. 226). Anteriormente, evoquei esta analogia benjaminiana, de ares taciturnos, para ilustrar a sina de um dos personagens de *O Fio da Memória*; desta vez, penso ser possível retomar a mesma alegoria como exemplar do arco melancólico que pontua os depoimentos de *Peões*.

trevistas. Todavia, não raro, tais planos também despontam na passagem entre um e outro personagem – porém, diferentemente do que ocorre em *Cabra*, onde as imagens parecem exumar ou materializar a memória dos entrevistados (quase uma “memória encarnada”), promovendo uma espécie de diálogo e cotejamento, em *Peões*, salvo uma sutil exceção, este intercâmbio não se verifica¹²³. Em vez de projetar a memória do personagem, as imagens parecem, na verdade, evocar o espírito da época, estimulando, voluntariamente ou não, um contraste entre a conjuntura de forte mobilização e militância vislumbrada àqueles anos, e o painel melancólico delineado pelo conjunto das entrevistas incluídas em *Peões* (o entusiasmo e a confiança de outrora são aplacados pela solidão e o anonimato do presente)¹²⁴. Vistas por este ângulo, tais imagens, ainda que suscitem uma contextualização necessária, contribuem, a partir das oposições demarcadas, para intensificar a melancolia inerente ao filme. Sentimento que poderia ter sido ainda mais incitado, caso Coutinho optasse por inserir no documentário tomadas recentes de São Bernardo (do estádio esvaziado, do sindicato, da Matriz e do Paço Municipal desocupados) ou das principais montadoras, com suas linhas de montagem automatizadas. Segundo Lins, tais imagens foram feitas, mas excluídas da edição final, uma vez que, em virtude da conotação evidente, poderiam exercer considerável carga semântica (2004, p. 178).

Sobre a melancolia que tangencia *Peões*, elemento tão ratificado neste capítulo, creio ser de Ruy Gardnier a síntese mais precisa. “Ao focar a base de sua pesquisa na procura de rostos desconhecidos nas passeatas que tornaram Lula uma figura política de primeira grandeza”, nos diz ele, “Coutinho faz um inventário do imaginário de esquerda do Brasil

¹²³ - Destaco aqui a exceção: trata-se da curta entrevista com Djalma Bom (22m02s), ex-diretor do sindicato e um dos “informantes” de Coutinho em *Peões* (Djalma não figura no contingente dos “anônimos”, talvez, por isso, sua participação seja restrita no documentário). A seqüência se inicia com um breve trecho de *Linha de Montagem*, do show realizado em maio de 1979, com a presença de artistas como Elis Regina, Fagner e Beth Carvalho, em benefício da causa operária. O segmento traz rápida participação de Lula, convocando Djalma, “um amigo de vocês e um companheiro”, para cantar “Rosa”, composição de Pixinguinha, sob aplausos do público. A edição de Tapajós concilia planos do show e cenas de Djalma na militância, distribuindo jornais e instigando os grevistas. Na tomada de *Peões*, o material é exibido sem cortes para Djalma; o ex-líder sindical assiste emocionado à sua performance e ri de seu ímpeto combativo. Novo corte e vemos Djalma caminhar pelo Paço Municipal ladeado por Coutinho (apenas a voz deste é perceptível), lembrando um episódio delicado da greve: o retorno de Lula ao comando, após a intervenção no sindicato. Na cena, Djalma recorda o clima tenso da época, a inquietação dos líderes e da multidão aglomerada; novo corte e a edição insere trechos de *ABC da Greve* com tomadas deste episódio: cigarro em punho, Lula se aproxima lentamente do palanque e cumprimenta alguns colegas, dentre eles Djalma, antes de iniciar seu discurso de retorno.

¹²⁴ - Ao mesmo tempo, a inclusão destas seqüências também sugere um diálogo de *Peões* com uma importante memória do documentário brasileiro, sem deixar de assinalar as oposições estilísticas de cada obra.

nos últimos 25 anos”. Na avaliação do crítico, tal balanço nada tem de otimista: “*Peões* flagra a passagem histórica de uma esquerda revolucionária para uma esquerda que precisa abraçar um programa de reformas contra o qual sempre lutou”. A conclusão, por conseguinte, tende a ser implacável:

“Como em *Cabra Marcado para Morrer*, existe uma separação entre um ‘antes’ militante, engajado, raivoso, heróico, e um ‘depois’ que tenta mostrar que a realidade é muito mais complicada que slogans, que de perto a prática contesta a teoria, ou no mínimo pede uma outra teoria”¹²⁵.

2.2.1 – *Imagens que contornam resistências:*

Como mencionei anteriormente, Coutinho, em *Peões*, se utiliza das imagens como expediente mnemônico, seja para deflagrar a gincana que auxiliaria na localização dos futuros personagens ou para revigorar as lembranças de cada entrevistado, num procedimento que nos remete à experiência de *Cabra Marcado para Morrer*. Todavia, gostaria de destacar aqui outro uso virtuoso dos recursos iconográficos em sua trajetória artística. Trata-se do artifício posto em prática no média-metragem *Boca de Lixo* (1992). De forma sucinta, direcionarei minhas observações para esta obra, ainda pouco conhecida no extenso “repertório” do cineasta. Vejamos a mestria de seu engenho.

Desde o início do documentário, somos introduzidos a um contexto e temática indigestos. Longos planos do lixão de São Gonçalo, em Niterói (RJ), com porcos e urubus chafurdando os entulhos nos revelam as agruras do lugar – nestas tomadas, a visão do Corcovado ao fundo intensifica o sentimento de abandono, promovendo contrastes. Em seguida, um caminhão se aproxima e despeja nova carga – a câmera registra a disputa dos catadores, munidos com pás, enxadas e ancinhos, pela “mercadoria”. É uma cena forte, que nos sugere leituras precipitadas sobre os rumos do documentário (uma exploração da miséria e da culpabilidade do espectador?) e nos remete às muitas reportagens televisivas que se debruçam sobre o tema, quase sempre norteadas por preconceitos e clichês.

Diferentemente de *Santa Marta* ou de *Cabra Marcado*, obras onde Coutinho dispunha do auxílio de intercessores nas locações (ou de alguma rede social já configurada), no “lixão” ele e a equipe não possuem intermediários, tampouco puderam contar com uma

¹²⁵ - Ver: *A Imagem Documental no Limiar da História*, crítica de Ruy Gardnier publicada no site da revista *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/67/prisioneiropeoes.htm> [acesso em 20 de janeiro de 2011].

pesquisa prévia de personagens. Aqui, a abordagem revela o frescor e a resistência típicos dos encontros que ocorrem “no escuro”, sem agendamentos. Em grande parte das primeiras tomadas, percebemos a reação hostil de muitos catadores, que interpelam o cineasta de forma agressiva, cobrindo o rosto e afugentando as câmeras. Um dos mais enfáticos dirige ao cineasta a pergunta “o que você ganha com isso para botar esse negócio na nossa cara?” T tamanha resistência exigirá sensibilidade e lenta negociação por parte do diretor. Para os catadores, Coutinho e sua equipe, inicialmente, não se diferenciam dos grupos de repórteres que, eventualmente, se dirigem ao aterro para “garimpar” notícias comoventes e expor a vida árdua dos que chafurdam nos entulhos – uma conduta bem mais interessada em flagrar imagens da miséria do que em entender as peculiaridades deste universo ou suscitar soluções para abrandar o dilema social ali vislumbrado. A observação nos leva à seguinte conclusão: malgrado a pouca escolaridade e o evidente quadro de pobreza, grande parte dos catadores tem consciência das imagens midiáticas que são produzidas sobre eles e discordam de tal procedimento, uma vez que ele apenas contribui para estigmatizá-los ainda mais¹²⁶.

Em *Boca de Lixo*, diga-se de passagem, Coutinho não propõe redenções, tampouco assume como meta sanar o problema dos catadores; todavia, se recusa a abraçar o discurso da grande mídia e a generalizar suas histórias de vida – a apresentar o grupo de Niterói, por exemplo, como um espelho da pobreza no País. Ao contrário, seu intuito é convencer os personagens e os espectadores (e talvez a si mesmo) de que outras imagens daquele universo são igualmente possíveis – que, paralelo às tomadas no aterro, fortes e indigestas, cada catador possui uma trajetória singular, pontuada por alegrias e dramas, e uma vida que não se confina àquele espaço. Para estabelecer laços e vencer resistências, Coutinho oferece exatamente aquilo que deseja obter: *imagens*. Fotos precárias, no formato xérox, produzidas a partir dos planos iniciais, são entregues aos catadores, num claro sinal de que, como sugere Lins, o que está sendo proposto pelo cineasta não é uma desapropriação da imagem a-

¹²⁶ - É curioso assinalar como os sujeitos abordados neste vídeo, um grupo sobre o qual pesam inúmeros estigmas, demonstram ter consciência do valor da imagem e, o que é mais relevante, das imagens forjadas continuamente pela grande mídia, manifestando forte rejeição a esta representação unívoca e restrita. Tal posição contrasta com aquilo que nós, espectadores desta grande mídia, esperamos ver em suas condutas (alienação, ignorância...), subvertendo assim preconceitos que internalizamos de modo inconseqüente. Em outras palavras, a consciência evidente em suas reações “puxa o tapete” do público que “aderiu” à leitura midiática sem ponderar sobre a complexidade destes sujeitos e a diversidade de suas trajetórias.

lheia, segundo a lógica midiática, mas a criação de um registro diferente, que respeita as ambigüidades dos sujeitos abordados, uma iniciativa que comporta riscos, mas também novas possibilidades (2004, p. 88). A imagem permutada, portanto, gradualmente arrefece as hostilidades.

A exemplo do que ocorrera no *Cabra* e em *Peões*, o uso de imagens desponta aqui como instrumento de contato entre o diretor e seus personagens. Porém, com uma sintomática diferença: nos dois filmes citados, as imagens exibidas visam acionar a memória dos sujeitos, instigando-os a falar; já em *Boca de Lixo*, ela é um recurso de permuta ou de troca, se converte em instrumento de mediação na abordagem inicial e em compromisso ético ao término do vídeo, quando acompanhamos a exibição do documentário para os catadores, exercício que possibilita ao “outro” entender como sua imagem/fala foi apreendida por aquele que detém o controle da câmera. E, como observa Lins, nesta produção a fotografia partilhada cumpre ainda outra função importante: além de circular de mão em mão entre os catadores, forjando uma aproximação e sociabilidade (da equipe com os entrevistados e destes entre si), ela vai inspirar um enquadramento recorrente em *Boca de Lixo*: isolados ou acompanhados de seus familiares, os personagens se posicionam em direção às lentes, de forma fixa e silenciosa, numa atitude evocativa do ato fotográfico (2004, p. 89). Alguns planos nos remetem ao *formato 3x4*; neles, parte dos entrevistados encara a câmera num flerte contido, entre a timidez e a desconfiança, exibindo um semblante austero. Contornada a resistência inicial, os personagens abordados no espaço doméstico são filmados à frente de suas residências e ladeados por seus parentes, composição que nos remete aos álbuns de família – talvez a idéia seja exatamente esta: revelar que o cotidiano destes sujeitos, não obstante a lida no vazadouro, não é muito diferente daquele partilhado pelos espectadores.

E, como nos demais filmes de Coutinho até aqui analisados, em *Boca de Lixo*, memória individual e memória social voltam a se encontrar: catadores com larga experiência, os personagens falam de suas trajetórias e desejos, mas ao discorrer sobre si, revelam muito dos dramas e ansiedades comuns à coletividade. Não raro, suas falas com frequência remetem a um ou outro colega de labuta, além de revelar uma espécie de rede de solidariedade em vigor no aterro. Todavia, também somos informados que o lugar abriga certa competição (a disputa pelos alimentos menos deteriorados e pelo lixo de maior valor comercial) e

hierarquia – dentre os catadores, destacam-se aqueles que já não dependem de intermediários para revender a mercadoria recolhida.

Neste média-metragem, o *tempo*, pois, assume papel relevante. Como num jogo de paciência, que envolve um processo de negociação lento e contínuo, ele estimula a transformação dos sujeitos abordados pelo cineasta – a edição, quase sempre linear ou cronológica, nos permite acompanhar esta mutação e o arrefecimento da resistência. Acompanhe-mos, pois, algumas considerações de Jean-Louis Comolli para entendermos a operação especial em movimento deste documentário. Em ensaio no qual analisa a potência e o esvaziamento do *direto* nas produções audiovisuais (cinema e televisão), o francês nos esclarece que apenas a *inscrição verdadeira*, sensível à alteridade e que acolhe o acaso em sua realização (resistente ao cálculo e a premeditação), pode devolver ao *direto* e ao documentário seu pleno vigor, promovendo transformações entre quem filma e é filmado, e desnaturalizando o olhar do espectador, saturado pelo excesso de imagens espetacularizadas, banalizadas. Para que o acaso exerça sua força criativa, desestabilizando as mise-en-scènes pré-concebidas, é necessário que o *tempo* da tomada seja valorizado – só o tempo permite aflo-rar o impensado dos corpos, de modo que a cena seja cindida por fagulhas de “real”. Assim, respeitada a duração e acolhida a alteridade, filmar o *outro*, ou melhor, filmar *com* o *outro*, nunca pode ser um gesto anódino (2008, p. 108 a 114). Para além do tempo da tomada, creio que a permanência da equipe no aterro por muitos dias, em sucessivas visitas, contribuiu igualmente para estreitar os laços entre as “partes oponentes” no tabuleiro – a equipe do documentário finalmente se distingue dos grupos de repórteres que, atordoados com o mau-cheiro e a miséria do lugar, mas também pela urgência dos prazos editoriais, registram suas imagens em um quarto de hora (imagens que, contaminadas por outras feitas em condições iguais, apenas colaboram para a renovação do estigma). Em outras palavras, em *Boca de Lixo* o convívio intenso aproxima os dois pólos do tabuleiro, ao mesmo tempo em que, aos “olhos” dos catadores, parece nivelá-los. Neste título, a ação do tempo costurando extremidades aparentemente inconciliáveis se torna mais evidente também pela decisão formal do cineasta de privilegiar os planos longos. Assim, a hegemonia deste formato nos permite vislumbrar melhor a gradual adesão dos “catadores” ao filme.

Sobre a relação do cineasta com seus sujeitos, cabem mais algumas considerações. Para um espectador desatento ou militante em demasia, do tipo que deseja converter o do-

cumentário em instrumento político ortodoxo, as perguntas iniciais do diretor podem soar ingênuas e até provocativas – “É bom trabalhar no lixo ou não?” O julgamento precipitado, todavia, deve ser ponderado. Explico. Se, por um lado, a pergunta serve como fagulha para acionar a conversa, por outro, ilustra a posição sóbria do diretor que se recusa a aprisionar seus personagens em tipos sociais, quase sempre estigmatizados (neste caso, pela pobreza). Refratário ante o excesso de generalizações produzido pela grande mídia, Coutinho reconhece a vulnerabilidade do grupo abordado, mas hesita em colocá-lo numa redoma ou rótulo restritivo.

Creio, portanto, não existir aqui má-fé por parte do cineasta, nem a intenção de mascarar/minimizar as dores de quem retira seu sustento de um vazadouro; ao contrário, o filme é explícito ao expor o drama dos catadores. Porém, Coutinho aposta na complexidade dos sujeitos entrevistados, privilegiando os muitos matizes deste universo. Por exemplo, seu vídeo nos revela que, paralelo ao sofrimento, o aterro também concilia momentos de alegria e camaradagem; ao mesmo tempo em que nos familiarizamos com a economia do lixo (o que pode ou não ser aproveitado e as etapas deste comércio), somos apresentados a vida privada, aos sonhos e a trajetória dos trabalhadores.

De forma prudente, Coutinho se recusa a mostrar os personagens apenas no vazadouro, com luvas e enxadas; em algumas tomadas, eles estão em seus lares, com roupas limpas e na companhia dos familiares. Situações que poderiam ser excluídas caso o documentário assumisse uma posição militante e decretasse a inviabilidade de qualquer existência nas imediações de um lixão; em tais filmes, quase sempre os personagens são reduzidos à condição de vítimas (em geral, proliferam as cenas de crianças revirando os entulhos, em “duelo” com os urubus). No vídeo de Coutinho, as dores e a brutalidade da vida no aterro são evidentes e enfáticas o suficiente para sensibilizar o espectador, mas o cineasta rejeita leituras parciais, que desrespeitem a ambigüidade do mundo e nos impeçam de perceber que, mesmo no infortúnio, aflora alguma esperança ou euforia.

Portanto, em *Boca de Lixo* são muitos os exemplos que nos desarmam, sugerindo situações de alegria e entusiasmo no vazadouro; em outras cenas, a ambigüidade das respostas nos impede de conclusões fechadas. Vejamos alguns casos. Com freqüência, há os que consideram que a jornada no lixão é melhor do que o trabalho “em casa de família”; alguns até demonstram orgulho em pertencer àquela comunidade. Mais à frente, uma mulher des-

constrói tais opiniões e diz que “muita gente trabalha aqui porque é relaxado, não tem coragem de pegar ônibus e procurar emprego”; todavia, quando entrevistada no espaço doméstico, a mesma personagem admite que se sente mais à vontade no aterro (aliás, quase todos os entrevistados demonstraram menor inibição e maior desenvoltura nesta locação, ambiente comum a todos e palco das memórias coletivas, do que nas residências). Espécie de sábio local, o idoso Enock filosofa sobre a estranha afinidade: segundo ele, grande parte dos catadores, quando não sente o cheiro do lixo, fica doente em casa; no fim de semana, extrapola o veterano, haveria até aqueles que passeiam por entre os entulhos do vazadouro para aplacar a saudade.

Caso notável em sua ambigüidade é o de Jurema, última dos entrevistados. De início, ela manifesta forte resistência ante a presença invasiva da câmera; depois, mais afeita à equipe, explica o porquê de sua impaciência: segundo ela, grande parte dos catadores recolhe ali alimentos apenas para os porcos, “mas vocês botam no jornal e quem vê pensa que é pra gente comer. Mas não é!” Pouco depois, abordada em sua casa, e ladeada por seus familiares, Jurema se desarma ainda mais: “Aquele lixo é um quebra-galho, é o braço direito da gente”... “Meus filhos são tudo criado com o dinheiro do lixo”... Em seguida, retifica a reclamação feita no aterro: “Muitas coisas que a gente apanha ali, a gente aproveita... Mas não precisa falar pra Deus e o mundo que a gente vive dali”. A resposta nos permite entrever um misto de orgulho e vergonha; todavia, ela me parece ser mais reveladora da consciência que a entrevistada tem das imagens midiáticas que exploram o dilema de seus pares, sem nada oferecer ou partilhar, sem respeitar suas singularidades.

Voltemos, porém, ao cotidiano do vazadouro e às tomadas que contradizem o imaginário alimentado pela crônica jornalística. Podemos calcular a frustração dos entusiastas do documentário político tradicional, ansiosos por uma leitura crítica da vida no aterro, diante das cenas de almoço flagradas pela equipe de Coutinho. Instalados em barracas improvisadas no lixão, os catadores partilham a comida, garrafas de suco e tragos de aguardente. Após a refeição, os mais velhos cochilam à sombra das tendas, embalados pelo rádio de pilha, enquanto as crianças e adolescentes se divertem com jogos de cartas, bolinhas de gude ou em partidas de futebol. Outros folheiam jornais e revistas antigas. O filme, todavia, não é um libelo em defesa da vida no aterro; privilegiar as ambigüidades deste cotidiano, sem restringir seus protagonistas a categorias extremadas, não se confunde com uma aclamação

ou aprovação de tal quadro. Como já especifiquei, Coutinho tem consciência da aridez e sofrimento inerentes ao dia-a-dia no vazadouro. Exemplar desta lucidez é o extenso plano final do filme (46m22s), que nos apresenta uma solitária criança, rodeada de urubus, revolvendo os detritos. A cena não apenas isenta o documentário de um desfecho feliz ou redentor (no caso, a seqüência da projeção do vídeo para a comunidade); em certo sentido, ela nos alerta para o futuro abandonado e a continuidade desta inóspita cadeia de sobrevivência.

Nos parágrafos anteriores, referi-me com freqüência à expectativa de certos grupos que solicitam do documentário um compromisso político evidente (no limite, para tais espectadores, a militância seria a vocação inequívoca deste domínio). Para além da multiplicidade de temas envolvidos neste debate¹²⁷, gostaria apenas de identificar aqui uma afinidade entre a postura de Coutinho e a de João Moreira Salles ao defenderem certa “inoperância política” do documentário¹²⁸. Para ambos, o cinema não estaria vocacionado para resolver os dilemas sociais, tampouco para estimular alguma práxis (não teria *aplicabilidade* prévia, nem função utilitária); caso ele promova arrebatamentos ou a indignação dos espectadores, tais reações devem resultar de uma aceitação das contradições do outro em cena e, não, de leituras parciais, redutoras. Tal postura, creio, atestaria humildade e, não, alienação da dupla, além de expor uma crítica severa à idealização do cineasta como suposto arauto das consciências – afinal, quem é este profissional para se outorgar tamanha missão e empunhar sua câmera, apontando o certo e o errado das coisas? Que direito tem ele de restringir complexidades para favorecer ideologias e visões de mundo? Perguntas duríssimas, sem dúvida¹²⁹.

¹²⁷ - A ambição estética deve se subordinar à orientação política – qual a hierarquia nesta relação? Ou é possível conciliá-las? A parcialidade/radicalidade de muitas tendências políticas não limitaria a abrangência da obra, impedindo-a de tecer narrativas mais complexas? Apontar uma câmera para o mundo e dele extrair um recorte ou produzir uma imagem, não constitui, por si, sempre um ato político, norteador por valores e decisões previamente definidos?

¹²⁸ - Ver, por exemplo: SALLES, João Moreira. *A dificuldade do Documentário*. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia, e NOVAES, Sylvia Cauiby. (orgs.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005, p. 57-71.

¹²⁹ - Não são poucos os documentários militantes ou engajados que, apesar de sua motivação política honesta, incorrem em leituras parciais que desrespeitam ou desprezam a ambigüidade do tema por eles focado. Tal redução nem sempre resulta da vontade do cineasta; muitas vezes são os próprios financiadores do projeto que defendem um olhar simplificado ou parcial.

Se algumas críticas são pertinentes a *Boca de Lixo*, elas não decorrem, creio, de um menor compromisso político, mas do caráter invasivo do filme, sobretudo em suas tomadas iniciais. Embora orientado por um desejo de produzir imagens complexas dos catadores (destoantes daquelas forjadas pela grande mídia), Coutinho e sua equipe insistem em apontar a câmera para seus sujeitos, apesar da resistência contínua encontrada no aterro. A inclusão deste embate no documentário e de seu lento arrefecimento é um gesto reflexivo que ilustra o árduo percurso enfrentado pelo cineasta para ter acesso a seus personagens, bem como a consciência que estes possuem da indevida apropriação de suas imagens pela crônica jornalística. Por outro lado, a exposição destas cicatrizes nos permite entrever também a arriscada aposta do diretor ao confiar na força criativa do improviso e da indeterminação – ao recusar disciplinar o *caos* do mundo, minimizando o cálculo/artifício, os riscos e fissuras do real (Comolli, 2008) são visíveis no interior do filme. Todavia, podemos indagar se Coutinho e sua equipe manteriam as câmeras acionadas e adentrariam o espaço do *outro* de forma tão determinada se tivessem diante de si um interlocutor com forte poder aquisitivo e elevado nível de escolaridade. Certamente, vislumbraríamos uma abordagem diferente e menos invasiva. A favor do cineasta e de seu filme podem ser citadas a balança ética quase sempre equilibrada e a abertura à alteridade, que vetam os riscos de espoliações, que minimizam as cenas constrangedoras e que não permitem a exploração do trágico, impedindo assim a formulação de julgamentos precipitados.

Sobre *Boca de Lixo*, gostaria ainda de comentar a penúltima seqüência do média-metragem, quando acompanhamos sua exibição para os catadores. Este procedimento, a meu ver, conclui a permuta iniciada com a partilha das primeiras fotos e atesta o compromisso ético do diretor, uma vez que possibilita ao *outro* entender como sua imagem/fala foi apreendida e será veiculada. Tal seqüência é evocativa (e talvez inspirada) de outra análoga, presente no documentário *Crônica de um Verão* (1960), dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin. No entanto, entre as duas condutas, do brasileiro e da dupla francesa, verificamos diferenças evidentes. Naquele título, Rouch e Morin exibem o material filmado para os personagens, mas, ao término da sessão, solicitam dos presentes uma avaliação sobre a experiência da projeção e sobre as condutas em cena (quem transpareceu credibilidade ou não nos encontros e entrevistas). Testemunhamos, então, a autocrítica de suas *mise-en-scènes*, bem como do desempenho de outros entrevistados – autocrítica que, por sua vez, novamen-

te se converte em mise-en-scène, ampliando o circuito de sentidos do filme. No limite, ainda é a dupla Rouch/Morin que detém o controle criativo, mas seu gesto redireciona o documentário – os personagens não são apenas convidados a testemunhar sobre um ou outro tema; na verdade, eles são convocados a julgar sua participação e a analisar o que foi dito ou feito com a mediação dos diretores. A postura de Coutinho, ainda que generosa, cumpre outro propósito: findar um trato implícito (a partilha de imagens que atenuou a resistência inicial) e demonstrar aos espectadores, aos catadores e talvez a si que outro retrato da vida no aterro é possível, para além dos relatos hegemônicos da grande mídia.

Minha última consideração decorre de uma observação feita por Bezerra em sua tese (2009). Segundo ele, tanto em *Santa Marta*, quanto em *Boca de Lixo*, Coutinho conciliaria elementos do cinema direto norte-americano com o cinema-verdade francês. No primeiro título, teríamos uma locução curta e direta, contextualizando o propósito do documentário “nos moldes” da referida tradição ianque; em ambos, presenciáramos o uso da câmera em recuo, que registra aspectos do cotidiano na favela e no lixão (planos marcados pela descrição – herança dos diretores americanos), associado a tomadas interventivas, onde a equipe é vista em cena e Coutinho interage com os personagens – premissa dos franceses (2009, p. 25 e 26). Propor enquadramentos ou classificações não é uma prática habitual neste estudo. Todavia, uma vez que minha leitura diverge parcialmente da interpretação do pesquisador, creio ser relevante expor a discordância. No caso de *Santa Marta*, a observação de Bezerra me parece acertada, mas sobre *Boca de Lixo*, creio que não. É certo que algumas tomadas deste filme sugerem distanciamento e recuo; porém, mesmo quando pretende apenas observar, a presença da equipe não é naturalizada ou “ignorada” pelos personagens, uma vez que é vista como afronta por muitos catadores, como atesta a hostilidade inicial. Tamanha resistência impõe uma tensão evidente no quadro, que nos impede de “esquecer” a mediação da câmera e da equipe, a exemplo do que ocorre nas produções do cinema direto norte-americano, onde a aparente espontaneidade das cenas e situações, resultado da suposta naturalização do processo de filmagem, nos convida a negligenciar a tensão e as negociações em jogo. Além disso, num filme marcado pela hegemonia das tomadas interativas (de forte embate entre equipe e personagens), podem alguns planos justificar sua reclassificação? Penso que não.

2.3 – Sobre a dimensão fabular e o privilégio da fala:

Sugerir unidades na obra de um realizador me parece um passo arriscado – não raro, o impulso de privilegiar continuidades pode nos ofuscar para as freqüentes inovações e deslocamentos entre um título e outro, privando-nos de identificar as rupturas. Todavia, se pudéssemos eleger um elemento peculiar à maioria dos filmes dirigidos por Coutinho, creio que uma escolha, ao menos, seria pertinente: sua confiança na competência narrativa dos sujeitos em cena, atestada por uma crescente valorização da oralidade e da expressividade dos indivíduos abordados. Mas, a exemplo do que alertei na revisão sobre os pressupostos da história oral, não me parece haver em Coutinho a retomada de um *fetichismo da oralidade*. Se a fala desponta como procedimento-chave, decorre de sua vocação para revolver memórias e possibilitar a imersão narrativa dos indivíduos abordados pelo cineasta numa situação cênica que envolve primordialmente um *encontro*. Portanto, o primado da oralidade em sua arte não deriva de crenças metafísicas e, tampouco, implica num descrédito de outras mediações como a escrita. Além disso, estou ciente que a riqueza oral vicejante em sua produção não decorre unicamente da articulação verbal dos sujeitos; nos títulos de Coutinho, é fato que, dentre os componentes da oralidade, a fala é o que mais salta aos olhos e ouvidos do espectador, mas é preciso não esquecer que o oral é indissociável do investimento físico (corpo, gestos, rosto, pausas e entonações conectados ao ato expressivo) e do engajamento afetivo na tomada (maior ou menor adesão, empatia, cumplicidade). Se na maior parte da pesquisa privilegiamos a fala e seus encadeamentos peculiares, não é para eclipsar os demais componentes, mas para ressaltar sua centralidade na arte de Coutinho. Assim, em parte significativa de sua cinematografia, os entrevistados são instigados a revolver suas memórias e a recapitular histórias de vida por intermédio da fala e do investimento corporal; contudo, o que está em pauta para o cineasta neste exercício não é propriamente a veracidade dos relatos, mas a eloquência e a convicção ostentada por cada personagem abordado.

Portanto, neste cinema, que elege a interlocução como procedimento recorrente e no qual a reflexividade se converte em profissão de fé, a palavra falada (com suas singularidades e encadeamentos próprios), mais do que a dimensão visual, aparenta ocupar um lugar central na imagem. O que não implica dizer que seus títulos manifestam desprezo pelo componente visual e, por conseguinte, nos concede espaço para um necessário esclareci-

mento. A estilística humilde evidente nas tomadas de muitos de seus filmes (sem grandes ornamentações cênicas e, com frequência, abdicando dos *sets* preparados) e o enquadramento rigoroso, que quase sempre privilegia os primeiros planos, nos permitem concluir que o bom entendimento do que está sendo narrado exige, primeiramente, a escolha de uma composição que desloque o interesse do espectador prioritariamente para a fala e a gestualidade. Portanto, no cinema de Coutinho a dimensão visual da imagem, em vez de negligenciada, me parece ser meticulosamente concebida – ela é planejada para ressaltar a desenvoltura verbal/gestual dos sujeitos em cena e convocar o espectador a uma imersão auditiva. Comolli me parece ser uma referência importante para avaliarmos aqui a arte de Coutinho. Num mundo ruidoso de palavras ou num cinema marcado pelo mutismo do *outro*, defende o ensaísta, é tarefa do documentário (*direto*) fazer emergir a potência da palavra corporificada – com sua multiplicidade de sentidos, com seus ritmos e encadeamentos peculiares. Todavia, não basta ao cineasta apreender este jorro verbal revitalizado – seu trabalho é suscitar o interesse do espectador por esta palavra revigorada. “É uma ingenuidade acreditar que no cinema é suficiente que uma coisa seja dita para que seja entendida”, argumenta, para, em seguida, complementar: “O trabalho do cineasta é, essencialmente, fazer ver aquilo que filma e fazer ouvir aquilo que grava. Pois nem o olhar nem a escuta se dão por si mesmos. Não são coisas dadas, mas produzidas e fabricadas”. Em outros termos, e contrariamente a grande mídia, o cinema deve fomentar o aguçamento perceptivo de sua audiência – de outro modo, “toda escuta é impossível e toda palavra vã” (Comolli, 2008, p. 120 e 121). Este privilégio outorgado à oralidade já está evidente em *Cabra Marcado e Boca de Lixo*, mas parece encontrar sua justa medida a partir de *Santo Forte* (1999) e nos títulos seguintes do diretor. Em tais filmes, Coutinho, além de referendar a prática interativa/interventiva¹³⁰, confirma sua predileção pelo documentário mais focado nos personagens do que em temas e locações; ou seja, ratifica seu interesse pela eloquência narrativa dos sujeitos ao recapitular suas histórias de vida.

Todavia, tendo em vista a ambígua relação do campo não-ficcional com a *voz do outro*, um percurso que vai do mutismo aos mais otimistas esforços de interlocução, creio ser

¹³⁰ - A exceção, nesta constelação fílmica, me parece ser o recente *Moscou* (2009), cujos procedimentos se distanciam daqueles identificados nos demais títulos do diretor realizados entre 1999 e 2007, malgrado uma ou outra diferença evidente entre eles.

necessário recapitular aqui parte deste histórico, de modo que possamos dispor de referenciais seguros para mensurar a centralidade dos preceitos anteriormente descritos na cinematografia de Coutinho (sua notável abertura à alteridade e valorização crescente da oralidade). Iniciemos, pois, nova digressão. Para Da-Rin, o documentário assumiu posições diversas no que se refere à fala dos sujeitos abordados, não hesitando, muitas vezes, em silenciá-los. Realizadores como Flaherty e Grierson, segundo ele, restringiam a autonomia de seus personagens, preferindo investir na reconstrução idealizada de suas existências (caso do primeiro) ou em relatos didáticos com finalidade patriótica (leitura aplicada à tradição griersoniana). À mesma época, observa o autor, Vertov aparentou ser mais sensível à alteridade. Todavia, sua prioridade não consistia propriamente em ceder espaço à fala dos sujeitos abordados; tal como fizera com as imagens, por intermédio do *cine-olho*, Vertov desejava extrair os sons do mundo para desconstruí-los e ressignificá-los em estúdio (2004, p. 95 a p. 108, e p. 115 a p. 132).

O modelo clássico, com suas locuções recorrentes (em estilo *over* – posicionada fora de campo e sem contextualização diegética), consagraria a manifestação de uma voz explicativa e onipresente, mas não a ascensão da alteridade – nesta tradição, o *outro* permanece silente, alijado do processo enunciativo. Tal retrospecto, segundo Da-Rin, se inverteria drasticamente no final dos anos de 1950, com a invenção dos dispositivos de registro síncrono de som e imagem (2004, p. 102 a p. 108). Aliado ao florescimento de uma nova ética na relação sujeito-objeto no documentário (ética que negava a autoridade do realizador e a pretensão totalizante/especular de muitos filmes), os cineastas desta geração promoveram uma importante ruptura: a vitória de uma prática cinematográfica marcada por um menor controle do diretor e uma maior confiança na desenvoltura dos sujeitos em cena – seus filmes atestam um forte interesse pela “fala do outro” e o “frenesi das ruas”, recuperando uma espécie de frescor que se encontrava ausente do documentário clássico, marcado pelo excesso de didatismo (Rodrigues, 2011).

Neste período de transição, é de particular interesse avaliar o caso brasileiro: entre nós, como observa Bernardet, predominou o documentário de tipo *sociológico* – que incorporou as conquistas técnicas do *direto* sem aderir às suas premissas éticas (2003, p. 15 a p. 57). Em síntese, o contexto militante do período, marcado pela hegemonia do *Cinema Novo*, constitui um espectro ideológico forte o suficiente para justificar o uso da arte como

púlpito para doutrinar o espectador, o que impede nossos realizadores de minimizar sua voz (Ramos, 2008). Só em fins dos anos de 1970, o *direto* encontraria sua plena manifestação entre os cineastas nacionais, guinada que culminaria na polifonia irrefreável que parece ter se transformado em coqueluche de nossa prática documentária desde então. As muitas implicações desta transição são avaliadas por Teixeira em ensaio perspicaz: teríamos passado de um estado “de falar pelos que não têm voz”, num contexto de afasia social e de claro monopólio discursivo por parte do cineasta, para o imperativo de “dar a voz ao outro”, conduta que elege a interlocução como princípio, num suposto intento de atenuar a autoridade que reside em qualquer situação de filmagem (2003, p. 164 e 165). Como veremos, tal premissa, malgrado suas virtudes e intenções, tem ares de falácia.

Retomando, pois, o argumento de Da-Rin (2004), a ascensão e consolidação do *direto* não deixa de promover um quadro curioso: de uma quase completa ausência da *voz do outro* no regime clássico passamos a um excesso, a um transbordamento de suas falas. Tama-nha proliferação não foi necessariamente positiva – em virtude de sua recorrência demasiada e nem sempre fecunda, e de seu esvaziamento pelas emissoras de TV, ávidas em “furtar” depoimentos que ratifiquem suas imagens, testemunhamos uma gradual banalização deste recurso. Em outros termos, ao se institucionalizar no cinema e ser cooptado pela mídia televisiva, o *direto* teria perdido potência criativa¹³¹. No entanto, como vislumbrar novamente tal potência, restituir sua originalidade ou reposicioná-la em outro patamar?

Acompanhemos algumas considerações de Teixeira. Segundo o pesquisador, a passagem do “falar pelos que não têm voz” para o “dar a voz ao outro” não implicou em grandes rupturas, tampouco numa democratização da instância enunciativa no documentário. No limite, quando nos remetemos ao debate sobre a autoridade no *set*, a questão “permanece no mesmo solo da espoliação anterior”, uma vez que o cineasta mantém sua condição de “dono do discurso” e a partilha da palavra, em tais condições, é mediada pelo ambíguo viés da dádiva, que implica sempre dívida e má-consciência (2003, p.165). Quando analisado em detalhe, tal gesto, portanto, recairia numa vocação antiga e já censurada de nossa prática

¹³¹ - Em dois ensaios notáveis, *Luz Fulgurante de um Astro Morto* e *No Lipping!*, Comolli (2008) aborda com propriedade e rigor este transbordamento e esvaziamento do *direto*, bem como sugere novas premissas que poderão revigorar sua potência e a presença da palavra no documentário. São elas: *inscrição verdadeira*, convocação do acaso, valorização do tempo da tomada – duração – e prática de uma escuta deferente por parte do cineasta.

audiovisual: a predileção por uma política de representação dos excluídos. Tal política, num primeiro momento, se consagrara pela afasia do *outro* (sua *coisificação*) e o subsequente monopólio da fala pelo diretor; revolvido pelo sentimento de culpa, o realizador, hoje, se esforçaria para amortizar este pecado com o exercício da escuta (às vezes, indiferente) e a restituição da fala ao *outro*, guinada que, não raro, culmina na *incontinência oral* dos entrevistados¹³². Para Teixeira, testemunhamos aqui um gesto de reversibilidade consentida – doada e permitida –, distante, portanto, de uma transgressão autêntica (2003, p. 165).

Teixeira, todavia, reconhece alguns méritos nesta reorientação ética. Comparando os dois estágios, “dar a voz” sugere uma conotação mais generosa do que silenciar o *outro* em cena. Inspirados numa espécie de antropologia compartilhada, diz o pesquisador, cineastas e personagens, pautados pelo desejo de interlocução, até “podem erguer pontes entre suas diferenças”. No entanto, tal decisão esbarra em seus limites quando o diretor, “embora recuse falar em nome do outro ou cortar-lhe a voz, mantém-se em sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado” (2003, p. 165). Em outras palavras, concebida de forma esquemática, a nova modalidade não converte o personagem

¹³² - Visto de forma crítica, o “dar a voz ao outro”, espécie de fala partilhada que visa extrair do sujeito alguma revelação ou confissão após décadas de monólogo no documentário, se aproxima aqui do chamado *paradigma fonocêntrico* tão questionado por Derrida (2008). Tal gesto parece expressar uma convicção de que o *outro* se revelaria melhor e com mais intensidade pela via oral (não raro, afirmamos enfaticamente que “fulano deu sua palavra”, como se a palavra dita fosse personificação de uma verdade superior). É interessante acompanharmos a consolidação deste paradigma na cultura brasileira. Segundo Candido, a inclinação/predileção pela oralidade influenciaria na formação de nossa literatura e na composição de nossos “leitores” – bem mais uma casta de *auditores*, tendo em vista a ausência de prelos e de gazetas no Brasil Colônia. Portanto, nossa literatura por séculos teria privilegiado a coloquialidade, a oratória e a tradição do auditório, preferindo chegar aos *ouvidos* e não aos *olhos*. Dado o triunfo da oralidade, muitas obras, entre nós, circularam sob a “égide deformadora” da reprodução oral (tendo o seu conteúdo reinventado a cada evocação). No mesmo estudo, Candido destaca os aspectos estruturais que exercem influência na produção artística (no *conteúdo* e na *forma*), com especial interesse pelo papel do receptor da obra de arte, notadamente a literária. Entre nós, diz ele, a ação dos pregadores, dos conferencistas, dos oradores e recitadores, *os homens de letra*, encontrara contrapartida numa sociedade de iletrados pouco afeitos à leitura. Deste modo, dispensando o auxílio da página impressa, formou-se aqui um público de *auditores*, público este que passara a solicitar do escritor “certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório”, o que dificultara a formação dum estilo *escrito* para ser *lido* (2006, p. 89 a 91). Portanto, conclui o autor, “a grande maioria dos nossos escritores, em prosa e *verso*, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas” (2006, p. 90, grifos originais). Ante a escassez de edições, se sobressaía a tradição do auditório: “a serenata, o sarau e a reunião multiplicavam a circulação do verso, recitado ou cantado” (2006, p. 93), possibilitando a acolhida social dos autores românticos e pós-românticos. O êxito da oralidade permitiu a Candido uma conclusão pitoresca: “E não esqueçamos que, para o homem médio e do povo, em nosso século a encarnação suprema da inteligência e da literatura foi um orador, Rui Barbosa, que quase ninguém lê fora de algumas páginas de antologia” (2006, p. 93). E, quando se imaginara que tal quadro seria revertido pela escrita, pondera o autor, a força do rádio e da televisão contribuiu para revigorar a oralidade entre nós (2006, p. 97). Em outros termos, passamos de *auditores* para *espectadores*, sem termos nos consolidado como *leitores*.

em sujeito ativo da comunicação. O percurso falacioso é resumido por Teixeira: desejosos de saber de algo, o documentarista e sua equipe se encontram munidos de perguntas prontas e improvisadas que visam acionar a resposta esperada; por vezes, a pergunta pode até instigar uma conduta inédita ou fala inesperada, mas tais “desvios” com frequência são excluídos na edição (edição que, não raro, também priva o espectador de ter acesso a questão que motivou a resposta do personagem). Um encontro assim configurado, conclui o pesquisador, sequer toma a feição de um diálogo ou de uma conversa; deste modo, o “dar a voz ao outro” assume uma literalidade desconcertante: “é dar a voz mesmo e escutar, com uma passividade reparadora, o que o outro tem a dizer” (2003, p. 168). No entanto, insiste Teixeira, ainda existem aqueles que vislumbram nesta reorientação não somente um ato liberador da fala de outrem, mas, dado o transbordamento do sujeito em cena (propiciado por sua *tagarelise*), uma espécie de humanismo redivivo. Um ponto de vista que, além de anacrônico, avalia Teixeira, encobre mudanças capitais e mais significativas no campo da enunciação documental. Mudanças estas que nos permitem situar a “fala do outro” num grau distinto de relevância ou, no mínimo, devolver a ela sua potência comunicativa, arrefecida pelos excessos anteriormente descritos. Esforcemo-nos, pois, para mapeá-las.

No contexto de transição aqui referido, fim dos anos de 1950, ante a inflexão operada pelo *direto*, emergira um tipo de *circuito* inédito a reconfigurar a relação entre o documentarista e o personagem, elevando-a a um patamar original, diferente da dualidade aqui exposta: considerar o *outro* um afásico ou um falastrão. A novidade, acrescenta Teixeira, promoveria reviravoltas no campo enunciativo, reposicionando o complexo vínculo entre o cineasta e seus sujeitos – questão central na prática documentária. Tal vínculo havia sido codificado sob rígido preceito identitário: o documentarista sabe quem é e o que deseja do *outro*; diante da onisciência bem demarcada, o interesse pela alteridade tende a diluir. No entanto, este modelo entra em crise, ou demonstra sua fragilidade, com a introdução de um princípio de incerteza que implode as identidades cristalizadas, redimensionando os dois pólos do ato comunicativo (Teixeira, 2003, p. 166). Trata-se da força criativa do *ato fabular*. Para dissecá-lo, Teixeira recorre às considerações de Deleuze e Pasolini. Convoquemos, então, os referidos autores para ampliarmos o olhar sobre a ruptura e o circuito anunciados previamente.

Começamos pelo filósofo francês, cuja relevância para este debate é atestada pela originalidade de sua proposta/revisão teórica, bem como pelo alcance/influência de suas idéias. Todavia, façamos uma ressalva: não é nosso interesse recapitular aqui o extenso estudo de Deleuze sobre o cinema, esforço que exigiria muitíssimas páginas e um diálogo paralelo com Henri Bergson e Charles Sanders Peirce, seus principais interlocutores nos dois tomos consagrados a esta arte¹³³. Apresentemos, pois, uma síntese de suas propostas. Para o francês, a transição do cinema clássico para o cinema moderno, ocorrida no Pós-Guerra, é também acompanhada da emergência de um novo regime de imagens, que nos apresenta uma percepção direta do tempo sem subordiná-lo ao movimento ou torná-lo rém da montagem.

Eis o corte proposto pelo filósofo. Na *imagem-movimento*, regime característico do período clássico, os personagens reagiriam a esquemas sensório-motores caracterizados pelos seguintes binômios: percepção/ação, impregnação/explosão, conflito/resolução. No âmbito narrativo, o “real” representado na ficção permanece vinculado a padrões de continuidade e sempre distinto dos estados imaginários (o sonho, o devaneio, os automatismos são facilmente identificáveis e discerníveis); “e o tempo é objeto de uma representação indireta na medida em que resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço”; e, “por mais revolvido que esteja, ele continua em princípio a ser um tempo cronológico” (2009, p. 157). Ou seja, um tempo subordinado ao *relógio*. Com a ascensão do cinema moderno (o Neo-Realismo, a obra de Yasujiro Ozu e a de Orson Welles seriam os marcos inaugurais desta transição), as situações do tipo sensório-motor se convertem em ótico-sonoras: a percepção deixa de se prolongar em ação, o personagem não mais reage (ele é mais vidente do que agente, e a deambulação/errância caracteriza sua trajetória); as narrativas tornam-se lacunares, dispersivas, convergência de temporalidades múltiplas (presente, passado e futuro) e indiscerníveis; as conexões se revelam frágeis, apresentando novos encaideamentos de sons e imagens; por fim, mesmo as identidades dos personagens não mais inspiram convicção – o cinema moderno desponta como o território do *falsário* e o reino da *narração falsificante*, em oposição à “narração verídica”, “confiável”, do cinema clássico (narração realista, na ficção; ou com pretensões de verdade, no caso do documentário).

¹³³ - DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
_____. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2009.

Não se trata, porém, de proclamar a ascensão de um cinema ou regime relativista (“cada um com a sua verdade”), mas de incensar ou reconhecer a *potência do falso* como novo princípio de produção das imagens, pois só ela pode afirmar “a simultaneidade de presentes impossíveis; ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros” (2009, p. 161), tornando o verdadeiro e o falso indiscerníveis, desafiando as certezas aparentemente consolidadas, bloqueando os sistemas de julgamento do espectador. Ou, como nos diz Deleuze, “os próprios elementos não param de mudar com as relações de tempo nas quais entram”; “não conforme variações subjetivas, mas segundo lugares desconectados e momentos descronologizados” (p. 163). O tempo torna-se *crônico*¹³⁴. O que se processa de especial neste novo regime? Eis a resposta: a coerência do personagem, cuja identidade se encontra cristalizada na narrativa verídica do cinema clássico (*eu = eu*), é abalada pela força da narração falsificante do cinema moderno (*eu é outro*, qualquer outro e, talvez, muitos outros!). Em outras palavras, a pretensão da verdade é substituída por *potências de vida*¹³⁵.

Mas, além da indiscernibilidade entre real e imaginário, presente e passado, e das identidades frágeis, o cinema da imagem-tempo também deflagraria uma inédita relação entre *câmera/cineasta* e *personagem*, demarcada pela ascensão de uma nova tomada cinematográfica, a *subjetiva indireta livre* (SIL), capaz de promover uma espécie de contaminação entre a visão/percepção da câmera (*objetiva*) e o olhar do personagem (*subjetivo*). Nesta nova tomada, os movimentos insólitos da câmera atestariam uma consciência subjetiva e a cumplicidade do cineasta com o estado de espírito do personagem, tornando impossível qualquer distinção entre ambos (*a quem pertence a visão de mundo manifestada em tais condições?*), o que propiciaria um farto terreno para a proliferação das pseudo-narrativas e o triunfo do *cinema de poesia* contra o *cinema de prosa*, típico do regime clássico. Este é o fundamento do *circuito* inovador apontado por Teixeira (2003) em seu ensaio sobre a enunciação no documentário.

¹³⁴ - Sobre esta nova concepção de tempo e a memória solicitada pelo ato fabular, discorrerei com ênfase no capítulo seguinte.

¹³⁵ - É importante ressaltar que a *potência do falso* não se confunde com uma defesa do erro ou da falsidade, em sentido simples. Ela, na verdade, ilustraria a vocação da narração do cinema moderno para promover indistinções entre o real e o imaginário vivido pelos personagens; para permitir a coexistência de temporalidades diversas, sem que nenhum tempo se sobressaia ao outro; e para implodir regimes de crenças e convicções cristalizadas. Deleuze encontra seus exemplos na obra de Welles, Resnais, Robbe-Grillet e da Nouvelle Vague, sobretudo nos trabalhos de Godard. A narração falsificante, portanto, não se confunde com uma *narração falsa*.

E, como indica o pesquisador brasileiro, Pasolini¹³⁶ foi o primeiro autor a identificar a ascensão da SIL. Mas a análise do italiano incide sobre a produção ficcional, notadamente os filmes de Antonioni, Bertolucci e Godard, realizadores que integravam o ambíguo *cinema de autor*¹³⁷. De início, Pasolini celebra as potências da nova tomada, vislumbrada na obra de seus contemporâneos; todavia, ante a institucionalização do cinema de autor, seguido de seu esvaziamento crítico, termina por censurá-los: debocha do “esteticismo demasiado e febril” de alguns filmes, além de identificar na estrutura diegética de muitas produções a inclusão de personagens- pretextos, tipos neuróticos ou desviantes, que serviriam para externalizar as angústias individuais dos diretores e ratificar suas visões de mundo burguesas (Pasolini, 1981). Longe de promover alguma revolução narrativa e social, tal arte, apesar de suas virtudes evidentes, teria, aos olhos do italiano (então um comunista convicto), o estatuto de um *cinema da reprodução*¹³⁸.

Em sua análise, no entanto, Pasolini teria desconsiderado outro domínio igualmente em renovação no contexto da década de 1960 – o documentário. Tal lacuna seria preenchida por Deleuze, sobretudo no capítulo “As Potências do Falso”, de *Cinema II: A Imagem-Tempo*; neste segmento, o francês dirige suas observações para esta tradição, amplificando o inventário de mudanças preconizado pelo colega italiano. Acompanhemos, pois, as considerações do filósofo. Em sua vertente clássica, nos diz Deleuze, o então chamado *cinema de realidade* “queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente a maneira de ver das próprias personagens”. Ou seja, desejando recusar a ficção, o documentário, na verdade, terminava por ratificar a divisão subjetivo/objetivo oriunda da estrutura narrativa ficcional: “havia o que a câmera vê, o que a personagem vê, o possível antagonismo e a necessária resolução de ambos” (2009, p. 181). Articulação que, além de preservar *o eu é eu* (cineasta e personagens com identidades fixas

¹³⁶ - O ensaio *O Cinema de Poesia* é pioneiro na identificação da nova tomada. Conferir:

PASOLINI, Pier Paolo. *O Cinema de Poesia*. In: **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

¹³⁷ - Conferir:

BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *Como Pensar a Autoria na Criação Cinematográfica?* In: MOGUILLANSKY, Marina, MOLFETTA, Andrea, e SANTAGADA, Miguel. (org.). **Teorias Y Práticas Audiovisuais**. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2010, p. 567-579.

¹³⁸ - A expressão *cinema da reprodução* é minha e não de Pasolini, mas me parece equivalente do espírito crítico e irônico com o qual ele censura seus colegas, ao final do ensaio, por investir em um cinema que, apesar das qualidades estéticas, não demonstrou ser portador da revolução necessária e da capacidade transformadora inerente a um verdadeiro *cinema de poesia*.

e discerníveis – sem contaminação de suas visões), mantinha incólume todas as implicações oriundas deste binômio (manutenção do controle discursivo, do viés autoritário e do olhar colonizador).

Para Deleuze, o caminho escolhido pelo documentário clássico – abandonar a ficção em um suposto benefício do real – não permitiria a este domínio irromper em sua potência plena: em síntese, quando se aponta a câmera para o real, com o intuito de desvelar pretensas verdades, somente se encontra *ficções*. Um *engodo*. Qualquer ruptura ou inovação só será possível, resalta o francês, quando um novo modo de narrativa despontar, reorientando a relação cineasta/câmera e personagem (subvertendo a relação objetivo/subjetivo) e substituindo a busca pela verdade por um *ato de fabulação*. A ruptura, portanto, não decorre de uma escolha entre a ficção e a realidade, mas do agenciamento/estímulo da função fabuladora dos personagens; um cinema assim orientado poderá se chamar *cinema-verdade*, uma vez que terá destruído ou desistido de qualquer modelo de verdade para se tornar eminentemente *criador*. Estabelecendo uma analogia com a célebre frase de Jean Rouch, poderíamos concluir: em oposição a um suposto cinema da verdade (com pretensões de transparência e de apreensão da realidade em sua complexidade), deparamo-nos com uma arte que aceita a *verdade do cinema*, suas limitações e real potência¹³⁹.

“O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribuir para a invenção de seu povo. [...] Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas ficções pelas fabulações. Ambos se comunicam na invenção de um povo”. (2009, p. 183)

Deleuze vislumbra o desabrochar de tal potência na obra de Shirley Clarke e do “primeiro” Cassavetes, mas, sobretudo, no “cinema do vivido” de Pierre Perrault e no “cinema-verdade” de Jean Rouch. Sobre os dois últimos, afirma que suas evoluções seriam mal-entendidas se nos limitássemos a aceitar que decorrem tão somente do reconhecimento da impossibilidade de se atingir um real bruto em virtude da presença enfática da câmera (pro-

¹³⁹ - Em vez de um encontro supostamente transparente, ou da busca pela verdade de alguns sujeitos, o cinema, no limite, só pode nos revelar a verdade de um encontro (o embate de *mise-en-scènes* na circunstância das filmagens e as tensões implícitas nesta relação).

blema há tempos internalizado e “superado” no campo documental). Ambos propõem uma nova relação entre personagem e câmera (entre posições subjetivas e objetivas) marcada pela indiscernibilidade de visões de mundo, e parecem ratificar o seguinte princípio: em vez de apontar a câmera para o real com pretensões de apreendê-lo em sua complexidade, é somente apostando na ficção do personagem (na sua imersão fabular) que algum vestígio do mundo pode se manifestar com intensidade.

Para Deleuze, a vitalidade desta narrativa, definida pela emergência de um novo circuito objetivo-subjetivo (a fecundação recíproca promove uma indistinção entre os pontos de vista; as fronteiras, antes rígidas, são pulverizadas em benefício das *potências do falso*), tornaria a alternativa real/fictício ultrapassada. “A célebre fórmula – ‘o que é fácil nos documentários é que sabemos quem somos e quem filmamos’ – deixa de valer”, decreta o francês (2009, p. 185). Cineastas e personagens devem se tornar *outros* no processo de filmagem; e suas identidades cotidianas, ser estilhaçadas. No entanto, apesar da recapitulação aqui proposta, admito que não constitui tarefa simples precisar o ato de fabulação, conceito originalmente bergsoniano (embora a ele se refira com frequência, Deleuze também não o reformula de modo categórico nestes dois tomos consagrados ao cinema). Propomos, então, algumas aproximações possíveis. Inevitavelmente, existe um forte vínculo entre a instância fabuladora e a dimensão memorial (a fabulação resulta de uma confluência ou interpenetração de memórias), além de uma verve exibicionista e performática (gestual e ritualística). Embora a narração de um filme como *Eu, Um Negro* (Rouch, 1959) possa ser vista com um ato de reinvenção e de fabulação, creio que o ato fabular se manifesta melhor na circunstância da tomada, no embate entre os sujeitos em cena (seria assim uma prática instaurada pelo agenciamento do cineasta e pela presença instigante da câmera). Na fabulação, o sujeito não rememora propriamente aquilo que foi ou que fez, mas também aquilo que gostaria de ter sido ou ter vivido (ela propicia uma reinvenção da *potência do passado*). Colocada em outros termos: a fabulação possibilita o teatro do sujeito na tomada – o espaço no qual ele pode se recriar e falar de si, de seu passado ou do futuro que ambiciona (a verdade do discurso não é critério de julgamento; importa a sua desenvoltura, a convicção com que revolve suas memórias). Portanto, a fabulação prima pela ambigüidade e não rigidez dos sentidos – aspectos que serão pormenorizados no próximo capítulo. Neste deslocamento

acionado por uma palavra em ato, o personagem traça um devir-outro para si, fora da identidade incrustada/cristalizada no cotidiano.

E, como assinala Teixeira, no documentário que se deixa fertilizar pela fabulação, a realidade jamais é um dado inerte, passível de captação em estado bruto; já as personagens que nele habitam e circulam, diferentemente das personagens ficcionais, são tanto mais reais quanto mais se despem de suas identidades fixas e traçam novos devires para si. O documentarista, por sua vez, se depara com um universo que escapa a qualquer roteirização, imergindo num terreno movediço que abala seu sistema de crenças. Também ele pode almejar transformar-se em outro; todavia, recluso na privacidade de uma consciência ou num jogo enunciativo pré-definido (modelo clássico), ele pouco avança. É preciso estabelecer novas relações com as personagens reais do documentário em processo e partilhar a enunciação. Tal relação, afirma Teixeira, não ocorre propriamente entre interlocutores, mas, sim, entre *intercessores* – interceder é fazer passar de um ao outro, é afetação recíproca no ato interativo, gesto que permite aflorar novas potências de vida, sem reiterar as identidades ancoradas no presente, e que ressignifica o circuito objetivo/subjetivo na imagem audiovisual. Em outras palavras, seu desafio é tornar-se outro junto com a personagem¹⁴⁰, abdicando assim da veneração de suas próprias ficções (2003, p. 168 e 169).

Antes de redirecionar minha análise para a obra de Eduardo Coutinho, gostaria de expor mais duas observações sobre os comentários de Deleuze em torno do *ato fabular*. O entusiasmo do filósofo no capítulo aqui cotejado é revelador do modelo de documentário por ele defendido como condição imprescindível à emergência de um cinema transgressor o suficiente para implodir as convenções definidas pelo regime da imagem-movimento. Contra as produções marcadas pela separação entre as posições objetivas e subjetivas, disjunção indicadora de um forte controle discursivo e de uma relação autoritária no ato criativo (fomentadoras, portanto, de um *cinema da reprodução*), Deleuze parece evocar um documentário que resulte de um corpo-a-corpo do cineasta com o mundo e de um processo de transformação que afete a ambos (realizador e personagens), desestabilizando suas convicções e identidades, revolvendo suas memórias, promovendo aprendizagens mútuas. Trata-se de

¹⁴⁰ - Para mais esclarecimentos sobre a função fabuladora e a manifestação da subjetiva indireta livre no documentário, conferir: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Eu é Outro: Documentário e Narrativa Indireta* Livre. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). **Documentário no Brasil – Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

um *chamado-convocação* de grande força poética e política, que parece influenciar muitos cineastas a encampar a recusa de qualquer distinção entre os domínios documental e ficcional¹⁴¹.

Sua “convocação”, não pairam dúvidas, me parece pertinente e necessária para repensarmos as limitações e relações de força implícitas nos documentários que se constroem a partir de um contato direto com o outro, que se amparam em entrevistas e depoimentos, que resultam de encontros com pretensões de se converter em diálogos... Porém, creio que o embate/contaminação de forças sugerido pelo filósofo solicita alguma ponderação, inclusive sua defesa/incensamento de Rouch. É preciso ressaltar que é Jean Rouch, cineasta francês (europeu), branco (ainda que pretenda se transformar com o *outro*, negro), quem detém o controle da filmagem e, de certo modo, “autoriza” a fala do *outro*. Seus filmes da maturidade certamente não reiteram o olhar colonialista típico das obras etnográficas que lhes antecedem, mas é necessário sinalizar onde se encontra a câmera e quem define a edição final da obra, bem como as premissas que norteiam o ato criativo – em outros termos, quem propõe as regras do *dispositivo*. Em síntese, alguma autoridade persiste e não pode ser obliterada (*sina* inevitável em qualquer situação de filmagem). Ante tal *sina*, é preciso ponderar que transformação, de fato, pode ser vivenciada pelo cineasta neste processo – em outros termos, até que ponto, *o fardo da autoridade* no set permite o estilhaçamento de identidades e a contaminação entre visões de mundo?

Por outro lado, embora não se refira explicitamente ao *cinema direto norte-americano* (o nome de Richard Leacock é evocado rapidamente), a análise de Deleuze traz implícita uma crítica importante, embora hoje um pouco defasada, desta tradição documental. Para compreender a posição do filósofo, é preciso um recuo histórico. Os dois tomos de Deleuze sobre o cinema foram escritos nos anos de 1980, quando o ponto focal de muitos textos acerca do documentário ainda era o fetichismo da técnica – em outros termos, a inflexão vislumbrada neste domínio, para alguns analistas, teria sido resultado de avanços tecnológicos e, não, de guinadas éticas e reorientações estéticas. Deleuze inverte esta equação, privilegiando a potência da criação transgressora: em sua análise, dirá o filósofo, o

¹⁴¹ - Em texto-homenagem ao empreendimento teórico de Deleuze nos dois tomos dedicados ao cinema, Raymond Bellour, por exemplo, afirma que o esmero político e o cuidado artístico do filósofo em analisar a função de fabulação na obra de Rouch, Perrault e Cassavetes “desfaz a oposição falsa e poderosa entre ficção e documentário” (Bellour, 2005, p.242).

cinema não é direto, nem indireto, mas indireto livre (pelo menos o cinema que ele identifica como transformador, disruptivo). Sobre a vertente norte-americana do direto, podemos hoje projetar novas conclusões. Ainda que, em textos dos anos de 1960, Leacock, os irmãos Maysles ou Robert Drew tenham manifestado pretensão de atingir, em seus filmes, alguma verdade subjacente ou um real não turvado de ficção, creio que este não é o fundamento que aflora de suas obras cinematográficas. Passadas algumas décadas, podemos sugerir uma leitura mais generosa desta escola. Malgrado as diferenças entre tais realizadores, seus títulos parecem investir na seguinte premissa: mesmo um sujeito observado permanentemente (e ciente desta observação) poderia, em algum momento, naturalizar a presença da câmera e deixar transparecer um instante de tensão, hesitação ou emoção revelador de seu cotidiano ou da posição que ocupa no tecido social. Tal tomada pode não promover contaminações entre *cinasta* e *personagem* no documentário, implodindo identidades, tampouco apresenta o caráter inovador da subjetiva indireta livre, mas, em termos de registro documental, ela não me parece menos virtuosa e dramática¹⁴².

Finalizadas as digressões sobre o *ato fabular* e a ambígua relação do documentário com a fala do *outro* (a alteridade permanece como desafio na história desta tradição), podemos voltar às considerações apresentadas no início deste segmento para dissecá-las um pouco mais. Num gesto que comporta riscos, sugeri um elemento peculiar à grande parte da obra de Eduardo Coutinho: sua confiança na competência narrativa dos sujeitos em cena, atestada por uma crescente valorização da oralidade e da expressividade dos indivíduos por ele abordados. Em parte significativa de seus títulos, portanto, os entrevistados são instigados a revolver suas memórias e a recapitular histórias de vida. Trata-se de um *cinema falastro*, no bom sentido: nele, a palavra falada (com suas singularidades e encadeamentos), mais do que a dimensão visual, parece ocupar um lugar central – o que não implica em menosprezo pelo componente visual, conforme já detalhei¹⁴³. Feitas as ressalvas, esforcemo-

¹⁴² - Para uma revisão do cinema direto (sua potência e arrefecimento), conferir: Rodrigues, *op. cit.*, 2011, p. 134-158.

¹⁴³ - Em consonância com Deleuze, entendo o visual e o sonoro como componentes da imagem cinematográfica – entre eles não haveria oposição, mas uma relação ora pautada pela complementaridade/redundância (cinema clássico), ora pela disjunção/dissociação (inovação operada pelo cinema moderno). Segundo o filósofo, em seu devir, esta arte teria atravessado fases diferentes: no Primeiro Cinema, havia a imagem visual a ser vista e os atos de fala inseridos em cartelas, em estilo indireto, que solicitavam tão somente a leitura do espectador. Com o cinema falado, a *imagem visual* e a *imagem sonora* tendem a ocupar o mesmo plano imagético e a exercer papel diegético: agora, os atos de fala, em estilo direto, e os demais sons solicitam serem ouvidos,

nos por identificar outras particularidades de sua obra. Se, pelas considerações de Da-Rin e de Teixeira, o que mais desponta nos documentários realizados nas últimas décadas é uma interminável polifonia de vozes, materializadas pela convocação recorrente da fala do “outro” (processo de banalização que tem promovido um esvaziamento crescente deste recurso), qual seria o diferencial dos filmes de Coutinho – o que distingue ou seus títulos dos excessos do “varejo”, excessos estes que, com frequência, recaem na falácia do “dar a voz ao outro”?

Creio que, no cinema de Eduardo Coutinho, testemunhamos uma reinvenção da fala – em termos mais objetivos, o *outro* tem sua voz revigorada, livre das interdições habituais da televisão, que privilegia depoimentos curtos e concisos, bem como do efeito deletério vislumbrado na edição de muitos documentários que, não raro, fragmentam as entrevistas, convertendo o encontro em opiniões rápidas, aparentemente desconexas (cada resposta parece encerrada em si, como se não fosse oriunda de um contexto maior que possibilitou o seu afloramento). Se os personagens de Coutinho se notabilizam nesta constelação monótona de infinitos entrevistados/depoentes, é porque eles atingem uma condição especial em cena, facultada pelo agenciamento providencial do cineasta e proporcionada pela menor pressão do tempo – em seus filmes, a ampulheta não verte de modo ameaçador, exigindo sínteses de cada interlocutor. Os planos extensos, duradouros, permitem, pois, que o personagem se familiarize com o cineasta e a equipe no decorrer do encontro, que adquira desenvoltura em cena e manifeste convicção diante de sua própria narrativa – a experiência do vivido é reelaborada de forma enfática e fecunda. Munido de informações prévias sobre seus sujeitos (mecanismo vislumbrado em muitos de seus títulos) ou acatando a força criativa do imprevisto (vide *Boca de Lixo* e *O Fim e o Princípio*), Coutinho instiga a centelha narrativa que habita em cada um de seus personagens, concedendo-lhes a audição e o tempo necessário para revolver suas memórias. A predileção do diretor por tomadas extensas,

mas também vistos (localizados e percebidas suas linhas de difusão); ao mesmo tempo, a dimensão semântica do som, que enriquece os sentidos da narrativa, exige que a componente visual não seja tão somente vista, mas igualmente lida (interpretada) pelo espectador. O desafio do cinema moderno, para o filósofo, foi de fato transformar esta arte em *audiovisual* – evitar a subordinação/dependência entre uma dimensão e outra da imagem. Inspirado em Blanchot (“falar não é ver”), Deleuze nos esclarece que o cinema moderno estabelece tal efeito disjuntivo: respeitadas suas especificidades, a imagem visual deve comunicar o que a imagem sonora não pode dizer e vice-versa, promovendo, assim, a ascensão do discurso indireto livre e bloqueando igualmente os sistemas de julgamento do espectador. Para aprofundamento, ver capítulo 9 (*Os componentes da Imagem*) em “Imagem-Tempo II”.

duradouras, valoriza o embate das forças em tensão no quadro, anula a pressão do relógio, arrefece os estados de vigilância e promove maior intimidade entre as partes, o que permite ao personagem ganhar confiança em sua narrativa.

Estabelecidas as regras do dispositivo, a escuta atenta do cineasta quase sempre encontra narradores entusiasmados, o que nos permite sugerir que, mais do que o desejo de falar, o que prolifera na contemporaneidade são sujeitos carentes de um ouvido aplicado (de alguém que lhes ouça com a reverência devida). Tal gesto, aliado ao *feeling* de Coutinho (agenciador nato) e a verve exibicionista de seus entrevistados, suscita nos personagens *o ato fabular* – com frequência, seus sujeitos se desprendem das identidades cristalizadas no cotidiano e, em cena, alçam vôos inesperados, admiráveis (em alguns títulos, não raro, é comum o próprio personagem, ao término do encontro, se surpreender com a magnitude de sua fala). De seus entrevistados, é preciso ressaltar que, nos títulos precedidos de pesquisa prévia, são escolhidos pela intensidade/competência narrativa. Em muitos deles, portanto, verifica-se certa predisposição para falar, para acatar o *jogo* valorizado pelo cineasta. Todavia, o ímpeto para falar não é suficiente para garantir um encontro fulgurante – sem o agenciamento devido, corre o risco do esvaziamento e da banalização já denunciadas. Cabe a Coutinho catalisar esta fala e fomentar o extraordinário na tomada, convocando a dimensão fabuladora do sujeito. Este encontro, por conseguinte, possui dimensões performática, ritualística e, não raro, exibicionista, como já avaliou Bezerra (2009). E, como se trata de um jogo, não podemos nos esquecer de que também o cineasta é *performer* neste embate – desempenha um papel.

Um cinema amparado neste tipo de matéria-prima (a memória e histórias de vida) está inevitavelmente fadado a variáveis pouco contornáveis – quais sejam, a limitação de todo e qualquer relato, a seletividade/falibilidade da memória, a ação pontual do esquecimento a recalcar ou ressignificar lembranças. Contudo, o que poderia ser insalubre para um cineasta interessado em investigar fatos do passado ou em comprovar a credibilidade de seus entrevistados, se converte em combustível primordial para os filmes de Coutinho. Específico: ao eleger a fabulação como engrenagem de seu cinema, o que está em pauta para o cineasta não é propriamente a veracidade dos relatos, mas a eloquência e a convicção ostentada por cada personagem abordado nesta tarefa de revolver suas memórias, de reinventar seu destino, de traçar novos devires para si e sua comunidade. Em outros termos, *o que importa,*

prioritariamente, *não é o que o personagem diz*, mas *como o diz*, se utilizando de quais recursos criativos/narrativos, trilhando derivas inesperadas para si e para o espectador, mas também para o cineasta¹⁴⁴.

Pelos motivos anteriormente identificados, portanto, na obra de Coutinho não verificamos um “dar a voz ao outro”, no sentido negativo avaliado por Teixeira (2003). A palavra não é dada ou doada (gestos que pressupõem, respectivamente, uma falsa generosidade e uma conduta invasiva, leviana), mas partilhada, cabendo aos entrevistados generosas *fati- as verbais*; e, mais importante do que esta partilha da fala, a meu ver, é a disponibilização do ouvido – em cena, Coutinho é sempre um auditor deferente, dedicado. Talvez esta seja a demanda maior dos sujeitos por ele abordados – dispor de uma escuta atenta, de alguém que se interesse por suas trajetórias. Todavia, outros elementos de sua prática cinematográfica, a meu ver, contribuem de forma considerável para este revigoração da fala. Primeiramente, as perguntas dirigidas por ele aos entrevistados, salvo uma ou outra exceção, são abertas – ou seja, pouco direcionadas, permitindo assim ao *outro* “voar” com mais desenvoltura em suas respostas, entregar-se ao *ato fabular*. Igualmente relevante é a manutenção destas perguntas no processo de edição, de forma a não mascarar para o espectador, mas também para o entrevistado, as interrogações que motivaram tais respostas¹⁴⁵. A este gesto talvez possamos designar de *esforço de transparência*. Por fim, uma observação imprescindível: durante a tomada, Coutinho está sempre presente no quadro, face a face com seu per-

¹⁴⁴ - Todavia, é preciso não confundir a prioridade conferida por Coutinho à eloquência narrativa e à dimensão fabular dos personagens como uma espécie de valorização de um relato puramente fantasioso, ainda que articulado com convicção. Como esclarece o cineasta, independente da reinvenção operada nas narrativas, os sujeitos por ele abordados quase sempre são tipos experientes, com muitas histórias para partilhar. Diante da câmera, a pessoa que narra sua trajetória (o que ela é, gostaria de ser ou de ter sido) se descobre, simultaneamente, personagem e autora do texto em gestação. Tal processo promove uma série de convergências – entre imaginário e realidade, entre histórias e estórias, entre os marcos individuais de sua existência e as vivências partilhadas coletivamente. Em outros termos, por mais fantasiosa que seja a narração, como atesta o diretor, ela tem um pé na experiência real. “Você só chega à verdade através do imaginário, e nem é um problema de se chegar à verdade, são versões da verdade. Uma pessoa pode te dar um relato extraordinário da vida dela, um relato da história do Brasil que seja, que tem alguma coisa de verdade, e tem mil coisas que são inventadas; a pessoa se projeta no papel que não teve, e que a memória construiu. Mas não é completamente fictício, tem que ter uma base no real, para você subir para o imaginário e voltar”, ressalta o cineasta. Ver: *Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte*. In: **Revista Sexta-Feira**, No. 2. Disponível em http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/campo_cont.pdf [data de acesso: 30 de agosto de 2010]

¹⁴⁵ - A exemplo do que sugere Comolli, a escuta generosa evidente na gravação deve se repetir no processo de montagem, de modo que também o espectador possa apreender a magnitude da palavra revigorada – sua respiração, ritmo e encadeamento. Caso contrário, uma montagem precipitada e desatenta pode boicotar a fulgência original do encontro (2008, p. 119).

sonagem – ele não é cinegrafista, tampouco permanece fora de campo orientando a cena. Em outros termos, seus narradores sabem a quem se dirigir, o que lhes confere maior segurança e evita o monólogo evidente em muitas entrevistas nas quais os sujeitos abordados se dirigem à uma câmera ou interlocutor indiferente.

Podemos recorrer a Comolli para entendermos um pouco mais a magnitude do encontro no documentário de Eduardo Coutinho. Na opinião do crítico francês, apesar do excesso de entrevistas no cinema e na televisão, este recurso nunca deve ser encarado como banal e sem desafios – em suas palavras, “convocar alguém para compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo [...] nunca foi e nem pode ser um gesto anódino” (2008, p. 86). Colocar-se de frente para o outro, numa relação mediada por uma máquina, é um gesto de grande responsabilidade – trata-se de um duelo, “uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência”. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, nos diz Comolli, “a máquina capta – cruelmente – a nulidade desse encontro”. Em síntese, conclui ele: “não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença” (2008, p. 86).

O desafio é árduo, nos lembra o francês. Num cinema hoje marcado pela conciliação, pela padronização, pelo apaziguamento das tensões, que iguala em vez de respeitar as diferenças, o que fazer da alteridade? Que lugar lhe conferir, que não seja aquele de uma redução, nem de uma estigmatização? As sugestões indicadas por Comolli, com frequência, convergem com a prática cinematográfica de Coutinho. Vejamos. Num primeiro momento, ele censura a exclusão das perguntas na fase de edição (prática que sugere desonestidade); em seguida, condena o gesto de muitos realizadores que se ausentam do quadro, sem interagir com seus sujeitos, o que promove uma transformação do possível encontro em monólogo confuso. Em tal decisão, conclui, estaria implícito mais um pecado: sem um auditor deferente, o sujeito da palavra filmada se vê na obrigação de inventar em campo algum dispositivo de escuta para si – eis a origem do excesso de auto-mise-en-scène recorrente em muitas obras de não-ficção (2008, p. 87 e 88). Mas os impasses neste domínio, revela Comolli, não aceitam saídas fáceis. Vejamos: em seu fascínio pela *fala*, o documentário, num primeiro momento, pressupõe um não-controle da relação com o *outro* para que o encontro atinja sua potência (uma abertura para a alteridade). Este preceito, segundo Comolli, se choca com a noção de mise-en-scène, com o excesso de controle e autoridade no set que

visam inibir as surpresas, minimizar os imprevistos. Tal contradição, segundo ele, “funda a nossa prática” – respectivamente, o medo e o desejo do *outro*, desejo da entrega e também temor da entrega (que ela desestabilize o sujeito cineasta). Mas “como reduzir o medo e ritualizar o outro de forma a mantê-lo?” Como colocá-lo em cena sem traí-lo? É preciso primeiramente lembrar que, no desejo do *outro*, haveria, sobretudo, “o desejo de não ser tomado por pouca coisa”, de não ter sua complexidade reduzida, de não ter sua fala minimizada e menosprezada (2008, p. 88 e 89). Creio não restar dúvidas de que, nas considerações de Comolli, podemos vislumbrar elementos que nos remetem ao cinema de Coutinho. Em certo sentido, é como se o legado artístico do brasileiro, na sua relação com o *outro*, constituísse uma espécie de espelho das observações do crítico francês.

Entretanto, tal conduta (*não tomar o outro por pouca coisa*) não deve ser confundida como um gesto que propicia uma democratização do controle discursivo. No limite, como já observei a respeito de Rouch, é o cineasta Eduardo Coutinho quem detém o controle da filmagem, quem define a edição final da obra e estabelece as premissas do dispositivo em vigor. Em seus títulos, testemunhamos uma partilha generosa da fala e uma audição deferente; todavia, é preciso admitir que alguma autoridade persiste e não pode ser obliterada. Isto não nos impede de ressaltar outros aspectos positivos de sua prática cinematográfica: em muitos de seus filmes, ainda que não se verifique uma plena democratização do discurso, os personagens, não raro, se convertem em sujeitos ativos da comunicação, tendo em vista que suas derivas narrativas resistem a premeditações por parte do diretor¹⁴⁶. E, ainda que eles não participem das decisões que antecedem as filmagens ou do processo de edição, tal imprevisibilidade, em certo sentido, também os converte em autores da obra em gestação, sobretudo nos títulos onde é mais enfática a ação criativa do imprevisto – no capítulo seguinte, analisaremos situações nas quais alguns personagens se “apoderam” da condução do documentário.

¹⁴⁶ - Nos títulos antecédidos de pesquisa prévia, Coutinho dispõe de informações sobre seus personagens, “tipo de munição” que, nas mãos de um cineasta inexperiente, poderia converter o encontro em conversa direcionada, previsível. Em tais filmes, Coutinho aborda seus interlocutores sobre situações e histórias já recolhidas pela equipe de pesquisa e repassadas a ele (há, portanto, um direcionamento); todavia, tendo em vista o frescor do encontro entre o diretor e os personagens, a capacidade agenciadora do cineasta (que suscita o exibicionismo e a dimensão fabuladora dos sujeitos em cena) e a articulação aberta das perguntas, favorável ao “devaneio”, este encontro, quase sempre, ganha contornos surpreendentes e inesperados para ambos os pólos do processo comunicativo (personagens, cineasta e espectadores), “desviando-se” dos rumos sugeridos pela pesquisa prévia.

Diante das considerações teóricas aqui recapituladas, sobretudo as observações oriundas do capítulo “As Potências do Falso” (Deleuze), caberia um comentário final sobre a prática documental de Coutinho. Em sua defesa da fabulação, o filósofo francês sugere uma transformação mútua dos cineastas e personagens em cena, pautada num arrefecimento do circuito objetivo-subjetivo e numa contaminação de suas visões de mundo, seguida de um apagamento de identidades (*o triunfo do eu é outro*). Cabe nos perguntar como Coutinho, de fato, entra nesta relação direta com o personagem, afetando e sendo afetado neste processo. Como indica o filósofo francês, o tornar-se outro para o cineasta se configura quando este abdica de suas “verdades” pela ficção dos personagens, recusando assim certezas pré-estabelecidas sobre seus sujeitos.

Trata-se, pois, de acionar uma escuta aberta, que não comporta prejulgamentos e que implica numa substituição das ficções do diretor pelo ato fabular dos personagens, estimulando-os, assim a se transformar em algo que ultrapassa suas vivências cotidianas. Em tal decisão, vislumbra-se um déficit considerável de autoridade (menor controle) no set que comporta igualmente uma partilha do ato criativo. Portanto, do ponto de vista do cineasta, o tornar-se outro não é algo identitário (migração de um devir a outro); seu papel consiste em agenciar/desencadear a palavra fabuladora, que instaura indiscernibilidades e reconfigura o circuito objetivo/subjetivo na tomada. Como sugere Deleuze, ele deve se *interceder* personagens reais que substituam em bloco suas ficções (do diretor) por fabulações e se fertilizar no encontro. Nesta abdicção de certezas, ele já se torna outro com o personagem. Por fim, também a inovação estética a cada filme implica uma transformação/passagem; em Coutinho, esta inquietação é evidente: a cada obra, a alteração do dispositivo já indica uma clara necessidade de mudanças, um desejo de inovar, de não se repetir.

De qualquer modo, busquei nesta etapa final pormenorizar o lugar da fala no cinema de Coutinho – uma arte que aposta na competência narrativa dos sujeitos em cena, mediante uma contínua valorização da oralidade e da expressividade dos indivíduos (oralidade que, como já ressaltai, também implica investimento corporal e engajamento afetivo das partes envolvidas na tomada – cineasta e personagens, principalmente). Neste cinema, que elege a interlocução como procedimento recorrente e no qual a reflexividade se converte em axioma, os entrevistados são instigados a reelaborar suas memórias e a recapitular histórias de vida mediante a convocação do *ato fabular* – prática que solicita de cada persona-

gem uma espécie de transfiguração, reinvenção de si. Portanto, neste documentário, o que está em pauta não é a veracidade dos relatos, mas a eloquência e a convicção manifesta neste gesto de recriação identitária. Na condição de agenciador e de ouvinte atento, Coutinho propõe uma arte que revigora a fala e que se distancia da afabilidade ambígua do “dar a voz ao outro”. Um cinema que não minimiza a complexidade do *outro*, tendo em vista o esforço de transparência (perguntas e respostas são mantidas na edição) e a duração generosa dos planos, decisão que possibilita aos personagens abrandar os estados de vigilância e ganhar desenvoltura em cena.

No capítulo seguinte, analisaremos três outros títulos do diretor – *Santo Forte* (1999), *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007) –, obras nas quais é possível vislumbrar a imersão fabular dos personagens, acompanhada do viés performático e exibicionista implícito nesta transfiguração. Em tais filmes, diferentemente do que observamos em *Cabra*, *O Fio da Memória* e *Peões*, verificamos uma maior confiança na força criativa do acaso, o vínculo indivíduo e sociedade não é tão priorizado nas entrevistas (os sujeitos não são convocados a falar a partir de uma experiência ou passado comum) e desponta um novo tipo de memória, a reconfigurar a fala dos personagens. Avancemos, portanto, para a terceira unidade.

Capítulo 3: Novas derivas da memória

Nos capítulos precedentes, privilegiei a leitura e a análise de três filmes que, a meu ver, partilham um aspecto comum: nestes títulos (são eles *Cabra Marcado para Morrer*, *O Fio da Memória* e *Peões*), o vínculo entre a memória individual e a memória social me parece forte o suficiente para compor um referencial em torno do qual gravita grande parte dos relatos documentados por Coutinho. Em outros termos, com frequência a narrativa do vivido se encontra entrelaçada a um sentimento de pertença a um grupo ou comunidade maior, ou orientada pela existência de um passado comum vivenciado pelos entrevistados. No caso específico das obras abordadas, podemos esboçar um resumo deste passado: o engajamento nas lutas camponesas e o envolvimento na realização de uma obra cinematográfica interrompida arbitrariamente por interdição política, seguida da conseqüente imersão na clandestinidade (*Cabra*); as cicatrizes da escravidão, o estigma do preconceito e a identidade reconstruída a partir de fragmentos (*O Fio da Memória*); e a militância sindical no âmbito de uma greve singular na história do operariado brasileiro, acompanhada do posterior alijamento do universo fabril em virtude das reconfigurações no mundo do trabalho (*Peões*). Convidados a falar de si e da experiência pretérita que os irmana, num exercício que, por vezes, se aproxima dos procedimentos da história oral, os sujeitos destes filmes se entregam a um ato rememorativo onde a afirmação da singularidade não raro é acompanhada de um revigoramento dos laços sociais (ou, no mínimo de uma evocação de tais laços).

Para o presente capítulo, que sinaliza o desfecho de nossa investigação, proponho um empreendimento analítico diferente. Nesta etapa da pesquisa, serão igualmente avaliadas três obras de Coutinho – *Santo Forte* (1999), *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007). No entanto, diferentemente da trilogia anterior, o foco central da análise aqui não será a emergência do par memória individual/memória social a entrelaçar cada depoimento. De forma prévia, podemos inferir que nestes títulos as entrevistas se tornam menos circunscritas a um eixo temático e a uma vivência comum partilhada pelos personagens, culminando em encontros caracterizados por um menor controle (nos dois primeiros filmes, o imprevisto e o acaso se convertem em forças criativas atuantes) e uma maior abertura para o “outro”; um contexto propício, portanto, à *fabulação*. Estimulado pela conduta agenciadora do cineasta, pela escuta deferente e pela duração da tomada, cada sujeito é instigado a falar de si e de sua trajetória, tecendo um relato de notáveis intimidades, ao mesmo tempo confes-

sional e inventivo, pura *potência do falso* que suscita a reelaboração de si diante da câmera – memória em permanente deriva, bifurcação de devires.

Todavia, como sugere Ecléa Bosí, temos consciência de que o registro de uma memória pessoal, ainda que colhida de forma isolada, inevitavelmente tangencia uma experiência social, familiar ou grupal – em outras palavras, é impossível estabelecer uma clivagem entre o indivíduo e a cultura, isolando-o dos processos de socialização e de seus núcleos de convívio e interação (1999, p. 37). Reconhecemos, portanto, que, nestes três filmes, o social de algum modo se externaliza na fala dos sujeitos entrevistados – ou seja, esta memória em deriva e articulada num encontro mais aberto (sem rígida demarcação temática) também evoca o par indivíduo e sociedade. De modo análogo, poderíamos dizer que, embora tenhamos privilegiado a análise deste par nos capítulos preliminares, isto não significa afirmar que nos títulos ali investigados inexistisse manifestação fabular. Se aqui privilegiamos um ou outro recorte é por entender que a delimitação proposta, em consonância com os aspectos mais relevantes de cada obra, contribui para enriquecer nossa leitura dos documentários selecionados para o estudo, sem culminar em dogmatismos (em posições demasiado fechadas ou pretensiosas).

Avancemos, então, no que parece ser a singularidade distintiva da tríade privilegiada no corrente capítulo. Ao destacar a ênfase no papel criativo do acaso, a valorização do imprevisto e das derivas narrativas, e o menor controle nos títulos já referidos, minhas impressões iniciais dialogam com as considerações de Duccini e Xavier. Em artigo onde avalia a dimensão autoral no cinema de Eduardo Coutinho, Duccini reconhece um progressivo “déficit de controle” em alguns de seus filmes recentes, proporcionado pela elaboração de dispositivos que comportam o imponderado, e uma maior abertura para a dimensão performática dos sujeitos abordados. Este movimento, segundo a pesquisadora, teria início em *Santo Forte*, se contrairia em *Peões*, para, depois, novamente se intensificar em *O Fim e o Princípio* – não à toa, o segmento consagrado a este documentário, em seu ensaio, ganha o pertinente subtítulo *a radicalidade do acaso* (Duccini, 2009, p. 96 a p. 106).

Em debate realizado no Centro Cultural São Paulo¹⁴⁷, e do qual também participara Jean-Claude Bernardet, Xavier nos introduz alguns temas que seriam aprofundados em artigo onde analisa procedimentos pontuais do cinema de Coutinho (texto ao qual nos remeteremos posteriormente). Na avaliação do ensaísta, Coutinho se destacaria no documentário brasileiro por se converter numa espécie de paradigma da concentração do *método da entrevista* – cada um de seus filmes representaria um esforço para expandir as potencialidades deste recurso, seja pela duração ou pela escuta generosa, estimulando, pois, os personagens abordados a assumir parte do controle da situação e a desenvolver um livre trânsito em cena. No limite, sua proposta teria como pressuposto a ativação de fissuras ou de momentos fugidios que escapam à vigilância dos sujeitos quando filmados, e a convocação do imponderável como forma de minimizar qualquer conduta programada – em outros termos, quanto mais o acaso e o aleatório são solicitados à cena, mais as personagens mergulham em sua própria experiência, saem do premeditado e a tomada nos surpreende¹⁴⁸. Xavier reconhece que esta guinada radical teve início em *Santo Forte*, em virtude de sua maior flexibilidade temática e abertura à alteridade, movimento que se desdobrou em *Babilônia 2000* (2001), atingindo, por fim, o “vôo-livre” vislumbrado em *Edifício Master* (2002)¹⁴⁹.

Em consonância com a leitura de Xavier e Duccini, mas também avançando em alguns pontos, vislumbramos na tríade delimitada para análise neste capítulo um movimento singular na cinematografia de Coutinho – um percurso cujos indícios já foram mapeados previamente, mas em torno do qual podemos tecer outras especulações. No que se refere à reinvenção da entrevista e à rarefação de procedimentos narrativos em prol de uma estilística quase minimalista, partilho da opinião de Mesquita, para quem *Santo Forte*, na verdade, constitui um marco do documentário brasileiro contemporâneo, reverberando e estimulando

¹⁴⁷ - Parte do conteúdo deste debate se encontra disponível no site da revista Contracampo, no endereço <http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm> [acesso em 08 de maio de 2011]. Na transcrição, infelizmente, consta apenas a data do evento (15 de agosto), mas não o ano de sua realização. O foco do encontro foi a centralidade da palavra e da entrevista no documentário brasileiro contemporâneo.

¹⁴⁸ - Este ponto de vista ou leitura da prática do documentário é convergente, diga-se de passagem, com muitas das opiniões defendidas por Comolli (2009) em sua defesa do *risco do real* e da *inscrição verdadeira*.

¹⁴⁹ - Embora a transcrição do debate não precise a data de sua realização, podemos deduzir, pelas considerações de Xavier, que ele é anterior a 2004. Tal dedução, é fato, baseia-se em nossa leitura da obra de Coutinho. Explico: *Peões*, lançado àquele ano, promove um recuo neste procedimento marcado pela temática mais flexível, privilegiando outro caminho onde a memória social e a experiência pretérita a conectar os sujeitos abordados são novamente aspectos relevantes. Em sua fala, Xavier não se refere a este filme. Por outro lado, o ensaísta também não faz alusão a *O Fim e o Princípio*, documentário que, em nossa opinião e também na de Duccini, apresenta maior liberdade e flexibilidade do que o *Master*.

o ímpeto criativo de outros diretores (2006, p. 13 a 17). Obra basilar da trajetória recente de Coutinho, os fundamentos ali empregados, de certo modo, fecundaram a produção posterior do cineasta. O que não significa afirmar a inexistência de diferenças temáticas e estilísticas entre este filme e os títulos que lhe sucederam – na verdade, do meu ponto de vista, Coutinho parece ter radicalizado seus procedimentos a cada nova produção. Por outro lado, *Santo Forte* me parece, se não inaugurar, pelo menos aprofundar outra experiência memorialística no cinema de Coutinho – precisamente aquela manifesta no ato de *fabulação*, situação na qual o sujeito, agenciado pelo cineasta, inventa outros devires para si¹⁵⁰.

Já *O Fim e o Princípio* (2005), a exemplo de *Boca de Lixo*, é a obra de Coutinho que mais aposta no improviso e na indeterminação como fomentadores do ato criativo (o que Duccini chamou de *radicalidade do acaso*); não obstante, é também aquela onde a oralidade se manifesta com maior vigor, expondo sua expressividade e encadeamentos narrativos próprios. Tal como abordei no segmento final do capítulo anterior, o privilégio outorgado à fala e à oralidade no cinema de Coutinho já está evidente em *Cabra Marcado para Morrer*, mas parece encontrar sua justa medida a partir de *Santo Forte* e, sobretudo, nesta produção de 2005. Em tais filmes, o cineasta, além de referendar a prática interativa/interventiva, confirma sua predileção pelo documentário mais focado nos personagens do que numa unidade temática – ratifica seu interesse pela eloquência narrativa dos sujeitos ao recapitular fragmentos de suas histórias de vida. Em minha avaliação, *O Fim e o Princípio* também sinaliza um claro desejo, por parte do diretor, de reinventar sua trajetória artística – em certo sentido, nesta obra, ele já promove inovações consideráveis. O seu próprio título, aliás, não ilustraria este processo de transição? O *fim* de um modelo supostamente exaurido (ou que já atingira seu ápice nos trabalhos antecedentes); o *princípio* de algo novo?

Tamanha inquietação culminaria na ousada aposta executada em *Jogo de Cena*, obra que, abertamente, estilhaçava o dispositivo inaugurado em *Santo Forte*, explicitando o teor

¹⁵⁰ - Neste parágrafo e no anterior, referi-me a *Santo Forte* como o documentário que inaugura novos procedimentos no cinema de Coutinho, deflagrando uma curva criativa que encontraria sua melhor expressão em *Edifício Master*. Bem, mas se este último título radicaliza o que fora iniciado no primeiro, por que não adotá-lo como recorte para o presente capítulo, em vez da obra anterior? Certamente, *Master* renderia um estudo prolífico; todavia, acredito que igual elogio é cabível a *Santo Forte*. Além disso, reconhecer o documentário de 2002 como um filme que melhor emprega certos procedimentos estilísticos não significa considerá-lo uma obra de maior envergadura. Em certa medida, na delimitação proposta, também entra em jogo minha predileção pela produção antecedente, juntamente com sua condição privilegiada de baliza inaugural deste processo de reinvenção do cineasta.

de ficcionalização que permeia seu documentário de encontro (poderíamos dizer que Coutinho forja um novo dispositivo para *desmascarar* o anterior – espécie de mágico que aceita partilhar conosco os truques lapidados em anos de ofício). Com sua ambígua conjugação de ficção e efeitos de real, com seus enquadramentos rigorosos e invasivos, *Jogo de Cena* descortina o teatro que subjaz no ato fabulador, num exercício de coragem que externaliza para o público a alquimia manifestada nos títulos precedentes – o que metaforicamente chamei de “vôo-livre” dos personagens (analogia, claro, tecida do ponto de vista do espectador). Em interessante artigo, Xavier antecipa esta revelação e nos confidencia que o *Jogo de Cena* sempre esteve presente na obra recente de Coutinho; sua observação é pontual e pertinente¹⁵¹. Porém, a ousadia do cineasta neste filme reside justamente em publicizar seu procedimento criativo para o espectador, explicitando o que permanecia implícito e colocando em questionamento não somente o seu dispositivo e a prática da entrevista, mas, em certa medida, o próprio documentário, enquanto domínio que ambiciona apreender alguma pretensa verdade¹⁵².

Adentremos agora em novas digressões para precisarmos alguns dos procedimentos empregados por Coutinho e, assim, descortinarmos a situação singular que aflora em decorrência de sua prática cinematográfica. No segmento final do capítulo anterior, destaquei a crítica pontual de Teixeira à prática sedimentada por parte do documentário moderno de substituir o monólogo autoritário do realizador, recorrente no formato clássico deste domínio, por uma partilha da fala/enunciação (o ambíguo “dar a voz ao outro”). Apesar da apa-

¹⁵¹ - A agudeza premonitória de suas observações desponta primeiramente no artigo *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu Diálogo com a Tradição Moderna*, publicado originalmente no catálogo da Mostra “Eduardo Coutinho: Cinema do Encontro”, organizada por Cláudia Mesquita e por Leandro Saraiva, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), de São Paulo, em outubro de 2003. O mesmo texto, com pequenas revisões, foi publicado em MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no Real**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010. Um ensaio posterior trás uma versão condensada de algumas das idéias articuladas no primeiro texto. Conferir: XAVIER, Ismail. *Documentário e Afirmação do Sujeito: Eduardo Coutinho, na Contramão do Ressentimento*. In: CATANI, Afrânio Mendes... [et al], (organizadores). **Estudos Socine de Cinema**: ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003, pp 163-171.

¹⁵² - Ilustrativas dos impasses suscitados por *Jogo de Cena* são as breves considerações de Jean-Claude Bernardet, publicadas em seu blog, quando da estréia da obra no circuito exibidor – são excertos que mais nos desafiam do que propriamente esclarecem os dilemas identificados. Segundo ele, a produção “solapa todo o cinema de entrevista, inclusive os filmes recentes de Eduardo Coutinho”. Logo em seguida, ressalta: “este filme revela uma coragem extraordinária por questionar a obra do próprio cineasta”. Por fim, a conclusão dilacerante: “Como fica quem acreditava que a fala dos entrevistados nos filmes do Coutinho era a expressão de sua subjetividade?”. In: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/cinema/arch2008-01-13_2008-01-19.html [originalmente publicado em 14 de janeiro de 2008]. [acesso em 08 de maio de 2011].

rente generosidade implícita nesta guinada, Teixeira a considera uma falácia – no limite, ela não promove uma ruptura considerável com o modelo enunciativo precedente (2003, p. 164 a 170). Nos filmes já analisados e, sobretudo, na tríade que será investigada neste capítulo, o “dar a voz ao outro” desponta como procedimento evidente; todavia, no cinema de Coutinho, como já explicitarei, sua prática não se encontra alicerçada em interesses contraditórios, suspeitos; tampouco, fundamentada numa crença de total reciprocidade (como se o cineasta, ao subir o morro, pudesse se despir de sua “visão de mundo” para se “confundir” com o “outro” da favela). Em seus documentários, as regras do jogo são reformuladas: o que demarca a partilha da fala e converte os personagens abordados igualmente em sujeitos do ato comunicativo é a escuta deferente, não acompanhada de julgamentos ou juízos de valor sobre o entrevistado (pelo menos em grande parte dos encontros registrados), e o tempo/duração de cada entrevista, generoso o suficiente para permitir o arrefecimento dos laços de vigilância e de desconfiança acionados pela cartilha dos noticiários e do espetáculo midiático (regidos quase sempre pela pressão do relógio e pela produção/exibição de imagens banalizadas). Portanto, o “dar a voz ao outro” encontra, no cinema de Coutinho, uma complexa configuração – usando a terminologia empregada por Teixeira e Deleuze, o que o documentarista faz é interceder ou agenciar os sujeitos abordados, estimulando-os a sair da identidade cristalizada no cotidiano e a elaborar novos devires para si. Gesto que solicita certo nível de reciprocidade e de mútua transformação, uma vez que pressupõe alguma simultaneidade: afetar o “outro” também é igualmente se deixar ser afetado por ele.

Tal agenciamento e passagem culminam, pois, no afloramento do *ato fabular*. No capítulo antecedente, ao discorrer sobre a primazia da oralidade no cinema de Coutinho (uma arte centralizada na eloquência narrativa dos sujeitos), recorri à noção de *fabulação* empregada por Deleuze¹⁵³ para melhor entender este processo de transfiguração vivenciado em cena pelos personagens abordados pelo documentarista. Este fenômeno, é fato, pode ser identificado nos títulos já analisados, particularmente em *Cabra Marcado para Morrer*, *Boca de Lixo* e *Peões*, mas encontra sua melhor expressão nos filmes selecionados para este capítulo. Em sintonia com as considerações de Deleuze, em tais obras verificamos uma maior confiança na força criativa do *acaso* (testemunhamos um menor controle por parte do

¹⁵³ - Na verdade, uma atualização de uma categoria originalmente empregada por Henri Bergson.

diretor e a convocação do improviso a pontuar os encontros); além disso, o vínculo indivíduo e sociedade não mais se encontra no foco das entrevistas – em outros termos, os sujeitos não são incitados a falar a partir de uma experiência ou passado comum. A fabulação, por conseguinte, é suscitada pela emergência de um novo tipo de memória a reconfigurar a fala dos personagens e a estimular suas passagens a outros devires. Inventariada por Deleuze, tal memória parece conjugar ecos de Henri Bergson, de Marcel Proust e de Walter Benjamin (em seus ensaios sobre o autor de *Em Busca do Tempo Perdido*). E, a julgar pelos documentários de Coutinho, não raro é acompanhada de certo viés performático e exibicionista, o que assinala uma transição do estético para o ritualístico nos encontros orquestrados pelo cineasta.

A dimensão teatral e performática implícita nesta passagem a novos devires e derivas da memória é pormenorizada por Bezerra. Em diálogo com Deleuze¹⁵⁴, ele sugere que “fabular é colocar a palavra em ato na produção de um discurso que ultrapassa a expressão verbal e cotidiana do corpo para se chegar aos *gestos* de um corpo cerimonial”. Em sua opinião, grande parte das personagens abordadas por Coutinho vivenciaria esta experiência na tomada, o que o leva a identificar a existência de um comportamento circular no *set*: “a *espontaneidade* gera o improviso e este é um estímulo à memória do presente das pessoas, viabilizando, assim, a exploração de associações livres na produção dos atos de fala” (2009, p. 83, *grifos originais*). “Por ser gerada em um corpo-mídia”, acrescenta Bezerra, “a *fabulação* é audiovisual e envolve certo grau de *teatralidade*”. Em outras palavras, “a expressão espontânea dos atos de fala conquista ainda mais expressividade pelo desempenho teatral das pessoas por intermédio da entonação da voz, das expressões faciais, dos gestos e posturas do corpo” (2009, p. 83, *grifos originais*).

Segundo o pesquisador, não raro essa teatralidade é cômica ou irônica; outras vezes, melodramática ou trágica; e, eventualmente, desponta como exibicionismo. Recorrendo às considerações de Benjamin sobre Proust, Bezerra observa que essa dimensão teatral se constrói numa *combinação entre memória, esquecimento e invenção*, “pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (Benjamin apud Bezerra, 2009, p. 83). Todavia, nos esclarece Bezerra, de nada adianta o prepa-

¹⁵⁴ - Aqui me parece evidente seu diálogo com o capítulo 8 de *Imagem-Tempo*, intitulado “Cinema, Corpo e Cérebro, Pensamento”.

ro do set e a disposição de ambas as partes para o jogo (cineasta e personagem) se o sujeito entrevistado não dispuser de uma *experiência de vida* para narrar – em outros termos, sua fala não decorre de simples invenção ou performance agenciada pelo diretor; no limite, ela tangencia um chão de experiência vivida que constitui um solo fértil para o ato fabular (pensemos aqui na frase de Coutinho mencionada no capítulo anterior: “a personagem tem que ter uma base no real, para você subir para o imaginário e voltar”). Tal exigência permitiu que Bezerra chegasse a seguinte constatação: excetuando-se um ou outro entrevistado, no geral, as personagens abordadas pelo diretor têm mais de 30 anos; ou seja, detêm um passado que serve como ponto de partida, ou um pré-roteiro, para sua atuação baseada na “memória do presente”¹⁵⁵. Por fim, conclui ele: “o que está em jogo para o cinema atual de Coutinho é, basicamente, a memória da vida privada e suas implicações públicas ou não” (2009, p. 83).

Todavia, é preciso esclarecer que esta *memória privada* não é domínio exclusivo do indivíduo, embora se manifeste através dele. Na verdade, ela também tangencia algo do mundo e de sua comunidade; como observara Deleuze (2009, p. 183), o ato fabular contribui para a reinvenção de uma nação. Trata-se, pois, de um ato de fala que revela algo da experiência vivida do sujeito, mas que, igualmente, reverbera muito de seu tempo e lugar, de sua condição, do imaginário de sua comunidade, da memória de seu povo. Vivência partilhada sem pretensões de objetividade/verdade, recriada pelo repertório do narrador, e, por isso, mais crível, intensa e reveladora – neste processo, performático e não raro exibicionista, o sujeito migra para novas identidades, passagem na qual deixa entrever algo de si e de sua visão de mundo.

Claro está que é outra a noção de memória em jogo a pontuar as observações precedentes. Não mais uma simples propriedade psicológica associada ao esforço de recordação ou ao armazenamento de alguma informação; tampouco uma espécie de arena no interior

¹⁵⁵ - Em certa medida, as observações de Bezerra sobre a dimensão teatral e performática no cinema de Coutinho convergem com as colocações de Xavier sobre a pretensa busca pela verdade no documentário e sobre as peculiaridades que a “situação entrevista” pode assumir neste formato. Recorrendo a argumentos que nos remetem ao capítulo *As Potências do Falso* (Deleuze, 1999), Xavier nos diz que o cinema apoiado em entrevistas/encontros, de fato, não pode aspirar verdades. Para este documentário, nos diz ele, interessa a dimensão dramática – o set é concebido para seduzir os sujeitos abordados, de modo que estes se transfigurem na cena, alcançando uma conduta performática. Segundo o pesquisador, Coutinho cedo descobrira tal mecanismo. In: Transcrição de palestra no Centro Cultural São Paulo, disponível no site da revista *Contracampo*, no endereço <http://www.contracampo.com.br/53/ismailberndet.htm> [acesso em 08 de maio de 2011].

da qual se defrontam dualidades antagônicas (memória soterrada e memória hegemônica; o indivíduo e a sociedade; a micro-narrativa e a grande História), leitura que privilegiáramos nos capítulos anteriores. Esforcemo-nos, pois, por refinar tal noção. Começamos pelas reflexões de Henri Bergson¹⁵⁶. Um dos pressupostos de seu livro *Matéria e Memória* nos parece ser o da conservação subliminar de toda a vida psicológica/experiência transcorrida. A memória seria, portanto, esta reserva crescente que dispõe da totalidade da nossa experiência. Segundo o filósofo francês, sua finalidade maior seria a de orientar nossa relação com o mundo, intervindo nas representações do presente e impregnando/clarificando toda e qualquer percepção – em outras palavras, não existe percepção que não esteja pontuada/avizinhada de lembranças a elucidá-las¹⁵⁷. Perceber, portanto, é solicitar desta torrente de reminiscências acumuladas a imagem atualizada que melhor norteará nossa conduta no presente – tal procedimento, todavia, não se confunde com uma repetição da vivência passada, uma vez que a atualização (ou imagem-lembrança formada) difere qualitativamente da lembrança virtual (que existia em estado latente)¹⁵⁸. De um ponto de vista utilitário, como esclarece Bosi, a memória assim concebida teria uma função prática: a de limitar a indeterminação (do pensamento e da ação), estimulando o sujeito a reproduzir formas de comportamento já familiares, próximas, menos arriscadas (2004, p. 36 a 42).

Todavia, sua fundamentação é mais complexa. A questão incandescente de Bergson, diz Bosi, “consiste em provar a espontaneidade e a liberdade da memória em oposição aos esquemas mecanicistas que a alojavam em algum canto escuro do cérebro” (1999, p. 51), que a entendiam como uma espécie de propriedade facilmente manipulável ou da qual se pode dispor arbitrariamente. Em outros termos, Bergson argumenta que o passado se con-

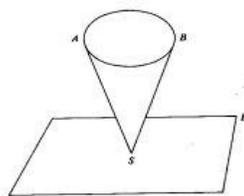
¹⁵⁶ - Em concordância com as observações de Ecléa Bosi (1999, p. 43), temos consciência de que os estudos de Bergson sobre a memória somente podem ser compreendidos com rigor quando avaliados em sintonia com os demais conceitos que integram sua obra filosófica, a exemplo das seguintes noções: *duração, tempo, devir, élan vital...* Todavia, não é atribuição desta pesquisa investigar tais categorias – nossa proposta aqui é tão somente tangenciar a leitura que o francês propõe das faculdades mnemônicas.

¹⁵⁷ - “Na realidade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (Bergson, 1999, p. 30). Em outros termos, perceber ou “recortar” algo do mundo implica em sempre acionar um jogo de lembranças que nos servirão de referência.

¹⁵⁸ - Como sugere Guimarães (2001), o conceito de *duração*, aprofundado por Bergson em *A Evolução Criadora*, nos impediria de evocarmos ou vivenciarmos no presente uma experiência passada na mesma intensidade/qualidade do fato pretérito – a atualização da lembrança virtual, portanto, é sempre uma nova experiência, que não se limita a exumar o já ocorrido. A observação, segundo ela, demarcaria a grande diferença entre a concepção de memória em Proust e os pressupostos defendidos por Bergson: em outras palavras, para Proust a experiência do passado pode irromper em sua plenitude e fulgurância.

serva inteiro e independente no espírito, numa espécie de existência virtual – portanto, não o disciplinamos, nem o controlamos. É neste reino incerto, território que ultrapassa a razão, pois, que se sedimenta o tesouro da memória. Antes de ser atualizada pela consciência, mediante convocação do presente, a lembrança viveria em estado dormente, potencial. Uma vez solicitada, mescla-se às percepções imediatas, irrompendo na consciência. Como sugere Bosi, “a memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (1999, p. 47). Ou seja, ela organiza e orienta tanto a percepção quanto a experiência presente.

Para contrastar a dimensão cumulativa da memória (o gigantesco estoque do vivido) com o instante pontual da percepção, Bergson idealizou a célebre figura do *cone da memória*:



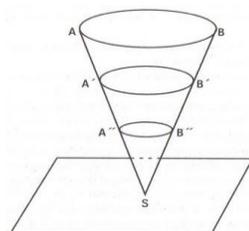
Em sua base larga (*círculo AB*) estariam as lembranças cumulativas, a reserva crescente da memória e do vivido em sua existência virtual. No vértice *S*, que figura a todo momento o meu *presente*, se posicionam as lembranças solicitadas pelas percepções do cotidiano. Este vértice avança sem cessar o plano móvel *P* de minha representação atual do universo (Bergson, 1999, p. 177 a 179). O diagrama do cone invertido ilustra o que fora anteriormente indicado: é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança deverá responder em sua forma atualizada. Como já aventamos, Bergson direciona seus esforços, neste livro, para entender as relações entre a conservação do passado e a sua articulação no presente (a confluência entre a memória e a percepção). O desenho do cone constitui apenas um dos modelos que figuram tal fenômeno – na interpretação do filósofo, a dinâmica interna da memória irrompe quando uma imagem atual (um *estímulo sensorial* do presente) solicita alguma lembrança de nosso cabedal de reminiscências; uma vez encontrada, ela se atualiza em imagem-lembrança, formando com a primeira um circuito ou *sistema*.

Contudo, a complexidade do fenômeno requer do filósofo outros esquemas e diagramas que tornem mais acessíveis suas hipóteses. Assim, no segundo capítulo de *Matéria e Memória*, Bergson desenha um conjunto de semicírculos contrapostos que representariam os níveis de expansão/dilatação da memória, bem como os níveis de profundidade onde repousam nossas lembranças¹⁵⁹. Além de ilustrar o sistema descrito anteriormente (o circuito formado pelas imagens atuais e virtuais), tal figura também exemplifica a elasticidade da memória em seu esforço de mapear as reminiscências que serão atualizadas para iluminar ou referenciar a percepção presente, ao mesmo tempo em que sugere a infinitude do manancial de lembranças que podem ser acionadas no exercício de recordação¹⁶⁰.

No entanto, esta imersão na torrente de memórias mediante a solicitação do presente não é sempre um processo bem-sucedido, tampouco de rápida e simples execução. Ao contrário, tal convocação pode demandar mergulhos sucessivos em diferentes camadas desta reserva do vivido e, claro, não localizar a imagem virtual ambicionada ou promover confusões, lapsos de memória, *indistinções*. Para ilustrar tal observação, retomemos a figura do cone em novo modelo, revisado pelo próprio Bergson em outro capítulo de seu livro (1999, p. 190 e 191):

¹⁵⁹ - O referido diagrama pode ser observado diretamente no livro de Bergson (1999, p. 118 e 119).

¹⁶⁰ - Nas ações do cotidiano, nas práticas utilitárias, a percepção ou a imagem atual tende a se conectar ao que Bergson designa de *memória-hábito* (sem solicitar grande imersão, ou seja, acionada automaticamente em virtude da repetição diária, ela seria comum nos estados de vigília, conscientes, na *vida ativa* que solicita encadeamentos urgentes, precisos, reações pontuais). No outro extremo, teríamos a *memória pura*, cujas lembranças, mais ricas e fugidias, não estariam presas a esquemas prementes e utilitários: é a condição do devaneio, do sonho, do livre fluxo das imagens, da *vida contemplativa* e também o pressuposto da criação artística (para conceber seria preciso se desconectar das rotinas premeditadas, do cálculo, do controle demasiado). Não banalizada pela repetição, a memória pura desponta com maior riqueza, revela mais intensidade, evoca uma experiência única. Uma e outra categoria se encontram em posição conflitiva, antagônica. Quando a riqueza da vida psicológica cede em demasia aos enquadramentos do hábito sem relaxar os fios da tensão diária, temos um efeito deletério (a contemplação cede espaço à conduta pragmática); por outro lado, os processos de socialização nos impõem a necessidade de certa vigília e do comportamento prático (somos permanentemente convocados a nos transformar em *homens de ação e de decisões*). Segundo Bosi, na tábua de valores de Bergson, a memória pura estaria situada no reino privilegiado do espírito livre, ao passo que a memória-hábito, voltada para a ação iminente, atrofiaria a complexidade da vida psicológica. A vida ativa, na modernidade (período em que Bergson escreveu seu ensaio), se aproveitaria assim da vida contemplativa; um aproveitar-se que, muitas vezes, culmina num ato de espoliação (Bosi, 1999, p. 48 a 51).



Recorreremos aqui a leitura de Deleuze para deciframos a singular figura do novo cone, bem como para compreendermos a complexa noção de *tempo* que desponta dos escritos de Bergson. Para Deleuze, o tempo, na filosofia bergsoniana, é interpenetração e coalescência/coexistência de temporalidades, em vez de um fenômeno fragmentado e bem demarcado, em atendimento a qualquer esforço para discipliná-lo ou domesticá-lo. Trata-se, pois, de um tempo *subjetivo e crônico*, vivenciado *qualitativamente*, em oposição ao tempo cronológico, quantitativo, mensurado pelos relógios e calendários¹⁶¹. Neste jorro contínuo do tempo, o passado (*presente que foi*) coexiste com o presente, que escorre de forma incessante e se desdobra em direção ao futuro (*presente que virá*). O passado, ilustrado pelos circuitos amplos do novo cone (da base larga AB, passando por A''B'', atingindo o vértice S), se conserva, e nele reside o gigantesco estoque da *memória virtual* – lembranças puras, sem qualquer atualização. A estes circuitos interconectados, Deleuze designa de *lençóis de passado*. Já a coexistência das temporalidades na experiência vivida é atestada pelo *vértice S*. Posicionado sobre o plano P de nossa experiência, ele figura o *presente* que avança continuamente, mas ao mesmo tempo corresponde também à porção mais contraída do passado: neste ponto, encontrar-se-iam concomitantemente conjugados o presente e o passado em sua contração máxima. Trata-se, pois, de um passado contíguo ao presente que escorre (em outras palavras, no seu avançar, o presente vai se convertendo em passado e ampliando o estoque virtual dos lençóis), sem deixar, simultaneamente, de estar em conexão com os lençóis mais profundos da memória – os diversos circuitos do cone.

Assim, o *vértice S* concilia uma *ponta de passado* e um contínuo devir; e, enquanto desliza pelo plano P, alimenta o patrimônio da memória virtual, ao mesmo tempo em que a ela recorre para localizar/qualificar as percepções e experiências do presente. Ante a gran-

¹⁶¹ - Conferir: Deleuze, 2009, Op. Cit. Especialmente os capítulos 4 (“Os Cristais de Tempo”) e 5 (“Pontas de Presente e Lençóis de Passado”).

diosidade/complexidade do tempo bergsoniano, Deleuze conclui que não é o tempo que nos habita, mas o contrário: nós é que o habitamos. Ele é “a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos”. No romance, prossegue Deleuze, será Proust o grande autor que nos dirá que o tempo não nos é interior, “mas somos nós interiores ao tempo que se desdobra, que se perde e se reencontra em si mesmo, que faz passar o presente e conservar o passado” (2009, p. 102 e 103). Na literatura, portanto, Proust teve a primazia de nos descortinar o complexo mecanismo do tempo; a quem caberá tal inovação no cinema?

Prossigamos, antes, no esclarecimento de outra indagação: como entender a solicitação do presente e nosso deslocamento pela memória virtual? Embora pelo diagrama do novo cone, os diversos circuitos pareçam hierarquizados, é preciso ressaltar o caráter esquemático da ilustração e afirmar que a memória não estabelece divisões ou compartimentos estanques – não raro, as lembranças da infância, da juventude e da fase adulta tendem a se mesclar, provocando lapsos. Como assinala Deleuze, evocando uma frase de Federico Fellini (cineasta da memória por excelência): “somos a *um só tempo* a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade” (2009, p. 122, *grifos originais*). Coexistência, portanto, de temporalidades. E como acessamos ou tateamos o acervo da memória? É preciso lembrar que sua reserva se situa no passado, no tempo que se conserva, que nos ultrapassa e nos excede. Então, diz Deleuze, assim como percebemos as coisas lá onde elas se encontram, no espaço, também precisamos sair de nós mesmos para mapearmos as lembranças virtuais. Em outros termos, “a memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo”, que igualmente nos transcende (2009, p. 122). Ou seja, quando procuramos uma lembrança (*o ato de recordar*), nos instalamos ou nos precipitamos no passado em direção ao lençol ou circuito escolhido, no qual julgamos se localizar determinada reminiscência. Ocorre, pois, em nós uma suspensão temporal de dimensões subjetivas (fisicamente não nos deslocamos, mas vivenciamos um movimento subjetivo no tempo). Caso a imagem virtual não seja encontrada ou não se atualize/encarne em imagem-lembrança, retornamos ao presente para iniciar outro mergulho ao passado (escavar mais um *lençol*), procedimento que implica em nova suspensão do tempo. E assim prosseguimos, até que a memória virtual seja alcançada ou desistamos de mapeá-la, em virtude das indistinções.

Vislumbramos aqui as características de um tempo não cronológico, não mensurável, experimentado subjetivamente: coexistência de todos os circuitos do passado (“somos a *um só tempo* a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade”); deslocamentos acompanhados de suspensões temporais; uma ponta de passado convergente com o presente que escorre (*vértice S*), simultaneamente conectada aos demais lençóis e a tangenciar nossas representações do mundo; o iminente risco da não atualização da memória (reminiscência fugidia ou que não atende aos mergulhos conscientes)... Sobre esta última observação, detenhamo-nos: resistente aos mapeamentos conscientes, aos investimentos voluntários, a memória adormecida e latente pode irromper mediante a convocação do acaso, a força do imprevisto – solicitada, pois, pelo gesto não calculado, pelo movimento súbito, pelo encontro inesperado com algum signo que nos possibilite atualizá-la. Eis a síntese: quanto mais espontâneo e repentino for o contexto que nos desvincula dos estados de vigilância, precipitando-nos na torrente do passado, mais intensa tende a ser a experiência rememorativa¹⁶². Devemos igualmente a Proust os melhores exemplos da suspensão temporal propiciada pela emergência da *memória involuntária* – a reminiscência que, subitamente, irrompe do passado, nos projeta em outras épocas e aciona em nós outros devires. Dos tomos de *Em Busca do Tempo Perdido*, sobretudo a partir do célebre episódio da *madeleine*, podemos aventar um resumo de tal imersão subjetiva: ainda que ocupemos espaços físicos definidos, nossos pensamentos se desdobram por múltiplas épocas e lembranças, evocando imaginariamente parte significativa deste passado, sobretudo as sensações (sons, sabores, aromas, cores...) e a dimensão afetiva. Habitamos, pois, diferentes eras e memórias, sem estabelecer entre elas clara distinção e tampouco sem exercer algum controle sobre este processo¹⁶³.

Destaquei em parágrafo anterior, a partir das considerações de Deleuze, que Proust tivera a primazia, na literatura, de nos descortinar o complexo mecanismo do tempo e da memória; e indaguei a quem caberia tal iniciativa no cinema ou como ela se manifestaria. Tal como inventariado por Deleuze, uma nova abordagem do tempo e da memória nesta arte se situa precisamente na afirmação do cinema moderno e na emergência de outro regi-

¹⁶² - Como mencionei em outra nota, a partir das considerações de Guimarães (2001), em Bergson a atualização da memória propicia uma nova experiência, que difere da experiência original; já para Proust, o passado, mediante ação do acaso, do inesperado e do não-premeditado, pode irromper no presente com toda sua fulgurância, propiciando a repetição da experiência original (em termos qualitativos/subjetivos).

¹⁶³ - Para uma analítica deleuziana da rica e singular tapeçaria proustiana, conferir: DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

me imagético a reconfigurar nossa experiência espectral. No segmento final do capítulo precedente, mapeei o corte vislumbrado pelo filósofo entre as tradições clássica e moderna, transição que está no epicentro de sua abordagem. Cabe assinalar aqui alguns pormenores que nos permitam demarcar de vez tal ruptura e, assim, localizar melhor o diálogo entre o cinema e a memória¹⁶⁴.

Para o francês, portanto, tal passagem, deflagrada no Pós-Guerra, é acompanhada da emergência de um novo regime de imagens, que nos apresenta uma percepção direta do *tempo* sem subordiná-lo ao movimento ou torná-lo refém da montagem. Na *imagem-movimento*, característica do período clássico, os personagens reagem a esquemas sensório-motores (exemplificado pelos binômios: percepção/ação, impregnação/explosão, conflito/resolução). Se considerarmos o domínio ficcional, os personagens mantêm sua condição de *actantes* e, no âmbito narrativo, permanecem distintos os estados reais e imaginários – a representação realista permanece vinculada a padrões de continuidade, enquanto os estados imaginários (o sonho, o devaneio, os automatismos) são facilmente identificáveis. A descrição, por sua vez, mantêm demarcados os pontos de vista objetivo e subjetivo (sabemos o que a câmera vê e o que vê o personagem); no documentário, a narração conserva sua pretensão de verdade, enquanto o viés realista da representação ficcional trabalha o som e a imagem numa relação de justaposição e complementaridade; por conseguinte, do ponto de vista espectral, nossos *sistemas de julgamento* são preservados, sendo raras as situações de estranhamento e de incompreensão diégetica. E o tempo, neste regime designado de *orgânico* por Deleuze, “é objeto de uma representação indireta na medida em que resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço”; e, “por mais revolvido que esteja, ele continua em princípio a ser um tempo cronológico” (2009, p. 157). Ou seja, um tempo mensurável, quantitativo e subordinado ao *relógio*.

Situação bem diferente vislumbramos com a ascensão do regime *crystalino*, característico do cinema moderno, e que teria como marcos inaugurais o Neo-Realismo e a obra de Orson Welles. Neste modelo, as situações do tipo sensório-motor se convertem em *óptico-sonoras*: a percepção deixa de se prolongar em ação, o personagem não mais reage (ele é

¹⁶⁴ - Ainda que aprofunde aqui minha leitura da abordagem deleuziana sobre o cinema, creio que será inevitável não retomar alguns elementos discutidos no capítulo anterior. Peço ao leitor um pouco de paciência ao se deparar com alguma redundância.

mais vidente do que agente, e a deambulação caracteriza sua trajetória); as narrativas tornam-se lacunares, dispersivas, convergência de temporalidades múltiplas (presente, passado e futuro coexistem) e indiscerníveis; as conexões se revelam frágeis, apresentando novos encadeamentos de sons e imagens (uso disjuntivo em vez de complementar). Por fim, como já abordamos, também as identidades dos personagens não mais inspiram convicção – o cinema moderno desponta como o território do *falsário* e o reino da *narração falsificante*, em oposição à narração “confiável” do cinema clássico (ficção ou documentário). A valorização das potências do falso promove uma indistinção entre os pontos de vista objetivo e subjetivo, bloqueando os sistemas de julgamento do espectador. O tempo, por sua vez, torna-se *crônico*, subjetividade pura.

Diante de uma nova experiência/vivência do tempo na imagem (coalescência de temporalidades nem sempre discerníveis), podemos deduzir que também é outra a relação do cinema moderno com a memória – no mínimo, se assenta num grau maior de complexidade. Começemos, porém, pelo primeiro regime: como desponta a memória no cinema clássico? Em sua configuração mais corriqueira, como lembrança, propriedade psicológica de relembrar, pronta evocação do passado com a finalidade de esclarecer alguma dúvida postulada pela narrativa, sendo o *flashback* o principal recurso estilístico a ela vinculado (ou capaz de materializar a experiência mnemônica). Na narrativa clássica, portanto, há toda uma estilística de construção e apresentação do flashback; todavia, seja qual for a sua configuração neste regime, ele permanece bem demarcado na diegese, claramente identificável, sem bloquear os sistemas de julgamento, sem promover indistinções entre os pontos de vista objetivo e subjetivo ou suscitar a coexistência de temporalidades. Enfim, reconhecemos as fronteiras entre o flashback e o presente da narrativa: aquele quase sempre desponta com clara finalidade elucidativa; em outros termos, à solicitação do presente corresponde uma atualização precisa da lembrança virtual com fins didáticos/diegéticos (Deleuze, 2009, p. 59 a 71).

Todavia, em consonância com a complexidade do tempo vislumbrada no cinema moderno (que nos apresenta uma imagem direta do tempo), Deleuze consegue mapear no *regime cristalino* uma abordagem inovadora da memória, que dialoga com o notável esquema do cone bergsoniano. Neste regime, lembremo-nos, os estados reais e imaginários não são facilmente discerníveis, os sistemas de julgamento encontram-se bloqueados, as certezas e

convenções do modelo clássico são abaladas, as situações óptico-sonoras estão desligadas de qualquer prolongamento motor (de algo que restitua o movimento e a ação recebidos do estímulo original). Portanto, no cinema moderno, não vislumbramos flashbacks discerníveis e elucidativos (uma atualização da memória virtual) ou lembranças desconectadas do presente; ou seja, o passado irrompe no presente promovendo suspensões temporais (tempo crônico) e a imagem virtual não se atualiza – no limite, convive com a imagem atual que a solicita. Deleuze, então, nos sugere dois tipos possíveis de manifestação do tempo e da memória neste novo regime: duas imagens, fundada, respectivamente, nos presentes que escoam sem cessar (*pontas de presente*) e na conservação dos *lençóis do passado*¹⁶⁵.

Encontramos, pois, nesta tipologia os paradoxos do cone bergsoniano; e, tendo em vista o caráter refratário do novo regime, que reafirma as potências do falso e exaure as dualidades do cinema clássico (verdade e ficção, imaginação e realidade, objetivo e subjetivo), podemos deduzir que os sucessivos mergulhos no passado, acompanhados de suspensões temporais, não nos proporcionam alternativas seguras ou mais críveis, do mesmo modo como o presente em permanente deriva não nos sugere maiores certezas. Compreende-se, pois, o porquê dos encadeamentos, no regime cristalino, resistirem aos cortes e às conexões racionais da imagem-movimento, privilegiando os falsos *raccords* e os encadeamentos frágeis, dispersivos. Menos actante, o corpo já não é exatamente o instrumento da ação; antes, testemunha e nos expõe o tempo através dos cansaços e esperas dos sujeitos na tomada (pensemos na obra de Antonioni). Também no documentário direto, que pressupõe a duração na tomada e ambiciona chegar a uma *inscrição verdadeira*, o que os corpos dos sujeitos nos revelam é o tempo, sua transfiguração na cena, seu gradual arrefecimento (Comolli, 2009).

Prossigamos, porém, nas observações finais sobre as duas imagens do regime cristalino em sua relação com a memória e o tempo. Concluída esta etapa, poderemos retomar

¹⁶⁵ - Se pensarmos na figura do cone, esta dupla possibilidade estaria figurada pelo vértice S: nele, o passado em contração máxima é contíguo ao presente que escoam (e que, neste avançar, “alimenta” o estoque da memória virtual), ao mesmo tempo em que se encontra conectado aos lençóis e neles imerge continuamente para orientar a percepção atual. É como se Deleuze nos dissesse: neste ponto que nos revela o tempo fora dos eixos (a coexistência de temporalidades), são duas as imagens possíveis, uma consolidada no passado que se expande e se conserva, outra fundamentada no presente que jorra incessantemente, como se a vida fosse um acontecimento único (ele é, simultaneamente, o presente que foi, o presente que passa e o presente que virá, sem rupturas).

nossas considerações sobre as três obras de Eduardo Coutinho privilegiadas para análise neste capítulo. Será em *Cidadão Kane* (1941) e, em certa medida, em toda a obra de Welles, que Deleuze vislumbrará a ascensão de um primeiro cinema do tempo e da memória fundado nos *lençóis de passado*. Em Welles, os circuitos de passado coexistem e se comunicam com uma imagem atual/presente que lhes serve de referência, uma situação a qual retornamos, após cada recuo mnemônico, e que funciona como plataforma para novos saltos no passado. Todavia, em sua obra, não importam os investimentos despendidos nesta tarefa, a memória virtual não se converte em material elucidativo (2009, p. 135 a 138). O que aflora, antes, são os distúrbios da memória preconizados por Bergson: a lembrança pode até se atualizar ou cristalizar, mas não tem serventia porque o presente que solicita a recordação perdeu o prolongamento motor que a tornaria utilizável; ou então a lembrança ambicionada não é mais localizada, embora exista em estado latente, uma vez que o presente não mais a alcança (qualquer evocação se torna impossível)¹⁶⁶.

“Que tudo comece e termine no desaparecimento de Arkadin, como em *Cidadão Kane*, não impede a inexorável progressão, de filme em filme: Welles não se contenta mais em mostrar a inutilidade de uma evocação do passado, num estado permanente de crise do tempo, ele mostra a impossibilidade de qualquer evocação, o tornar-se impossível da evocação, num estado do tempo ainda mais fundamental. As regiões do passado guardarão seu segredo, e o apelo à lembrança permanece vazio”. (Deleuze, 2009, p. 139)

Se Welles é o pioneiro a explorar um cinema do tempo e da memória fundado nos *lençóis de passado*, o francês Alain Resnais, na avaliação de Deleuze, é seu grande avatar. Espécie de discípulo de Welles, segundo o filósofo, Resnais teria demonstrado maior ousadia do que o cineasta americano. Sua novidade consiste em, gradualmente, abolir qualquer centro de referência ou ponto fixo atual – assim, “o presente se põe a flutuar, tomado de incerteza, espalhado no vai-e-vem dos personagens ou já absorvido pelo passado” (2009, p. 142). Se, em Welles, subsistia, pois, algum referencial no presente; em Resnais ele se torna vago, incerto. Em suma, os *lençóis* são confrontados entre si, não mais relacionados a um ponto fixo que os solicita; portanto, os circuitos de passado já não remetem especificamente a uma personagem (*Kane*), a uma família (*Soberba*) ou a um grupo, “mas a personagens

¹⁶⁶ - *Kane* e *Soberba* (1942) exemplificariam o primeiro caso; já *A Dama de Shangai* (1947) e *Grilhões do Passado* (1955) ilustrariam o segundo.

completamente diferentes, como a lugares não-comunicantes que compõem uma memória mundial” (2009, p. 143). Colocado de outra forma, Resnais constrói alternativas *indecidíveis* entre os lençóis virtuais: ou seja, uma vez que os níveis de passado se comunicam continuamente, não há como escolher ou precisar qual imagem-virtual é mais intensa ou verdadeira, tampouco localizá-la claramente. Em seus filmes, os acontecimentos não atendem a um curso cronológico; na verdade, são remanejados ou ressignificados conforme se vincularem a um ou outro lençol, ou sejam narrados por uma ou outra memória, num permanente fluxo descontínuo. Não podemos, pois, discernir que versão é mais credível já que são todas possíveis¹⁶⁷. Não encontrando qualquer chance de atualização/cristalização, podemos sugerir que o cinema de Resnais é uma arte que evoca tão somente lembranças puras, virtuais (Deleuze, 2009, p. 150 a 153)¹⁶⁸.

Todavia, Deleuze também categoriza outro tipo de imagem fundada num presente que escoia de forma ininterrupta, conjugando todas as temporalidades. Embora não dedique a esta modalidade um olhar igualmente pormenorizado, o filósofo localiza alguns de seus traços: nela inexistem passado, presente e futuro, enquanto etapas sucessivas – temos apenas a simultaneidade dos presentes implicados, contínuos, um tempo que se dilata conciliando todas as possibilidades de um único evento. “É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, um episódio como um único e mesmo acontecimento” (2009, p. 124) situado num fluxo temporal contínuo. Encontramo-nos numa imagem de outra natureza: não mais a coexistência dos lençóis de passado, mas a *simultaneidade das pontas de presente*. Tal imagem não chega a suprimir a narração; ela apenas impede a concatenação de ações consecutivas, substituindo o movimento por um tempo dilatado no qual convergem as personagens, sem que o inexplicável e o ambíguo nos sejam esclarecidos (2009, p. 124 a 128). O expoente desta tradição seria Alain Robbe-Grillet, cineasta, escritor e um dos teóricos do *nouveau*

¹⁶⁷ - Um processo que se inicia em *Noite e Neblina* (1955) e *Hiroshima Mon Amour* (1959), apesar deste título incluir um fantástico flashback, atingindo sua melhor proposta em obras como *Ano Passado em Marienbad* (1961), *Muriel* (1963) e *Eu te Amo, Eu te Amo* (1968).

¹⁶⁸ - “Um cinema que de tanto se esquivar do presente, impede o passado de se degradar em lembrança” (Deleuze, 2009, p. 151); ou seja, impede que a memória virtual se cristalize em imagem-lembrança. Para uma melhor compreensão da leitura deleuziana sobre o cinema moderno e a memória, bem como para um entendimento do lugar paradigmático que a noção bergsoniana de tempo ocupa nesta releitura, sugiro o seguinte ensaio: FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Cinema, Memória e Esquecimento*. In: Revista Devires – Cinema e Humanidades. Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG. Belo Horizonte, V. 6, N. 1, P. 154-173, jan/jun 2009. O texto se encontra disponível no endereço: <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v6n1/download/11-154-174.pdf> [acesso em 10 de maio de 2011].

roman francês (seus filmes, em certo sentido, ilustrariam os preceitos desta tradição), em obras como *Trans-Europ-Express* (1966), *O Homem que Mente* (1968) e *Deslizamentos Progressivos Do Prazer* (1974). Todavia, este presente que se dilata sem nada elucidar, e que implode nossas referências, encontraria primeira manifestação no filme *O Ano Passado em Marienbad* (1961), fruto de uma colaboração fecunda e tensa entre Resnais e Grillet, se considerarmos as complexas e diferentes concepções do tempo de cada integrante da dupla. Em virtude disso, assevera Deleuze, se torna possível o mapeamento, nesta obra, das duas imagens aqui discutidas: em *Marienbad*, a dissolução da imagem-ação (e de seu prolongamento sensório-motor) ora atende a uma espécie de arquitetura do tempo, com seus lençóis coexistentes, influência de Resnais, ora nos revela um presente perpétuo separado de qualquer estrutura privada de tempo – herança de Grillet (2009, p. 128).

Avancemos agora para o documentário e sua relação com o tempo e a memória, tendo em vista o corte apontado anteriormente, a identificação de um duplo regime imagético marcado por tendências opostas (orgânico e cristalino), bem como a distinção entre os *lençóis de passado* e as *pontas de presente*. Como sugeri no capítulo anterior, a partir da leitura deleuzeana, o chamado *cinema da realidade*, em sua vertente clássica (caracterizada por uma pretensão contumaz de descortinar alguma verdade) e desejando recusar a ficção, terminava por ratificar a divisão subjetivo/objetivo oriunda da estrutura narrativa ficcional. Articulação que, além de preservar as identidades cristalizadas dos cineastas e personagens (*eu é eu*), apenas intensificava os problemas tradicionalmente associados a este campo – manutenção do controle discursivo, do viés autoritário e do olhar colonizador. Para Deleuze, tal caminho – abandonar a ficção em um suposto benefício do real – não permitiria ao domínio do documentário irromper em sua potência. Pelas considerações do filósofo, vimos que qualquer inovação só se torna possível quando um novo formato narrativo despontar, reorientando a relação cineasta e personagem (reconfigurando o circuito objetivo/subjetivo) e substituindo a busca pela verdade por um *ato de fabulação*.

A ruptura, portanto, só é possível mediante o agenciamento/estímulo da função fabuladora dos personagens; um cinema assim orientado, resistente a qualquer modelo de verdade objetiva, se torna, pois, eminentemente criador. Vimos que a fabulação é a *palavra em ato*, a potência da reinvenção de si na tomada mediante a ação instigadora do cineasta, que leva seus sujeitos a se despir das identidades cristalizadas no cotidiano e a migrar para no-

vos devires. Nesta passagem, que implica alguma reciprocidade (afetar e ser afetado), as posições objetiva e subjetiva, antes fortemente demarcadas, se encontram arrefecidas pela instauração de um princípio de indiscernibilidade entre ambos (espécie de contaminação entre suas visões de mundo). Solicitado a se transfigurar em cena, num gesto que comporta certa dimensão performática, o sujeito agenciado, lembremos, não fala só de si e de sua experiência – “em seu flagrante delito de criar lendas” (Deleuze, 2009, p. 183), ele reinventa sua trajetória, mas também tangencia, neste ato narrativo, a memória de seu povo, de seu lugar, de sua geração, de sua família e de seus ancestrais. Em outros termos, o sujeito do ato fabular trafega por uma memória que não é apenas individual ou social, mas que se encontra entre ambos – ele se posiciona numa espécie de memória-mundo, infinita, imemorial, que o transcende, mas que é evocada (ou atualizada, para usarmos a terminologia de Bergson) mediante uma conduta agenciadora, conduta esta que o leva à tamanha deriva recordativa.

No documentário pautado pela fabulação, encontramos, pois, uma memória que é construída em fricção com o mundo, que resulta de mergulhos nos circuitos do passado e que promove suspensões temporais (*o vai-e-vem no tempo das lembranças, ainda que os personagens se encontrem fisicamente na tomada*), que envolve a reinvenção de si e de sua comunidade, que recusa os encadeamentos lógicos, que promove indistinções e bloqueia nossos sistemas de julgamento – como julgar a veracidade ou não do que é narrado com eloqüência e convicção, ainda que seja fecundado por eventos extraordinários? É precisamente esta a complexa noção de memória¹⁶⁹ que acreditamos inspirar e despontar no cinema de Eduardo Coutinho, sobretudo na tríade selecionada para análise neste capítulo. Todavia, gostaria de fazer uma ressalva: não reitero aqui que a imersão fabular é vivenciada

¹⁶⁹ - Maiores considerações sobre a singularidade desta nova configuração da memória podem ser encontradas no tópico 3 do capítulo 8 de *Imagem-Tempo*, intitulado “Cinema, Corpo e Cérebro, Pensamento”, onde Deleuze discorre sobre o cinema político moderno e a necessidade de convocação da *memória-mundo* que contribui para a invenção de um povo (2009, p. 257 a 266). Por outro lado, em ensaio arguto, onde investiga a analítica deleuziana do Terceiro Mundo e a centralidade de Glauber Rocha para afirmação de um novo cinema político, perspectivas delineadas pelo filósofo francês no capítulo já indicado, Elinaldo Teixeira tece outras considerações sobre a especialidade desta memória (2003, p. 57 a 72). Por fim, em texto onde analisa certas inflexões no documentário contemporâneo brasileiro, notadamente a centralidade do viés ensaístico e a recusa do “conexionismo” (os encontros que muitas vezes se perdem em excentricidades ou num jogo performático vazio; ou, pior, encontros que, mesmo sem desejar recair no âmbito do espetáculo, mapeiam subjetividades que constituiriam uma espécie de banco de dados a ser cooptados pelo capitalismo contemporâneo), Cezar Migliorin também aponta o vínculo intrínseco entre a fabulação e a atualização de uma memória singular, especial (2010, p. 9 a p. 20).

por todos os personagens abordados pelo cineasta; no limite, creio que nem todos atingem tal mergulho e conseguem se desvencilhar dos estados de vigilância recorrentes no início de cada entrevista. No entanto, é precisamente quando o sujeito interpelado aceita o jogo e atinge seu “vôo-livre” que este cinema alcança sua maior fulgurância e o ato de fala propiciado pelo *direto* se vê revigorado, livre da banalização da grande mídia. Passemos, pois, aos filmes¹⁷⁰.

3.1 – *Santo Forte: livre-trânsito entre os credos e subjetivação da experiência religiosa*

Marco do documentário brasileiro contemporâneo, *Santo Forte* (SF) é igualmente uma obra basilar na trajetória de Coutinho, contribuindo de modo enfático para redefinir seus preceitos criativos e para conferir visibilidade à sua arte após longo hiato na mídia. À primeira imersão, o filme parece se alimentar de um dispositivo simples: os moradores de uma pequena favela carioca, “Vila Parque da Cidade”, situada no bairro da Gávea, são solicitados a falar, individualmente, de suas experiências/vivências religiosas, tendo como gancho deflagrador dos primeiros encontros a missa celebrada pelo papa João Paulo II, no Aterro do Flamengo (RJ), quando de sua última visita ao Brasil (outubro de 1997). Todavia, o mecanismo que aparenta ser modesto, na verdade, revela-se complexo e polissêmico, exigindo apreciação pormenorizada. À rarefação dos procedimentos narrativos (ausência de ornamentação cênica, de artificialismos e de planos de cobertura didáticos) corresponde uma estilística de viés minimalista e uma reinvenção da entrevista, que reposicionam o encontro num novo patamar de relevância, enaltecem a alteridade e devolvem à fala sua fulgurância perdida (Comolli, 2008).

Embora a temática religiosa não seja novidade em nossa produção cinematográfica, tanto ficcional quanto documental, tendo a florado, por exemplo, em muitos títulos do *Cinema Novo* e da *Caravana Farkas*, em SF vislumbramos uma abordagem original, em sintonia com a complexidade do campo religioso no País àquela década (1990). Como destaca

¹⁷⁰ - Tenho ciência de que não constitui procedimento inédito recorrer à noção de fabulação para entender o documentário de Eduardo Coutinho. Em seu livro, Lins, por exemplo, já envereda por este caminho (2004). Todavia, sua obra, além de não contemplar alguns dos filmes aqui investigados (*Peões* ganha rápida abordagem; *O Fim e o Princípio* e *Jogo de Cena* não foram incluídos no volume por inexistirem à ocasião de seu lançamento), não se interessa especificamente pelos temas centrais do presente estudo – a memória e a oralidade. Além disso, acredito que o fato de um objeto já ter sido analisado por um determinado autor não inviabiliza que outras abordagens sejam propostas – no limite, há sempre um novo olhar a inquiri-lo.

Cláudia Mesquita, a partir do cotejamento de fontes diversas das Ciências Sociais, a virada do século sinalizou o apogeu e a consolidação do pluralismo religioso no Brasil, com destaque para a expansão pentecostal, bem como a ampliação do “mercado de bens de salvação”. Tal contexto apresentaria as seguintes características: fluidez e flexibilidade do campo, proliferação de seitas e fragmentação de crenças, num rearranjo que se dá ao sabor das inclinações pessoais ou das vicissitudes de cada devoto (2006, p. 9 e 10). Reconfiguração esta acompanhada igualmente de um declínio da hegemonia católica (igrejas, seitas e terreiros competem na disputa de adeptos/oferta de serviços)¹⁷¹. Outro traço comum neste quadro de mudanças, segundo Mesquita, é o livre-trânsito dos fiéis e uma apropriação das significações religiosas que parece desconsiderar a fronteira entre os credos. Ou seja, vislumbramos um contexto onde o dinamismo e a mudança são mais evidentes do que a tradição (2006, p. 10). Para a pesquisadora, as inflexões operadas neste documentário de Coutinho, e em menor escala em outras obras¹⁷², decorreriam da maturação de um olhar cinematográfico diferenciado (ilustram uma guinada ética e estética, que culmina numa nova forma de indagar o mundo), mas também seriam reflexos das mutações em vigor no cenário religioso – mudanças que, inevitavelmente, solicitam reajustes nas formas de representação. Portanto, os deslocamentos e a abordagem inovadora perceptíveis nestes títulos, com clara implicação em suas articulações discursivas, atestam igualmente um esforço do documentário para dialogar com as transformações em voga na sociedade.

Para efeito comparativo, os títulos produzidos no período moderno, ainda sob influência do *Cinema Novo*, buscavam representar o campo religioso (seus diversos credos) promovendo uma espécie de mapeamento do repertório de símbolos e de ritos, dos sistemas de culto e do perfil dos adeptos, culminando numa leitura muitas vezes negativa de tais fenômenos. Já nos anos de 1990, com destaque para o protagonismo de SF, os documentários privilegiam o que Mesquita designa de subjetivação ou particularização da experiência religiosa – o viés didático é negligenciado e o foco se desloca para as estratégias individuais de comunicação com o sagrado, relação esta que, muitas vezes, prescinde de igrejas/templos (espaços institucionais) e de lideranças oficiais, ocorrendo unicamente entre o

¹⁷¹ - A noção de *campo*, refinada por Bourdieu, me parece precisa para entendermos a dinâmica religiosa do País nesta década, bem como as tensões e as relações de força em embate (Bourdieu, 1996).

¹⁷² - *Santa Cruz* (2000), de João Moreira Salles; e *Fé* (1999), de Ricardo Dias, dentre outros títulos.

indivíduo e a transcendência (2006, p. 10 e 11). Em adição, podemos afirmar que os títulos contemporâneos trazem uma visão positiva da vivência religiosa, abordando-a com cautela e discrição, sem manifestar pretensões totalizantes. Ou seja, sua estratégia privilegia a complexidade das experiências singulares e, não mais, as determinações estruturais que orientam a prática religiosa. Em outros termos, os sujeitos não são encaixados como cifras e suas opiniões não estimulam generalizações (a alteridade não é soterrada em análises dilatadas, tampouco serve de amostragem ou é tipificada). Todavia, malgrado a diversidade de filmes neste período, um elemento comum ainda parece conectá-los às obras do passado: o olhar direcionado para os grupos populares – como se a riqueza/complexidade do fenômeno religioso somente pudesse ser vislumbrada nesta categoria tão cara ao cinema brasileiro¹⁷³.

Centremo-nos, todavia, nas sutilezas de SF com o objetivo de pormenorizar, ainda que de forma sintética, as peculiaridades do campo religioso tal como despontam neste filme. No documentário de Coutinho, vislumbramos, pois, uma experiência religiosa composta, plural, flutuante, praticada no espaço doméstico (portanto, sem a mediação de autoridades e sem vínculos com um templo específico), convergência de múltiplas referências, mas com certo protagonismo, no âmbito narrativo, do chamado “espiritismo umbandista”. Curiosamente, nos depoimentos de SF, o catolicismo permanece como parâmetro de comparação e religião mais valorada; porém, sua hegemonia simbólica, ainda que não completamente abalada, se encontra matizada, arrefecida e sua influência minimizada nos relatos de grande parte dos personagens. Vislumbramos, portanto, um sincretismo sem amarras, maleável, que tudo parece agregar em prol da articulação de estratégias diárias de sobrevivência, que não respeita a fronteira entre os credos e que prescindem de lideranças (entre o indivíduo e a transcendência, parecem inexistir mediações). Em outros termos, o sagrado

¹⁷³ - Mesquita sugere outras características evidentes nos títulos contemporâneos: tributários do cinema direto, muitos destes títulos recusam reencenações (não existe um segundo take para a cena ou o personagem filmado) e se valem da entrevista enquanto procedimento central de abordagem, o que implica um privilégio da palavra falada. Não raro, tal influência sugere um corpo-a-corpo do cineasta com seus sujeitos e temas, e a recusa de enquadramentos que os rebaixem. Ainda em sintonia com a tradição do *direto*, a montagem pressupõe uma exposição minimamente íntegra das situações filmadas (um esforço para reduzir as possíveis perdas e para restituir a experiência vivida no set). A palavra de ordem, pois, é tentar evitar a criação de sentidos posteriores ao que foi filmado (2006, p. 13 e 14).

participa das atividades cotidianas e o livre-trânsito dos fiéis por diferentes credos não provoca estranhamentos¹⁷⁴.

Tais características, no entanto, constituem uma espécie de atualidade temática do filme – sua sintonia com as transformações sociais em vigor à época, sobretudo a dinâmica flexível e instável do campo religioso. Interessa-nos, porém, destacar igualmente sua contemporaneidade/inação formal. Em certo sentido, já antecipei algumas destas inovações. Tratemos, pois, de inventariá-las. Ao evitar uma abordagem de cunho totalizante, SF repete e aprimora a experiência do dispositivo já aplicada por Coutinho (circunscrição espacial e temporal do filme, recorte delimitado de entrevistados, recusa de generalizações e valoração da alteridade). Neste documentário, a particularização do enfoque desponta como um aspecto igualmente notável: relatadas de forma individual, as experiências narradas até podem tangenciar a trajetória de outros moradores, proporcionando uma espécie de painel da comunidade, mas o cotejamento direto é evitado – qualquer comparação só é possível mediante o acúmulo de relatos no filme e cabe ao espectador estabelecer conexões. Na montagem, ressalta Mesquita, Coutinho também evita sobrepor sentidos e comentar os depoimentos – não há narração over, imagens de cobertura, trilha externa inserida na finalização. Segundo ela, “a matéria essencial do documentário são as falas dos moradores entrevistados, editadas de maneira a sublinhar o modo singular de cada pessoa construir-se como

¹⁷⁴ - Neste processo de reconfiguração do campo religioso no País, é importante ressaltarmos a exemplaridade do Rio de Janeiro. Segundo Mesquita, nesta cidade, o pentecostalismo se expande sobre uma forte base espírita/umbandista, que, por sua vez, despontara em intenso diálogo com a matriz católica dominante. Todavia, mesmo quando nos referimos à anterioridade da Igreja Católica neste processo, especifica a pesquisadora, é preciso ressaltar o fato de que, para muitos estudiosos do fenômeno, entre nós sempre predominara uma espécie de catolicismo popular, composto e sincrético (permeado por misticismos e crenças caboclas), em vez de um catolicismo teológico formal, imaculado (2006, p. 19 e p. 20). SF tangencia esta complexa dinâmica: um catolicismo flexível e, mesmo quando assumido publicamente pelos entrevistados, pouco presente nas práticas do cotidiano, bem como na narrativa dos moradores – que não parece orientar seus desejos e visões de mundo. Todavia, apesar do intercâmbio de credos, pelo menos nas narrativas do filme, não vislumbramos propriamente uma espécie de sincretismo afro-protestante-pentecostal, uma vez que os fiéis convertidos aos cultos evangélicos, ainda que usem expressões oriundas da umbanda, o fazem de forma pejorativa, para criticá-la e para renegar o passado. Situação oposta testemunhamos diante daqueles que se dizem católicos e que igualmente afirmam praticar cultos umbandistas. Ainda no que se refere ao pentecostalismo, lembremos que, quase sempre, fora menosprezado pela produção audiovisual brasileira (ora ignorado; ora desqualificado). A observação é extensiva à umbanda: mesmo no contexto de valorização das religiões afro, nos anos de 1970, permanecera em segundo plano diante do entusiasmo com o candomblé, considerado mais africano, mais “autêntico”, sem o perfil sincrético e urbano da primeira. Neste sentido, ao conferir centralidade à umbanda, SF pode ser visto como um filme que, sem incorrer em julgamentos (aceita a “verdade” dos personagens), contribui para o processo de legitimação deste culto na esfera cinematográfica. Poderíamos supor que o documentário é igualmente sensível ao protestantismo e pentecostalismo? Minha leitura de SF tende a considerar a postura de Coutinho ambígua com relação a estes cultos. Retornarei ao tema mais à frente.

personagem” (2006, p. 38). Uma economia narrativa que tende para uma estilística minimalista – centrada no mínimo¹⁷⁵.

Em outros termos, os sentidos articulados pelo filme se restringem a um universo social restrito e a um recorte claramente demarcado – não existe, pois, pretensão de apresentar um mosaico do fenômeno religioso na capital carioca, tampouco no País. Diante da relevância temática, sua proposta, digamos, é de uma humildade exemplar. Deste modo, SF evita as abordagens totalizantes, os ensaísmos pretensos e os diagnósticos abundantes – no documentário, as experiências focadas (e rigorosamente localizadas) são prioritárias. Seus personagens não constituem tipos, exemplos ou números¹⁷⁶. Uma tendência formal que contrasta com os documentários em voga nos anos de 1960, que dissertavam sobre seus temas, propondo enfoques abrangentes (daí a desconfortável alcunha de *sociológico* forjada por Bernardet para classificá-los). Nestes títulos, os indivíduos eram tomados como vozes ou amostragem para exemplificar o ponto de vista do realizador e a potência do *direto* não se afirmava, uma vez que a alteridade era sempre vilipendiada, rebaixada.

Sobre a complexidade de SF, Mesquita, em sua tese, levanta uma questão de fácil formulação, mas de difícil resolução: afinal, qual seria o objeto deste documentário? À autora, e minha avaliação coincide com sua análise, parece arriscado insistir na afirmação de que se trata de um filme sobre religião, sobre o campo religioso em fins dos anos de 1990 ou sobre qualquer fenômeno religioso/sobrenatural preexistente à filmagem e à espera de documentação (pródigos de experiências fantásticas, os relatos somente despontam mediante agenciamento; ou seja, são forjados para a câmera). No entanto, tais questões são tangenciadas nesta obra. Assim, talvez possamos dizer: embora elas componham uma espécie de eixo central, trata-se de um filme sobre o cotidiano de alguns personagens (cotidiano este atravessado pelo imaginário religioso) e seus relacionamentos com a transcendência. Lem-

¹⁷⁵ - Contra a macro-análise, que propicia diagnósticos extensos, Coutinho parece se filiar aqui à micro-história, cujo enfoque privilegia situações e trajetórias singulares, e os pequenos grupos, em detrimento das grandes narrativas (em outros termos, busca-se compreender um fenômeno maior por meio de experiências singulares, pouco visíveis, confinadas ao silêncio). Representante ilustre desta tradição é o historiador Carlo Ginzburg e sua obra canônica *O Queijo e os Vermes* (2006). Um dos preceitos da disciplina é solicitar do pesquisador uma delimitação temática restrita, em termos de espacialidade e de temporalidade, que privilegie os microcontextos e valorize o protagonismo dos personagens anônimos.

¹⁷⁶ - Podemos dizer também que SF não é um filme sobre moradores da favela, pelo menos não nas condições com as quais estamos familiarizados: ou seja, não é um documentário sobre os problemas urbanos, as condições de higiene, os problemas de segurança, o desemprego... Coutinho não busca “o favelado”, esta categoria tão estigmatizada pela crônica jornalística.

breiros também, como observa Mesquita, que SF não possui a liberdade/flexibilidade temática de *Edifício Master* – no primeiro título, as histórias narradas gravitam em torno de uma pauta uniforme (a experiência/vivência religiosa). Tal aspecto, contudo, não é suficiente para sugerir um reforço dos laços comunitários entre os personagens, ratificando uma espécie de padrão cultural a nortear suas condutas religiosas – a prioridade no filme são as expressões individuais e não uma memória social partilhada. Deste modo, em SF a experiência particular não desponta como sintoma de algo maior, tampouco propicia interpretações abstratas ou generalizações. Como sugere a pesquisadora, as conexões entre os entrevistados são possíveis, mas são produtos de análise e se valem de elementos externos que operam na contramão das intenções manifestas no filme (2006, p. 60 e p. 61).

Avancemos, pois, para uma leitura do filme em si, de modo a contemplar sua complexidade. No decorrer de SF, 11 moradores da Vila Parque da Cidade são entrevistados por Coutinho, quase todos no seu espaço doméstico (com três exceções apenas). Em cena, os personagens são vistos tão somente no encontro com o diretor – eles não interagem entre si, tampouco são alvo de comentários nos relatos dos “vizinhos” ou são filmados em outro contexto. A montagem, por sua vez, tende a preservar a cronologia das entrevistas (a exceção é o seu especialíssimo prólogo) e a descartar qualquer informação que não seja procedente deste encontro. Em geral, cada personagem tem sua participação limitada a uma só seqüência e inserção no filme, com duração variável; todavia, os moradores que aceitam o “jogo” de forma mais enfática, acatando o agenciamento de Coutinho e imergindo no viés fabular, ganham fatias de tempo mais generosas e têm suas entrevistas fracionadas no decorrer de SF (além de serem filmados em novos encontros).

Sobre o prólogo de SF, que nos apresenta parte do encontro entre o cineasta e o personagem André, num breve deslocamento da cronologia do filme, minha avaliação se aproxima da leitura de Lins (2004) e de Mesquita (2006): ele parece antecipar os procedimentos estilísticos empregados por Coutinho na obra, bem como sua pauta e foco temático. Ao diretor, pouco interessa o caráter institucional da religião; em SF, a experiência privilegiada é a individual, reelaborada pela performance de cada narrador instigado pelo cineasta. Uma recriação, portanto, que se opera única e exclusivamente na e para a tomada. Na cena em questão, observamos de início a imagem de André e da esposa, enquadrados à porta de sua residência, em pose estática evocativa de um retrato. Procedimento já evidente em *Boca de*

Lixo, mas com intenções díspares. Ainda com o quadro fixo, ouvimos o *insert* do áudio de André; os planos da entrevista, todavia, são encaixados pouco depois. No decorrer de SF, a imagem congelada, acompanhada de legenda com o nome dos moradores, será o recurso de introdução de cada personagem nos encontros duradouros. Um mutismo e fixidez pouco comuns, mas pródigo de sentidos. É como se a edição nos sugerisse que, num filme ancorado na dimensão performática e na partilha da experiência religiosa, não nos interessariam as falas situadas fora do encontro rememorativo.

Sentado contra um fundo neutro, o católico André narra um dos casos de possessão da esposa, Marilena, que teria incorporado Maria Navalha, entidade da umbanda. Segundo ele, a entidade encarnara para ameaçá-lo. André relembra e dramatiza o episódio, que ocorrera à noite, interpretando cada um dos envolvidos (a modulação da voz e a gestualidade são recursos empregados na sua performance e que irão se repetir no relato de outros entrevistados). A montagem, como observa Mesquita, é discreta e apenas edita as falas do morador, conferindo encadeamento e progressão dramática à narrativa, (2006, p. 63 e 64). Por três ocasiões, a banda visual da entrevista é interrompida (mas seu áudio permanece) pela inclusão de planos alheios, não pertencentes ao encontro em si. Posicionada num cenário sem profundidade, delimitado por um fundo marrom, é inserida primeiramente uma estatueta do que julgamos ser Maria Navalha, a entidade incorporada; posteriormente, vislumbramos em idêntica locação a imagem de uma preta-velha, a Vovó de Marilena, que, segundo André, também encarnara para auxiliar e orientar o casal; por fim, observamos um quarto vazio, possível espaço onde ocorreram os fenômenos narrados.

Cada um dos planos “estranhos” possui duração estável o suficiente para aguçar a curiosidade do espectador – constituiriam, pois, tomadas meramente ilustrativas do relato fantástico? Creio que não. Se assim o fosse, SF estaria se utilizando de planos de cobertura, recurso incompatível com a ousadia formal do documentário. Penso que outras explicações são possíveis. Ao acionar o panteão da umbanda com sua iconografia oficial, o filme, num primeiro momento, torna visível ou materializa para nós, espectadores nem sempre familiarizados com tais tradições, o que desponta de forma abstrata nos relatos singulares dos entrevistados. A exemplo do que sugere Mesquita, os traços visuais de cada entidade (seus corpos e rostos, suas posturas e roupas, conforme se convencionou representá-las) são igualmente evocativos de suas personalidades e da possível relação que estabelecem com

seus “cavalos”: retratada semi-nua, Maria Navalha é uma morena esguia, de cabelos compridos, postura altiva e expressão ameaçadora; a Vovó é uma velha negra, vestida de branco, com o corpo curvado à frente e que traz às mãos uma espécie de Terço (2006, p. 74). Esta é uma das interpretações favorecidas no prólogo; lembro, porém, que a contínua inserção desta iconografia religiosa no decorrer do filme, como perceberemos, estimulará outras leituras. No que se refere à inclusão dos *espaços vazios*, um dormitório neste relato inicial, penso ser necessário acompanharmos outras narrativas, antes da formulação de quaisquer explicações possíveis.

Embora ainda contido (em futuro retorno, que traz o desdobramento do encontro, André fabulará com mais desenvoltura), o prólogo nos expõe alguns dos aparentes paradoxos dos personagens de SF e, talvez, daquela comunidade. Católico confesso, André demonstra conhecer o panteão e a terminologia da umbanda, bem como a importância das relações de reciprocidade entre guias e devotos neste credo; além disso, seu corpo parece também guardar a memória gestual de certos ritos umbandistas, atestada quando ele simula a “coreografia” da “limpeza do cavalo” e quando imita o olhar da esposa no ato da incorporação. Deste modo, embora não seja adepto da umbanda, seu relato, além de ratificar a vivência do sagrado no espaço doméstico, nos sugere a existência de certa maleabilidade religiosa na comunidade, bem como de um universo comum de referências e de um repertório narrativo similar, se considerarmos o tom informal das entrevistas e o grau de intimidade entre devotos e entidades (uma relação que, sem mediações oficiais, ganha contornos prosaicos).

Por outro lado, tendo em vista o interesse de Coutinho pelo relato individual (a experiência subjetiva) e a circunscrição da prática religiosa ao espaço doméstico (fato reiterado pela maior parte dos personagens), podemos deduzir, em sintonia com Mesquita, que a religião em SF não desponta como proselitismo ou doutrina, mas como sucessão de “causos” e de histórias sobrenaturais que contribuem para orientar a visão de mundo dos personagens e auxiliá-los no enfrentamento do cotidiano (2006, p. 67 e 68). Observação que coincide com a leitura de Giovana Scareli (2009) para o título do filme. Segundo ela, neste documentário, a intimidade de algumas pessoas com seus “guias” é reveladora de uma crença, de uma maneira de viver e de superar os obstáculos cotidianos – atestaria, pois, um sentimento de conforto e de proteção que se opõe à solidão aparente de alguns entrevistados. Ainda des-

conhecemos Braulino, Thereza, Lúcia e Nira, personagens de SF, dentre outros; mas, seja qual for a entidade por eles cultuada, o que fica evidente para estes fiéis é o sentimento de amparo, a certeza do caminho protegido, apesar das dificuldades diárias. Ter *Santo Forte*, evoca Scareli pautada no jargão popular, significa ‘ser imune a sortilégios e bruxarias’, ‘ter as costas largas’; ou seja, de algum modo, atesta um sentimento de proteção e segurança (2009, p. 123).

Se, no prólogo, André ainda não esbanja desenvoltura plena, também Coutinho é sucinto nas indagações, com observações pontuais (intervenção que se tornará mais enfática no decorrer do filme). Todavia, sua presença na tomada ratifica as regras do jogo adotadas em SF. Em cena, o diretor protagoniza dois papéis: é simultaneamente uma audiência deferente para seu personagem (um ouvinte atento e que evita julgamentos) e um agenciador que instiga no *outro* o desejo de falar e de rememorar, estimulando-o a produzir uma narrativa com contornos performáticos e, não raro, exibicionistas. Como sugere Xavier (2010), de forma muito peculiar, ele seria uma espécie de diretor de atores, que conduz seus sujeitos a um desempenho notável e desconectado dos clichês vinculados à sua condição social. E, em sintonia com as considerações de Scareli (2009) e de Mesquita (2006), talvez seja interessante ressaltar aqui certas decisões técnicas e estilísticas que contribuem para o êxito narrativo dos personagens de Coutinho, especificamente nesta produção. Cabe mencionar o trabalho de câmera de sua equipe: em SF, os entrevistados quase sempre são filmados por uma câmera fixa, com poucas alterações no enquadramento (normalmente fechado), e os deslocamentos de plano médio para primeiro plano são realizados com o zoom. Ou seja, uma composição que promove um notável efeito de concentração e que nos convida para uma imersão auditiva/física na performance de cada indivíduo. Paralelamente, uma segunda câmera flagra o trabalho do diretor e da equipe (prática reflexiva). Neste filme, como em *Peões*, a câmera não faz excursões pelos cômodos da casa (salvo raras exceções, a exemplo da seqüência final com Thereza). No entanto, como observa Scareli, em algumas entrevistas/encontros, podemos ter uma idéia das dimensões espaciais das residências através de tomadas e enquadramentos que nos revelam portas e janelas no lugar, saídas que nos comunicam com os demais cômodos e/ou com o exterior da casa, e que constituem “linhas de fuga” ou “pontos de abertura” – um recurso que extrapola o quadro e nos permite imaginar o extracampo (2009, p. 33). No interior da casa, permanece uma equipe mínima, de modo a

evitar constrangimentos para o personagem e, assim, deixá-lo mais à vontade com o cineasta. Também é relevante destacar em SF o uso do vídeo como suporte de captação, tecnologia que, à ocasião, permitia tomadas mais extensas e duradoras, sem risco de interrupção para o diretor e/ou personagem no ato de fabulação plena. Dentre outras vantagens, explica o cineasta, o vídeo possibilita uma melhor incorporação do acaso e do imprevisto na tomada, além de permitir um adensamento dos silêncios em cena (Coutinho apud Lins, 2005, p.101).

Concluído o prólogo, SF parece iniciar seu percurso cronológico. Sobre fundo preto, observamos a seguinte legenda: “Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1997”, informação que contribuir para nos orientar espacial e temporalmente no filme. Com a cartela ainda visível, ouvimos o áudio ruidoso do que parece ser uma multidão. Rápido corte e tomadas panorâmicas nos revelam a procedência do som: trata-se da missa campal conduzida por João Paulo II no Aterro do Flamengo (à distância, também é perceptível a paisagem litorânea e geográfica do Rio de Janeiro, que tradicionalmente lhe serve de cartão-postal). Um novo enquadramento nos revela a figura do Papa, liderança suprema do catolicismo teológico. Esta é uma das raras tomadas de culto público em SF – e ainda assim, tendo em vista o apelo midiático do evento, não temos certeza de que tais planos foram produzidos pela equipe de Coutinho. Novas imagens aéreas nos revelam a multidão presente à missa; breve corte e acompanhamos lento travelling aéreo que no sugere um afastamento do Aterro em direção aos morros da Zona Sul (o áudio do Papa e dos fiéis permanece na banda sonora). Aos poucos, avistamos a Favela Vila Parque da Cidade fincada em uma das montanhas – enquadrada em plano aberto, o lugar desponta como uma aglomeração de casas conjugadas. Trata-se da única tomada externa da comunidade.

Sobre esta primeira aproximação, cabem algumas considerações. Scareli (2009) lembra que a favela sempre foi um tema muito presente no cinema brasileiro – ela cita *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, como um dos primeiros títulos a conferir visibilidade a esta configuração urbana. No domínio do documentário, porém, tal afinidade me parece ter se estabelecido com atraso e muitas vezes através de um recorte que favorecia certa estigmatização dos moradores. Na obra de Coutinho, contudo, a favela desponta como cenário privilegiado e sem condenação prévia em pelo menos três diferentes filmes – SF, *Babilônia 2000* (2000) e *Santa Marta* (1987). Sobre este último, é difícil afirmar que se

trata ou não do primeiro documentário a registrar o cotidiano dos moradores de uma favela sem vitimizá-los ou violentá-los; todavia, destaca Lins, é a obra que recoloca de vez o morro como questão a ser pensada pelo documentário brasileiro (2004, p. 62). Scareli, todavia, censura a opção de Coutinho, em SF, por introduzir a comunidade num plano de conjunto, tomada que evidenciaria o contraste com a Zona Sul (que abriga os cartões-postais da cidade), reforçando a leitura pejorativa do morro como simples aglomerado/empilhamento de casebres. Frontal e aberta, esta imagem não deixa de resvalar em outras que tendem a estigmatizar o local e a sinalizar as fronteiras físicas e simbólicas que o distanciam da cidade, pólo valorado positivamente (2009, p. 16). Teríamos, então, um clichê imagético, que fortaleceria a idéia de lugar inexpugnável, apartado do asfalto pelas limitações geográficas e sociais. Sem adentrar nesta contenda, apesar de sua relevância¹⁷⁷, importa-me aqui ressaltar outra leitura implícita nesta sucessão de imagens (Aterro → Morro). Em sintonia com a temática do filme, teríamos nesta passagem espacial a solução formal para ilustrar a transição de um evento público, ocorrido na Zona Sul e conduzido por uma autoridade eclesiástica, para uma favela e situações de entrevista individuais que abordarão a experiência religiosa no cotidiano doméstico (sem mediadores). Neste deslocamento, também se afirma o contraste entre o catolicismo teológico, personificado pelo Papa, e o catolicismo popular praticado pelos moradores do lugar.

O início da próxima seqüência, de viés reflexivo, nos revela Coutinho e sua equipe se deslocando pelo morro (equipamentos como câmeras e tripés são visíveis no quadro). Ouvimos o áudio de uma breve conversa entre o diretor e Vera, espécie de interlocutora do grupo na comunidade, que nos informa sobre a favela, sua localização¹⁷⁸ e a relevância da personagem para o projeto (Vera contribuiu como mediadora e produtora de SF). A conversa informal continua numa espécie de mirante, a partir do qual, se pode contemplar o “as-

¹⁷⁷ - Lembremos que, em trabalhos posteriores, a exemplo de *Edifício Master*, Coutinho recusará o uso de imagens externas para evitar contornos semânticos; em outros termos, neste título, o espectador não tem acesso a uma visão de conjunto do edifício – a ele só é concedida a visão de seus interiores (corredores) e das locações de cada entrevista. Além disso, o uso deste plano aberto em SF resvala numa contradição: tende a reforçar os vínculos comunitários (idéia de conjunto) num filme onde o que interessa ao diretor, precisamente, é a experiência subjetiva (individual).

¹⁷⁸ - “Este é um bairro de casas e prédios maravilhosos e é até um contraste uma favelinha no meio disso tudo... Ela fica de frente para o Cristo Redentor, a gente pode ver o mar, a gente vê uma pontinha do Pão-de-Açúcar” (5m50s). Posteriormente, completa: “É uma pequena comunidade que fica na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro, com mais ou menos 1.500 moradores” (6m05s).

falto” (ou a “cidade”, como Vera prefere demarcar). Rápido corte e acompanhamos a equipe pelas vielas do lugar – Vera introduz o grupo a alguns moradores. Como Vera e Coutinho estão com roupas diferentes nestes planos, deduzimos que a conversa no mirante se deu em outra ocasião. De qualquer modo, estes primeiros personagens, à exceção de Braulino, que terá retorno futuro, são abordados rapidamente – o pretexto do encontro é a transmissão televisiva da missa papal (o segmento, portanto, foi filmado em outubro de 1997).

Ladeado pela esposa, Marlene, que permanece em silêncio, Braulino assiste à celebração católica. Questionado pelo diretor sobre sua fé, responde: “sou católico, mas a gente tem um pouquinho do espiritismo. [...] Meu lado no espiritismo é exatamente um pouco a umbanda, né”. Embora cordial, o personagem demonstra reserva, como atesta a passagem em que fala de suas entidades: “são os pretos velhos, mas prefiro até nem muito entrar nestas coisas...” (7m40s). Diferentemente de Braulino, Heloísa admite sem reservas ser “espírita”¹⁷⁹, embora contemporize ao afirmar que reza o “Pai Nosso” e a “Ave Maria”, orações comuns no catolicismo, na “abertura” do seu terreiro. Ao seu lado, no sofá, se encontra Adilson. Seu depoimento atesta ainda mais ambigüidade: “Isso aí é difícil poder te explicar, mas eu digo pro senhor, não é porque a gente é umbandista, mas eu digo, eu sou católico” (durante a conversa, não vemos a TV, mas o áudio do papa é evidente e estabelece uma referência temporal). Heloísa retoma a conversa para censurar as lideranças da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), que criticaram a visita papal.

No interior de outra casa, observamos um trio de moradores que assistem atentamente à missa na televisão – um deles acompanha, ainda que timidamente, o cantor Roberto Carlos, em sua participação. Em outro cômodo, Vanilda também assiste à celebração e acompanha enfaticamente (olhos fechados, mãos elevadas e voz forte atestam sua concentração) a apresentação do cantor (9m32s). Depois, emocionada, confessa a Coutinho que fizera, naquele momento, uma promessa para ter um filho. “Eu pedi a Deus. [...] Prefiro ir diretamente a ele porque ele vai me escutar”.

Tais personagens, apesar de suas rápidas inserções no filme, nos permitem vislumbrar um panorama do lugar e de suas inclinações religiosas, embora o objetivo de SF não seja

¹⁷⁹ - O termo se encontra aspeado pelo seguinte motivo: nos depoimentos de SF, ser espírita não significa ser kardecista, mas, sim, praticante ou adepto da umbanda. O fato dos personagens se referirem a si, quase sempre como espíritas, talvez ilustre um certo receio em se expor, tendo em vista a estigmatização que os cultos afro-brasileiros sofreram durante décadas.

mapear padrões culturais ou estimular generalizações. No entanto, destaca Mesquita, três questões tangenciadas pelo documentário já despontariam: o sincretismo/convívio da igreja católica com as religiões afro-brasileiras; a presença da IURD e de outros cultos neopentecostais como alternativa religiosa; e a consagração da casa como o espaço de convívio com o sagrado (convívio, portanto, que prescinde de mediadores, de lideranças, de templos e de horários específicos). Tal seqüência, além de nos revelar uma espécie de solo cultural compartilhado, cumpriria, pois, finalidade informativa, antecipando-nos alguns dos temas de SF, além de efetuar a passagem entre a cena pública (missa campal) e a privada (2006, p. 73). A partir de agora, o filme se concentra nos 11 personagens principais, abordando-os prioritariamente no espaço doméstico, em encontros desprovidos de referências temporais concretas. Esta terceira parte se inicia com novo deslocamento da equipe pelo morro (diretor e equipamentos à vista), seguida da legenda “Vila Parque da Cidade, dezembro de 1997” (10m27s). É nossa única indicação. Breve corte e observamos Coutinho atravessar em diagonal a sala que servirá de locação para a primeira conversa. Pronuncia então a frase “Vera Inaugura”, ilustrativa de que esta é uma etapa especial de SF. À sua frente, numa cadeira, se posiciona a personagem Vera. Neste plano, a presença da câmera principal (à frente da entrevistada) e de um único refletor (à esquerda do quadro) nos permite decifrar a mise-en-scène do cineasta: interferência mínima no set doméstico, equipe reduzida e enquadramento que privilegia a performance do outro. E, a exemplo do que ocorrera com André no prólogo, contemplamos a imagem fixa da personagem, acrescida de seu nome (só há mobilidade/vida no exercício da *narração de si*).

Em sua fala, Vera revela que foi “espírita” por influência da família, espécie de herança que lhe trouxe traumas. “É um deus que você é obrigado a servir. [...] Antes, eu vivia a base de calmantes, eu tentei suicídio várias vezes”. Após romper com um noivo, em processo influenciado pela Pombagira (“era ela que fazia isso”), entrou na IURD. No entanto, na IURD, sofre nova decepção (fora traída pelo marido) e hoje é adepta de um evangelismo difuso – segundo ela, faz visitas a várias igrejas “para congregar”. Mais à frente, Vera nos conta sobre um quadro da avó, com a figura de Iemanjá, e da oração que fizera para liberar a imagem de qualquer força oculta. Seu relato, seguindo o modelo antecipado no prólogo, é intercalado por estatuetas do panteão da umbanda. Todavia, embora também interprete as entidades citadas e dramatize sua história, a narração de Vera demonstra menor entrega do

que a de André. Sua fala é assertiva, ativa e bem articulada, e ela tem consciência de que, mais do que personagem, é a informante da equipe. Em outros termos, sua conduta atesta sempre uma leve vigilância, sem ceder espaço à fabulação plena. Exemplar desta “desconfiança”, destaca Mesquita, é sua afirmação final, uma espécie de recado ao possível ceticismo dos espectadores (e também da equipe), e que funciona igualmente como uma defesa do seu relato: “Só quem vive numa intimidade com Deus, com Cristo, pode sentir a medida do que eu tô falando”, diz Vera. Portanto, de forma consciente, ela se protege de contestações contra o que existe de fantástico em sua narrativa – coisa que Thereza, a personagem seguinte, não fará (2006, p. 79).

No caso de Vera, pois, o estado de vigilância parece estar associado a uma postura assertiva, como se a longa vivência entre tantos credos se convertesse em “saber” acumulado e em credencial de “autoridade”. Curiosamente, a exemplo de Lídia, personagem igualmente convertida aos cultos neopentecostais e que despontará mais à frente, a experiência passada é valorada pela religião presente (assim, orientada pelos valores evangélicos, a umbanda é denunciada como logro e alienação); todavia, tal como Lídia, embora ambas reafirmem os fundamentos de sua nova fé (uma postura ortodoxa comum), suas falas não deixam de ressaltar, ainda que involuntariamente, a eficácia e força da umbanda, uma vez que é atravessada por suas referências, aceitem-nas ou não. Tamanha ambigüidade talvez seja um sintoma especial do tipo singular de memória investigado neste capítulo e revolvido pela conduta agenciadora de Coutinho: sem se opor aos mapeamentos conscientes e aos investimentos voluntários, tal memória conseguiria se desvencilhar das condutas vigilantes, revelando algo da experiência vivida do sujeito, reverberando muito de seu tempo e lugar, de sua inserção social e do imaginário de sua comunidade.

Tal como André e Braulino, Thereza dispõe de um tempo generoso em SF – na verdade, é a personagem com maior inserção no filme, certamente em virtude de sua eloquência/competência narrativa (narra suas histórias com desenvoltura e repertório exemplar). É também curioso ponderarmos o fato da primeira aparição de Thereza ser intercalada após a participação de Vera – simples acerto cronológico ou Coutinho desejava estimular comparações entre uma conduta e outra, uma vez que a entrega plena da segunda ao “jogo” se opõe ao perfil vigilante e assertivo da personagem anterior? Em todo caso, avancemos às considerações sobre Thereza. De início, vemos seu rosto, sóbrio e austero, enquadrado em

formato 3x4 (16m32s). Todavia, a locação privilegiada para a conversa é o quintal de sua humilde residência, um espaço ornamentado por poucas plantas e repleto de varais (parte do casebre é visto ao fundo). O enquadramento ora valoriza a cenografia, em plano aberto, ora se concentra na fala/gestualidade de Thereza. A exemplo de outros entrevistados, ela se diz católica e “espírita”, embora não frequente mais os terreiros. “Deixei por causa de muita decepção, ingratidão. [...] Mas eles [os guias] não me abandonaram. Mesmo eu deixando, eu cuido deles, né.”

Munido de informações prévias, Coutinho demonstra perícia para instigar Thereza e solicitar dela uma performance notável. Para introduzir a temática religiosa e estimular a fabulação, por exemplo, pergunta o significado das pulseiras no braço da personagem, ainda que seja evidente para nós, espectadores, que o diretor tem ciência dos adereços da umbanda e de sua simbologia. Thereza aceita a convocação: “cada guia destas é uma firmeza, uma segurança”, responde. As falas ganham entonações, as mãos aderem ao jogo narrativo. Entre uma história e outra, detalhes de sua vida são partilhados conosco: criou oito filhos e também oito netos, “sozinha e Deus”. [...] “Porque não dei muita sorte né, meu filho, a sorte não nasceu pra todos” Ao que acrescenta: “O marido era uma praga... era muito ruim e a ruindade destrói”. A vida árdua, que exige superação, e as mágoas do casamento parecem constituir padrões que ecoarão nas falas de outras mulheres de SF – citemos aqui Lídia e Quinha, que ainda desconhecemos, mas cujas trajetórias atestam igual desventura. Todavia, o curioso na fala de Thereza, como aponta Mesquita, é o fato de suas histórias serem pródigas em valores morais, com ensinamentos que, de um modo ou de outro, a ajudam (e também orientam o espectador) a dar sentido à experiência diária (2006, p. 82). Talvez, por isso (a tarefa do aconselhamento), e não somente pela sua competência narrativa (a marca pessoal que conduz os relatos, com pleno controle da gesticulação/entonação), Mesquita identifique nela o perfil do narrador exemplar delineado por Walter Benjamin.

Agenciador hábil, Coutinho volta a instigar sua personagem – pergunta-lhe se ela “teve alguma outra vida, alguma coisa na Antiguidade” (claro está que o diretor já sabe onde deseja chegar). Thereza acata o convite novamente e se põe a narrar. Diferentemente de Vera, não se preocupa em se resguardar ante o fantástico do seu relato – a memória está em deriva plena e a entrevistada não economiza nas reviravoltas e detalhes. Entre uma informação e outra, estabelece pausas que contribuem para seduzir sua platéia. Segundo ela, o

episódio ocorrera ali – Thereza aponta para o casebre, à época um “barraco de tábuas”, delimitando o espaço da narrativa – e numa situação cotidiana, durante a conversa com uma amiga. Como grande parte dos personagens de SF, observemos, sua história de vida e experiência religiosa se interpenetram, são indissociáveis (em outros termos, a fé participa do cotidiano, orienta a vida diária¹⁸⁰).

Thereza dramatiza, pois, o episódio, interpretando todos os personagens envolvidos – as mãos se elevam durante a fala, criando uma moldura gestual. Num centro “linha branca” (kardecista), a diretora lhe confirma que ela fora uma “rainha do Egito” e que tivera ouro, pratas e jóias. A explicação (“a gente traz nesta vida alguma coisa da outra vida que nós fomos”) serve para esclarecer sua preferência por “cristais e vitrines caras”, “essas coisas que eu sei que não é pra mim”. “Eu tô com uma dívida, né”, pondera Thereza, ciente do encargo passado (carma)¹⁸¹. A vida humilde de hoje, portanto, seria consequência do passado faustoso e da conduta perversa (fora uma rainha má). Apesar da natureza fantástica, o relato permite a Thereza contemporizar sua experiência de vida atual e, ao mesmo tempo, relativizá-la – numa encarnação futura, ela poderá estar em nova posição. Em outros termos, a narrativa ajuda a entrevistada a enfrentar e a conviver com a adversidade – abrandando a situação presente, pois oferece uma explicação e chances de superação, ainda que por meio de fenômenos espirituais.

Ao descrever as relações de reciprocidade com seus guias, Thereza comenta que não colocara café pra “velha”. Ante o esquecimento de Coutinho, a personagem é enfática: “é a Vovó Cambina, não esqueça deste nome, hein!” [o dedo em riste atesta sua posição de força no “jogo” estabelecido com o cineasta]. [pausa] “Ela foi do tempo da escravidão”. Seguindo a regra já antecipada no prólogo, a edição insere a imagem da entidade. Vidente, Thereza a descreve como uma velha bonita, vestida de branco, com seu cachimbo. Percebemos, a esta altura (23m24s), que a personagem passa a dividir com o diretor os rumos da entrevista. Ao se certificar da adesão de Thereza ao jogo (não observamos aqui a vigilância de Vera, tampouco a consciência de ser parte da equipe), e talvez fascinado por suas deri-

¹⁸⁰ - A religião povoa o cotidiano e é força determinante nos reveses, alegrias e reviravoltas da vida (Mesquita, 2006, p. 85).

¹⁸¹ - É curioso assinalar que Thereza é das poucas personagens de SF que se referem à doutrina kardecista (Lídia também o fará) e a única que demonstra conhecer, ainda que leigamente, os fundamentos da encarnação.

vas narrativas, Coutinho abandona qualquer plano prévio, incorpora o acaso e cede a condução à eloqüente personagem. Dupla guinada: limitação da autoridade, partilha do ato criativo. “Um dia ela [Cambina] disse pra mim... posso falar?”; “pode”, responde o cineasta. A partir daqui, estamos nas mãos e palavras de Thereza.

Certo dia, ela confessa ter se queixado com Cambina dos sofrimentos e ingratidões do mundo, “tem dia que me dá vontade de desistir de viver”, disse. Em resposta, a entidade lhe teria dito: “filha, quando você chora, eu choro junto com você; eu tô sempre com você, te ajudando pra você agüentar”. “Num é bacana isso?”, pergunta Thereza. Mais à frente, instiga Coutinho novamente: “e a minha operação, quer saber não?” “Posso falar?” Em outro relato fantástico, conta que, em pleno leito hospitalar, fora amparada por várias entidades. “Eu vi até um homem que depois foi identificado como José do Patrocínio”, afirma. Espécie de “co-diretora” do encontro, Thereza se sente à vontade até mesmo para encerrar a entrevista: “agora eu vou pitar, acabou” (25m30s). Ciente da excelência narrativa da personagem, Coutinho ainda reluta (“só um instantinho só”) e termina por aceitar o café oferecido pela anfitriã – na verdade, um pretexto vislumbrado pelo cineasta para prolongar o encontro. Thereza retornará, pois, numa etapa seguinte do filme. A ela voltaremos posteriormente.

Posicionada numa cadeira à entrada da cozinha de sua casa, Carla partilha conosco seu trajeto religioso – uma experiência que, desde a infância, parece marcada pela instabilidade, pela errância, pelo desencontro e certa indisciplina. Todavia, apesar das desventuras pontuadas em seu relato, a personagem narra os episódios com altivez e alguma irreverência – ou seja, não há timidez ou arrependimento. Diferentemente de Vera, Lídia e Nira, que encontraram maior conforto e adequação nos cultos neopentecostais, Carla ingressara na IURD ainda cedo (“com 10 anos eu era uma fanática, eu freqüentava a igreja todos os dias, eu fazia todas as correntes”), convívio que não a impedia de ter visões noturnas apavorantes. “Algum tempo depois, eu voltei a freqüentar o terreiro de umbanda, só que aí eu entrei numa que não deu muito certo”, acrescenta ela. Primeiramente, esclarece Carla, porque o pai-de-santo era charlatão e se envolvia com suas filhas de santo (que, segundo ela, seriam como “filhas carnais”), dentre as quais a própria entrevistada – ou seja, embora tivesse consciência do impedimento, também não o respeitou. O segundo motivo não é diretamente citado pela personagem, mas podemos deduzi-lo pela pergunta de Coutinho: “Você conta

casos incríveis de surras de santo, como é que é isso?” – novamente, fica evidente aqui seu “estoque de referências” de cada entrevistado, bem como seu feeling para acionar derivas narrativas. Com a mesma desinibição inicial (“eu chegava nos terreiros já *chanchando*¹⁸² e rindo”), Carla admite sua desatenção em cumprir as relações de reciprocidade com seus guias e orixás; em consequência, sofria represálias das entidades: “o santo montava em mim, me jogava de um lado pro outro. [...] A sensação é só dor... Era como se ele tomasse só uma parte do seu corpo”. Por fim, conclui: “Era surra de preto-velho de paulada”. Carla parece narrar tais eventos com o entusiasmo de quem está ciente do interesse de seu interlocutor; deste modo, um episódio de sua vida que poderia ser visto como trágico é valorizado em termos narrativos (Mesquita sugere o termo “capital de experiência”).

Segundo Carla, as surras não ocorriam apenas no terreiro; alguns castigos teriam se manifestado, inclusive, na sala onde se passa a entrevista (a edição intercala aqui a imagem vazia do espaço doméstico). Maria Padilha, esclarece a personagem, seria a entidade que protagonizaria o papel de algoz nestes episódios. Acompanhamos, pois, novo *insert* com a estatueta da guia à frente de um fundo neutro (28m36s). Morena, de corpo bem torneado, de busto nu e maquiagem pesada – Maria Padilha guarda uma estranha afinidade física com sua relapsa devota. Diante dos castigos freqüentes, Carla diz ter abandonado os terreiros (“não vou nem pra olhar”). Todavia, não manifesta aversão pela umbanda; ao contrário discorre com convicção sobre o seu panteão de santos e a relação de “compras” que precede a realização de qualquer pedido. Mais à frente, comparando as coincidências entre um credo e outro, demonstra uma perspicaz visão do sincretismo religioso: “é uma bola de neve, umbanda, candomblé, catolicismo... quanto mais você sabe, mais você não sabe”. Diante da reclusão da personagem, Coutinho pergunta a Carla se ela não tem receio de alguma vingança por parte da Maria Padilha; ao que a entrevistada responde, ainda que com certo desdém: “olha que eu tenho. Ainda mais no clima em que eu trabalho”.

Ante a sugestiva resposta, a edição intercala imagens de planos noturnos (ainda ouvimos o áudio de Carla), vemos uma rua movimentada, uma jovem (a própria personagem) a se maquiar e a dançar seminua no interior de uma boate. Na banda sonora, acompanhamos o desfecho da fala de Carla: “é um lugar carregado, são lugares onde você não pode

¹⁸² - gozando, debochando, desdenhando...

entrar sem uma proteção”. [...] “Mal ou bem, a noite é das pomba-giras”. A presença de planos externos à situação de entrevista destoa do padrão minimalista de SF, mas encontra fácil justificativa. Menos do que ratificar ou compor uma moldura ilustrativa à resposta de Carla, indicando-nos o seu “ambiente de trabalho”, creio que tais imagens contribuem para estreitar os laços e afinidades entre a dançarina e sua guia. Vislumbramos aqui, pois, outra leitura para a inserção das estatuetas no decorrer do depoimento – não apenas materializar o panteão da umbanda, localizando para o espectador os traços visuais de cada entidade (seus corpos e rostos, suas posturas e roupas, conforme se convencionou representá-las), igualmente evocativos de suas personalidades. Tratemos de pormenorizá-la: tanto no caso de Carla, quanto no de Thereza, ao falar de Cambina, testemunharíamos uma espécie de relação projetiva: notamos uma correspondência física, mas também de personalidade, entre devoto e guia (Mesquita, 2006, p. 89). Em outros termos, a narração de si, a reinvenção de si na tomada, estabelece conexões e analogias entre o narrador e a entidade destacada. Ao falar com doçura de Cambina, Thereza (também negra, sábia e idosa) reafirma sua nobreza e qualidades morais; em seu modo impetuoso e altivo de se colocar em cena, Carla se aproxima da irreverência/insubordinação de Maria Padilha – afinidade ratificada pela semelhança física (jovem e morena) e sensualidade da dançarina noturna (em espaço que é “território da pombagira”). A analogia se configura até nas relações de reciprocidade: de um lado, surra e cobrança; do outro, apoio, proteção e companhia. Thereza e Carla, todavia, não constituem casos isolados em SF – veremos a repetição deste “espelho” na narrativa de outros personagens.

Acompanhemos agora o retorno ao relato de André, personagem que aparecera no prólogo. Na continuidade da seqüência (penso em continuidade, pois, além da repetição da locação e das roupas do personagem, há unidade temática), André é habilmente instigado por Coutinho: “parece que uma vez baixou nela [a esposa] o espírito da mãe do senhor, é verdade?” Solicitado a narrar, o personagem se põe a fabular sobre o episódio em questão. Mais desenvolvido do que no prólogo, André recapitula o fato, dramatizando todas as vozes envolvidas. Seus braços também compõem a cena, repetindo movimentos típicos de sua mãe e, a exemplo de Thereza, eventualmente ele interrompe o teatro para situar seus interlocutores (Coutinho e os espectadores) no contexto rememorado. A história, como observa Mesquita (2006), tem conotações morais: após a morte da mãe, André se entregara a vícios

e excessos (“chorava muito, bebia todo dia e fumava”). O encontro, pródigo em ensinamentos, culmina com o regresso do filho à normalidade interrompida. Ao observar a conduta errante do rebento, a mãe, encarnada na nora e personificada pelo entrevistado, não poupa conselhos: “meu filho, o que aconteceu comigo é coisa do destino”; [...] “aqui, não adianta querer ir pela vontade, quem vem assim, vaga muito, fica andando por aí até o dia da chamada dele [de Deus]”. Para consolar o filho e assegurá-lo de que se encontra bem, a descrição que a “mãe” fornece do “outro mundo” coincide com a expectativa cristã de um suposto paraíso (“um campo lindo, todo verde”).

Ciente da especialidade do episódio, Coutinho estimula ainda mais o entrevistado: “Vocês choraram?” “Demais”, responde André, repetindo o gesto da mãe ao enxugar suas lágrimas. A singularidade do último encontro entre mãe e filho (pelo relato, parecem ter havido vários) é atestada pelo caráter especial da despedida – “deixa eu ir que a porta já tá fechando e eles estão me chamando”. André simula um olhar distante, como se fosse o olhar da mãe a vislumbrar uma espécie de umbral. Nesta história, o fato curioso é a incorporação, por parte da esposa, não de um santo ou guia da umbanda, mas de um morto familiar, prática mais próxima das concepções kardecistas; todavia, uma vez que a encarnação ocorre em ambiente doméstico, Mesquita (2006) associa o episódio ao chamado “catolicismo rústico”, onde as almas freqüentemente visitam os familiares em sonho. Não por acaso, André conclui a narrativa afirmando que a mãe não baixou mais, mas que ele “continua sonhando com ela como se estivesse viva”. Ou seja, mais uma vez, observamos na narrativa dos personagens de SF, uma espécie de miscelânea de concepções religiosas e doutrinas distintas, prática fluida que possibilita aos narradores do filme generosas margens de composição/reinvenção de si.

Nesta seqüência, a exemplo do que vimos no prólogo, mas também no depoimento de Carla, são inseridas novas imagens de um espaço vazio, no caso o quarto do casal, onde supostamente ocorrera a incorporação. Ambíguos, tais planos permitem múltiplas leituras. Mesquita (2006) sugere duas possibilidades: ao desafio ou impossibilidade de figurar a experiência individual narrada, para além das falas, SF responderia com um espaço vazio de presença humana (seria, pois, uma recusa em investir a narrativa de sentidos). Por outro lado, acrescenta ela, tais imagens, em composição fixa, evocativa dos retratos, ilustrariam os templos possíveis dessa religiosidade subjetiva e doméstica, que promove uma continui-

dade entre o sobrenatural e o cotidiano. Deste modo, os templos domésticos, bem como a estatueta das entidades, são retratados isoladamente – a interação entre os três (templo, orixá e devoto) só desponta ou existe nas narrativas (fora das performances, inexistiria “verdade ou experiência religiosa”). Em outros termos, só há vida e potência nas narrativas – lembremos que a prioridade de SF é a narração, a recriação de si e da experiência pretérita na tomada. Scareli (2009), no entanto, também nos apresenta outra leitura igualmente instigante: em sua interpretação, o espaço vazio corresponderia a um recurso estilístico empregado pelo cineasta como forma de solicitar um esforço do espectador para preencher de sentidos tais lugares aparentemente desabitado, mas “densamente” povoado pelas narrativas. Na impossibilidade de figurar a experiência sagrada/fantástica, ficaria o convite para o espectador imaginar e povoar tais espaços de sentidos.

Como os demais personagens, a primeira aparição de Lídia desponta num enquadramento evocativo dos retratos 3x4, embora o semblante sorridente da personagem na pose se oponha à fisionomia austera dos demais entrevistados. Também seu figurino, mais sofisticado, destoa da informalidade dos demais. Se a inclusão da primeira participação de Thereza após o depoimento de Vera estimula comparações nem sempre favoráveis à segunda, creio que o mesmo pode ser postulado a respeito da inserção de Lídia após a nova aparição de André – a meu ver é nítido o maior entusiasmo do diretor com o último e certa indisposição com a primeira, evangélica convertida a exemplo de Vera. Desconforto evidente a partir da composição definida para o encontro: num cenário de tonalidade rosa, Lídia está posicionada num sofá, situado num canto de sala, encurralada pelas paredes, mas também pelos equipamentos da equipe (câmera e refletor). Portanto, dispõe de pouca liberdade de movimento – uma autonomia ainda mais limitada pelos enquadramentos acionados pelo cinegrafista (plano médio ou fechado). Seu olhar atravessa o plano em diagonal, dirigindo-se à extremidade onde supomos se encontrar o cineasta. Não é uma composição tão diferente daquela antevista no depoimento de André, embora no caso deste personagem seja concedido um espaço mais generoso, de menor clausura. Acompanhem, pois, os desdobramentos de sua entrevista.

Lídia nos conta que, ainda jovem, quase enlouquecera – “o rezador me rezou e disse que eu era média”. “Amarrados” os espíritos, ela se casou e veio para o Rio de Janeiro com a família. No entanto, a nova cidade lhe trouxe infortúnios: “ai, meu senhor, cheguei aqui o

Diabo se soltou, passou pro meu marido. Meu marido danou-se a arrumar mulher. A gente vivia bem, unido, eu com seis filhos...” Em busca de solução para os problemas, Lúdia frequentara primeiro a umbanda e, depois, os “centros de mesa” (kardecista), “porque eu tinha vergonha dos exus”. Convertida aos cultos neopentecostais, desabafa: “hoje, eu tô livre, livre para voar! Livre em nome de Jesus! Tenho tanta fé em Deus que o Diabo hoje não me assombra mais!”¹⁸³ Como grande parte dos evangélicos, Lúdia se interessa em dar um testemunho de sua devoção: o caso exemplar narrado por ela (40m58s) foi um assalto ocorrido num ônibus; abordada pelos ladrões, a entrevistada afirma ter sido salva pela intervenção divina ao bradar o nome de Cristo. Enquanto rememora, notamos pela inclinação da cabeça de Lúdia e pelo redirecionamento do seu olhar, que Coutinho se encontra de pé – posição que, a meu ver, parece atestar certa impaciência por parte do diretor. O enquadramento fechado acionado pelo zoom (41m15s) torna ainda mais desconfortável o exercício da narração – Lúdia parece encurralada pela composição do quadro.

Na verdade, no decorrer do encontro, e é isto que a edição sugere, o cineasta pouco intervém, o que converte a entrevista num quase monólogo de Lúdia. Neste sentido, concorrido com a avaliação de Scareli, para quem o relativo desinteresse, atestado pela composição da cena e pela conduta do diretor, contribui para explicitar a relação de poder evidente em toda situação de filmagem, ainda que a intenção do realizador seja minimizar esta autoridade em sua prática artística (2009, p. 86 a 88). Por outro lado, em defesa do cineasta, podemos alegar que seu maior interesse pelos narradores praticantes dos cultos umbandistas decorre do fato destes personagens, no filme, exibirem maior desenvoltura narrativa – em síntese, eles narram suas histórias num vôo livre exuberante, com grande eloquência e des-pudor. Ao término deste encontro, porém, somos agraciados com uma das cenas mais emblemáticas de SF: uma das produtoras do filme entrega a Lúdia o que supomos ser uma espécie de cachê (42m40s), apesar de certa relutância da personagem (“para dar um testemunho da palavra de Deus, eu não preciso de dinheiro”). O ousado gesto reflexivo pode acio-

¹⁸³ - Mesquita nos chama a atenção para o fato de Lúdia, apesar de convertida à religião evangélica, ainda usar o termo exu em sua fala em vez do equivalente em sua atual religião. Por outro lado, e também a exemplo de Vera, na sua história se sobressai a moral da conversão: ou seja, a vida passada é narrada na perspectiva da religião presente. (2006, p. 96 e p. 97). Dialogando com algumas considerações de Clifford Geertz, podemos afirmar que, a despeito do sofrimento, da injustiça e da dor, a religião, no caso de Lúdia, de Vera e de Thereza, dentre outros, dá um sentido suportável à existência; não acaba com o sofrimento, mas o torna mais aceitável, pois fornece uma explicação, dentro de seus preceitos, para o que ocorre (2008, p. 65 a p. 92).

nar nos incautos a suspeita de que os personagens do documentário são “comprados” (em termos pejorativos, “pagos para falar”). Tal leitura, ressaltado, é imprecisa e indevida; o método acionado pelo diretor institui o pagamento, prioritariamente, como forma de assegurar a disponibilidade do personagem para a entrevista – visa firmar um compromisso (dia e horário) de ambas as partes, de modo que a investida da equipe (subida ao morro) não seja vã. Todavia, não é incoerente pensarmos que a explicitação desta prática, ao término de uma entrevista conduzida com vontade suspeita, e numa atitude que surpreende a própria personagem (Lídia demonstra desconhecimento do cachê), possa estimular leituras negativas. Como ressalta Scareli (2009), novamente se afirmaria a relação desigual de poder e de disponibilidade entre os dois interlocutores; em adição, esta tomada poderia provocar descrédito ante o depoimento de Lídia, sugerindo ao espectador que ela teria sua fala “comprada” (embora não me pareça ser uma interpretação justa das intenções do diretor, tal leitura não é completamente descartável). Retomo, pois, a idéia de desconforto evidenciada neste encontro para concluir com algo que já deixara implícito: se, ao longo de SF, é visível o entusiasmo de Coutinho com os narradores adeptos da umbanda, o mesmo não se confirma ante os personagens que se declaram evangélicos¹⁸⁴. Celebração de um credo, reprovação de outro? A dúvida não permite descarte fácil. Talvez SF não seja igualmente sensível ao protestantismo e ao pentecostalismo. Em outros termos, minha leitura tende a considerar a postura de Coutinho ambígua com relação a estes cultos.

Único personagem remanescente do bloco de curtas entrevistas (realizadas por ocasião da missa papal), Braulino retorna na seqüência seguinte. De início, acompanhamos o personagem a cantar um samba de matriz umbandista – é a primeira performance desta natureza em SF. Breve corte, sem interrupção no áudio, e observamos Braulino e Marlene, lado a lado, em frente à televisão, a assistir o vídeo com o plano da canção (percebemos, agora, que se trata de uma tomada produzida no encontro anterior com o personagem). Novo cor-

¹⁸⁴ - Em sua tese, Mesquita (2006) sugere que o fato de SF não ilustrar o relato de Lídia com espaços vazios ou com imagens das entidades presentes em seu relato (Exus e o Diabo) atestaria o respeito da equipe pelos cultos pentecostais, que consideram ilegítimo e pecaminoso o uso de imagens para adoração. Portanto, figurar qualquer entidade durante a narrativa de Lídia poderia ser, em certo sentido, uma afronta à doutrina pentecostal. É uma leitura possível, que minimiza o que designei de relativa indiferença do cineasta por sua personagem; mas não é a única interpretação possível: em certo sentido, é válida a leitura contrária – a ausência de tais planos pode ser sinônimo do pouco interesse pela entrevistada e por seu relato (lembramos que Vera é evangélica, mas sua narrativa ganha figurações).

te, o áudio se mantém, e a dupla é enquadrada no formato retrato, com seus respectivos nomes. Para Mesquita, a curta apresentação antecipa questões que se desdobrarão na sequência: vaidoso, Braulino exibe com prazer o talento de cantor; a composição, por outro lado, ratifica o universo religioso privilegiado pela entrevista (2006, p. 98). Em sua investida inicial, Coutinho relembra que o personagem declinara, na primeira abordagem, em pormenorizar seu vínculo com a umbanda. A colocação serve de faísca para estimular o ato fabular – nas entrelinhas, parece evidente a confiança do cineasta ao apostar que a exibição do vídeo do encontro anterior terminaria por arrefecer a resistência inicial. Voz compassada, Braulino discorre sobre seus guias, igualmente ciente do interesse do cineasta nesta revelação.

“Graças a Deus, eu tenho a proteção de 3 ótimos guias, e porque não dizer 4?”, inicia o personagem. O curioso de sua fala é o nítido esforço do entrevistado em articular uma relação direta de identificação entre ele e uma das entidades, Brás Carneiro, num propósito de, a partir do exercício de projeção, explicar sua conduta e valorar positivamente sua trajetória. Associação que difere do procedimento indireto adotado por Carla e Thereza, conforme mencionei. Brás Carneiro, segundo Braulino, fora escravo, mas era negro da cozinha (ou seja, vivia dentro de casa, desfrutava de algum prestígio). Ao finalizar a narrativa biográfica, que conta com o auxílio eventual da esposa, o entrevistado complementa, firmando a identificação: “quando a coisa acontece [incorporação], eu mesmo sinto que o que ele era, o que ele foi, eu sou”. A inclusão da estatueta da entidade (44m48s), seguindo o modelo já delineado em SF, reitera a correspondência: Brás é representado como uma figura negra, de cabelos e barba brancos, chapéu e cachimbo, traços físicos evidentes em Braulino. Não satisfeito, o entrevistado reforça ainda mais o paralelo: “eu sou muito, sei lá, sou muito bajulado. E não é por pessoas humildes”; para, em seguida, arrematar: “por aí se vê a ligação que tem o Preto Velho com as pessoas de maior poder aquisitivo. É o que se passa comigo”.

Ao término da entrevista, Braulino e a esposa confirmam que o entrevistado, a exemplos de outros personagens de SF, como Thereza e Carla, ou a esposa de André, também “recebe” as guias em sua residência – a informação ratifica um dos pressupostos do filme, o fato de que, pelo menos naquela comunidade, a experiência religiosa prescinde de templos ou abrigos institucionais. Em seguida, numa passagem reflexiva que nos remete ao famoso

plano do pagamento de Lídia, observamos Braulino iniciar a leitura do contrato de uso e autorização de sua imagem; breve corte, continuamos a acompanhar o áudio da cena anterior acrescido do samba entoado no início da seqüência, enquanto a edição insere um plano externo onde o entrevistado e o diretor descem a favela e se dirigem a um pequeno bar, onde brindam com copos de cerveja (não vemos Coutinho no quadro, mas deduzimos, em virtude da continuidade, que o sujeito a erguer o copo fora de campo é o cineasta). O desfecho festivo, além de evidenciar os bastidores da abordagem a Braulino, parece reiterar o que fora dito pelo personagem – sua ligação especial, bem como do seu guia, com as pessoas de “maior poder aquisitivo” (no caso, o diretor). Por outro lado, diferente do que observamos com Lídia, tal arremate atesta igualmente uma melhor disposição de Coutinho em relação a Braulino¹⁸⁵.

A personagem seguinte, Quinha, destoa dos demais entrevistados. Em sua narrativa, a fé ainda ocupa um lugar importante (lhe ajudou a superar adversidades cotidianas) e a prática religiosa sugere contradições já evidentes em outros depoimentos (“engraçado, eu sou católica, mas acredito nas almas”, confissão que revela reminiscências de um catolicismo rústico), mas aqui os dois temas não ocupam o epicentro da trama. Seu exercício de rememoração, na verdade, atesta um esforço para demarcar sua condição especial no núcleo doméstico. De perfil generoso e agregador (com ela reside um contingente grande, nove pessoas, mas “depois da porta fechada, todo mundo usa Rexona, cabe numa boa”), Quinha seria também uma espécie de fortaleza familiar, capaz de driblar qualquer desafio: “comigo só morre de fome se eu não tiver. [...] Diz que Deus partiu um pão e dois peixes para cinco mil pessoas, por que eu não posso partir um pão para 10 pessoas?” A narrativa, portanto, enaltece seu pendor materno, sua força moral (resistência e coragem) e também sua energia e disposição para agir – ao lembrar a indolência de um dos filhos para auxiliá-la com a pintura da cozinha, Quinha diz com orgulho ter executado o serviço sozinha. E conclui, de modo assertivo, como se o filho estivesse presente à cena da entrevista: “Tem dia que eu tô no meu lado macho. [...] Cês num tem pai, eu tenho que ser pai e mãe, eu tenho que ser homem e mulher pra tudo”. Exemplar de uma personalidade aguerrida e que se desdobra

¹⁸⁵ - Braulino terá outro retorno no filme. Todavia, considerando as pretensões do trabalho, não abordarei a nova participação do personagem – segmento no qual o entrevistado e a esposa opinam sobre o casamento, tecem elogios um ao outro e que culmina com uma afirmação de orgulho étnico por parte de Braulino.

em múltiplos papéis, a frase também permite entrever (fato confirmado no decorrer do encontro) que Quinha, a exemplo de outras personagens de SF, tivera um péssimo marido, uma espécie de estorvo a dificultar a vida doméstica.

No entanto, mesmo nos episódios em que o esposo é evocado, o curioso no relato da entrevistada, se comparado ao das demais personagens, é a ausência evidente de ressentimentos – os episódios narrados apresentam desfecho positivo e o entusiasmo manifestado no presente, atestado por seu conforto diante do diretor/câmera, nos sugere uma idéia de superação¹⁸⁶ (como se as dificuldades permanecessem restritas ao passado). Curiosamente, do ponto de vista formal, SF parece favorecer a construção generosa que Quinha tece de si. O primeiro plano, um travelling vertical (46m25s), nos mostra uma gaiola com pássaros; em seguida, vemos a personagem à janela, conversando de modo descontraído com alguém (vizinho ou membro da equipe?). Durante a entrevista, não vislumbramos, pois, o efeito de clausura e sobriedade que presidira o encontro com Lídia e, em menor escala, com André; o enquadramento, mais aberto, nos revela uma sala clara, hospitaleira. Uma criança brinca no sofá ao lado de Quinha, reiterando o clima de acolhida e receptividade, ambiência complementada pela entrada do cachorro da casa no quadro – grande e imponente, o animal, na verdade, demonstra ser meigo e dócil. Ou seja, em seus procedimentos formais (forjando uma moldura imagética positiva), SF ratifica a narrativa elogiosa de si articulada pela personagem. Por outro lado, podemos nos indagar, se a fé ou a experiência religiosa não é externalizada por Quinha com relatos fantásticos e riqueza de situações, a exemplo do que se verifica nos demais encontros do filme, por que a personagem permanece no “elenco” de SF? Uma resposta me ocorre: talvez sua narrativa generosa, otimista e sem ressentimentos nos forneça um olhar mais sensível do cotidiano da favela Vila Parque da Cidade, ilustrando a complexidade do lugar e nos impedindo de tecer conclusões.

¹⁸⁶ - Sobre este aspecto, Mesquita identifica um traço comum no relato de Quinha, Thereza e Lídia: ao narrar e recapitular suas experiências, ambas afirmam certa superioridade moral e seu protagonismo cotidiano no espaço doméstico, mas também na comunidade. Protagonismo que, no caso de Thereza ou de Quinha, pode ter sido negado tantas vezes (mulheres pobres, negras, num contexto de pouca visibilidade). Ao recriar suas histórias, a tríade se converte em protagonistas únicas – e, se pensarmos nos relatos de Lídia e de Thereza, para as duas a religião se converte em afirmação de potência. No lado oposto, ilustrativo do espírito e conduta do “marido praga”, teríamos Taninha, que ainda desconhecemos, um tipo que personifica o que podem ter sido os “companheiros” enviesados e “moralmente inferiores” de cada uma destas mulheres (2006, p. 87).

A seqüência seguinte nos conduz novamente à casa de Thereza (51m32s), que está na cozinha, ao lado da filha Elizabeth, preparando café para a equipe. Ante a ocupação da mãe, Coutinho dirige suas intervenções, de modo informal, à filha – informalidade, aliás, também perceptível aqui na estilística do filme (registrados em câmera na mão, os planos deste segmento são mais livres e os enquadramentos instáveis, o que atesta o feeling do grupo para incorporar o acaso, esquivando-se das regras previamente delimitadas para SF). Para a surpresa do diretor, Elizabeth declara ser atéia – “é a primeira pessoa aqui no morro que diz isso”, destaca ele. Da cozinha a conversa migra para o quintal, palco original do encontro com Thereza; enquanto a personagem central serve o café aos membros da equipe, Coutinho (visível no quadro em muitos planos) prolonga o diálogo com Elizabeth. Empolgada com a abordagem, a filha, aos poucos, demonstra ter herdado o talento da matriarca para narrar (ou pelo menos a verve exibicionista): ao cineasta, diz que já viu sua mãe com um caboclo e também com a Preta Velha, descrito por ela como “um serzinho de muita luz”. Confirmando a contradição evidente em outros personagens de SF, Elizabeth emenda: “e olha que eu não acredito nestas coisas”. Em outros termos, o panteão da umbanda e suas referências permeiam o imaginário dos moradores da comunidade, mesmo quando o narrador se identifica como ateu.

Acompanhamos, em seguida, um momento singular do filme. Thereza, que concluíra o serviço do café e permanecera em segundo plano para fumar, aparenta se incomodar, no decorrer da seqüência, com a perda do protagonismo (53m19s); e, ante o interesse crescente de Coutinho pelo relato da filha, joga uma última cartada para retomar as rédeas do encontro (54m21s). Irrompe, pois, no quadro com um relato fantástico que ela sabe ser do interesse do cineasta: “Essa história eu não contei. Eu perdi uma irmã dentro do banco. Por causa da Pombagira que ela tinha!”, diz com ênfase. Como observa Mesquita, Thereza retorna ao centro do palco com uma narrativa de cunho autobiográfico e onde novamente os santos intervêm no cotidiano (2006, p. 106). Desta feita, a personagem se esmera ainda mais na encenação: se dirige ao diretor e simultaneamente à equipe, mobilizando a atenção dos presentes; seduzida a platéia do quintal, no decorrer da história, se esquiva à direita para pedir “licença” aos espíritos – “eu tô falando aqui, mas se estiver escutando sabe que eu não tô mentindo”. A fala seguinte, direcionada a Coutinho (e aos espectadores implicados na tomada), parece conectar os dois “públicos” (visível e invisível) que acompanham a

performance: “porque os espíritos tá em toda parte. Aqui tem uma legião. É que a gente não tem vidência para ver”.

Em sintonia com a eloquência de Thereza, a edição insere aqui um plano do quintal “vazio”; no entanto, povoado de espíritos, se considerarmos a observação da personagem (uma ausência, pois, que se converte em hiper-presença). No decorrer da tomada, as pausas intencionais e a segurança na conduta dos diálogos confirmam a competência narrativa de Thereza, que contextualiza, interpreta e dramatiza (recorrendo à gestualidade e à modulação vocal) o episódio. Segundo Mesquita, a história (articulada como fábula moral) é exemplar na cosmologia da umbanda, pois mostra o preço que pode se pagar caso o devoto não siga os preceitos da religião e as relações de reciprocidade com o santo. (2006, p. 108). E, obviamente, se encaixa com perfeição à proposta temática de SF.

Nira, Alex e Dejair pertencem a um mesmo núcleo familiar (são, respectivamente, mãe, filho e tio). Embora seus depoimentos sejam colhidos individualmente, os laços de parentesco estabelecem entre eles um vínculo forte e sugere vivências comuns, proximidade estimulada ainda mais pela edição, que intercala algumas de suas declarações, promovendo um emparelhamento de idéias. Pela unidade grupal, deduzimos que, em seus relatos, se manifesta traços de uma memória individual e também social. A conexão óbvia e a participação curta de cada um em SF nos permitem apreciar suas entrevistas como se constituíssem uma única seqüência, sobretudo os depoimentos da mãe e do filho. Alex é o primeiro a despontar no filme; de início, em um vídeo caseiro que documenta um ritual umbandista (o personagem aparece ora tocando atabaque, ora dançando com uma criança em seus braços); após sua apresentação direta para o espectador, seguindo o modelo do enquadramento fixo, vemos o entrevistado à cozinha de sua residência, assistindo ao mesmo vídeo com o diretor. Segundo Alex, as imagens são do batizado de sua filha, um evento raro na umbanda – à ocasião, diz ele, um caboclo, incorporado na sua avó, assumira o lugar do padre, mas a água benta utilizada fora cedida pela Igreja com a anuência do vigário¹⁸⁷. Pressentindo a surpresa do cineasta (e também do espectador) com a revelação, Alex complementa: “ele [o

¹⁸⁷ - Após a missa papal, este é o primeiro ritual religioso visto no filme. Todavia, reafirmando o compromisso de SF de priorizar a experiência subjetiva, é importante ressaltar que se trata de um material produzido pela família (não pela equipe). Se o vídeo desponta nesta seqüência do filme é com uma finalidade clara: veiculadas no espaço doméstico e acompanhadas por Coutinho e Alex, as imagens são exibidas para serem comentadas (para gerar narração). Algo próximo do que acompanhamos no encontro com Braulino.

padre] não se importou porque, primeiro foi batizado na católica, depois na umbanda; então, ele gostou de saber disso”. Dejour, tio e padrinho de Alex, também é visto no vídeo, segurando uma bacia durante o ritual e entoando um ponto, breve aparição que, conforme perceberemos em seu depoimento, já nos indica algo de sua personalidade e vivência religiosa; Nira, a mãe, não está presente – ficamos a nos indagar sobre o porquê de sua ausência.

A informação sobre o duplo batizado, claro, se converte em matéria-prima farta para o diretor, que deseja entender a aparente contradição. Embora se esforce para formular uma opinião convincente, Alex não foge à sina ambígua de outros entrevistados de SF: “Não há problema nenhum. Eu sempre coloquei na minha cabeça que o mais importante é a Igreja Católica. Não existe religião pra mim e, sim, a Igreja Católica em primeiro lugar. Eu não sigo a ela, não vou aos domingos, nem missas e nada, mas eu acredito muito nela”, diz, numa resposta que é quase um resumo da complexidade evidente nos personagens de SF. A fala de Alex é brevemente interrompida para que seja inserida a participação de Nira – a partir de agora, mãe e filho serão intercalados na seqüência. Se as colocações de Alex re-verberam o tema clássico do sincretismo religioso, as primeiras considerações de Nira não deixam de resvalar alguma semelhança: entrevistada em local aberto, ela afirma gostar do “trabalho da Universal”, mas também da Maranata¹⁸⁸, porque no fundo “tamos buscando Jesus, a comunhão com Deus”. É fato que a fala da mãe não culmina no sincretismo explícito do filho; todavia, podemos situá-la no perfil ecumênico e igualmente ambíguo da posição de Vera, também evangélica e que, em seu depoimento, afirmara fazer visitas à várias igrejas para congregar. Sobre a ausência de Nira, avó, no vídeo que documenta o batizado umbandista da neta, pode supor que decorra de uma incompatibilidade religiosa – sabemos que a relação entre os cultos neopentecostais e a umbanda é conflituosa. Pouco depois, Coutinho indaga a personagem sobre uma suposta cura de Alex num templo da IURD (deduzimos aqui que o cineasta ou já dispunha da informação, ou ela fora fornecida no encontro inicial com o filho). O depoimento de Nira, bem mais sóbrio que o testemunho fervoroso de Lídia, é cotejado com as lembranças de Alex: no entanto, aqui não há discordância, mas sintonia de opiniões. Em certa medida, o católico e umbandista Alex é até mais enfáti-

¹⁸⁸ - Igreja Cristã Maranata, fundada em outubro de 1968 no município de Vila Velha (ES) e, hoje, um dos maiores cultos pentecostais do País.

co nos detalhes do que sua mãe, evangélica confessa. “Eu acho que o aconteceu ali foi uma fé muito grande”, conclui o filho. Breve corte e passamos à participação de Dejair, que discorre sobre a hierarquia nos cultos afro-brasileiros, em depoimento que revela um saber mais prático do que especializado. Dejair fala sobre alguns guias, diferenciando os que têm índole boa e ruim – sobre os últimos, é enfático: “existem pontos que, se chamar, eles aparecem mesmo”.

As considerações do tio sobre as entidades tradicionalmente associadas com o mal servem como deixa para encaixar a parte final do encontro com Alex (portanto, uma escolha da edição), na qual o jovem se prepara para cantar um ponto de umbanda. Depois de se resguardar, pedindo uma “espécie de autorização” (“com licença da casa que não estou chamando ninguém que seja da porta pra fora, da janela pra fora; agora pode!”), se entrega à interpretação que se refere à entidade “Tranca-Rua”, de perfil ambíguo – nem sempre fácil “de se trabalhar”. Durante a performance, Alex gradualmente sai de cena, mas o áudio permanece como “introdução” para o último personagem de SF – Taninha. Promovida pela edição, a associação entre o novo entrevistado e o ponto entoado já nos sugere algo de seu temperamento, bem como de seus guias. Na abertura da seqüência, o enquadramento nos revela apenas os pés de Taninha, que se desloca por uma trilha coberta de folhas. Em seguida, somos informados que o local do encontro é o bosque Parque da Cidade – como aponta Mesquita (2006), o fato da entrevista não ser realizada no espaço doméstico (procedimento comum em SF), tanto quanto a moldura propiciada pelo ponto cantado por Alex, constituem pistas ilustrativas da personalidade de Taninha e de seus guias protetores: são “todos” figuras de “rua”.

Todavia, se considerarmos a proposta minimalista e econômica defendida pelo diretor neste projeto, surpreende-me aqui o excesso de intervenção semântica operado pelo filme para situar/demarkar o perfil do personagem – intervenção esta complementada pelo letreiro de apresentação, que nos indica que Taninha é o “pai” de Carla. Aparentemente banal, o tom crítico da informação é revigorado em seu depoimento, uma vez que o personagem confirma, com certa indiferença, ser pai de 18 filhos, “com várias mulheres”, e que só criara aquele que tivera com a mulher com a qual é casado (a única que, segundo ele, não o abandonara). Indolente e desconfiado, Taninha declara não ter amigo na comunidade. O temperamento instável é confirmado quando o entrevistado revela que, no decorrer de sua

vida, já brigara muito, tendo, inclusive, “levado tiro e facada”. Sujeito de índole arredia e pai ausente, a fala de Taninha é evocativa de alguns dos “péssimos maridos” lembrados nos relatos de Quinha, Lídia e Thereza, por exemplo (mulheres que, malgrado suas diferenças, se utilizaram do exercício narrativo para afirmar sua superioridade moral sobre o cônjuge torpe). Tal associação, acredito, é ratificada pelas respostas do personagem em cena, uma vez que ele não se esforça para cativar seu interlocutor e, tampouco, para minimizar olhares críticos ou sugerir arrependimentos. Não creio, portanto, que houvesse necessidade do filme burlar aqui sua regra minimalista e realizar investimentos semânticos, de modo a tornar redundante uma leitura já acionada pelo próprio entrevistado.

No decorrer do encontro, prossigamos, Coutinho pergunta a Taninha se ele tem religião. “Eu digo que sou católico apostólico romano. E da umbanda também. Eu gosto de acompanhar”. Manifestada de modo enfático, a resposta confirma o pluralismo evidenciado em outros depoimentos. Em seguida, o entrevistado enumera seus guias (Tranca Gira, Tranca Rua e Seu Marabô), todos eles Exus (ou “povo da rua”), entidades de perfil contraditório, segundo alguns dos umbandistas abordados no próprio filme. Sobre um deles, Seu Marabô, Taninha reitera a ambigüidade: “vi ele fazer muita coisa boa e vi ele fazer muita coisa ruim”. O comentário sobre o Exu é acompanhado da inserção de uma estatueta do guia em fundo neutro. Aqui, de forma menos ostensiva do que acompanháramos com Braulino, testemunhamos um processo de identificação entre o devoto e a entidade – talvez num patamar próximo ao que ocorrera com Carla e Thereza, por exemplo. Também Taninha, entrevistado a céu aberto, é indomável/irascível como o “povo da rua” e fez coisas censuráveis em sua trajetória. Laço, portanto, confirmado pelo personagem a cada nova pergunta do diretor. De caráter reflexivo, o desfecho da seqüência revela o pagamento feito a Taninha por sua participação em SF – algo próximo do que testemunháramos com Lídia. Todavia, verificamos aqui uma situação curiosa: o “cachê” é entregue em notas de R\$ 1,00. Ainda que de modo involuntário, tal gesto, a exemplo dos investimentos semânticos já citados, termina por solidificar ainda mais a condição desviante de Taninha.

Concluído o encontro, SF se encaminha para seu término. Numa seqüência que des- toa do procedimento padrão do filme, observamos, à distância, Thereza se deslocar pelas ruas da favela, cruzar avenidas e se dirigir àquele que parece ser o local do seu trabalho. Em contraste, o áudio nos apresenta a voz da personagem a cantarolar a composição “Ca-

minho Certo”, espécie de hino dos ressentidos¹⁸⁹. Breve corte e retornamos ao quintal de Thereza para o desfecho da interpretação. Finalizada a canção, acompanhamos a última pergunta do cineasta à personagem (“Dona Thereza, me diga uma coisa, a senhora é feliz?”). Questão inaugural do filme *Crônica de um Verão*, de Rouch e Morin, esta é uma pergunta simples na enunciação/formulação, mas que estimula respostas complexas, tendo em vista as reações inesperadas que suscita. Thereza pondera, hesita em dizer algo, manifesta forte emoção e controle dramático. Por fim, se recusa a avançar. “Essa é uma pergunta que fica no ar... Essa é uma pergunta que dói muito pra responder”, diz. Em seguida, interpela diretamente o cineasta: “eu tenho que responder?” Ante o recuo de Coutinho, Thereza conclui a seqüência se esquivando e rejeitando a questão final. Sua declinação atesta uma espécie de suspensão da hierarquia entre o entrevistador e o entrevistado; ainda que as posições permaneçam demarcadas, Thereza se firma como co-autora de seu relato/narrativa, cabendo a ela decidir quando avançar ou não.

Rápido corte e somos introduzidos ao epílogo de SF. Luzes coloridas a ornamentar janelas e fachadas, acompanhadas de uma canção incidental típica, contribuem para nos localizar temporalmente – reconhecemos que a filmagem ocorrera no período natalino. Esta seqüência é formada por três curtas visitas a Carla, André e Thereza. Os dois primeiros personagens recebem fotos da equipe e partilham conosco os demais presentes ganhos no Natal. Instigada pelo diretor, por exemplo, a esposa de André coloca para tocar uma faixa do CD que ganhara do marido e que, segundo ela, era a “música do casal”. Embalados pelo áudio e pela presença da câmera, a dupla acompanha a execução da canção. O encontro com Thereza se inicia no quintal de sua casa, espaço de sua participação anterior. Trajando um vestido preto e vermelho, a personagem relembra o seu dia de trabalho (ela preparara a ceia dos patrões), conta que a família está reunida, mas não demonstra entusiasmo em participar da festa (“tava aqui no escuro; aí eu fico pensando, penso muita coisa...”). Em seguida, convida o cineasta para entrar e conhecer seus bisnetos, que estão em seu quarto; ciente do interesse do filme, Thereza também diz a Coutinho que a velha (Cambina) está

¹⁸⁹ - Composição de Herivelto Martins e David Nasser, imortalizada pelo “Trio de Ouro” nos anos de 1950. Em seu auge, faziam parte do grupo, além de Herivelto, a cantora Dalva de Oliveira e o músico Nilo Chagas. Com a separação de Dalva e Herivelto, a primeira foi substituída por outras cantoras de menor carisma. Todavia, o ruidoso divórcio não impediu o ex-companheiro de popularizar as dores do relacionamento nesta composição. Dalva, por seu turno, reagira com outra canção igualmente confessional, intitulada “Errei sim”.

“muito chique”, porque ganhara um vinho Moscatel. Nos planos finais, acompanhamos apenas a câmera a se deslocar pelo quarto; vindo do extracampo, ouvimos uma balada radiofônica em língua inglesa; sobre a cama, estão as duas crianças a dormir. Por alguns segundos, em dois planos divididos por rápido corte, a câmera se detém no altar de Thereza (1h18m55s), no qual Vovó Cambina divide espaço com Nossa Senhora de Aparecida e outras imagens católicas.

Para Mesquita, este altar, enquadrado em close, constitui uma espécie de imagem-síntese do filme. Por conseguinte, ainda que tenham sido captados de improviso (o convite partiu de Thereza), para a pesquisadora, os dois planos finais parecem trair as intenções de SF, propondo uma síntese de conteúdos e estabelecendo padrões semânticos generalizados – constituiriam, pois, um resumo das singularidades narrativas delineadas por cada personagem (lembramos que este documentário acatara a ambigüidade e a economia narrativa como máximas irredutíveis). Em vez de ressaltar as diferenças e as complexidades, portanto, eles culminariam num esforço de simplificação (2006, p. 120). É possível adotar a leitura de Mesquita, mas ela não é exclusiva; por outro lado, mesmo que vislumbremos tal “pecado”, a síntese aqui não me parece redutora – no máximo, confere uma ênfase final às sutilezas já antecipadas no documentário. Coutinho certamente reconhece a configuração especial deste altar e o quanto ele materializa elementos recorrentes nos relatos de SF: nestas narrativas, entidades da umbanda convivem com santos católicos, exemplo de uma religiosidade sincrética e praticada no espaço doméstico (que prescinde de abrigos oficiais ou de lideranças). No entanto, a presença do altar numa residência, sobretudo num quarto, atesta também uma relação de intimidade/proximidade com as divindades, tendo estas intensa participação no cotidiano dos devotos – não raro, contribuem para auxiliá-los na ressignificação da experiência passada e também na aceitação do fardo presente. Por fim, o plano fortuito do altar de Thereza me parece consolidar um deslocamento ambicionado pelo filme e cujo trajeto tivera início com a missa papal no Aterro do Flamengo: a passagem de um evento público para uma situação privada; de uma cerimônia institucionalizada para narrativas que ressaltam uma vivência íntima e doméstica do sagrado.

Avancemos, pois, às considerações finais sobre SF. Em grande parte dos relatos, podemos deduzir que os personagens não se encontram vinculados a qualquer hierarquia religiosa ou filiados a um espaço de culto/mediação (Nira e Lídia seriam as exceções). Como

sugere Mesquita (2006), a ausência de laços oficiais ou de dependência contribui para lhes conferir maior autonomia narrativa – em outros termos, os entrevistados podem compor suas histórias a partir de múltiplas referências, sem se submeter aos dogmas de um credo específico. A inexistência de amarras sólidas constitui uma possível explicação para a exuberância narrativa do filme.

Outro elemento que confere brilho singular a SF é a natureza da memória aqui revolvida pelo diretor – uma matéria-prima que propicia performances intensas e dramáticas, conciliando experiência subjetiva (as vivências religiosas individuais) e, ao mesmo tempo, tangenciando os valores daquela comunidade, sem aderir necessariamente a um ou outro pólo (espécie de *entre-lugar*). O que nos permite deduzir que, apesar do repertório de referências culturais comuns evidentes nos relatos, cada narrativa é igualmente a afirmação de potências de vida singulares. Agenciador experiente, Coutinho tinha ciência da especialidade da temática de SF para estimular o ato fabular, para fazer intervir nos relatos um teor notável de ambigüidade e indiscernibilidade¹⁹⁰. Como mencionei, “em seu flagrante delito de criar lendas”, o sujeito interpelado reinventa sua trajetória, mas também reelabora, neste ato narrativo, a memória de seu povo, de seu lugar, de sua geração e de seus ancestrais (Deleuze, 2009, p. 183). Em outros termos, trafega por uma memória que não é individual ou social, mas que se encontra entre ambos (solicitada pela conduta agenciadora do cineasta, tal memória estimula o personagem a se despir das identidades cristalizadas no cotidiano e a migrar para novas derivas recordativas)¹⁹¹.

Não identificamos em SF, pois, a reprodução da premissa do documentário clássico – abandonar a ficção em um suposto benefício do real –, mas a substituição de qualquer busca pela verdade por um *ato de fabulação* autêntico. Refratário aos preceitos de objetividade

¹⁹⁰ - “A religião foi fantástica. Não creio que volte a fazer um filme tão ficcional quanto este. As pessoas gostam do filme porque todo mundo quer o imaginário, o delirante, o maravilhoso, a ficção em estado puro. Talvez seja a coisa da religião, que é um salto para a ficção. Você não pode mais dizer o que é verdade ou mentira. [...] Eu estou num nível em que a verdade e a mentira se confundem, mas não mentira total, factual” (Coutinho apud Lins, 2004, p. 193).

¹⁹¹ - “Em *Santo Forte*, também de Eduardo Coutinho, ao ouvirmos as narrativas nas quais os sujeitos são interpelados pelas entidades – os “espíritos” – quando estes se manifestam seja no quintal, em meio às roupas que secam, seja no quarto do casal, não estamos simplesmente diante da representação do fenômeno religioso, e sim diante da potência fabuladora do imaginário religioso. Trata-se menos de uma sociologia da religião do que de uma poética da religiosidade. [...] Quanto ao cineasta, ele 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 este lhe oferece” (Guimarães, 2001, p. 9).

que ofuscaram títulos diversos, SF é exemplar de um cinema eminentemente criador. Para efeito ilustrativo, poderíamos supor que o fascínio que irradia deste filme se esvaneceria caso Coutinho manifestasse outra conduta ante seus “intercessores”, tipificando-os como *favelados*, por exemplo, ou lhes dirigindo questões formais e fechadas (*há quanto tempo reside no lugar, quanto ganha ou há quantas semanas não vai a Igreja*). Tal postura, felizmente, não se confirma. As perguntas abertas e a escuta deferente (pouco suscetível a julgamentos) propiciam a imersão fabular dos entrevistados, forjam a ambiência adequada para que suas contradições, guinadas e reinvenções sejam narradas sem constrangimento.

Em sintonia com as observações de Mesquita, já alertara sobre a relevância de SF para o documentário contemporâneo brasileiro. Travando um diálogo com Deleuze (2009), podemos inventariar outras características que o singularizam na comparação com muitos títulos nacionais que flertaram com o tema religioso, mas que o fizeram de modo assertivo ou investigativo. Neste filme, são relativamente comuns os espaços vazios, as naturezas mortas, as pausas intercaladas entre as falas... Vacuidade e rarefação que, além de estimular a contemplação pura, também injetam novos sentidos às narrativas de cada personagem, solicitando dos espectadores outra disposição para decodificá-las. Em grande parte das entrevistas, vislumbramos um uso majoritário da câmera fixa como alternativa ao movimento aleatório, num enquadramento que somente oscila mediante um ajuste do zoom. Tal decisão me parece valorizar a dimensão performativa dos relatos, apresentando-nos simultaneamente a passagem do tempo no plano e a exaustão/entrega/transformação do personagem em cena, seu investimento físico e afetivo – vislumbramos aqui a *inscrição verdadeira* preconizada por Comolli (2009), prática que pode devolver ao direto sua fulgurância.

E, como todo documentário que se deixa fecundar pela fabulação, encontramos em SF uma memória que é construída em fricção com o mundo, que resulta de mergulhos nos circuitos do passado e que promove suspensões temporais (*o vai-e-vem no tempo das lembranças, ainda que os personagens se encontrem fisicamente na tomada*), que instaura indiscernibilidades e bloqueia nossos sistemas de julgamento. Afinal, como julgar a veracidade ou não do que é narrado com eloquência e convicção, ainda que seja atravessado por fenômenos extraordinários? Pensemos, aqui, nos relatos de Thereza, de Carla e de André, pródigos em situações fantásticas relatadas com entrega/intensidade. Triunfo da ambigüi-

dade, em SF inexistente distinção entre o real e o imaginário. Tudo se encontra imbricado; eis sua riqueza maior.

O único acontecimento palpável são as performances narrativas – a religião, portanto, desponta mais como canal privilegiado para abordar tais sujeitos e instigar um ato de fala revigorado. Eis o sentido das poses fixas e do silêncio que preside o início de cada relato – em outros termos, SF parece reiterar uma máxima: nada existe para além do acontecimento narrativo. Como observa Mesquita, o que o filme tangencia é a expressividade dos indivíduos ao articular suas experiências na arena pública propiciada pela câmera e mediante a convocação do entrevistador, situação na qual edificam uma imagem de si que julgam interessante e favorável (2006, p. 121). Embora ateste a recorrência de certos padrões culturais e sociais a conectar o grupo, esta reinvenção de si em cena é basicamente fruto de investimentos pessoais (implica numa valorização de suas singularidades). Portanto, o movimento maior é em direção à afirmação da experiência individual – os sujeitos não estão ali como amostragem.

Gostaria de ressaltar aqui uma última curiosidade a cerca de SF: malgrado algum engano, este me parece ser o título de Eduardo Coutinho onde é mais recorrente a prática reflexiva. Exemplifico. Com frequência, equipe e cineasta são vistos em cena, bem como as condições de realização de cada entrevista (o ajuste de câmeras e refletores, a disposição dos personagens no quadro, os profissionais que acompanham o diretor em cada abordagem...), além, é claro, da explicitação das negociações que permearam cada encontro – tomadas do pagamento a Lídia e Taninha, bem como a leitura do contrato de cessão dos direitos de uso da imagem por Braulino. Esta política que se iniciara em *Cabra Marcado* encontra em SF seu apogeu – lembremos que, apesar de sua consagração no exterior, tal prática não era recorrente no circuito nacional. Coutinho, portanto, contribui para a sua definitiva adoção no nosso documentário. Desde o *Cabra*, mas, sobretudo, a partir de SF, são comuns os títulos brasileiros que aderem a esta atitude¹⁹².

Solicito uma pausa para rápida digressão a respeito das vicissitudes deste gesto, do qual o cineasta aqui avaliado é entusiasta. Apesar da relevância da reflexividade, que implica numa recusa do ilusionismo e da pretensão especular, em oposição aos documentários

¹⁹² - É importante ressaltar que *Cabra Marcado* não inaugura a prática reflexiva entre nós; todavia, tendo em vista sua fortuna crítica neste domínio, sua influência se torna inegável.

didáticos e de pretensões totalizantes, é interessante ponderarmos sobre sua recorrência excessiva/abusiva. Creio, pois, que a força demolidora implícita em sua crítica também precisa ser ponderada: em outros termos, o reconhecimento de que a complexidade do real é inapreensível não pode nos conduzir a um abandono da prática documentária. Em concordância com Fernão Ramos, reconheço que a humildade evidente em muitos atos reflexivos por vezes se confunde com uma espécie de confissão de culpa por parte do cineasta – interessados em questionar suas imagens, alguns realizadores parecem se esquecer que é da natureza do documentário lidar com representações (Ramos, 2000). Parece-me haver uma diferença entre *reconhecer que a minha representação é uma construção dentre várias outras possíveis* (e que nenhuma delas, nem o conjunto de todas, é suficiente para apreender a complexidade do real) e *me punir por apontar uma câmera com finalidade documental*.

Outro problema da reflexividade excessiva é o culto à vaidade, ato no qual o cineasta deseja se afirmar como autor do filme (sua inserção na cena é desnecessária, servindo apenas para demarcar sua autoridade/estilo). Portanto, creio que tal prática foi mal-assimilada ao se transformar, não numa recusa da pretensão especular, mas em artifício para o cineasta falar de si (fetichismo impregnado de vaidade). Se pensarmos no contexto de expansão da reflexividade no cinema brasileiro, a partir dos anos de 1990, devemos, pois, questionar quando o “eu” (a inserção do cineasta) não é usado para chegar ao “outro”, culminando assim num “excesso de sujeito”.

Por conseguinte, a reflexividade é problemática quando externaliza/expressa vaidades, convertendo-se em culto à autoria; mas também o é quando se torna um pedido de desculpas excessivo, uma partilha exagerada da feitura do filme como forma de aplacar certa vergonha pela autoridade exercida no set. Lembro que a autoridade é a sina inevitável de todo processo de filmagem, da captação à finalização do filme – não há como obliterá-la. Precisamos aprender a ponderá-la (analisar as relações de força, as tensões, é algo importante, claro) e o cineasta deve assumi-la; mas ela só deve ser censurada quando for pernicioso e comprometer o resultado final. Em outras palavras, a reflexividade, como tudo que se institucionaliza, corre o risco de perder sua força questionadora e vitalidade¹⁹³. Nenhuma

¹⁹³ - Reconhecer o documentário como escrita, como construção parcial e seletiva, todavia, não implica em demérito para o domínio; tampouco deve acarretar condenações precipitadas. É da natureza da representação “amputar” o real ou restringir sua complexidade, e, não, mimetizá-lo ou reproduzi-lo; em outras palavras, no

destas limitações, ressalto, compromete sua prática no cinema de Coutinho, sobretudo em SF (Coutinho sempre foi hábil na aplicação e manuseio deste recurso); todavia, tendo em vista a influência do cineasta no documentário nacional e a recorrência de tal conduta neste domínio, creio ser necessário mapear os excessos da reflexividade e relativizar sua força, bem como problematizá-la.

3.2 – *O Fim e o Princípio: dispositivo esgarçado e vigor da oralidade*

Realizado em 2005, *O Fim e o Princípio* (doravante FP) é uma obra que rompe com diversos procedimentos que o diretor consolidara em seus últimos trabalhos. Trata-se de uma produção realizada sem pesquisa prévia de personagens, sem locações ou temas demarcados, e que, por conseguinte, abandona/reformula parcialmente a noção de “dispositivo” empregada em sua prática cinematográfica desde *Santo Forte*; ou seja, a delimitação de uma “prisão” espaço-temporal que aciona linhas de forças criativas e que, simultaneamente, impede o cineasta de tecer generalizações sobre seus sujeitos e de extrapolar os parâmetros que norteiam o seu *documentário de encontros*. No decorrer de FP, é fato, percebemos que, gradualmente, uma demarcação espacial e temática se impõe, mas ela não antecede à filmagem (não é definida antecipadamente) e tampouco a determina, procedimentos recorrentes em trabalhos anteriores do diretor¹⁹⁴.

Por outro lado, a exemplo do que já observáramos em *Boca de Lixo*, FP é a obra de Coutinho que mais aposta no improvisado e na indeterminação como fomentadores do ato criativo (precisamente o que Duccini, de modo hábil, designou de *radicalidade do acaso*). Todavia, a expressão “radicalidade do acaso” deve ser encarada com ponderação. A ação do imprevisto como espécie de atributo que, supostamente, confere ao filme frescor, espontaneidade e movimentos inusitados, solicita pormenorização. Não vou adentrar nesta contenda, mas remeto aqui à dissertação de Bruno Andrade (2010), dentre outros trabalhos, que

embate com a realidade complexa, o documentário leva sempre desvantagem. O que não invalida o empreendimento representativo consciente de suas restrições – no limite, ele nos revelaria, pelo menos, a leitura e o entendimento de alguém sobre determinado fenômeno ou personalidade. “O mundo tem uma magnitude superior à de qualquer representação, mas uma representação pode intensificar nossa compreensão dessa discrepância” (Nichols, 2005, p. 199). Em outras palavras, a experiência é sempre mais rica do que o filme; mas sem os filmes, ela corre o risco de permanecer confinada unicamente aos seus protagonistas.

¹⁹⁴ - No limite, podemos dizer que é outra a noção de dispositivo em pauta: não mais a delimitação prévia e rigorosa, antecedida por uma pesquisa de personagens; o dispositivo agora passa a ser regido pelo acaso e pela aposta em encontros fortuitos, acidentais.

relativiza a força do acaso enquanto recurso da escrita fílmica. No limite, sugere o autor, nenhum filme se encontra completamente à deriva, como muitas vezes os realizadores insinuam, posto que o imprevisível desponta sempre como um recurso premeditado (não planejado, no sentido de ser previamente orquestrado; mas como algo pensado, desejado e até incentivado). Para Andrade, os argumentos em defesa do acaso partem dos documentaristas, que já trabalham com a incorporação deste valor/elemento no planejamento da obra: no entanto, questiona ele, como se pode desejar a ação livre do imponderável, uma vez que seus efeitos são premeditados, idealizados? É fato que os diretores não o disciplinam, mas “encaminham” o filme no intuito de englobar o acaso (compor e criar, diria Andrade, pressupõe conceber e intervir, ainda que seja para sugerir imprevisibilidade à obra final). Em outros termos, inexisteria uma *radicalidade do acaso* em sentido extremo e toda produção que se regozija de tal fato deve ser avaliada com cautela. Por outro lado, malgrado este debate, FP é também o filme de Coutinho no qual a *oralidade* se manifesta com maior vigor, expondo sua expressividade e encadeamentos narrativos próprios. Tal como mencionei no capítulo precedente, o privilégio outorgado à oralidade no cinema de Eduardo Coutinho, embora já se encontre manifesto em *Cabra Marcado*, parece encontrar sua justa medida a partir de *Santo Forte* e, de modo marcante, nesta produção de 2005.

No que se refere à singularidade de FP, há outras considerações a destacar. Em oposição à claustrofobia e clausura evidentes em *Edifício Master* e, de certo modo, em *Peões*, produções cujas tomadas foram realizadas, quase sempre, em recintos fechados, sem abertura para o exterior, podemos afirmar que FP é um filme solar, que valoriza a beleza dos cenários (a peculiar paisagem do semi-árido com seus casebres e vegetação retorcida) e a simplicidade da iluminação natural (refletores são utilizados de forma ponderada). Ou seja, diverge do aparente monocromatismo do *Master*. Por conseguinte, FP também sinaliza um deslocamento de Coutinho do universo urbano (favelas e conjugados cariocas, bem como os municípios do ABC Paulista) para o rural e sua dinâmica peculiar. Outra guinada estilística evidente: neste documentário, a câmera é removida do tripé e posicionada no ombro, o que confere ao enquadramento menor rigor e maior oxigenação. Flutuante, a câmera (e a equipe, portanto) também se torna mais íntima dos entrevistados; vez ou outra, um deles burla as regras da encenação e interage com alguém do grupo, desconstruindo o artifício da representação. Comentário que nos conduz a outra observação. Em seus filmes, não há dú-

vidas de que Coutinho *adere ao jogo* (é performer, arma a cena e dela participa, injetando confiança ao entrevistado e lhe devotando uma escuta sensível); mas se trata de uma participação controlada, vigilante, que pouco se expõe na tomada... Em FP, todavia, o acaso lhe traz surpresas e, não raro, a espontaneidade dos sujeitos abordados desarma sua postura cautelosa – ele continua a agenciar seus interlocutores e a conduzi-los à fabulação, mas, eventualmente, também é provocado ou desafiado por aqueles.

Concentremo-nos agora em algumas seqüências/eventos de FP, de modo a fundamentar melhor nossas considerações. Enquanto observamos o longo travelling inicial que nos descortina uma típica paisagem do sertão (solo árido e vegetação arbustiva), Coutinho, em *off*, nos revela a premissa que norteou o projeto: diretor e equipe se deslocaram para o sertão da Paraíba com o intuito de fazer um filme sem pesquisa prévia, sem tema ou locação em particular. O objetivo era encontrar uma comunidade rural que concordasse em partilhar suas histórias de vida. Uma proposta que, até onde podemos inferir, adota o imprevisto como desafio – não havendo personagens, diz Coutinho, tentar-se-ia fazer um filme sobre esta busca mal-sucedida.

Na continuidade do *off*, Coutinho revela que a única pesquisa realizada foi de hospedagem – e assim a equipe chega a São João do Rio do Peixe (PB), cidade que serviria de QG para o trabalho do grupo. O primeiro passo, segundo o cineasta, foi localizar um agente da Pastoral da Criança, que, em virtude do seu trabalho, deveria conhecer bem os povoados do município. Deste modo, a equipe chegou ao nome de Rosilene Batista (Rosa), professora do 1º grau, e moradora do *Sítio Araçás*, comunidade rural distante alguns quilômetros de São João do Rio do Peixe. O primeiro contato pessoal com Rosa (1m57s), em Araçás, ocorre diante das câmeras. Tal como observamos na análise de *Peões*, o processo de busca e de explicitação do dispositivo para os *informantes* locais, negociações que constituem uma espécie de *grau zero* do filme, é inserido na edição final de FP como parte do documentário em si (ou seja, já estamos no filme, embora desconheçamos, nós e a equipe, seus prováveis rumos). Em cena, Coutinho pormenoriza os detalhes do projeto: “Queremos filmar num lugarzinho de São João”; “estamos a zero”; “estamos pedindo um auxílio pra gente, quem sabe, fazer o filme todo aqui ou uma parte do filme”; “*nós queremos ouvir histórias, nós queremos saber de pessoas que falam da vida*” (grifos meus).

A última frase parece acionar em Rosa uma compreensão das intenções do diretor e do seu papel de mediadora, embora ela ainda não tenha uma idéia concreta de como proceder. Prova disso é que, concluída a explicação do diretor, ela inicia a abordagem de sua madrinha-avó, de 94 anos, uma narradora exemplar na avaliação da neta. Todavia, a audição comprometida impede que Dona Zefinha entenda as primeiras perguntas e responda com desenvoltura; Rosa muda de *estratégia* e pede a avó, “benzedeira” por décadas, que demonstre seu ofício diante da equipe, posto que, nesta prática, se revelam certas singularidades da cultura local. “Rezei em menino de tudo. De olhado, ventre caído, campainha caída, ramo, constipação do sol ou da lua... de tudo eu rezava”, conta Zefinha, enumerando os males que combatia. Em seguida, Rosa entrega um galho à matriarca e pede que ela “reze alto” [para que a equipe e, claro, os espectadores a escutem]. De início, Zefinha pronuncia uma oração pouco compreensível, meio cantada, quase uma salmodia. A fala ritualística é acompanhada de uma gestualidade peculiar – suas mãos deslizam pela cabeça da neta com o pequeno galho, simulando uma cruz. Os movimentos, rápidos, são presididos por novas súplicas (“volto atrás com o ramo de oliveira para tirar esse mal que tem em Rosa”) e a sentença final: “Deus quer, Deus pode, acabar com tudo, quando quer”.

A participação de Zefinha é pequena; posteriormente, ela retorna ao filme numa única cena, fiando algodão de forma artesanal, atividade ilustrativa das tradições que ainda se perpetuam em Araçás. Todavia, creio que, apesar de curto, o seu desempenho contribui para que Coutinho, numa etapa posterior, redefina a estratégia de abordagem em FP. Explico. Nos dias seguintes, a equipe, orientada por Rosa, percorre alguns distritos de São João do Rio do Peixe; contudo, as entrevistas não avançam no sentido esperado: em vez de histórias de vida partilhadas e de memórias revolidas, o grupo se depara com falas políticas que expõem os dilemas locais e reivindicam alguma ação (*a presença da câmera, assim, é compreendida como possibilidade de denúncia e de divulgação das agruras enfrentadas*). Apesar da legitimidade das reclamações, elas são insuficientes para alçar tais sujeitos à condição de *personagens*; Rosa, por sua vez, não obstante sua destreza na mediação, demonstra pouca intimidade para abordá-los com maior autonomia e se desvincular das questões práticas. Deste modo, Coutinho e equipe decidem concentrar as filmagens no *Sítio Araçás*, transformando-o no dispositivo espacial de FP. Trata-se de uma comunidade endógena (a maior parte dos moradores é interligada por laços de parentesco) na qual a família de Rosa

reside há mais de um século. Um cenário propício, portanto, à construção de vínculos de intimidade. No entanto, para encontrar algo do mundo rural ainda não soterrado pela cultura urbana ou alterado pela *escrita*, seria preciso focar num público especial, os idosos, posto que os mais jovens, em ritmo de escolarização (lembramos que Rosa é professora), não necessariamente representam uma continuidade das tradições. É neste sentido, creio, que Zefinha se converte num personagem exemplar, indicativo do caminho a seguir.

Para usar uma terminologia empregada por Paul Zumthor (1993), Coutinho, em FP, parece interessado em mapear os *índices de oralidade* (ou vestígios) que teimam em se perpetuar em Araçás, sedimentados na experiência dos mais velhos, malgrado a expansão de uma cultura letrada que, gradualmente, ameaça a continuidade e manifestação da primeira. No entanto, a complexidade do quadro vislumbrado no povoado de Rosa, a meu ver, ultrapassa dualismos esquemáticos do tipo *tradição x contemporaneidade*. Neste sentido, antes de avançar na análise do filme, convém estabelecer uma pausa e refletir um pouco sobre a relação *oralidade e escrita*. Como entendê-la e que valores permeiam este debate? Avancemos, pois, nesta digressão.

Em outros segmentos desta pesquisa, destaquei o privilégio concedido à fala no cinema de Coutinho; não raro, em sua arte, a audição, muitas vezes, é mais solicitada do que a visão ou é intensificada por uma espécie de *enquadramento sonoro* – composição que propicia nossa imersão auditiva. Todavia, em FP, vislumbramos uma situação singular: não apenas a voz é o principal canal de afirmação das subjetividades em cena, mas ela se encontra ancorada nos fundamentos da *oralidade* (com sua expressividade e encadeamentos narrativos próprios)¹⁹⁵. Principia aqui nosso mergulho digressivo: como entender uma cultura imersa na tradição oral e quais os seus fundamentos comunicativos? Por outro lado, em que ela se diferencia das culturas fortemente marcadas pela presença da escrita e, sobretudo, da tipografia?

¹⁹⁵ - Esclareço aqui o uso de um procedimento diferente daquele já aplicado aos demais filmes analisados nesta tese. Em vez de cotejar cada um dos encontros e personagens individualmente, apresentarei uma leitura mais geral do documentário, ressaltando precisamente o primado da oralidade em suas falas. Neste exercício, contudo, não desejo apagar suas singularidades – apenas assinalar os vestígios orais que se perpetuam no povoado graças à experiência dos mais velhos. Tal exercício, claro, não nos impede de destacar as participações/performances que nos parecem mais relevantes. Como as falas presentes em FP são pródigas em fundamentos da oralidade, e não seguem o português vernacular, conservarei as peculiaridades próprias da coloquialidade sertaneja, sem correções ou adaptações; ao esclarecer o fato, considero, pois, desnecessária a publicação do termo “sic” ao término de cada transcrição.

O volume 11 da Enciclopédia Einaudi, intitulado *Oral/Escreito e Argumentação*¹⁹⁶, será o ponto de partida para nossas reflexões; suas observações nos permitem desmistificar algumas idéias alimentadas pelo senso comum. A ele irei me referir com frequência, citando os autores dos ensaios incluídos nesta edição. De imediato, encaremos o aparente paradoxo nele publicado: “o homem soube ler antes de escrever”, o qual, colocado em outros termos, pressupõe que *o ato de escrever se origina do ato de ler e*, não, o contrário. A aparente contradição se dissipa se aceitarmos o fato de que, bem antes da invenção do alfabeto (fenícios e gregos) e da adoção de qualquer forma de registro, primeiro o homem aprendeu a ler os sinais do mundo, como os rastros de animais, as nuvens carregadas, o aroma das plantas... Tal observação não visa estabelecer uma espécie de cronologia para a escrita, um antes e um depois a partir do qual os caracteres gráficos se impõem. Seu objetivo é ressaltar que o ato de escrever (etimologicamente *gravar ou fazer uma marca*) não tem, em sua gênese, uma relação evidente com o oral, com a fala (Barthes e Marty, 1987, p. 32 e 33). Escrever, portanto, não se confunde, necessariamente, com a reprodução gráfica dos sons/fonemas; originalmente, é uma prática vinculada à experiência visual do homem – pensemos na *pictografia*. Se a escrita é posterior à leitura, deduzimos, portanto, a partir desta última informação, que ela já existia antes de ser estabelecido seu vínculo com a fala (antes de sua *fonetização* ou adaptação para o registro do verbal).

Só deste modo podemos compreender a legitimidade do paradoxo citado. Todavia, esta não é a única afirmação a sugerir uma distinção, pelo menos em sua gênese, entre oralidade e escrita. Barthes e Marty desfazem tal conexão com outro comentário igualmente provocativo: “o homem soube escrever antes de saber falar” (1987, p. 33). Tratemos de decifrá-lo. Considerando-se que a primeira linguagem comunicacional foi a *gestual*, podemos propor a seguinte cadeia: o homem primeiro leu os sinais do mundo e gravou/registrou suas impressões visuais do cotidiano (espécie de *escrita das origens*); neste período que sinaliza sua aurora, comunicou-se, inicialmente, com os movimentos do corpo e, só depois, aprendeu/desenvolveu uma fala articulada. Portanto, entre o oral e o escrito inexistente uma relação mecanicista, posto que o homem “escrevia” antes de articular sons bem definidos

¹⁹⁶ - ROMANO, Ruggiero (dir). *Enciclopédia Einaudi – Oral/Escreito e Argumentação*. Volume 11. Edição Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

(ou seja, *o escrever não se desenvolve com o falar; em outros termos a fonetização da escrita não é um processo imediato*)¹⁹⁷.

Voltemos, no entanto, ao caso peculiar da escrita pictográfica, que não possui base fonética; nela se sobressai a dimensão visual da experiência humana. Seu caso, segundo Barthes e Marty, é complexo. De início, ela aparenta ser icônica, propondo uma representação figurativa ou analógica do mundo; gradualmente, se torna simbólica – passa a decorrer de seleção, apresenta organização sintática em sua composição, adota certas convenções de representação (por exemplo, a distinção entre o lugar dos homens e dos animais). Por outro lado, e mesmo que não esteja subordinada ao oral em sua origem (ela não visa codificar a fala), a pictografia gradativamente estabelece relações com a palavra: para o grupo, seus vestígios constituem registros de memória e se convertem em suporte para narrativas orais – a “leitura” das inscrições implica em lembrar e narrar (1987, p. 34 a 37).

Mas avancemos nas considerações da dupla. Posteriormente, e de forma lenta, esclarecem os autores, o ato de escrever se distancia da experiência visual, atendendo aos ritmos do corpo e da voz, alcançando os fonemas e sons articulados pelo homem. Neste processo, despontam as primeiras pré-escritas, e não um único modelo de codificação, que possuíam funções de registro/fixação do oral, mas também acumulavam finalidades ornamentais, mágicas e mnemônicas – registros de base memorialística, que estimulavam a narração e minimizavam o esquecimento (1987, p. 36 a 39). Destas primeiras considerações, e em diálogo com Barthes e Marty, creio que podemos enumerar algumas possíveis conclusões: na sua gênese, a escrita é uma estrutura autônoma (*que antecede a fala e é posterior a leitura dos homens*), que acumulava múltiplas funções sociais e que, no decorrer dos séculos, foi preenchida com a palavra, *se fonetizou*. Portanto, a *escrita das origens* não se confunde com a escrita alfabética, cujos caracteres visam representar a fala e os fonemas; deduzimos, assim, que, ao contrário do que se afirma habitualmente, a escrita nem sempre engendrou o esquecimento, uma vez que, durante algum tempo, ela exercera funções mnemônicas. No limite, podemos destacar que o que promoveu um lento processo de amnésia social (o homem deixa de exercitar sua memória para confiá-la unicamente em suportes) foi o alfabeto

¹⁹⁷ - “É certo que a criança ocidental aprende a falar antes de aprender a escrever, e fá-lo em função dessa primeira aprendizagem, mas a infância do homem ocidental não é a infância da escrita” (1987, p. 33). Entende-se que o que está em pauta nesta recapitulação é uma noção de escrita mais *complexa*.

(a escrita fonetizada) e, sobretudo, a consolidação da tipografia/imprensa. Chegaremos a este arremate.

Segundo Barthes e Marty, a escrita fonetizada nasce das necessidades da economia pública e da administração; portanto, num estreito vínculo com o *poder*¹⁹⁸. No entanto, atrelada ou não aos interesses econômicos e políticos, tal escrita, em seus primeiros séculos, se encontra subordinada à oralidade (é suporte da fala); ou seja, limita-se a registrar os encaideamentos peculiares à articulação oral, sem promover transformações significativas na comunicação humana ou instaurar novas racionalidades (em outros termos, os registros escritos ostentam os traços e encaideamentos da fala). Tal quadro permanece hegemônico até o século XV. Todavia, com a ascensão da *imprensa*, ocorre uma reviravolta nesta relação: as propriedades desta nova escrita (devidamente normatizada) passam a reordenar a cognição humana e a disciplinar a fala – em outros termos, a *escrita gradualmente se apodera do falado* e disciplina o pensamento (1987, p. 43 a 47). Um diagnóstico também reiterado por autores como Walter Ong (1998) e Paul Zumthor (1993), dentre outros. Contudo, entenderemos melhor as implicações deste processo se compararmos as propriedades que caracterizam a comunicação num grupo imerso na oralidade (ainda que possua escrita) com aquelas que norteiam o ato comunicativo nas sociedades onde a tipografia é uma prática consolidada e os indivíduos dominam os fundamentos desta escrita normatizada.

Apontemos tais propriedades. A escrita (fonetizada e consolidada) é uma comunicação que se dá em *ausência*, já que supõe uma disjunção espaço-temporal entre emissor e receptor. Na leitura de uma notícia no jornal ou de um livro impresso, o emissor faz do receptor uma espécie de enunciador daquilo que se encontra redigido, posto que “o receptor repete em si, como que por sua conta, aquilo que diz o escritor” (1987, p. 46). *Inconcebível na tradição oral, tal situação é a essência do regime tipográfico*. Por outro lado, conside-

¹⁹⁸ - Cabe lembrar aqui de observação registrada no capítulo anterior, fundamentada em Derrida (2008) e Johnson (2001), que, no intuito de desmistificar os privilégios concedidos ao chamado *paradigma fonocêntrico* (a voz como espécie de fiador de verdade e autenticidade, suposta portadora de propriedades metafísicas), reposicionam a importância e o lugar da escrita na cultura humana. Em linhas gerais, para Derrida, a escrita não é uma mediação fria, artificial, tampouco estaria necessariamente vinculada a laços de poder e de alienação. Em outros termos, esta não é sua vocação original; se houve deturpação, ela ocorreu num processo histórico, a partir de sua apropriação por certos grupos. Tal ponto de vista, creio, não diverge da análise de Barthes e Marty, posto que, em suas considerações, a escrita que desponta em estreito vínculo com o poder não é aquela que designei como *escrita das origens*, mas esta que se encontra fonetizada e que, de início, serve de suporte à comunicação oral.

rando-se as funções da linguagem definidas por Jakobson, e citadas por Barthes e Marty, deduzimos que as funções conativas (*que se referem ao destinatário da mensagem*), fática (*que estabelece ou interrompe a comunicação*) e referencial (*que auxilia na contextualização*), importantes na oralidade, são pouco usuais na escrita (1987, p. 46). Deduzimos, assim, que a comunicação oral depende do contexto, se estabelece num lugar e, sobretudo, carece de interlocução – a presença do outro é fundamental, uma vez que ele é sempre instigado, solicitado e a sua resposta é aguardada para que haja uma continuidade do ato comunicativo.

Encontramos observações convergentes em Zumthor (1993). Segundo o pesquisador, são marcas da oralidade num texto, ilustrativas da necessidade de interlocução neste regime, a recorrência de verbos de palavra (*dizer, falar, conversar*) acompanhados de outros que solicitam a atenção/adesão do receptor (*ouvir, escutar*). Para ele, tal gesto de interpelação é necessário, posto que esta é uma comunicação que se dá *em presença* (1993, p. 39). Diferentemente da escrita, que fixa o conteúdo de uma mensagem num suporte físico (ele é passível de múltiplas interpretações, mas, uma vez publicado, sua fixação é irrevogável), a oralidade solicita sempre sua reinvenção/recriação a cada narração ou lembrança. Na tradição oral, portanto, o *intérprete* ocupa uma função primordial ao conceder sua voz/memória/corpo (gesto) ao texto, conferindo-lhes novos sentidos, revigorando-os ou atualizando-os para novas platéias, muitas vezes superando o desempenho do próprio “autor”. Na verdade, a obra se refaz e se perpetua a cada interpretação, sendo igualmente comum, à época, a fecundação de uma canção/tema por outros (deduzimos assim que, além da intertextualidade notável, a existência de diferentes versões era traço recorrente neste regime). Como reitera Zumthor, “as canções se enriquecem com a força vital que emana da multiplicidade e da diversidade de todas essas gargantas que sucessivamente as assumem” (1993, p 53).

Especialista no ato de narrar, o intérprete dispõe de um repertório vasto que lhe permite sempre improvisar ou saltar de “canção”, caso a platéia não esteja atenta, interessada. Para Zumthor, portanto, ele é igualmente um criador – é o autor empírico de um texto cujo autor implícito, no instante presente da recitação, pouco importa, desaparece (1993, p. 55 a 57). Fato aparentemente estranho à nossa época, já familiarizada com o debate sobre direitos autorais, o anonimato de muitos textos medievais, destaca Zumthor, indica como a sen-

sibilidade da época era desinteressada do conceito de autoria. Colocando em outros termos, a noção de autor despontaria com a imprensa e o advento da cultura tipográfica. Tal observação, lembremos, coincide com o quadro delineado por Michel Foucault no ensaio “O que é um autor?” (1992).

Detentor da palavra pública e portador da voz poética, o intérprete é aquele cuja vocação e prazer consiste em promover o espetáculo e aguçar o ouvido da platéia. Portanto, para o êxito do *jogo*, é imprescindível que haja uma audiência entregue ao prazer da escuta e da interação (1993, p. 56 e 57). Em outros termos, a comunicação oral não pode ser *monólogo*; ela requer um interlocutor que é também *co-autor* da mensagem – lembremos que, neste regime, aquele que narra adapta a história a seu público (ou seja, está em sintonia com as reações deste último e constrói sua narrativa em função da demanda dos ouvintes). Trata-se, pois, de uma ação complexa e performática, que congrega simultaneamente um locutor e um destinatário numa mesma circunstância e espaço físico. Mas, como observa Zumthor em outro texto, a força da comunicação oral não se restringe à ação da voz. *Ela implica tudo o que em nós se endereça ao outro*, qualquer investimento afetivo ou físico, a exemplo de um gesto ou olhar (movimentos integrados a uma poética; associação entre o corpo e um enunciado). Exibindo seu corpo, diz o pesquisador, o intérprete não apela somente à visibilidade – ele se oferece a um contato ou aproximação erotizada (1997, p. 203 e 204). Corpo e voz, portanto, são partes da *performance*¹⁹⁹, embora seja difícil de refinar, na comunicação oral, o sentido de cada gesto. Alguns complementam a narrativa, outros visam mobilizar a atenção, alguns demarcam o ritmo da fala... Podem ser ainda *redundantes*, completando/duplicando a voz; podem *precisá-la*, dissipando possíveis ambigüidades nela evidentes; e mesmo *substituí-la*, fornecendo informações que muitas vezes lhes são inacessíveis (1997, p. 205).

Voltemos, contudo, à exposição das propriedades que distinguem os dois regimes/tradições aqui cotejados. Também o exercício da leitura se manifesta de forma diferenciada nas comunidades onde a oralidade predomina e onde a imprensa se impõe. Até o final da Idade Média, ressaltam os autores, período em que predomina uma *cultura manuscrita*,

¹⁹⁹ - “Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer [saber articular as frases e mobilizar a audiência], a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço” (Zumthor, 1997, p. 157).

o ato de ler implica a pronúncia em voz alta do texto – a palavra fixada possuía, pois, estreita conexão com a voz, exigindo ser proferida. Consolidada a era tipográfica, a voz é afastada desta prática – os aspectos visuais do texto a silenciam. A imprensa, destacam Barthes e Marty (1987), joga com um fascínio de forte intensidade visual (signos e grafias entrelaçados numa superfície), que promove uma reeducação do olhar e disciplina a leitura; além disso, ela institui um estilo de escrita e gramática que, gradualmente, passa a disciplinar a fala²⁰⁰.

Ocorre aqui uma sintomática inversão na relação entre o oral e o escrito já antecipada em outro parágrafo: de início, é a oralidade que se apodera da escrita alfabética, então adaptada para registrar os sons da fala (nos séculos em que triunfa a cultura manuscrita, os textos redigidos revelam evidentes propriedades da tradição oral). Com a imprensa, a escrita se impõe à voz e se normatiza, criando redes coercitivas e exigindo que a fala, desta vez, se adéque a ela (solicita uma espécie de homogeneização da fala). Deste modo, neste contexto de hegemonia tipográfica, qualquer escrita ou fala desviante é vista como erro ou *prática iletrada* (1987, p. 49 e 50). Podemos resumir tal inversão com a seguinte fórmula: de suporte da voz até o final da Idade Média, a escrita gradualmente se rebela e passa a exigir a voz como seu suporte (que a riqueza e diversidade da oralidade se submetam aos padrões homogeneizantes da escrita)²⁰¹.

²⁰⁰ - Para entendermos este contexto de transição, é preciso não esquecer o fato de que a Idade Média também foi um período histórico marcado pela presença da escrita. Todavia, trata-se de uma escrita com vestígios da oralidade, que conserva a articulação e os encadeamentos da tradição oral mesmo após fixação em suporte (embora fonetizada, ela ainda não fora normatizada pela imprensa e, tampouco, disciplinara a fala). Por isso, é tardio o impacto da escrita na racionalidade da época; só a partir do século XV, vislumbramos tal reviravolta, numa cadeia que cumpre o seguinte percurso: imprensa, gramaticalização da língua vulgar, dissociação entre os códigos orais e escritos, relações de poder vinculadas ao domínio da escrita (Zumthor, 1993; Barthes e Marty, 1987).

²⁰¹ - Neste ponto, Barthes e Marty ironizam tal hegemonia com um exemplo curioso: “A escrita impressa educou o olhar tal como educou o homem falante para um bom uso da língua” [para que fale em conformidade com as normas da escrita]... “pode presumir-se que seja impossível um erro gramatical numa sociedade analfabeta, visto que nunca ninguém viu nenhum” (1987, p. 50). Para aprofundamento sobre as relações de poder engendradas pela tipografia e a racionalidade instaurada neste processo (que implica num exílio da oralidade), sugiro o artigo de João Geraldi, intitulado *Culturas Oraís em Sociedades Letradas* (2000). Exponho aqui parte de suas conclusões. Segundo ele, a escrita, exigindo aprendizagem formal e transmissão social, sofreu um processo de apropriação por certas camadas da população que nela foram imprimindo seus modos de apreciação do mundo, seus modos de falar, de modo que qualquer outra escrita que não se conforme ao discurso destas camadas, que se apropriaram de um artefato coletivamente construído, é considerada *não escrita*. [...] Tais processos de apropriação tornam a escrita aquilo que ela, em si, não é: um lugar de distinção, de clivagem e de exclusão (por conseguinte, e por não se enquadrar à norma, as diferentes escritas, as sintaxes distintas, as composições alternativas são desprestigiadas ou alijadas). [...] Este processo produz o paradoxo

O paralelo que opõe os dois modelos de leitura comparados (em voz alta e/ou silenciosa) nos conecta diretamente a um autor e ensaio já solicitados nesta tese – o alemão Walter Benjamin e seu texto intitulado *O Narrador*. Neste ensaio, Benjamin tangencia algumas das principais questões abordadas nos últimos parágrafos em tom de convergência. De forma sucinta, revisarei as considerações do filósofo para entendermos o contexto histórico que preside a inversão da relação de forças entre oralidade e escrita; uma ponte fundamental, pois, para nos projetar numa leitura pormenorizada de FP (curiosamente, o intelectual alemão, mais uma vez, me parece ser uma peça importante no entendimento da prática cinematográfica de Coutinho). Benjamin, neste ensaio redigido nas primeiras décadas do século XX, reconhece que a arte de narrar está em vias de extinção. O diagnóstico transparece certa lamentação: o homem moderno encontrar-se-ia privado de uma faculdade que, até então, lhe parecia inalienável – a faculdade de intercambiar experiências e de, em virtude desta partilha, ampliar seu estoque de histórias para comunicar a novos ouvintes. Como o repertório do vivido é a principal fonte de muitas narrativas orais (espécie de provisão assegurada), uma vez inviabilizada tal troca, a arte de narrar se esvai (1987, p. 198).

Tal quadro, admite o autor, tem raízes fincadas num grupo de transformações vigentes nos últimos séculos e que promoveram uma reconfiguração das sociabilidades e das práticas cotidianas. Benjamin é sutil na contextualização do problema, mas a partir da leitura do ensaio, podemos deduzir suas principais causas: passagem do modelo artesanal para o industrial; transição da vida rural para a urbana; substituição do conto e da fábula, formatos socialmente partilhados e marcados pelo inacabamento (sentidos abertos), pelo romance de leitura reclusa e individualizada; ascensão da imprensa e do modelo informacional, acompanhada de reversão nos laços entre a oralidade e a escrita.

O primeiro indício da morte da narrativa é o surgimento do romance moderno (embora narrativo, ele foge ao esquema dos textos narrados oralmente, comunicados em rodas sociais e recriados a cada nova experiência; seu êxito implica no declínio desta prática).

de constituir para a escrita uma função que nunca orientou a invenção do alfabeto: hoje, predomina a fórmula *é como se escreve que se deve dizer*, quando o “normal”, se considerarmos o vínculo original entre o alfabeto e a oralidade, seria o contrário (*é como se diz que se deve escrever*). [...] Em outros termos, à escrita se atribui uma função jurídica de normatizar e disciplinar a fala, quando o alfabeto, na verdade, foi concebido como uma tentativa de registrá-la – em sua gênese, ele esteve subordinado à fala. A inversão desta relação, lembra Geraldí, não deve ser naturalizada ou entendida como transição inevitável; na verdade, ela atenderia a interesses evidentes de poder.

Dependente da tipografia e fixado em papel, o romance moderno se diferencia da tradição oral do conto, da fábula, da *narrativa que nos chega pelo ouvido e, não, pelos olhos*. Sua marca é o acabamento, o triunfo da autoria e a leitura silenciosa – seu leitor é um indivíduo atomizado, ensimesmado, recluso na esfera da intimidade, alguém que não partilha experiências. Mas, se o romance moderno é nocivo à arte narrativa, no sentido do isolamento do leitor e do narrador, o modelo informacional é um algoz igualmente implacável. Consolidado pela imprensa, tal modelo pressupõe a plausibilidade imediata do conteúdo noticiado, afastando assim o fantástico e o miraculoso da experiência do leitor – precisamente, as matérias-primas da narrativa oral. Além disso, Benjamin censura o caráter efêmero da informação (um relato descartável, de curta duração) em comparação com o vigor e longevidade da narrativa oral (1987, p. 201 a 205).

Como já antecipamos, o contexto que preside tais mudanças se caracteriza pela passagem de uma economia artesanal para a atividade industrial, da vida rural para a urbana. Esta transição se notabiliza pela emergência de novas sociabilidades que inauguram outra relação com o tempo – pressionado pelas sirenes das fábricas e pelo ritmo do cotidiano citadino, o homem moderno não dispõe de tempo para o ócio, para a pausa contemplativa e o exercício da escuta (1987, p. 204 e 205). Sem intervalo para si e para o outro, desaparece o dom de ouvir, se dispersa a comunidade de ouvintes, finda o ciclo da narração oral (como já indiquei, a interlocução é condição indispensável desta tradição). A arte de narrar, portanto, tinha lugar nas sociedades onde *o tempo não contava* – onde a pressão dos relógios não se impunha aos indivíduos.

No ensaio, cabe destacar também o papel conferido aos anciões enquanto narradores exemplares e voz do saber – baú de experiências, repositório de práticas, cada ancião é uma enciclopédia viva. Entende-se, portanto, porque a morte de um velho, numa comunidade oral, é considerada uma perda incomparável: quando um idoso falece, morre não apenas um ancestral, mas uma biblioteca inteira. Nesta nova sociedade regida pelo relógio, sem pausa para a contemplação e impossibilitada de partilhar a experiência, Benjamin censura o lugar reservado aos anciões – pouco valorizados, quase sempre se encontram afastados da vida familiar/social (1987, p. 207 e 208). Em virtude do contato restrito com os portadores da tradição, as novas gerações se vêm impedidas de aprender o ofício de narrar.

Duas últimas considerações de Benjamin são importantes para nossa leitura de FP. Em outra passagem igualmente nostálgica, o alemão sugere a existência de duas categorias arquetípicas ou arcaicas como protótipos do narrador exemplar. Um bom narrador, nos diz ele, seria aquele que viaja muito e recolhe histórias (personificado pela figura do marinheiro/marujo); um bom narrador é também aquele que conhece como ninguém seu lugar e suas tradições – caso do camponês sedentário, como ilustra Benjamin. No entanto, não devemos entender tais protótipos como polaridades ou tipos estagnados, mas como duas matrizes que se interpenetram para gerar outros narradores. De nossa parte, interessa reter o seguinte fato: imersos numa cultura ainda fortemente oral, os personagens de FP são, em sua totalidade, agricultores; ou seja, se vinculam a uma das categorias arquetípicas definidas pelo filósofo.

Todavia, esclarece o autor, um bom narrador não é somente aquele que mobiliza o interesse do seu ouvinte e se reinventa ao sabor da audiência; o senso prático é característica fundamental de sua atividade. Em outros termos, a verdadeira narrativa possui uma dimensão utilitária – narrar implica também em dar conselhos úteis, em orientar o interlocutor, fornecendo um ensinamento ou uma sugestão para o dia-a-dia (Benjamin, 1987, p. 199 a 202). No entanto, observa o alemão, uma vez que não há mais *partilha da experiência* (com as urgências da modernidade, emudecemos diante do outro e nos cerramos na esfera de uma vida silenciosa), dar conselhos se converte numa atividade igualmente em vias de esgotamento.

Dispomos agora de alguns referenciais mais sólidos para pensarmos o caso peculiar de Araçás e seus habitantes: trata-se de uma comunidade com claras matrizes orais e onde a quase totalidade dos moradores se dedica à lavoura (são camponeses por excelência). Por outro lado, considerando-se o privilégio concedido aos idosos no documentário – aos portadores da tradição, protagonistas de um mundo rural que resiste à ação disciplinar da escrita e à pressão do relógio –, gradualmente descobrimos, no decorrer das entrevistas, que os personagens de FP, além de narradores natos, são conselheiros hábeis. Todavia, a digressão até aqui efetivada e que nos propicia uma compreensão da singularidade de Araçás, como já ressaltai, não deve ser resumida em padrões esquemáticos ou em polaridades do tipo *oralidade x escrita, tradição x contemporaneidade*, posto que a relação/diálogo entre estes regimes não necessariamente é de oposição, conflito. Tal observação, portanto, nos sugere

que o quadro vislumbrado no povoado de Rosa é mais complexo e solicita ponderações. Vejamos.

Barthes e Marty (1987), Zumthor (1993 e 1997), Ong (1998), Jack Goody (1988) e, de certo modo, Benjamin (1987) nos propõem análises de fôlego histórico que, por vezes, parecem sugerir não apenas um antagonismo entre as tradições oral e escrita, mas também um processo de ruptura – como se a consolidação de um modelo culminasse no ocaso do outro. Cotejado por este ângulo, o primado da escrita consolidado pela Modernidade é visto como tendo efeito deletério sobre a riqueza cultural humana até então vigente, já que tende a uniformizar e normatizar o que era heterogêneo e fulgurante. No entanto, para compreendermos bem as apreciações destes autores, é preciso atentar para um fato por vezes esquecido: suas análises não censuram a escrita em si, posto que, em sua origem, ela não tinha finalidade disciplinar, nem necessariamente se encontrava atrelada a laços de poder. Em outros termos, para eles, o que funda o sujeito ocidental, decretando o arrefecimento da tradição oral e a ascensão de uma nova racionalidade, não é a escrita em si, mas a cultura tipográfica e seus desdobramentos.

Em interessante artigo, Galvão e Batista (2006) recapitulam o debate e as contribuições dos autores que consideram ter havido transformações profundas na vida social e cultural após o advento da escrita/tipografia, a ponto de suscitar rupturas incontornáveis (*aos poucos, o olho invadiu a província do ouvido e o leitor, o espaço do ouvinte*). Todavia, a passagem mais interessante do texto é aquela que se dedica a avaliar as novas pesquisas que reposicionam o aparente conflito *oralidade x escrita*, minimizando polarizações e sugerindo que a relação entre ambos é mais complexa e menos esquemática²⁰². Para eles, “as grandes dicotomias estabelecidas entre oral e escrito têm sido incapazes de explicar as intrincadas relações existentes entre as diferentes formas de linguagem, as características e os modos de pensamento em culturas diversas” (2006, p. 423). Em outros termos, afirmações que sugerem que a introdução da imprensa constitui um marco divisor na história da humanidade, opondo as duas tradições aqui cotejadas, precisam ser relativizadas (ou circunscritas a certas sociedades e contextos para não recaírem numa espécie de eurocentrismo), além de

²⁰² - Em certa medida, a polarização cultura manuscrita x cultura tipográfica, sintetizada no desfecho do parágrafo anterior, corresponde a uma leitura mais adequada ao panorama europeu, não refletindo a multiplicidade desta relação em outros lugares.

não poder encobrir outras abordagens que investigam a possibilidade de coexistência entre as culturas oral e escrita – mesmo que este intercuro não seja dos mais equânimes²⁰³. Em vez de reiterar oposições ou rupturas, portanto, é igualmente possível pesquisar o trânsito contínuo entre os dois regimes.

Em sua tese de doutorado (2000) e em outro artigo (2002), por exemplo, Galvão investiga situações de letramento (de contato direto com a escrita) em comunidades majoritariamente orais por intermédio do cordel – embora impressa, esta publicação preserva as articulações da fala e, não raro, é lida em voz alta (ou seja, se converte em história partilhada). Dentre outras coisas, o trabalho da pesquisadora sugere que a relação oral e escrito não foi, necessariamente, de subordinação, de reversão, de oposição e gradual soterramento da primeira tradição pela segunda; em alguns momentos, tal vínculo foi de convívio e mútua fecundação, como atesta a permanência da literatura de cordel em certas regiões e a alfabetização de algumas comunidades, ainda hoje, por intermédio destes folhetos.

Feita a ressalva, creio que agora podemos delinear um quadro seguro da complexidade de Araçás e, por tabela, dos personagens de FP. Como já avantei, trata-se de uma comunidade com claras matrizes orais e onde a quase totalidade dos moradores se dedica à lavoura; quanto aos idosos, protagonistas do documentário e portadores da tradição (representantes de um mundo que resiste à pressão do relógio e à racionalidade da cultura tipográfica), além de camponeses, são narradores hábeis e conselheiros pontuais. No entanto, a escrita não está ausente do cotidiano destes. Alguns dos entrevistados, dois ou três no máximo, sabem ler, ainda que conservem vestígios evidentes da oralidade nesta prática; e Rosa, de uma geração intermediária, é professora – o que significa que os mais novos estão em processo de alfabetização desde a infância. Por outro lado, observamos com facilidade em suas residências, durante as entrevistas, a presença de aparelhos eletrônicos (som e TV, principalmente), o que comprova que os saberes e informações que ali circulam também advêm de fontes externas (não são unicamente comunicados de uma geração a outra). Temos, então, um panorama notável – como entendê-lo? Creio que aqui é cabível o conceito de *oralidade mista ou segunda* de Zumthor, que caracteriza as comunidades onde há fortes vestígios da tradição oral e uma presença evidente da escrita; ou a idéia de *oralidade se-*

²⁰³ - De certo modo, é o caso latino e africano, onde em muitas comunidades se nota um “convívio” e mútua fecundação entre as duas tradições, ainda que as relações ocorram em termos iguais.

cundária, elaborada por Ong, segundo a qual novas formas de expressão oral e de racionalidade seriam estimuladas pela cultura eletrônica midiática – o convívio com a televisão, o rádio, o cinema. De modo análogo, também podemos recorrer ao quadro sugerido por Candido (2006), ainda que seu exemplo se restrinja ao contexto brasileiro: segundo ele, teríamos passando do perfil de auditor iletrado para a condição de *espectador*, considerando-se a presença ostensiva da TV e do rádio em nossas vidas, sem nos tornarmos leitores de fato (sujeitos capazes de manejar completamente a escrita e, por conseguinte, imersos em sua racionalidade). Tais modelos, insisto, me parecem pertinentes para pensarmos Araçás.

Concluída a digressão, podemos retornar ao documentário. Inviabilizada a filmagem nas comunidades próximas, Coutinho e equipe decidem concentrar as atividades no povoado de Rosa. Sobre a professora, cabe destacar sua centralidade neste projeto: desde as abordagens iniciais, Rosa se consolida como importante colaboradora e principal mediadora do diretor na região. Em quase todas as seqüências, é ela quem segue à frente da equipe, introduzindo-a nas casas, facilitando o contato e contornando os ruídos decorrentes do encontro entre culturas diferentes – dela partem as perguntas iniciais e, nos momentos em que Coutinho tem dificuldades em avançar na conversa, é Rosa quem “traduz” as colocações do cineasta para seus pares. Entretanto, apesar da centralidade da professora para o êxito do filme, não podemos minimizar a mestria do diretor neste processo. Coutinho, é fato, encontra-se desarmado para iniciar qualquer contato sem a presença da mediadora e, por conseguinte, para agenciar/instigar os entrevistados sozinho – Rosa se converte, assim, num canal imprescindível em muitos encontros.

No entanto, refreada sua habilidade com os “nativos”, Coutinho direciona a Rosa sua capacidade agenciadora, estimulando a professora a se transformar em personagem – no caso, uma moderadora exemplar. Trata-se de curiosa passagem que tem início nas tomadas iniciais, quando ele percebe a perícia de Rosa para abordar Zefinha, e que se prolonga no decorrer do filme. Nesta atividade, Coutinho oscila entre duas estratégias: ora solicita da professora informações pertinentes sobre a região e seus moradores (e assim se familiariza com o lugar); ora orienta Rosa na abordagem. Tal quadro se repete ao longo de FP, e pode ser ilustrado em duas seqüências. Num primeiro momento, Rosa e a equipe se encontram na Van (7m05s) a caminho de outras localidades (Araçás ainda não fora definido como set único das filmagens). Coutinho, então, pede a professora explicações/referências de cada

povoado; em seguida, já a caminho da entrevista (7m15s), ouvimos o diretor, posicionado *off-screen*, “rememorando” com Rosa os procedimentos de abordagem²⁰⁴.

No entanto, como já ressaltáramos, tendo em vista o pouco êxito das primeiras abordagens (centradas basicamente em reivindicações políticas), o projeto de FP é redirecionado para Araçás, no intuito de que os laços familiares ali consolidados possam fomentar vínculos mais íntimos entre a equipe e os personagens. Contudo, antes do reinício das atividades, acompanhamos uma seqüência capital do filme, que sinaliza novo agenciamento envolvendo Coutinho e Rosa. Ambos se encontram à mesa; à frente da professora, vemos uma espécie de cartolina (9m46s). Novamente posicionado fora do quadro, o diretor pede que a mediadora desenhe no papel o mapa do povoado e de seus habitantes. Neste exercício, as precisões cartográficas são desnecessárias – importa o esforço de rememoração e as informações sobre cada morador, reveladoras não apenas de suas personalidades, mas também dos vínculos afetivos estabelecidos entre Rosa e eles²⁰⁵. Para Oliveira, ao traçar um *mapa relacional*, Rosa, além de introduzir os futuros entrevistados ao diretor, delimita um caminho para a filmagem – em outros termos, para onde vamos e o que veremos, em FP, está ligado às formas como Rosa se relaciona com este espaço e seus ocupantes, uma vez que o cineasta se encontra num universo que lhe é estranho (2008, p. 37 e 38).

Enquanto delineia o itinerário de uma casa a outra, Rosa fala do percurso e da vizinhança, conduta que, para Oliveira, nos remete aos mapas antigos, onde a precisão era menos relevante do que as indicações de como proceder e de quem se deve encontrar; neste movimento, implicitamente, ela nos indica quem será abordado e que recursos o cineasta poderá mobilizar na abordagem²⁰⁶. Ao falar de um e outro morador, por exemplo, Rosa

²⁰⁴ - O diálogo é curioso e notamos o movimento de Coutinho a instigar Rosa a assumir o contato inicial. Acompanhem as falas: “Você sabe o que dizer já?” (Coutinho); “Imagino. O que eu não souber o senhor fala”; “Você explica que é um filme, que a gente tá filmando, a vida do sertão, aquela coisa” (Coutinho). Concluída a orientação, passamos à primeira abordagem (a professora é a única a aparecer no quadro, à frente da equipe). Apesar das condições pouco favoráveis (em pé e à porta de casa), a professora demonstra desenvoltura: “Oi, dona Rosa [a entrevistada], a senhora tá boa? Tá vendo esse povo aqui? Quê a senhora acha que é? [...] É um pessoal de fora, do Rio de Janeiro e eles estão aqui querendo saber um pouco da vida do povo do sertão”.

²⁰⁵ - Na edição final do filme não consta a íntegra deste exercício, embora os trechos selecionados já nos permitam vislumbrar seu objetivo. Contudo, nos extras do DVD de FP é possível acompanharmos a dinâmica numa tomada única.

²⁰⁶ - Em sua dissertação, Oliveira sugere um paralelo curioso entre dois títulos do legado de Coutinho. Para ele, a familiaridade e o afeto manifestado em FP se opõem à sociabilidade indiferente de *Edifício Master*, onde os vínculos comunitários inexistem e raras vezes os moradores fazem referências entre si. Estabelecendo

externaliza sua visão da comunidade – trata a todos com respeito, mas estabelece algum juízo de valor. Ao localizar a casa de Leocádio, diz que o mesmo se considera sabichão porque sabe ler; Vermelha é apresentada como uma astuta rezadora; e assim por diante. Das conexões estabelecidas por Rosa, Oliveira sugere uma curiosa cadeia afetiva: para se conhecer Araçás, é preciso ir a leste encontrar o sabichão; ir ao lado e conversar com Maria Borges, que é uma parteira; e subir no sentido oposto, para visitar a casa de Zequinha Amador, pessoa muito considerada na região (2008, p. 38 e 39).

Assim, apesar da pouca precisão, uma vez que materializa a relação de Rosa com a comunidade, nos precipitando em sua geografia afetiva, o mapa também nos descortina laços fraternos, reiterando o movimento do filme em direção aos vínculos de intimidade. Após o empreendimento inicial mal-sucedido, que resultou em encontros fugidios e de clara temática política, o esforço agora é para estabelecer relações de proximidade, capazes de valorizar a experiência pessoal dos moradores²⁰⁷. Embora os personagens possuam conexões estreitas, definidas por relações de parentesco e pelo convívio próximo, o interesse de Coutinho em FP é pela singularidade de cada um; e, não, por memórias coletivas ou por experiências comuns, a exemplo do que observáramos em *Peões* e *Cabra*. Assim, ainda que os temas se repitam no decorrer de cada encontro (a lida no campo, a vida conjugal, a família, a velhice, a morte), como são genéricos, permitem que o relato pessoal seja priorizado. No entanto, como já destaquei neste capítulo, é preciso esclarecer que esta *memória privada* não é domínio exclusivo do indivíduo, embora se manifeste através dele. Na verdade, como já ressaltai, trata-se de um ato de fala que revela algo da experiência vivida do sujeito, mas que, igualmente, reverbera muito de seu tempo e lugar, de sua condição, do imaginário de sua comunidade e da memória de seu povo.

comparações com Rosa, Oliveira cita o exemplo de Daniela, personagem que prefere tomar o elevador sozinha e fazer do traslado um espaço sem conflito (ela jamais teria um mapa relacional do prédio e do bairro de Copacabana). Em outros termos, enquanto Rosa, neste exercício, ratifica a proximidade e renova os laços comunitários, Daniela fala de isolamento e vigilância – seu mapa não teria referências, tampouco marcos afetivos (2008, p. 39 e 40).

²⁰⁷ - FP inclui em seu corte final os desdobramentos que levaram Coutinho e equipe a reorientar a proposta de abordagem do filme – ou seja, acompanhamos as decisões e passos que presidem à própria consolidação do documentário em si. A rigor, o filme que Coutinho ambicionava realizar só tem início com o delineamento do mapa – antes, só dispúnhamos de pistas escorregadias. É como se, ao traçar o mapa, Rosa assumisse o papel das equipes de pesquisa que, em obras anteriores, auxiliaram o cineasta.

Finalizado o mapa, avancemos para a entrevista com Maria Ambrosina Dantas, a Mariquinha. À frente da equipe, postura que se repetirá em muitas abordagens, Rosa adentra a casa da moradora. Enquanto ela trava os primeiros contatos, nos familiarizamos com a simplicidade dos cômodos (paredes caiadas e desbotadas, ausência de forro no teto) e da mobília. Mariquinha, gradualmente, adentra o quadro (12m51s); estranha a presença dos técnicos e equipamentos, parece pouco à vontade – seu cumprimento é quase lacônico. À mediadora, declara estar doente. Para forjar um clima de intimidade, Rosa se antecipa novamente, apresenta Coutinho e a equipe, e até sugere o local onde Mariquinha deverá se sentar. Só então, o diretor se manifesta enfaticamente. Todavia, as perguntas iniciais são cautelosas; a entrevista demora a deslanchar. Ao responder ao cineasta que prefere ser chamada pelo nome, Mariquinha esclarece a Coutinho que “apelido não vale de nada”. Em seguida, completa: “Se rezar numa pessoa pelo apelido, não serviu aquela reza!”

A exemplo de Zefinha, a moradora é solicitada a enumerar os males contra os quais reza (muitos desconhecidos do espectador urbano). Mas, diferente da madrinha-avó de Rosa, ela se nega a reproduzir ou partilhar a oração. “Ninguém ensina, porque não serve”; e, diferente dos curandeiros citadinos, não cobra “porque reza não se vende”. Faz uma pausa, olha para Rosa e pergunta ao diretor: “Vende?” Ciente da verdade de sua posição, Mariquinha inclina a cabeça e cruza os braços num claro gesto de convicção. Pouco antes, um zoom aproxima o enquadramento das linhas do seu rosto, uma fisionomia singular esculpida pelo tempo e pelo sol. A recorrência desta composição nos demais encontros nos leva a pensar que FP, antes de tudo, nos propicia um delicado estudo das feições sertanejas.

Coutinho, em seguida, lhe pergunta sobre o casamento. Viúva há 45 anos, Mariquinha diz que o casamento foi ruim, porque o marido “era um cachaceiro e judiava com eu”. Da união, teve 14 filhos, mas só dois se criaram. “E foi felicidade não ter se criado mais”, completa, sempre gesticulando. Aparentemente estranha, a resposta é melhor entendida com o esclarecimento seguinte “um que criei tá em Porto Velho, Rondônia” [demonstra desapontamento]... “só vejo ele de cinco em cinco anos”. A esta altura, Mariquinha já parece familiarizada com a equipe e a câmera. Com voz assertiva (e gesticulando), diz: “Nós, quando nasce, Jesus escreve nossos dias de nós viver e a hora de nós morrer”. Coutinho aproveita a deixa e pergunta a Mariquinha se ela se preocupa com a morte. “Eu tenho muito medo”, diz a moradora. “O senhor não tem não?”, devolve ela ao cineasta, novamente in-

vertendo a entrevista. “Nós num tem o que fazer, né meu filho?”, insiste ela ainda no mesmo tema [a mão posicionada no queixo evolui para um riso tímido]. “Quando chega a hora é... adeus”. [...] “É como essas luzes, tudo alegre, botando isso e aquilo... e [faz um gesto com as mãos] fiquemo no escuro... Aí [possivelmente apontando para o refletor], acende esse lampião, não clareia não”. Pouco depois, rompendo com o ilusionismo dos documentários e negando qualquer aparente encenação, Mariquinha pausa a entrevista para se referir a um membro da equipe – “esse homem é tão sério! De onde ele é? Porque eu nunca vi o senhor em Antenor”. Instigada pelo cineasta, que incorpora o imprevisto à tomada, ela diz não gostar de gente séria; já em clima de intimidade com Coutinho, confessa: “assim como o senhor é tão bonzinho, não é de conversar, fofoqueiro...” Ao completar a frase, para espanto do diretor, Mariquinha dá um safanão astuto em sua perna, em tom de cumplicidade. Em seguida, envergonhada e retraída (com as mãos encobrimdo o rosto), conclui: “mas véio... véio gosta de prosa”.

Primeiro encontro de fôlego do filme, a entrevista com Mariquinha antecipa um pouco de tudo o que diretor encontrará e enfrentará no decorrer de FP (e também nós, espectadores alfabetizados). Podemos exemplificar tais desafios: certa dificuldade de entendimento propiciada pelo embate entre culturas e horizontes diferentes (resistências que só são vencidas gradualmente); personagens que, em virtude da herança oral, não se limitam a responder ou a assumir a condição única de entrevistado – na verdade, são comuns a interpelação direta e a devolução de perguntas ao cineasta, transformando-o num interlocutor; narradores hábeis que, no exercício narrativo, não cessam de dar conselhos úteis. Sobre esta última consideração, observemos o caso de Mariquinha que, entre uma resposta e outra, nos diz que *apelido não serve de nada; que não se deve rezar pelo apelido; que reza não se ensina, nem se vende; que Jesus escreve nossos dias de viver e de morrer...*

Por outro lado, ainda considerando a participação de Mariquinha como exemplo geral, poderíamos imaginar que, em virtude da hegemonia da tradição oral, do estranhamento com o aparato eletrônico e do desconhecimento das regras básicas de encenação, que os personagens de Araçás não fabulam. Em outros termos, que FP seria um filme de depoimentos mais “autênticos e espontâneos”. Contudo, é preciso ponderar tais colocações. Certamente, neste documentário, vislumbramos encontros mais espontâneos, posto que o contato, em decorrência do ineditismo e da ação do inesperado redefinindo as linhas de força

na tomada, sugere frescor e imprevisibilidade. No entanto, os atos de fala registrados são igualmente performáticos e o desempenho dos personagens, a exemplo do que já ocorrera em outros filmes do diretor, se constrói diante da câmera²⁰⁸; além disso, como são bons narradores, os entrevistados de FP conseguem adequar e reelaborar o estoque do vivido de acordo com o público ouvinte (cineasta, equipes e, claro, espectadores). Diríamos, então, que, neste filme, vislumbramos uma fabulação diferenciada, posto que a base de expressão é a oralidade e o frescor do encontro propicia derivas mais incertas. Espécie de interlocução menos premeditada.

A observação se aplica para o encontro com Assis. Rosa, à frente mais uma vez, atravessa cancelas e nos conduz (espectadores e equipe) à casa do morador. A exemplo do que já testemunháramos com Mariquinha, ele afirma não se sentir bem, demonstrando certo abatimento (“não estou bom nada, como véio, né?”). Todavia, seu humor se revigora quando Coutinho desponta no quadro – no plano seguinte, Assis já distribui as cadeiras para o “bate-papo” e solicita que um café seja feito para as visitas (“se eu chegar num canto, eu quero saber se tem de comer ou um café pra gente beber”). De atitudes receptivas, Assis personifica a simplicidade e a honra sertaneja (“vamos entrar que pobreza não pega em vocês, não”), mas também a sabedoria local – “a vida é um parafuso e só quem distroce é Jesus, no dia em que chegar a hora”. E, como muito de seus pares, declara ter sobrevivido às estiagens, tão comuns no semi-árido, com trabalhos improvisados nas chamadas “frentes de emergências”²⁰⁹.

O casal Rita e Zequinha protagoniza outro encontro (24m14s). Rita é a primeira a ser abordada. Ela relembra com nostalgia o período em que trabalhou na lavoura (“quando eu vejo... até hoje, quando vejo cair chuva, eu digo: ai meu Deus, ai meu Deus! Se Jesus reno-

²⁰⁸ - A título de ilustração, menciono a tese de Bezerra, na qual o pesquisador ressalta o caráter igualmente performático dos personagens de FP, classificando suas participações nas seguintes categorias: educativas, divertidas, exibicionistas, provocadora e esotérica. Sobre o desempenho de Mariquinha, o autor é taxativo: considera um exemplo do processo de transformação de uma pessoa comum em *performer*. O encontro com a rezadeira, segundo ele, é marcado por dois momentos, que revelam clara distinção de postura entre uma pessoa comum e a situação de *performance*. De início, Rosa chega e encontra uma senhora de aparência cansada, “doente”. Depois, já na sala e diante de Coutinho, ou seja, quando começa a *performance* de fato para o filme, Mariquinha fala e gesticula com vigor (2009, p. 193 e 194). Em outros termos, ela parece saber que agora “está valendo” e que esta é a parte que interessa ao filme.

²⁰⁹ - Projetos assistenciais encampados pelos governos federais e/ou estaduais e que visam recrutar a mão-de-obra sertaneja, impedida de trabalhar na lavoura em virtude da falta de água, para outras atividades, tais como pavimentação de estradas, construções públicas...

vasse minha idade pra eu trabalhar na roça, é tão bom!”) e se orgulha do convívio fraterno com o companheiro, alguns anos mais novo: “estamos muito bem até hoje. Aonde eu moro, apareça quem é que diz: Rita mais Zequinha profiaram... Estão de inimigo um com o outro. [...] Mas antes eu quero morrer do que passar meio dia de intriga com ele”. As mãos em movimento conferem maior ênfase à fala. De voz mansa e menos assertivo do que a companheira, Zequinha adentra o quadro em seguida. Ante a solicitação de Coutinho, confirma que o casamento deu certo e que a diferença de idade não causou problemas (“sempre achei que ela combinava com eu, né. [...] Porque é mais velha uma coisinha num tem nada não”).

A harmonia celebrada, todavia, revela algum estremecimento diante da câmera, quando o diretor pergunta se a morte é um problema que aflige o casal. Num movimento inesperado, a dupla entra em descompasso – sempre enfática, Rita declara não ter preocupação; Zequinha, por seu turno, é comedido e diz pensar no tema com frequência. Rita tenta silenciar a opinião do marido, mas o companheiro demonstra resistência em sua posição (“tudo no mundo a gente tem que pensar um pouco”). O encontro finda sem que o impasse seja contornado. No entanto, da conversa sobressai outra passagem, uma fala anterior de Zequinha ilustrativa dos laços que se perpetuam em Araçás e das peculiaridades evidentes nas comunidades onde predomina a tradição oral. Com orgulho e confiança, ele confessa ao diretor que o terreno de sua casa (“duas tarefinhas” ou “um esquadrozinho de terra”) foi comprado ao pai de Rosa, “Geraldo Timóteo”, mas que não houve preocupação, por parte dos dois, em “passar a escritura”. “Ele me vendeu, eu paguei. [...] Um dia se der certo, nos passa. [...] Ficou tudo só na palavra”, arremata. Nesta sociedade onde a honra desfruta de grande valor, a assinatura e o documento lavrado em cartório, de certo modo, contam menos do que a garantia confiada ao verbo (portanto, neste filme onde a oralidade é celebrada, se sobressai o valor contratual da palavra – ela permanece como garantia sólida num mundo já mediado pela documentação escrita).

Analisados em conjunto, os encontros com Mariquinha, Assis e o casal Rita e Zequinha nos permitem identificar outra particularidade comum às comunidades onde a oralidade é hegemônica. Se o documentário, com seus enquadramentos fechados, nos proporciona um estudo da fisionomia sertaneja, é preciso ressaltar que tal estilística destaca igualmente a gestualidade inerente à prática comunicativa dos entrevistados. Em outros termos, vislumbramos corpos tão enfáticos e envolvidos no ato de narrar quanto as palavras que deles e-

manam. A continuidade do gesto neste recanto onde a voz não parece subordinada à cultura tipográfica é, pois, um triunfo etnográfico. Explico. Ao revisar as relações entre as tradições oral e escrita, destaquei que a hegemonia da segunda não implicava necessariamente num apagamento completo da primeira – mesmo nas culturas alfabetizadas, algo da voz permanece. No entanto, como ressaltam Barthes e Marty (1987), das propriedades comprometidas pela fonetização da escrita, o gesto, tão importante nas narrações orais, *seria o principal recalcado de hoje*. Em resumo: se na origem comunicativa do homem encontravam-se os gestos, o êxito da cultura tipográfica teria promovido uma espécie de amnésia corporal (de refreamento da herança gestual). Contudo, nos encontros registrados em FP podemos testemunhar a força e a permanência desta herança. Diferentemente de outros títulos do diretor, onde os lábios parecem se manifestar com mais ênfase do que o corpo, neste filme testemunhamos uma equivalência comunicativa. Neste reencontro com o gesto, descobrimos algo que nos parecia extraviado pela escrita, bem como aprendemos mais sobre a relação entre estes indivíduos e a comunidade a qual pertencem. Afinal, como observa Jean-Loup Rivière, através do gesto, o corpo se socializa e se individualiza; nele [no gesto], os códigos da sociedade se imprimem no corpo sem que a especificidade do sujeito se apague; em outros termos, tal como a memória, *ele está na articulação entre o social e o individual*. “Através do gesto, o homem marca a sua identidade em formas que lhe são exteriores e que são as do seu grupo social, da sua família – sua história se diz num gesto que ele efetua, mas que não lhe pertence”. Diz, para, em seguida, concluir: “um gesto é sempre o do outro, do antepassado” (1987, p. 15 e 16).

Retornemos ao filme. Um personagem especial de FP desponta na seqüência seguinte: Leocádio, o *sabichão*. Novamente à frente da equipe, Rosa vai à janela e pergunta ao morador se ele pode conversar com o grupo (28m30s). Tal como já ocorrera em outros encontros, há uma evidente resistência inicial – com voz fraca, Leocádio diz que está “sem pontuação para nada”. Após certo esforço, a entrevista é improvisada à porta da casa, em situação desconfortável – estão todos de pé. De início, o morador faz referências ao profeta bíblico Daniel – a analogia não é clara e parece ter conexão com a finitude da existência²¹⁰:

²¹⁰ - Triste coincidência: quando da projeção do documentário para os moradores de Araçás, um ano após a conclusão das filmagens, Leocádio e Zé de Souza, dois dos entrevistados, já haviam falecido. As dúvidas suscitadas pela proximidade da morte, só rapidamente tangenciadas nesta conversa, serão tema recorrente na

“Daniel disse: meu rei, meu senhor, a minha vida é eterna. Será assim?” Ao contrário da maioria dos entrevistados, Leocádio não casou (“gostava de ser livre e solto”) e, embora seja um dos poucos alfabetizados de sua geração, sua fala se encontra igualmente envolta nas rédeas da oralidade (o cordelista Leandro Gomes de Barros, por exemplo, é citado como um de seus autores preferidos) e o movimento das mãos, com frequência, acompanham a voz. Intimidado como muitos sertanejos diante de tanta engenhoca e do contingente à sua porta, em determinada passagem ele rompe com o ilusionismo do documentário: “Vixe que é gente! Com quantas pessoas o senhor trabalha?” Para em seguida completar: “quer dizer que o senhor é o chefe das caravelas, né?” [...] “O senhor é como Pedro Álvares Cabral quando descobriu o Brasil”. Preservada pela edição como marca reflexiva que evidencia a feitura do filme (as pegadas de sua realização), num gesto que atesta o talento do cineasta para incorporar o imprevisto à cena, a observação não apenas nos remete ao fora de campo tantas vezes desprezado no cinema – constitui também uma analogia vigorosa. Como sugere Bezerra (2009), ela nos remete ao papel de Coutinho em Araçás: à sua condição de sujeito urbano que, a exemplo dos grandes navegadores, parece se deparar ali com um tesouro cultural que deseja “dominar” com seus dispositivos de registro. Em outros termos, Leocádio parece ter consciência do fascínio do diretor pelo patrimônio de Araçás. A entrevista finda com Leocádio nos apresentando alguns dos almanaques que costumava ler. A princípio, nesta conversa inicial não ocorre enfrentamentos entre o sabichão e o cineasta. A dupla, todavia, participará de novo embate na seqüência de despedida.

Geraldo, outro entrevistado, é chamado de Vigário porque a mãe queria que ele fosse padre. “Tem umas visitas diferente hoje. O senhor gosta de receber visita?”, pergunta Rosa. “Ninguém quer tá só, né”, responde ele. O primeiro casamento, em suas palavras, foi numa “barroada”: “peitei com uma moça, ela disse que queria e ninguém namorou não – foi chegar e casar”. Após a morte da esposa, Vigário casou com “uma doida que veio cozinhar um feijão e disse que ficava”. Não tem filhos e, apesar das imagens religiosas que conserva em casa, não demonstra predileção por santo algum. E adverte: “só vale o da terra se o do céu quiser”. Coutinho, em seguida, pede para conversar com a atual companheira. Após prolongada espera, Antônia entra no quadro. Seu desempenho é contido – no entanto, é notável

fala de Leocádio durante o seu segundo encontro com Coutinho, na seqüência de despedida (parte final de FP).

sua consciência da situação de filmagem (ao contrário dos demais moradores de Araçás, ela se “prepara” para a cena e aparece com um vestido limpo, o cabelo penteado e devidamente maquiada).

Entre um encontro e outro, acompanhamos rápida tomada externa de uma procissão, na qual um pequeno grupo de mulheres, jovens e idosas, entoam um hino católico popular no sertão (41m42s). A exemplo da cena em que Zefinha desponta fiando algodão de forma artesanal²¹¹, o registro integra os eventos que nos sugerem que, em Araçás, a tradição não se encontra arrefecida. A inclusão de tais passagens contribui para reforçar uma hipótese que defenderei aqui: em minha avaliação, os procedimentos postos em prática em FP nos permitem vislumbrar nesta produção traços de um cinema etnográfico, cuja consequência principal é uma abordagem generosa da alteridade, que não tem sua voz e complexidade tolhidas pela autoridade do realizador. Em outros termos, tais virtudes nos permitem ponderar a possibilidade de vivenciarmos uma experiência etnográfica mesmo num documentário desprovido de pretensões científicas (cuja realização não emprega léxico especializado ou decorre de orientação acadêmica). Meu objetivo, insisto, não é elevar esta obra à condição de filme etnográfico (categoria complexa). Mas tão somente localizar os elementos comuns entre ambos e sugerir que a prática documental pode ganhar em responsabilidade caso adote certos pressupostos da antropologia fílmica. Avancemos um pouco nestas considerações.

Ao apreender a visão de mundo deste “outro” através de sua fala e gestualidade intrínseca, documentados em seu locus geográfico e cultural, FP nos convida (a nós, espectadores) a adentrar nas especificidades deste universo – sua arquitetura, mobiliário, vestuário, os vínculos familiares, a religiosidade candente (espécie de catolicismo popular). Ou seja, torna possível ao espectador urbano, forjado numa cultura escrita, se defrontar com este cotidiano singular, regido pela oralidade – eis um mérito etnográfico evidente. Mas o que caracteriza um contexto marcado pela hegemonia da tradição oral? É impossível aqui aprofundar tal debate, embora na digressão anterior já tenhamos estabelecido alguns pormenores importantes – Zumthor (1993 e 1997) e Ong (1998), lembro, são referências nesta discussão e sugerem que, cada regime, mobiliza modos de pensamento específicos. Neste mapeamento, Ong me parece ser o investigador mais enfático, ao apontar as singularidades da

²¹¹ - Como destaca Oliveira (2008), do filme estão ausentes quaisquer atividades automatizada, fabril, racionalizada, do tipo que, segundo Benjamin, impede a conversa e a escuta.

cultura oral e/ou quirográfica (que vigora nas comunidades onde a escrita ainda é *manuscrita*, ou seja, ainda preserva traços da oralidade). Nestas sociedades, nos diz ele, o pensamento seria mais aditivo do que subordinativo e também mais agregativo do que analítico – não raro, vislumbramos uma fala que recorre sempre a epítetos e a provérbios/frases feitas. A presença dos provérbios e enigmas, ressalte-se, cumpre igualmente uma função de interlocução – visa ensinar alguma lição ou envolver o ouvinte numa situação de embate verbal. Em FP, já observamos estes “desafios retóricos” nos encontros com Mariquinha e Assis, proferidos na forma de conselhos ou de arremates; sua ocorrência, no entanto, será mais enfática durante as participações de Nato, Chico Moisés e no retorno com Leocádio.

A redundância, segundo Ong (1998), é outra propriedade comum, bem como a repetição, uma vez que os saberes acumulados dependem da voz para serem comunicados às novas gerações e exigem forte exercício mnemônico (*aprende-se de cor*). Em virtude deste aprendizado memorizado, com frequência, numa apresentação oral, quando há uma pausa ou interrupção no pensamento do falante, é mais fácil para ele, e mais compreensível para os ouvintes, reproduzir o texto pronunciado anteriormente do que dar continuidade ao discurso. Deparamo-nos com tal fato, por exemplo, na prática de muitos rezadores, cujas orações apresentam forte vestígio de oralidade – de caráter encantatório e dependente da repetição para atingir os efeitos positivos, suas preces são decoradas a partir de sua estrutura rítmica (em tais frases, o encadeamento dos sons conta mais do que os sentidos comunicados)²¹². A referência, claro, nos remete à reza pronunciada pela avó de Rosa, com sua articulação simples e claramente ritmada – lembremos da sentença final: “*Deus quer, Deus pode, acabar com tudo, quando quer*”. A frase, por sua vez, é exemplar de outra característica intrínseca à tradição oral: como assevera Zumthor, na concatenação das mensagens são comuns as repetições de fonemas promovendo cadeias de fácil memorização. Da multipli-

²¹² - A observação também é ilustrada por outro exemplo: não raro, em muitos locais de peregrinação religiosa (católica, sobretudo), nos deparamos com devotos que recebem trocados mediante a entoação de cânticos/preces consagrados ao santo ali cultuado. Repassados oralmente, os textos entoados são decorados a partir de sua estrutura rítmica. O resultado é que, durante suas apresentações, se houver interrupção, os cantores precisam reiniciar o hino/oração, posto que, para eles, é impossível a continuidade do texto a partir do ponto de intervenção. Ciente desta peculiaridade, pude testemunhar o fato em dois locais de forte peregrinação no Nordeste: as cidades de Juazeiro do Norte (CE) e Canindé (CE), onde são famosas as romarias consagradas ao Padre Cícero e a São Francisco, respectivamente.

cidade de ecos sonoros possíveis, que visam criar ritmo e forjar conexões, destacam-se dois recursos: a *aliteração* e a *rima*²¹³ (1997, p. 183 e 184).

A articulação simples e ritmada das sentenças, as construções frasais menos complexas, mas não menos interessantes, são evidentes nas falas dos personagens de FP. Mapeados com sutileza pelo cineasta, ao privilegiar o público idoso da comunidade, eles compõem um painel da oralidade ainda vigorosa em Araçás, mas que já se encontra minimizado na fala de Rosa, figura de geração intermediária, e que, certamente, se revelará ainda mais rarefeito nas crianças escolarizadas. Ao registrar esta herança com suas singularidades, certamente nos deparamos com um triunfo etnográfico do filme.

É preciso, no entanto, enumerar outras virtudes de FP. Filmados sem aviso-prévio, pouco familiarizados com o aparato audiovisual e restritos a um vocabulário enraizado na oralidade, os personagens do documentário poderiam se tornar alvo fácil nas lentes de um cineasta mal-intencionado. Não seria difícil, por exemplo, construir uma representação irônica e suscitar leituras debochadas entre os espectadores. Coutinho, no entanto, demonstra cautela na abordagem de seus interlocutores. Todavia, se por um lado os personagens de Araçás se encontram expostos neste jogo, também Coutinho, o “chefe das caravelas”, se expõe em cena ao interpelar sujeitos portadores de uma cultura e trajetória que lhe são distantes, desconhecidas. A abordagem, conseqüentemente, tem o frescor do ineditismo, mas também a tensão inicial peculiar no contato entre desconhecidos. O controle da encenação é menor, reduzido, mínimo.

Neste sentido, o filme é revelador das dificuldades de comunicação entre o cineasta e seus interlocutores, resultado de um encontro entre mundos diferentes. Não raro, Coutinho se vê em apuros para iniciar uma conversa e para se fazer compreendido, bem como para entender este “outro” em sua aparente simplicidade. Ao compartilhar estes “ruídos de comunicação” com o espectador, testemunhamos um exercício de transparência muitas vezes omitido até nos filmes propriamente etnográficos. Estabelecendo uma ponte entre os dois mundos em contato (o urbano e o rural), emerge a figura de Rosa, principal personagem de

²¹³ - Sobre a aliteração e a rima: a primeira é uma figura de linguagem que consiste em repetir fonemas/sons consonantais num verso ou numa frase, especialmente as sílabas tônicas (“*vida, vento, vela, leve-me daqui*”); já a segunda se estabelece nas sílabas finais das frases e versos, e se realiza, de preferência, em quadras ou em séries breves. Ambas constituem recursos de concatenação/coesão textual e, no caso das tradições orais, auxiliam na construção rítmica dos encadeamentos e na memorização dos textos (culminam numa valorização dos sons proferidos).

FP e uma espécie de co-autora. Além de se posicionar como mediadora atenta aos três eixos do processo comunicativo (diretor, conterrâneos e espectadores), Rosa também se destaca como entrevistadora – como já ressaltai, ela não apenas contribui para demarcar o universo de personagens a ser abordado, mas é peça fundamental para acionar alguma interlocução entre o diretor e os entrevistados. A meu ver, a participação e a intervenção de alguém da comunidade no processo de filmagem é um mérito que contribui para aproximar FP do cinema de cunho etnográfico.

Mas os méritos do filme não cessam por aí. Ante a dificuldade em entender parte do que era dito pelos personagens no documentário, Coutinho, com frequência, foi consultado sobre a possibilidade de inclusão de legendas no corte final²¹⁴. No entanto, ao recusar qualquer tradução, optando por preservar a singularidade dos depoimentos, creio que o cineasta novamente demonstra *feeling etnográfico*. Afinal, a alegada impossibilidade de compreensão de parte do que é dito constitui, na verdade, uma das virtudes de FP, cuja proposta não é apresentar um painel didático de uma comunidade sertaneja, mas registrar a fulgurância de sua oralidade, incluindo o estranhamento que ela proporciona para um interlocutor pouco familiarizado com esta matriz cultural.

Excluída a parcela de incompreensão de alguns depoimentos, muitos deles, se observados com atenção, nos revelam os dilemas daquela comunidade e da vida no semi-árido: velhice, abandono, resistência, honra, religiosidade, relações de gênero, solidariedade, laços de vizinhança e redes de sociabilidade, solidão e o medo da morte são temas recorrentes, em maior ou menor intensidade, nas conversas registradas em FP. Para um público familiarizado com o universo sertanejo, o próprio nome dos personagens já é revelador das tradições resistentes em Araçás: *Dôra, Vermelha, Mariquinha, Assis, Neném, Vigário, Zé de Sousa, Zequinha Amador, Zefinha, Chico Moisés* e outros... Tímidas inicialmente, suas falas se adensam na interação com o cineasta, cuja presença estranha é naturalizada pela mediação de Rosa. Em FP não testemunhamos, pois, a formalidade do encontro com hora marcada, do tipo que presenciamos em outros filmes do diretor; e uma ética rigorosa nor-

²¹⁴ - Coutinho me contou este fato pessoalmente, quando do lançamento do filme no Nordeste, em 2005. Por outro lado, em muitas matérias jornalísticas produzidas sobre FP aquele ano, eram comuns as referências às solicitações de legendas por parte de muitos espectadores. Por ocasião da estréia do filme, eu mesmo ouvi igual comentário algumas vezes ao término da sessão. Tal solicitação, contudo, somente foi atendida na versão de FP disponível em DVD, que contém legendas em português.

teia o documentário: acata-se o imprevisto, aceita-se o pouco controle cênico, recusa-se qualquer tradução, compartilha-se os riscos com o espectador e os personagens. E, ao nos depararmos com suas histórias de vida, seus dilemas e recordações, experimentamos a ambígua sensação de nos comovermos com a fragilidade deste mundo, mas também com a sua capacidade de revigoração. Tais trajetórias, é importante destacar, estariam confinadas ao esquecimento, não fosse o registro providencial do diretor. Mas, para Coutinho, as entrevistas documentadas em FP são desafiadoras não apenas pelo contraste entre as visões de mundo. Neste filme, vislumbramos uma situação especial: homem urbano e alfabetizado, e igualmente idoso, Coutinho se encontra na peculiar tarefa de abordar outros velhos, portadores de uma experiência cultural distante, sobre temas que, em virtude da idade avançada, são delicados para os dois pólos em contato, a exemplo da solidão e da morte.

Neste embate entre diretor e personagens portadores de *backgrounds* diferentes, é interessante observar como suas falas, embora constituam relatos individuais, apresentam substrato ou herança social – em sua enunciação, Coutinho denuncia sua ascendência urbana, bem como as falas dos moradores de Araçás atestam sua base oral e sertaneja. Em outros termos, o encontro entre cineastas e entrevistados é revelador dos universos em fricção e, claro, das memórias sociais partilhadas por cada contingente. Afinal, como sugere Oliveira, evocando Peter Burke, “quem somos depende de quem fomos” (2008, p 98). Em FP, nos deparamos com registros carregados de afetividade (relatos da intimidade dos quais o drama social não está apartado); em tais falas reverbera a força da tradição, cujo fundamento é a memória social. Assim, o documentário também se destaca como um inventário desta memória partilhada pelo grupo e recolhida em encontros individuais. Nestas comunidades, dada a inexistência de registros históricos e de documentos oficiais, a história é preservada por esta memória – é ela que, repassada verbalmente de uma geração a outra, retém algo do passado e ajuda a preparar o futuro. Todavia, em Araçás, a memória não se resume apenas ao *que se diz*; também é importante o *como se diz* (os encadeamentos da oralidade, o repertório próprio do lugar). Mas, a exemplo do que vimos em *Santo Forte*, os personagens de FP não são abordados a partir de um passado comum – o foco do encontro é a trajetória singular. No entanto, ao falar de si, inevitavelmente suas memórias tangenciam outras vi-

vências e histórias, herdadas ou reelaboradas pela comunidade²¹⁵. Em Araçás, fato curioso, ainda acessamos ou vislumbramos rastros da experiência e do saber que circula de boca em boca e que é sempre reformulado a cada nova narração.

Prossigamos, contudo, na leitura das entrevistas. A visita à casa de Zequinha Amador e suas duas irmãs é reveladora de alguns sintomas evidentes entre os idosos da comunidade. Apesar do prestígio político (pai e tio já foram vereador e prefeito, respectivamente), nos deparamos com um núcleo abatido, taciturno. Zequinha, de início, é reticente com a presença da equipe: “eu não estou em boas condições, estou adoentado” (47m53s) e chega a censurar o estilo invasivo da abordagem – “aqui tem que ser uma coisa polida, sabe?” Mas não é ríspido e, para surpresa de todos, demonstra conhecimento sobre alguns procedimentos fílmicos: “Não dá pra responder a este senhor. [...] Por exemplo, do plano que ele tem. Não é o plano, esse negócio de cinegrafia? [...] Vocês são cineastas, não são?” Ante a resistência de Zequinha, sua irmã Lica conversa com Coutinho. É uma das poucas mulheres alfabetizadas de sua geração. Segundo ela, a família era composta por cinco irmãos – hoje restam três, todos solteiros. Outra marca da solidão que parece rondar aquele lar (não há companheiros ou herdeiros), ainda que, entre os remanescentes, sejam visíveis os laços de afeto.

Lica, a outra irmã, pouco interage. Compenetrada e sentada à janela, é enquadrada longamente em planos favorecidos pela iluminação natural. O semblante grave é ressaltado pelas marcas do tempo evidentes no rosto e nas mãos; os longos cabelos brancos a tremular completam a impressionante moldura. Contida, Lica reage às intervenções de Rosa com respostas breves. Em uma delas, declara “ter saudade de muita gente” – a frase contribui para reiterar o sentimento de solidão que paira sobre o trio. Sentimento a meu ver coroadado com o retorno a Zequinha. Após apresentar a Coutinho o troféu conquistado num concurso local de poesia, o personagem declama o soneto vencedor para a câmera – o poema, um elogio às mulheres, culmina com uma estrofe onde o “trovador” pede para não ser esquecido e que, em sua tumba fria, sejam depositadas flores pelas amadas. Sobre a performance do personagem, é possível que ele tenha sido estimulado pelo cineasta a declamar seus ver-

²¹⁵ - No entanto, como já observei, esta *memória privada* não é domínio exclusivo do indivíduo, embora se manifeste através dele. Na verdade, ela tangencia algo do mundo e do imaginário local, reverberando muito de seu tempo e lugar (Deleuze, 2009, p. 183).

sos (agenciamento comum nos filmes de Coutinho); todavia, não é exagero imaginar que, para um sujeito oriundo da tradição oral, seria inadmissível exibir sua arte fixada num papel. Como ressalta Zumthor, “o desejo da voz viva habita toda poesia”; em outros termos, “toda poesia aspira a se fazer voz, a se fazer ouvir” (1997, p. 168). Ou seja, para Zequinha, a poesia existe para ser recitada.

Próxima entrevistada, Tia Dôra reclama da solidão e lamenta a perda do filho que morreu de “atacação das presas”. Suas respostas atestam uma oralidade inesgotável e uma impressionante gestualidade – “meu Deus, de tudo no mundo há, de tudo no mundo tem!” Viúva, fala com saudade do marido (“era trabalhador e sério; de toda importância”) e nunca desejou outro companheiro. Sobre o assunto, é enfática: “meu coração se trancou até o Dia do Juízo”; “casamento nunca me faltou, eu foi quem nunca quis”; “sobre casamento, amarei o meu cocó – só desmancho no Dia do Juízo!” Em seguida, Dôra relembra a vida na lavoura e as dificuldades para criar as filhas após a morte do marido. Curioso na lembrança é que o passado de sacrifícios, em vez de ser apontado como episódio trágico, é ressignificado no presente com orgulho pela personagem. Prova de que o tempo revolve os sentidos da experiência, mas de que o contexto de solicitação da memória também interfere na convocação da lembrança.

Sobrinha de Dôra, Vermelha também recorda do trabalho no campo com nostalgia; apoiada à rede, porém, reclama de uma insônia constante no presente (“galo canta fora de hora, canta de hora e eu sem sono, só sentada”). Viúva, mora com os dois filhos e não quer que eles se casem enquanto for viva. Neném Grande, por sua vez, nunca quis casar e alimenta visões apocalípticas. Envolto em crenças e superstições que ouve e partilha desde sempre, seus comentários nos revelam o misticismo que predomina entre os idosos de Araçás.

O encontro com Zé de Souza ocorre em cenário aberto, à sombra de uma árvore pouco frondosa. Em lento travelling, câmera e equipe se aproximam do personagem, que se encontra ladeado por duas crianças. Sua voz é nasalada, um possível efeito da surdez. Ante a impossibilidade de conduzir uma entrevista tradicional, Rosa anota as perguntas num caderno – curiosamente, no caso de Zé de Souza, é a escrita que permite a comunicação. “Minha vista tá ruim, mas eu ainda leio uma besteirinha. Tô sabendo das coisas, né? Fico tão satisfeito quando o camarada vem escrever pra mim”, diz. Singular na trajetória do ci-

neasta, o encontro revela outro dado curioso: ao receber as perguntas no papel, Zé de Souza as lê em voz alta, em vez de investir numa leitura silenciosa. Fato que atesta seu vínculo à tradição oral – como observara Zumthor (1993), neste regime, a leitura exige ser proferida em voz alta, com a lenta “mastigação” das palavras. O seu recolhimento para a esfera da intimidade se dará com o advento da cultura tipográfica – um contexto pouco familiar, portanto, ao idoso entrevistado. A exemplo de outros personagens, porém, de modo mais emocionado, Zé de Sousa lembra com saudade da companheira falecida e reclama da solidão vivida na velhice. Ao término, Rosa lhe entrega uma última pergunta (“quer dizer mais alguma coisa?”), respondida com um conselho, como solicita a tradição oral: “Não, disse muito. Sei de pouco também. E mesmo, o cabra que diz tudo o que sabe fica besta, não fica?”

E por falar em conselhos, característica evidente de todo narrador, talvez Nato seja o personagem mais inclinado à vocação. Sujeito mais abastado da comunidade, ele é abordado na sala de sua casa (a decoração e o melhor acabamento do piso e das paredes da residência atestam sua condição financeira). Tipo vaidoso, embora cordial, desenvolve uma narrativa que termina por ser um elogio de suas conquistas. Com orgulho, diz a Coutinho que “um homem vai pra um banco de colégio, ele aprende muita coisa. Mas as coisas matutas se aprende no campo, entendeu?”. Em síntese, diz Nato, para ser bem-sucedido o homem precisa ser “ou bem lido ou bem corrido”²¹⁶ [ter vivência escolar ou prática; notemos que entre elas, para o entrevistado, não há hierarquias]. Constituído com suor, os bens que hoje possui com a esposa são celebrados como vitória. “Formamos um patrimônio que é riqueza pra gente, nem ela tinha nada nem eu, entendeu? Olha, aquela história de herdar e receber pronto é muito ruim”, afirma, como que para ratificar sua trajetória. “Sabe por quê?”, insiste. “Porque se acostuma em não querer trabalhar e morre sem nada”. Como tia Dôra, Nato valora positivamente o passado de sacrifícios. Mas, ao mesmo tempo em que tece um elogio do seu esforço pessoal, ele parece se trair ao investir em novos conselhos. “Ninguém nunca pensa que vai morrer, só continua de adquirir e fazer, e aumentar, num é

²¹⁶ - Curiosamente, embora reitere o prestígio da sabedoria popular, Nato ostenta na mão direita um anel com uma grande pedra, precisamente um símbolo do bacharelismo na cultura brasileira. Haveria aqui alguma pretensão de conferir validade ou respaldo científico ao conhecimento sertanejo personificado por ele? Em outros termos, sua fala valoriza a experiência matuta, mas o anel o contradiz, enquanto distintivo da formação do bacharel.

isso? Ou não é?” [...] “Todo mundo é assim. Quem trabalha pra ter as coisas é assim”. Os conselhos não se esgotam: “é bom que reze sabendo que morre”; [...] “A medida do ter nunca enche”. E conclui: “O ter é uma preocupação grande. E, se tiver ganância, é pior. Porque aí se esquece de rezar”. Como bom narrador, Nato mobiliza um empreendimento corporal vigoroso para reforçar sua fala – gestos eloqüentes e múltiplas expressões faciais que reiteram seu vínculo com a oralidade. Vínculo também evidente na articulação das frases ditas por ele: “tenho casa na cidade, tenho propriedade, não tenho nada hipotecado, não devo nada a ninguém”; ou “como o que eu quero, uso o que eu gosto, o que eu quero mais?”

Se Nato é um conselheiro exemplar, podemos dizer que Chico Moisés, por seu turno, é um narrador/provocador habilidoso, capaz de envolver seu interlocutor e de ludibriá-lo facilmente. Ele personifica o matuto esperto, de fala mansa e jocosa, que desdenha da sabedoria urbana e dos abastados com sua “ingenuidade maliciosa” à la João Grilo²¹⁷. Suas colocações várias vezes desconcertam Coutinho, retirando-o de sua posição formal e obrigando o cineasta a se reposicionar na entrevista. De início, o encontro entre ambos é marcado por grande reserva (1h18m18s): Chico não parece à vontade com a situação e também o cineasta se revela hesitante em suas colocações. Gradualmente, porém, o desconforto é arrefecido e a conversa ganha ares de desafio, com Chico eventualmente encurralando o cineasta – é preciso destacar aqui a perícia de Coutinho, que, dentro do possível, consegue se desvencilhar das ciladas improvisadas pelo entrevistado. Vejamos. Após questioná-lo sobre o casamento, o diretor lhe pergunta “quantos filhos teve?”; esperto, Chico provoca: “a mulher?”. Coutinho demora a entender a piada; finalmente, um campo de interlocução se descortina.

Simplem em sua formulação, a indagação seguinte, “o senhor tem algum sonho?”, serve de deixa para o personagem narrar sua passagem de um estado inicial de crença para um quadro atual de incredulidade ou questionamento da fé. “Eu era direto, era só rezando direto e pedindo. Aí, não veio, eu digo: ah, não vem não? Então parei aqui mesmo! É que eu já fiz a minha parte”, diz. A saúde, segundo Chico, centralizava a maior parte dos pedidos e

²¹⁷ - A exemplo de Pedro Malasartes, *João Grilo* é um personagem da cultura popular portuguesa e brasileira, recorrente na literatura de cordel nordestina e célebre por se safar de situações difíceis com sua astúcia, bem como por ridicularizar as elites em seus abusos de poder.

preces. “Não é ruim uma condição assim? Uma pessoa que é quente e fria” [...] Uma hora tá bem, outra hora tá mal; uma hora tá agitado, outra tá quieto”²¹⁸. Na ausência de respostas para as orações, Chico reavaliou sua fé: “aprendi com Tomé; [...] só acredito se ver com os olhos e pegar com a mão”. E, entre uma fala e outra, não deixa de instigar o cineasta com perguntas e dúvidas. “Por que o mundo tá coberto de mentira hoje, não tá?”; Coutinho devolve: “O senhor sabe do mundo como a gente, o que o senhor acha?” Chico não desiste: “E quem é o mundo?”; “não sei”, esboça o diretor. “Não somos nós? Parece, né?”, provoca o entrevistado. Ciente do jogo instaurado e das vantagens do “conhecimento matuto”, Chico prossegue: “a sabedoria não vem só pela escrita. Só por escrever. Isso já vem da mente. É dom!” Mais à frente, desdenha novamente: “mas tudo que se sabe não pode se dizer”, a frase coincide com a colocação final dita por Zé de Souza e parece sugerir que a inteligência do sertanejo não se confunde com o exibicionismo vaidoso ostentado na cidade.

Ao término do encontro, Coutinho pergunta se a conversa foi boa. Chico não perde a oportunidade para novamente instigar o cineasta e confirmar o caráter ambíguo de suas respostas: “Mas uma coisa que eu digo também... só disse o que aconteceu, o que não aconteceu, eu não disse não. Agora, entenda se quiser, leve em conta se quiser, aqui foi do mesmo jeito da palavra de Tomé”. Ao provocar o diretor e eventualmente questioná-lo, Chico subverte a relação de controle/autoridade implícita na situação de entrevista. Em muitos trechos, sentimos que é o cineasta quem se encontra enredado nas artimanhas do entrevistado. Tal situação é comprovada pelo fato de Chico sinalizar o fim da conversa, despachando o cineasta: “felicidade pra você”, diz, enquanto dá uma leve tapa na perna de Coutinho. Não satisfeito, o personagem novamente provoca, em tom de ironia: “fiquei feliz agora de falar com uma pessoa sabida, ó”. Articulada de forma amaciada e complementada por uma piscadela suspeita, a frase revela mais desdém do que apreço pelo interlocutor.

A entrevista com Chico Moisés sinaliza o desfecho dos encontros individuais com cada personagem; Coutinho, todavia, reencontrará alguns dos moradores de Araçás na sequência final do filme, quando o cineasta se dirige a algumas residências com o intuito de se despedir dos sertanejos. Nato, Assis, Vigário, Leocádio, Mariquinha e Chico Moisés integram a lista de participantes desta fase de FP. É curioso ponderar a escolha da edição de

²¹⁸ - Intuímos que Chico deva sofrer de distúrbios psiquiátricos relacionados com oscilações do humor, bipolaridade e outros quadros.

justapor, lado a lado, o reencontro com Nato e Assis, respectivamente, a figura mais orgulhosa e abastada e, possivelmente, o tipo mais humilde e simples dentre os entrevistados. Na breve conversa, no quintal de sua casa, Nato elogia suas fontes de água, se vangloria de sua disposição para trabalhar, promete um almoço à equipe, quando de seu retorno para exibir o filme finalizado, e convida o cineasta para tomar uísque. Sua fala permanece assertiva e sempre acompanhada de uma gestualidade exacerbada. Assis, igualmente receptivo, oferece um café ao grupo. Ao término do encontro, testemunhamos uma cena inusitada e de forte teor reflexivo: Assis se aproxima do carro e interrompe a partida da equipe para devolver uma bolsa esquecida pelo diretor. Ouvimos em *off* o comentário dos técnicos (“esta cena tem que entrar no filme”; “vamos ver o que ele vai falar”); ante o agradecimento de Coutinho (“podia ficar, que tava em boas mãos”), Assis se encoraja para reafirmar suas virtudes – à imagem de sertanejo humilde, acrescenta o predicativo de sujeito de honestidade indubitável (“aqui já me deixaram foi dinheiro de comprar propriedade; com três dias o cabra veio e achou o dinheiro”).

Vigário não se encontra em casa por ocasião do retorno. É Antônia quem recebe a equipe (1h33m10s). Tímida, parece constrangida pela chegada súbita de Coutinho – este, por sua vez, tem dificuldades em extrair alguma resposta da sertaneja. Neste breve contato, duas observações são pertinentes: ciente da dificuldade de comunicação entre o diretor e a personagem, Rosa rapidamente assume a condução da entrevista, demonstrando um *feeling* notável e impedindo o esvaziamento da cena; Antônia, consciente da presença da câmera, se ausenta temporariamente do quadro para retornar, pouco depois, devidamente “preparada” para a filmagem.

O reencontro com Leocádio acontece de forma casual, em locação aberta. De modo curioso, e talvez provocativo, ao ser reconhecido pelo diretor, o sertanejo presta continências ao “chefe das caravelas”. A conversa, apesar da situação desconfortável (ambos estão de pé e expostos ao sol) e da curta duração, é das mais notáveis em FP. Num ato reflexivo, a edição mantém o incidente inicial (1h36m34s), no qual Leocádio esbarra na câmera e se dirige ao cinegrafista, burlando o “protocolo” (“desculpe, prezado!”). Sem motivo aparente, acompanhamos uma repentina troca de papéis em cena: o *sabichão* passa a entrevistar o diretor. A inversão é das mais surpreendentes na cinematografia de Coutinho, superando, a meu ver, o equilíbrio de forças conquistado por Thereza em *Santo Forte*. Na verdade, cabe

aprofundar aqui a comparação entre esta personagem e os idosos de FP. Em *Santo Forte*, Thereza redireciona a entrevista ao sugerir novos temas e interrompe quando julga necessário (de algum modo, torna o encontro menos autoritário e mais recíproco). No entanto, alguns personagens de FP me parecem equalizar ainda mais as relações de força no encontro: eles não interrompem ou mudam o sentido da conversa, é fato; mas, ao aceitar a entrevista, também eles passam a entrevistar Coutinho e a desafiá-lo em cena... Não raro, nos deparamos com armadilhas capazes de colocar o diretor em dilema ou em contradição. Astúcia sertaneja? Talvez. O risco enfrentado pelo cineasta, neste tipo de situação, é o bloqueio comunicativo e a precipitação que pode levá-lo a desrespeitar o outro ou a se esquivar do *jogo*. Em outras palavras, Coutinho, em FP, muitas vezes é tratado como um homem comum, enquanto Thereza ainda o trata com formalidade, reconhecendo distinções. Talvez porque, embora Thereza seja humilde como os sertanejos, ela advém de uma cultura citadina, onde a escrita é hegemônica e as regras sociais impõem algumas distâncias.

Acompanhemos, pois, a continuidade do encontro. As perguntas de Leocádio versam sobre temas herméticos e deixam o diretor em posição delicada. “O senhor crê em Deus?”, dispara. O rosto inclinado, o semblante sóbrio e os braços supostamente cruzados (o enquadramento nos impede de maiores conclusões) nos sugerem que, para o sertanejo, tais questões exigem seriedade. “Eu... É complicado isso, né?”, diz o cineasta. “Crê na natureza, né?”, insiste Leocádio, para em seguida complementar: “Quem crê na natureza, crê em Deus”. O comentário soa como um esforço do personagem para contemporizar o desconforto propiciado pela dúvida/hesitação do cineasta. Ante a reserva de Coutinho, Leocádio faz nova investida: “Ou o senhor acha que crer em Deus é uma ilusão?” Encurralado, o diretor tenta contornar a questão: “Não, não acho. [...] É difícil saber essas coisas”. O sertanejo persiste: “Existirá Deus no céu?” Coutinho novamente pondera: “Acho que seria bom, mas não sei, queria saber”. Notamos aqui o empenho do cineasta para contemplar as perguntas do personagem e assegurar a comunicação, mas também para evitar respostas assertivas, que interrompam o desempenho de Leocádio. Este, por sua vez, prossegue no interrogatório: “O senhor acha que vai alguém para o céu?” À primeira vista, as perguntas do sertanejo parecem apenas sondar o interlocutor urbano, um estranho naquele universo, fato que atestaria a desconfiança do primeiro com relação ao forasteiro – e é provável que esta seja a leitura preferencial. No entanto, também temos a impressão de que, mais do que ava-

liar o diretor e sua fé, Leocádio, em suas aflições com a velhice e a finitude iminente, parece buscar na cultura citadina algum esclarecimento que ratifique suas convicções e confirme sua continuidade num outro tempo e lugar.

A conversa final com Mariquinha é antecedida por um plano fechado da idosa, em sua cozinha, acendendo seu cachimbo (1h39m13s). O curioso desta tomada é o olhar de estranhamento que a sertaneja dirige à câmera, posicionada próxima, ao finalizar a queima do fumo. Temos a impressão de que esta cena faz parte do primeiro encontro, uma vez que, após novo corte, observamos Mariquinha na sala com Coutinho, fascinada com uma fotografia, dada a ela pelo cineasta, na qual a personagem aparece com seu cachimbo, num ângulo que nos remete ao plano anterior. Mas é impossível firmar uma conclusão. Tal procedimento, devolver uma imagem a quem concedeu uma performance também registrada imageticamente, é um gesto recorrente na trajetória de Coutinho; todavia, em FP, permanecia inédito. Não sabemos se outros entrevistados também foram agraciados com retratos ou se a fotografia atesta um maior apreço do diretor por Mariquinha. Percebemos a cumplicidade que conecta ambos no decorrer da conversa. Coutinho pergunta à sertaneja se o dia de pagamento da aposentadoria é bom, uma vez que ela dispõe de crédito; a personagem responde de modo afirmativo, mas esclarece, com um gesto enfático, que a motivação maior é a bebida. Em seguida, de forma bem humorada, pisca para alguém fora do quadro e diz que “bebe uma lapada”.

Em seguida, Coutinho pergunta: “o pessoal de Araçás gosta da senhora?”. “Pouca gente”, responde prontamente Mariquinha, para em seguida esclarecer: “Porque eu também sou nojenta, [...] não gosto de adular”. O semblante é sério, a voz, firme nas colocações; o olhar permanece fixo no interlocutor. Neste trecho da entrevista, o enquadramento sugere uma proximidade ainda maior entre a personagem e o diretor, com os seus rostos posicionados no mesmo quadro (Mariquinha voltada para câmera e Coutinho, visível apenas pelas lentes dos óculos, no sentido oposto). Afinidade que se reconfigura quando o cineasta anuncia sua despedida. Emocionada, a sertaneja tenta se conformar com a situação: “É isso mesmo [...] Deus queira que nós ainda se veja”.

Chico, novamente, é o último morador a ser abordado pelo cineasta nesta seqüência de despedidas. O personagem entra no quadro após se deslocar lentamente dos fundos de sua residência. E já desponta em tom de provocação – “Apareceu alguma coisa mais de

estranha?” Coutinho contemporiza: “Viemos nos despedir, [...] e daí pode ser que a gente não se veja, gostei muito da conversa”. O sertanejo se envaidece com o elogio, mas não perde o tom debochado: “eu tenho prazer e tão me filmando, [...] e todo tempo, aonde estiver, pode me chamar que eu tô pronto para dizer a mesma coisa”. Enquanto o diretor reafirma seu desejo de retornar a Araçás para mostrar o filme, Chico, em novo gesto desafiador, deseja alterar o enquadramento/posicionamento da câmera: “agora desse lado é melhor pra gente conversar, né?”, indaga, enquanto se desloca. “Por que você diz isso?”, Coutinho, a princípio, não entende a movimentação: “Porque eu dou uma mudança”, responde prontamente o entrevistado. O cineasta finalmente percebe a intenção do personagem e sua intuição perspicaz.

Tal desvio merece uma melhor apreciação: se Leocádio, no último encontro, inverte as posições na entrevista e passa a questionar o diretor, desta vez é Chico quem interfere na composição do quadro, obrigando o cinegrafista/equipe a acompanhá-lo e a rever suas pretensões estilísticas. Inadmissíveis nos filmes que adotam *mise-en-scène* rigorosa, creio que ousadas deste porte dificilmente poderiam ser vislumbradas nos documentários urbanos de Coutinho²¹⁹, uma vez que os personagens abordados por ele nestes títulos se encontram muito familiarizados com a formalidade das regras que, normalmente, presidem encontros desta natureza. Resta-nos elogiar o cineasta por, novamente, incorporar o imprevisto à cena em vez de, simplesmente, editá-lo. Chico, por sua vez, se diverte com a intervenção. “Fiz a mudança porque eu tô cansado, [...] é, ou fica bonito ou feio”. Em seguida, sem pestanejar, volta a alfinetar o diretor: “Mas, bem, será possível que peleja pra me pegar e nunca pega e sempre eu vou continuando, sempre na mesma linha?!” “Por que será?”, questiona o cineasta, visivelmente aguçando o sertanejo. Chico não recua: “Eu sei. Que o sabido é o senhor”. “Por quê?”, Coutinho o instiga mais uma vez. “Ora... se eu fosse sabido, eu que andava filmando e procurando as pessoas, né? Errei?” “Não”, ante a lucidez do entrevistado, o cineasta é obrigado a transigir. Chico tem consciência de sua sagacidade e espreiteza matuta, mas reconhece que inteligência maior [e poder!] reside no ato de filmar e de

²¹⁹ - A consciência de Chico sobre o impacto do seu deslocamento no plano corrobora nossa opinião anterior de que a maioria dos personagens de FP não é ingênua diante da presença da equipe e, à sua maneira, têm conhecimento da situação de filmagem. O que confere um frescor maior às tomadas deste documentário, todavia, são a inexistência de formalidades internalizadas, fato comum no universo urbano, e o ineditismo dos encontros, que necessariamente convertem o imprevisto num ingrediente especial

inquirir o “outro”, gesto que, malgrado a generosidade intencional, é sempre desigual e implica em certa apropriação da imagem/subjetividade da alteridade. É bem possível que alguns personagens citadinos também tenham este grau de consciência, mas, em virtude da formalidade internalizada, dificilmente comunicariam este ponto de vista para o diretor.

Concluídas as despedidas, chegamos à estranha seqüência final de FP (1h45m23s). De início, acompanhamos uma refeição, provavelmente o almoço, no interior da casa de Rosa – na cena, diferentes gerações da família se encontram à mesa e ao chão. A câmera acompanha tudo à meia distância, de forma fixa e numa posição elevada; posteriormente, aproxima o quadro da mesa. Após longa observação e novo corte, retorna ao enquadramento inicial, aberto. O recinto, agora, está vazio; uma única pessoa, a mãe de Rosa, creio, atravessa o campo e rapidamente dele se retira. O plano da sala desabitada permanece na tela por uns 10 segundos até a entrada dos créditos. Como entender tal desfecho? São muitas as leituras em jogo. É possível vê-la como uma homenagem à Rosa e sua família (uma espécie de despedida deste convívio), cuja contribuição para o filme é ímpar. Mas creio que outros sentidos relevantes podem ser escavados nesta seqüência.

À mesa, lembro, estão reunidos homens e mulheres, adultos e crianças, mas não os idosos, que constituem o contingente privilegiado pelo filme. A ausência dos velhos e a presença ostensiva dos mais jovens, de algum modo, nos convidaria a pensar no futuro de Araçás e das práticas ali vigentes? Os mais novos representam uma continuidade ou, uma vez que se encontram em ritmo de escolarização, anunciam um novo tempo? Deste modo, a sala vazia ao término da seqüência implicaria a dúvida, o impasse quanto ao destino daquele lugar? Poderíamos intuir também, a partir desta questão, o sentido do título do filme? Talvez. Assim, os idosos personificariam *o fim* de uma jornada, o desfecho de um longo percurso, e os jovens sinalizariam um novo *princípio*, um recomeço.

Sem dúvidas, em FP, é evidente o sentimento de vazio e de finitude – sentimento que, não raro, aflora nas perguntas e respostas. É esta sensação iminente e, por vezes, desconfortável, que enriquece o filme, conferindo-lhe valor etnográfico. Neste documentário, lembro, transitam personagens representativos de um universo muitas vezes esquecido pelo poder político e pelo frenesi das grandes cidades. Trata-se de uma realidade em vias de desaparecimento: os mais novos quase sempre se foram, não há garantias de renovação, nada aponta para a continuidade (tradições em extinção, talvez?). Realizado sem o auxílio de antropólo-

gos e sem o uso de léxico acadêmico, FP nos apresenta uma pequena monografia deste microcosmo sertanejo chamado Araçás, conduzida com a participação ativa dos seus próprios moradores, num processo onde me parece haver menos intimidação pela câmera e um exercício de observação destituído de etnocentrismos²²⁰. Em certa medida, podemos problematizar o procedimento de abordagem adotado pelo cineasta em FP. Afinal, adentrar nas casas com a câmera já ligada, quando visitas não são esperadas, constitui um gesto invasivo. Podemos indagar se Coutinho assim o faria caso estivesse filmando na cidade ou interpelando grupos da elite. E, ainda que ao término do encontro, o personagem concorde com a sua participação, ele não sabe que as imagens da negociação, as recusas e as situações de surpresa entrarão no corte final – muitas vezes, ele acredita que só “valerá” o momento em que está sentado diante do diretor e no qual “oficialmente” começa a filmagem.

Em defesa do cineasta, porém, podemos alegar sua cautela em solicitar mediações (a participação e anuência explícita de Rosa são atenuantes importantes²²¹), bem como a relação generosa que ele estabelece com o “outro” em cena, sem tipificá-lo, sem convertê-lo em objeto, sem espoliar sua fala ou privá-lo de tempo na tomada. Em sua prática, já especifiquei anteriormente, Coutinho não ambiciona encontrar totalidades, tampouco investir em construções reduzidas – no seu cinema, e de modo especial em FP, lhe interessam as astúcias e a eloquência acionadas pelo “outro” no encontro. Seu cinema não visa conclusões – a marca é o inacabamento e a ambigüidade. Além disso, neste processo de abordagem súbita, em se tratando de um público portador de uma experiência cultural singular, é preciso ressaltar que também o cineasta se encontra exposto em demasia. Explico. Uma vez que o dispositivo nega a possibilidade de pesquisa prévia, a estratégia de Coutinho, em FP, consiste em perguntar em cima do que diz o entrevistado (as perguntas prontas são raras); já os sertanejos, por sua vez, participam ativamente da enunciação, questionando o cineasta (como vimos, na tradição oral, a idéia de jogo e a necessidade de interlocução são fortes). As-

²²⁰ - E sem a perda do prazer fílmico, crítica comum às produções etnográficas, rotuladas de monótonas e restritas a um público especializado. Conferir: BROMHEAD, Toni de. *Filmic Pleasure and Non-Fiction Film: The Pressure to Produce more Lively Films*. In: Robert Flaes e Douglas Harper. **Eyes Across the Water – Essays on Visual Anthropology and Sociology**. Amsterdam: Het Spinhuis, 1993, pp 71-79.

²²¹ - Sobre a participação de Rosa, cabe uma observação curiosa: ela entrevista, sugere, redefine o filme, mas não sabemos, através de depoimentos dela, como é sua vida; o que sabemos dela nos chega pela fala de outros, mas, sobretudo, pela cena em que desenha o mapa afetivo de Araçás. Em FP, Rosa é mediadora e personagem, mas não externaliza sua visão de mundo, seus valores.

sim, ao afirmar suas convicções ou crenças, não raro, eles também dirigem perguntas ao diretor. Neste título, diferentemente dos demais documentários, mas a exemplo de *Boca de Lixo*, a edição mantém a tensão inicial e as negociações que antecederam cada entrevista, o que lhe confere um notável efeito de transparência... Enfim, em FP, contemplamos pelas lentes do cineasta um sertão denso, simultaneamente poético e inóspito, remoto e familiar. Algumas tomadas, por sua vez, parecem expressar deferência ante a vida que teima em se perpetuar na adversidade. Talvez o sertão seja mesmo este mundo enigmático preconizado pelo título do filme: desfecho e origem de tudo, sinônimo de morte e renascimento²²².

Por fim, identifico ainda outra possível leitura para o título. Em minha avaliação, como já ressaltéi nas páginas iniciais deste capítulo, FP me parece sinalizar um claro desejo, por parte do diretor, de reinventar sua trajetória artística. E, ainda que este documentário se baseie na idéia de um encontro afetivo (do qual não está afastado a dimensão fabular e a intenção dialógica), nele vislumbramos inovações consideráveis se o compararmos com as produções anteriores do cineasta. O que me autoriza a recolocar a questão: o seu título não ilustraria, pois, este processo de transição? O fim de um modelo supostamente exaurido (ou que já atingira seu ápice nos trabalhos antecedentes); o princípio de algo novo? Eis o porquê da sala vazia ao término, sinal de um impasse estético, interrogação sobre um redirecionamento artístico ainda incerto. Se considerarmos que *Jogo de Cena* é a aposta seguinte de Coutinho, creio que tal hipótese se fortalece.

3.3 – *Jogo de Cena: espelhamento narrativo e plasticidade da palavra*

No desfecho do segmento anterior, sugeri que *O Fim e o Princípio*, não apenas pelo seu título sugestivo, mas também por certos procedimentos ali empregados, sinalizava um desejo de renovação artística – como se o documentário pautado em encontros que propiciam a articulação de relatos íntimos e derivas da memória tivesse, de algum modo, esgotado sua fertilidade. Em sua produção seguinte, *Jogo de Cena* (JC a partir de agora), Coutinho atesta que o mal-estar era legítimo e a reinvenção, indispensável. Neste título, o encontro

²²² - A analogia implícita no título também é adequada para pensarmos a trajetória de Coutinho e seu retorno à Paraíba, estado que abrigara a “Liga Camponesa de Sapé”, cujo líder João Pedro Teixeira, assassinado em 1962, inspirou a primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*. Todavia, somente duas décadas depois, o cineasta retornaria ao Nordeste para concluir a obra, agora um documentário. Creio que a analogia *fim e princípio* pode exemplificar a relação de Coutinho com este universo, ilustrando sua experiência de um novo retorno, em 2005.

ainda é a força motriz, mas, desta vez, é necessário problematizá-lo, ou dele desconfiar, sem deixar de crer, para parafrasearmos Comolli (2008). Todavia, antes de qualquer análise pormenorizada, é preciso ressaltar que este filme possui múltiplas camadas de leitura – nosso interesse aqui é tangenciar algumas delas, sem defender que uma é mais ou menos legítima do que a outra.

Para Ismail Xavier (2010), Coutinho se destacaria no documentário brasileiro recente por privilegiar o método da entrevista enquanto forma dramática exclusiva – em conformidade com este princípio, nos seus filmes, a presença das personagens não está acoplada a um antes e depois da cena, nem elas são solicitadas a interagir com outros indivíduos (cada encontro, com raras exceções, se concentra numa só trajetória, sem que haja emparelhamentos). Dos sujeitos escolhidos, espera-se que não se prenda ao óbvio, aos clichês de sua condição social. Cada uma de suas obras representaria, assim, um esforço para expandir as potencialidades do encontro e da entrevista, seja pela duração ou pela escuta generosa, estimulando os personagens, por vezes, a assumir parte do controle da situação e a desenvolver um livre-trânsito na tomada (embora, claro, as assimetrias de poder permaneçam). No limite, sua proposta teria como pressuposto a ativação de fissuras ou de momentos fugidios que escapam à vigilância dos sujeitos quando filmados e a convocação do acaso como forma de minimizar qualquer conduta programada. Como destaca Xavier, o documentário de Coutinho se faz deste corpo-a-corpo entre sujeito e cineasta mediado pelo aparato cinematográfico, situação na qual se espera que a empatia e o engajamento (investimento corporal e emocional de ambos) superem as forças reativas, quaisquer bloqueios. Cada conversa e encontro resultam, pois, numa mistura de espontaneidade e teatro, de autenticidade e exibicionismo, de um fazer-se imagem e ser verdadeiro (confissão e performance, concomitantemente). Em outros termos, Xavier nos alerta que os relatos íntimos vislumbrados nos filmes anteriores (de *Santo Forte* a *Peões*, sobretudo) são, por natureza, atravessados por derivas ficcionais. Ou seja, que a fabulação, não obstante a memória revolvida neste exercício, pressupõe igualmente uma teatralização de si e do vivido (a experiência recapitulada é simultaneamente reinventada, sem necessariamente constituir-se num relato falso).

Tais observações, pertinentes a um entendimento pormenorizado da obra do diretor, embora não fossem obliteradas pelo cineasta²²³, nem sempre se encontravam explicitadas nos próprios filmes, tampouco eram de conhecimento do público das salas de cinema (permaneciam, pois, restritas ao conjunto de especialistas). Desponta aqui a originalidade e a ousadia de JC: de forma corajosa, nesta obra Coutinho estiliza o dispositivo inaugurado em *Santo Forte*, problematizando o teor de ficcionalização que permeia o seu documentário de encontro. Em certo sentido, podemos dizer que o diretor, como um mágico que aceita partilhar com a platéia os truques lapidados no ofício, forja um novo dispositivo para *desmascarar* o anterior. Com sua ambígua conjugação de ficção e efeitos de real, JC descortina o teatro que subjaz no ato fabulador, num exercício que externaliza para o público a alquimia dos títulos precedentes. Eis seu trunfo. Se, como enfatiza Xavier (2010), o *Jogo de Cena* sempre esteve presente na obra recente de Coutinho (no “palco” dos seus filmes, os entrevistados se convertem em “atores” e as histórias são fecundadas pelo imaginário), cabe-nos elogiar a coragem do cineasta nesta produção por publicizar seu procedimento criativo para o espectador, explicitando o que permanecia implícito e colocando em questionamento não apenas o seu dispositivo e a prática da entrevista, mas, em certa medida, o próprio documentário, enquanto domínio que ambiciona apreender pretensas verdades.

Em outras palavras, sabíamos nós, pesquisadores, em virtude do trajeto percorrido até aqui e das conjecturas teóricas já expostas, que, mesclando exibicionismo e competência performática, o sujeito entrevistado por Coutinho em títulos como *Santo Forte e Edifício Master* (2002), dentre outros, pode muito bem relatar como se fosse sua uma história que ele não viveu diretamente. Assim, ao narrar, ele se apropriaria da experiência de outrem e nela intercalaria suas memórias, resignificando o fato rememorado. Se o fenômeno não surpreende, posto que nossa memória incorpora outras experiências, ele não é sempre intuído pelo espectador, já que não se encontra contextualizado em tais títulos. No entanto, ao promover indiscernibilidades e fomentar a dúvida, nos convidando a desconfiar de qualquer depoimento, JC, como aventa Bernardet (2008), “solapa todo o cinema de entrevista”, ques-

²²³ - Em muitas entrevistas na grande imprensa Coutinho sempre explicitou seus procedimentos e partilhou informações importantes sobre cada obra realizada. Em quatro entrevistas que fiz com o documentarista, durante o decênio em que fui jornalista, tais questões sempre despontavam de modo transparente.

tionando a própria obra anterior do cineasta. No limite, ele desnorteia aqueles que acreditavam que a fala dos personagens de Coutinho era a expressão de suas subjetividades.

Antes de me lançar ao desafio de esquadrihá-lo, cabe uma ressalva: se, na extensa análise consagrada a *O Fim e o Princípio*, não me detive em todos os encontros e seqüências deste filme de forma pormenorizada, quero esclarecer que, no caso de JC, farei uma apreciação ainda mais breve, centrada em seu dispositivo e nas reflexões que ele suscita, em vez de desdobrar propriamente a participação de cada personagem com suas respectivas falas. Talvez porque, neste título, bem mais do que nos anteriores, Coutinho coloque em evidência a dimensão coletiva da linguagem: em cena, alguém conta sua história; algum tempo depois, outro participante narra o que foi dito pelo anterior (duplicação do relato num novo exercício narrativo e de recriação), de modo que o enunciado ganha autonomia e se descola do primeiro referente (se despersonaliza e circula livremente, sendo reinventado a cada lembrança). Eu, espectador, me encontro incapaz de identificar a quem pertence a experiência narrada, posto que me vejo seduzido pelo investimento físico e emocional de cada narrador, que, à sua maneira, se apropria e reelabora aquilo que pode ter sido vivido por outrem. Neste esforço de recriação, cada narrador faz intervir sua memória, fecundando a experiência vivida (por ele ou outro participante) com suas reminiscências, enriquecendo ainda mais a trama articulada – mesmo quando se aproxima do trabalho mimético, aquele que narra adapta a história ao seu repertório e à circunstância pública em que ocorre a narração (pensemos aqui no texto de Benjamin sobre o narrador, já mencionado nesta pesquisa).

Abolir as fronteiras entre o individual e o coletivo, minimizar a posse do referente sobre o narrado (a instância subjetiva que exercita a fala), transformar o singular vivido por alguém num relato coletivo e autônomo, materializar enunciações sem propriedade... Em sintonia com Migliorin (2010), creio ser esta a leitura preferencial ou mais sofisticada de JC, embora outras sejam igualmente possíveis e não menos honestas. Pouco amparado no relato único (no referente bem discernido), o filme, ao contrário, embaralha as fontes de enunciação, num esforço para, se não apagar, quem sabe diluir o autor em benefício do livre-trânsito do enunciado, privando-nos das conexões fáceis e dos discursos fechados, reveladores de intimidades. Ao fazer isto, como nos lembra Feldman (2010), JC se coloca contra a cultura da confissão (o *confessional*) tão explorada pela produção televisiva recente

(vide *Big Brother*; atrações do tipo “Arquivo Confidencial”; programas de auditório e talk-shows nos quais grupos familiares vão resolver suas questões pessoais em situações públicas) e abordada de modo requintado por Coutinho em alguns de seus títulos anteriores²²⁴. Isto não significa dizer que, em JC, o material humano é menosprezado e aqueles que “cederam” suas histórias são anulados pela força do dispositivo; em certo sentido, ainda nos comovemos com os relatos – mas, uma vez que estes circulam livremente, sendo reelaborados a cada novo participante, nos vemos às voltas com a impossibilidade de nos apegarmos a uma só fabulação/narração, ao mesmo tempo em que somos instigados a delas desconfiar. No limite, se sobressai a plasticidade da palavra e as muitas memórias em deriva. A estrutura aberta e a aposta na indiscernibilidade, como atestam Bezerra (2009) e Feldman (2010), resultam do caráter eminentemente ensaístico de JC – neste título, Coutinho está mais interessado em propor uma reflexão crítica sobre o documentário e a entrevista (recurso tão banalizado neste domínio) do que propriamente em “escavar” subjetividades/histórias de vida.

Em sua camada mais evidente, no entanto, o filme pode ser encarado pelo público como um quebra-cabeça ou um enigma a ser solucionado durante a projeção – o provocativo título *Jogo de Cena*, logo que internalizado em seus propósitos mais óbvios, nos convidaria a decifrar quem é personagem/performer e quem é ator/intérprete a cada aparição, deflagrando assim uma disputa lúdica entre o dispositivo e o espectador. Penso que, em muitas sessões, esta foi a leitura hegemônica – interpretação de certo modo reiterada em algumas críticas que decodificaram o filme, prioritariamente, como um refinado exercício

²²⁴ - Aparentemente, Coutinho abandonara as entrevistas com depoimentos confessionais (relatos de intimidade) nos títulos que se seguiram à JC, a exemplo de *Moscou* (2009) e do pouco difundido *Um Dia na Vida* (2010). No entanto, em sua obra mais recente, *As Canções* (2011), na qual os personagens são convidados a cantar/performar uma composição marcante em suas vidas e, posteriormente, a recapitular os episódios vinculados à música entoada, creio que vislumbramos um retorno do confessional em sua cinematografia. De estilística mais econômica e rarefeita do que JC, este título foi recebido pela crítica de forma positiva, embora, para alguns pesquisadores, pareça abdicar do experimentalismo formal evidente em seus dois últimos trabalhos, marcando, assim, o retorno a uma fórmula aparentemente já exaurida (*além de devolver a fala ao referente único*). Amparado em desempenhos comoventes, em virtude do dispositivo diabólico articulado (a música como baliza memorialística e o ato de cantar como produtor de performances geniais), *As Canções*, na minha avaliação, sinaliza um retorno positivo aos procedimentos empregados até *O Fim e o Princípio* (embora a encenação evoque JC), sem necessariamente repeti-los (neste documentário mais recente, notamos uma exacerbação do primeiro plano e a primazia do rosto nos enquadramentos, uma espécie de *intensificação afectiva*). Portanto, tais pressupostos são retomados sobre novas regras. E, tendo em vista a idade avançada do diretor, vejo este retorno a um formato anterior como um acerto de contas com sua trajetória e como uma espécie de circularidade virtuosa.

de espelhamento e um permanente convite à dúvida. Não se trata de uma leitura menor, posto que ela é estimulada pelo título e pela montagem, mas creio que o “jogo de espelhos” forjado (personagens cujas narrativas são duplicadas e reelaboradas pela presença de atores anônimos ou consagrados) visa antes promover esta valorização/autonomia da fala, deslocando o referente para um patamar de menor visibilidade. Além disso, como narrar é sempre um ato de reinvenção e de recriação do vivido (aquele que rememora sempre intervém no relato), me parece uma questão menos instigante apontar quem de fato vivenciou a experiência reelaborada nos depoimentos. O notável aqui, nos estimula o diretor, é percebermos o engajamento narrativo de cada participante – que repertório e estratégias ele mobiliza neste empreendimento.

Todavia, antes de adensar a análise, creio ser pertinente explicitar um pouco mais o dispositivo deste filme e sua estilística singular. De início, é importante ressaltar, JC parece ser uma obra de fácil compreensão e leitura, fortemente ancorada no encontro e na entrevista, a exemplo dos títulos anteriores do cineasta. Mas esta impressão estável se dissipa nos 30 minutos iniciais do filme, provocando desconforto no espectador acomodado às narrativas estáveis e aos formatos convencionais²²⁵. Como em outros títulos, Coutinho, de partida, explicita parte das regras que nortearam a realização de JC: o plano de abertura do filme nos revela o anúncio publicado pela equipe de produção em jornais e revistas cariocas, convocando mulheres com mais de 18 anos a participar de um “teste” para um documentário. Diferente de outras mensagens semelhantes, tal anúncio não oferece um produto ou serviço, mas o espaço para uma “escuta”. Além do caráter reflexivo, tal gesto, com ares de metalinguagem, segundo Bezerra (2009), antecipa para o público os pólos que alimentarão o filme: a performance e a interpretação, a realidade e a ficção (e suas imbricações). Certa indiscernibilidade, pois, nos é sugerida pela entrada da primeira “candidata” em cena, subindo uma escada, no escuro; como destaca Bezerra, temos a impressão de que, de fato, iremos assistir ao “teste” indicado no anúncio, quando, na verdade, a tomada já é parte do

²²⁵ - Em certa medida, JC implode ou embaralha os códigos de fruição acionados pelo público durante a projeção, obrigando o espectador a reordenar sua leitura do que está sendo dito/visto a cada depoimento. Em outros termos, o filme desfaz o acordo tácito que se estabelece entre o diretor e o público, seja na sessão de cinema ou na exibição doméstica – numa espécie de “suspensão” dos sistemas de vigilância cotidianos, o espectador se compromete a aceitar como plausível a narrativa apresentada. JC, todavia, gradualmente desconstrói este acordo, ao mesclar depoimentos “verdadeiros” e “falsos” sem informar explicitamente a natureza de cada relato – algumas indicações/pistas são operadas pela montagem, mas o desconforto permanece.

filme. O espectador atento, familiarizado com a obra de Coutinho, no entanto, estranhará outra decisão: em JC, o ingresso das personagens não é precedido pela divulgação de seus nomes em fonte legível, a exemplo do que testemunháramos em outros títulos do diretor. Primeiro sinal de uma espécie de “despersonalização do discurso” que será operada pelo filme? Talvez.

No entanto, a simplicidade das primeiras cenas, em vez de aprofundar a dúvida, contribui para dissipar as desconfianças. O jogo, em si, apenas gradualmente se afirmará, na transição entre uma e outra participante. De partida, tudo parece um pouco esquemático e de fácil identificação, sem que haja desconforto para o espectador, pois o filme se articula a partir de uma combinação aparentemente trivial: as mulheres selecionadas na etapa de produção narram suas histórias de vida para Coutinho; alguns destes relatos reaparecem interpretados por atrizes famosas que, posteriormente, problematizam a experiência de recompor um personagem real para o cineasta. Como exemplo, acompanhemos um resumo da tríade inicial de JC: entra a primeira personagem; concluída sua história, desponta uma segunda mulher; em meio à narrativa desta, é intercalada a participação de Andréa Beltrão, atriz televisiva de grande popularidade, cuja fala parece recapitular ou retomar o relato da personagem... Até aqui, os limites entre autenticidade e representação parecem discerníveis – a presença da atriz nos remeteria à parte encenada de JC e o efeito duplicador do dispositivo se revela palatável. Para o espectador pouco atento, a impressão é a de estarmos diante de uma competição pela melhor atuação mimética. A cenografia franciscana – Coutinho sentado diante das cadeiras de um teatro vazio, tendo à sua frente apenas a “personagem da vez” – e a estilística rarefeita, minimalista (iluminação focada na personagem e, eventualmente, nas primeiras poltronas da platéia; enquadramentos fixos e invasivos, centrados na fala, no rosto e na gestualidade de cada narrador), a princípio, reiteram a aparente trivialidade.

Contudo, o jogo de espelhos proposto por Coutinho desliza, se desdobra, ganha complexidade. Percebemos, em seguida, que algumas histórias se repetem em pontos diversos do longa-metragem, narradas por duas pessoas diferentes, anônimas. Somos tragados pelo dispositivo e pela montagem diabólica do filme – afinal, quem é a atriz? Quem está representando? Tais perguntas são legítimas, se nos lembrarmos de que aquele que narra uma experiência vivida também inventa (agrega ou retira elementos à trama) e, em seu relato,

muitas vezes se apropria da experiência de outras pessoas? As histórias narradas, na verdade, não pertencem a ninguém? Ou pertencem àqueles que a relatam e a reelaboram, independente de a terem vivenciado? Alavancadas por JC em graus diversos, tais questões nos intimam a redefinir nossa relação com o documentário de entrevistas e a repensar a natureza de todo ato rememorativo.

Aceitar o engodo, tentar decifrar os enigmas e o espelhamento articulado pelo filme são leituras possíveis de JC; mas creio que Coutinho, no fundo, não está interessado no logro (em nos convidar a descobrir o que é “verdade” e “mentira”, ou a identificar quem, de fato, viveu determinada história). Cada depoimento, no limite, é sempre encenado, sem deixar de ser igualmente verdadeiro. Seja aquele proferido pela personagem que viveu a história narrada (a mulher anônima que, no filme, se adensa, encontra sua ribalta e se transforma em performer); seja aquele recapitulado pela atriz que tenta interpretar o vivido fabricado por outra pessoa e, neste processo, mergulha em derivas pessoais (a celebridade desmorona e cede passagem à pessoa ordinária; *a interpretação se converte em fabulação*). Talvez, por isso, quando da projeção do filme em Gramado, quando foi agraciado com um troféu pelo conjunto de sua obra, Coutinho tenha afirmado que “estava interessado em saber como uma pessoa comum vira personagem e se torna pública, e como uma atriz volta a ser uma pessoa comum”²²⁶. Retomarei este tema posteriormente; por hora, cabe ressaltar: o que JC nos sugere com ênfase é esta valorização/autonomia do enunciado, deslocando o referente (a instância formuladora do discurso) para um patamar de menor visibilidade²²⁷.

²²⁶ - In: *Coutinho conquista público de Gramado*. Matéria da jornalista Silvana Arantes, publicada no blog “Ilustrada no Cinema”, que compila textos veiculados no suplemento cultural da “Folha de São Paulo, e disponibilizada no endereço eletrônico http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2007-08-01_2007-08-31.html [acesso em 10 de dezembro de 2011].

²²⁷ - Em virtude desta observação, e em conformidade com o dispositivo preconizado pelo anúncio/primeiras cenas de JC, designamos o investimento do personagem no filme de *performance* e o do ator de *interpretação* apenas em atendimento à regra geral de participação de cada um. Todavia, nada impede que o ator, ao mesclar suas memórias à narrativa recapitulada ou ao comentar sobre a dificuldade de interpretar um relato “real”, esteja performando (que se transforme em *performer*); ou que um personagem, ao narrar e justapor à sua história a experiência de outrem, esteja igualmente interpretando (que se porte como “ator”). Em JC, tais fronteiras são tênues e os participantes do filme, não raro, as sobrepõem, se deslocam entre uma zona e outra. Faço aqui outra ressalva: como alertei antes, o nome dos personagens não aparece no momento de sua inserção na tomada. Somente ao término do filme, durante a exibição dos créditos, é que nos deparamos com seus nomes, embora estes, à exceção das atrizes célebres, nos sejam desconhecidos. Apenas conferindo os extras do DVD é que podemos estabelecer distinções entre as participantes. No entanto, se tais distinções não são evidentes no longa, em si, é porque não interessa à fruição do filme, creio, estabelecer níveis de discernibilidade. Se, ao longo desta pesquisa, estabelecerei identificações entre uma e outra participante, tal propósito, insisto, tem simplesmente finalidade analítica.

Compreendemos agora o porquê da *monotonia visual* do filme. Singela, numa leitura rápida, ela se revela complexa quando examinada com atenção. Os enquadramentos rigorosos e invasivos, o foco de luz direcionado²²⁸, o posicionamento das cadeiras no palco (diretor e entrevistadas em contato frontal)... Tudo foi concebido para possibilitar a maior imersão possível do espectador na tomada, de modo que ele pudesse apreender a plasticidade da palavra e o engajamento (investimento físico e emocional) de cada narrador. Em JC, não há planos de cobertura, tampouco oscilação de cores (exceto pelo figurino das participantes); estão ausentes os cenários domésticos que criam um ambiente de familiaridade e, de algum modo, nos comunicam algo de seus ocupantes; também não há trilha incidental, nem a agitação das ruas, nem os ruídos provocados por outros moradores – só a voz e o canto de um ou outro personagem se sobressaem. Portanto, tudo foi pensado para nos direcionar à palavra, ao ato de fala. Um minimalismo de grande efeito catalisador: no cinema de Coutinho, entendemos que menos pode ser mais (trata-se de uma arte que se valoriza com a contenção e a economia narrativa). Mas por que o estranhamento com tais decisões e tamanha austeridade? Explico. Antes de JC, estávamos acostumados a certo “desleixo” do diretor com a composição e o rigor cênico, ao relativo despojamento formal de sua prática cinematográfica – pouca ou nenhuma preocupação severa com a luz, com o enquadramento, com o set. No entanto, neste título, ele prepara a cena, é perceptível uma maior intervenção da técnica e de uma encenação claramente dirigida (os entrevistados ainda dispõem de autonomia, mas o dispositivo atesta um controle evidente). Para entendermos um pouco mais o potencial mobilizado por esta “estilística da rarefação”, cabem outras ponderações, inclusive sobre a locação privilegiada em JC.

Neste filme, ocorre a inversão de um procedimento até então recorrente na trajetória do diretor: em vez de se deslocar a um determinado local (quase sempre a moradia) para entrevistar os personagens de seus documentários, em JC, são os participantes (mulheres que responderam ao anúncio e atrizes convidadas) que se dirigem a Coutinho. A locação doméstica, portanto, é substituída pelo palco teatral, precisamente a arena consagrada ao artifício, à máscara e à encenação – um cenário nada casual para um filme que problematiza a representação, a natureza do ato rememorativo e os entrelaçamentos entre ficção e docu-

²²⁸ - É notável o sofisticado trabalho de luz, iluminando apenas a personagem e, não raro, as primeiras filas das poltronas vermelhas.

mentário. Ao fundo, por trás de cada entrevistada, contemplamos somente fileiras vazias²²⁹ (a cor vermelha das poltronas contrasta com a tonalidade escura hegemônica conferindo sobriedade à composição). Embora tal locação e ambiência componham um espaço impessoal, que nivela a participação das mulheres (diante do diretor, elas estão em condições cênicas semelhantes, salvo oscilações no enquadramento), não se trata de um cenário neutro, indiferente à situação que se desenrolará perante as câmeras. Ao contrário, associado ao que designei de “estilística da rarefação” – simples nos recursos empregados, mas eficiente na atmosfera forjada –, ele contribui para intensificar o efeito teatral nas participantes de JC. Em outros termos, acredito que a ambiência, juntamente com o palco (situação teatro) e o aparato técnico mobilizado (câmeras e refletores, sobretudo), propicia uma ribalta e holofotes capazes de aguçar ainda mais o ímpeto narrativo das personagens. A mística do teatro, associada à parafernália do cinema, contribui, pois, para aflorar estados de fabulação e de rememoração mais vigorosos, eloqüentes e de grande força dramática. Situação adensada pela imobilidade intencional do dispositivo – confinadas a uma cadeira e sem qualquer amparo cênico, as mulheres de JC estão entregues a si e à sua competência narrativa²³⁰ (uma fixidez que restringe os desempenhos unicamente à voz e à gestualidade). O resultado final, como bem observa Cléber Eduardo, é um filme estático, mas simultaneamente cheio de movimento – não físicos, propriamente, mas da memória e dos afetos²³¹.

Sobre o contingente abordado por Coutinho em JC, cabem alguns esclarecimentos. Neste filme, ocorre uma reconfiguração do universo social dos entrevistados: em vez de um núcleo específico (favelados, catadores de lixo, ex-operários, moradores de um conjugado, idosos de uma comunidade sertaneja endógena...), o leque se amplia. Se o recorte de gênero, focado no universo feminino, é nítido, podemos afirmar que, excetuando-se o fato dos relatos serem excessivamente dramáticos (grandes perdas acompanhadas de lentas e difíceis superações), o perfil destas mulheres é bastante heterogêneo, com idades, etnia, classe soci-

²²⁹ - A platéia está vazia, mas nela, simbolicamente, estaríamos nós, os espectadores reais deste jogo (por outro lado, neste filme, além do lado de cá da tela, também nos encontramos, indiretamente, na cadeira ocupada por Coutinho).

²³⁰ - Para propiciar um ambiente ainda mais discreto e de “isolamento” às personagens, cabe destacar aqui a orientação que o diretor de fotografia, Jacques Cheuiche, indicou a equipe durante a filmagem: todos, à exceção de Coutinho, deveriam usar roupas pretas no *set*, garantindo assim uma presença menos intrusa no palco.

²³¹ - Crítica publicada no site da revista eletrônica Cinética, disponível no endereço <http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenacleber.htm> [acesso em 12 de dezembro de 2011].

al e escolaridade díspares. O que nos chama a atenção neste grupo, todavia, é o relativo número de participantes jovens; os que conhecem a trajetória do cineasta sabem que Coutinho prioriza pessoas experientes, não apenas por disporem de um estoque de vivências generoso, mas por demonstrarem, quase sempre, maior destreza narrativa.

Avancemos agora em direção ao fascinante jogo de espelhamentos promovido pelo filme – o exercício de aparente duplicação dos relatos que arrasta o documentário para um terreno movediço, indiscernível. Nesta obra, Coutinho parece dialogar com a máxima de Comolli (2008), para quem a *mise-en-scène* é o principal fato social a reger o cotidiano (em suma, nas relações diárias estaríamos sempre migrando de “papéis”); ponto de vista não muito distante das considerações de Goffman (2002): como numa espécie de teatro incessante, na vida social oscilaríamos entre uma máscara e outra, de forma premeditada ou não, forjando e/ou reiterando nossas imagens com o objetivo de estabelecermos alguma influência sobre nossos interlocutores. Em JC, Coutinho amplifica estas questões, convidando-nos a deslizar por entre as máscaras vestidas pelas participantes e a exercitar, simultaneamente, a crença e a dúvida, sem deixar de ressaltar a autonomia/plasticidade da fala (a experiência, quando rememorada, pertence àquele que rememora e, não, propriamente, ao sujeito que a vivenciou; no fundo, nos deparamos com narrativas construídas coletivamente). A reflexão propiciada pelo filme se revela instigante e contundente, sobretudo se considerarmos o contexto contemporâneo, marcado pelo triunfo da prática confessional na esfera midiática (Feldman, 2010), pelo desejo crescente de visibilidade e de exposição da intimidade (Sibilla, 2008) e pela consolidação do melodrama no imaginário brasileiro (Bezerra, 2009; e Baltar, 2010)²³².

²³² - Em suas leituras de JC, Bezerra (2009) e Baltar (2010) destacam a dimensão performática enquanto categoria privilegiada para entendermos o desempenho das entrevistadas (não apenas neste título, mas em boa parte da cinematografia do diretor) e o predomínio de um imaginário melodramático de origem televisiva (a telenovela como influência maior) na narrativa das personagens. Tratam-se de análises fecundas, com as quais, eventualmente, estabelecemos um diálogo. No entanto, em sintonia com o recorte desta pesquisa, foco minha leitura preferencialmente nas derivas da memória, nos deslizamentos narrativos, no espelhamento e indiscernibilidade, no deslocamento do referente (instância formuladora do discurso) para um patamar de menor visibilidade, arrefecendo assim, a prática confessional banalizada pela grande mídia. O que não implica, contudo, numa anulação dos sujeitos e num esquecimento dos dramas narrados (malgrado o viés ensaístico de JC, o humanismo de Coutinho não é refreado completamente); em outros termos, ainda nos sensibilizamos com os dramas relatados, embora numa relação distante do circo articulado pelos reality shows e programas de auditório (portanto, sem o conforto das conexões fáceis e dos discursos fechados, reveladores de intimidades). Voltarei a este tema mais à frente.

Como já ressaltai, tentar desbravar o jogo de espelhos e localizar a origem dos relatos, num esforço para mapear os cacos verbais e vincular o enunciado ao sujeito da experiência, desarticulando assim o quebra-cabeça, não chega a ser um movimento contrário à sofisticada proposta de Coutinho. Todavia, me parece uma posição menos fecunda. Em diálogo com Diniz (2011), creio que o propósito central do diretor em JC não é nos desafiar a desmascarar a incerteza da encenação (quem atua? quem narra sua experiência ou a de outrem?), mas problematizar a “verdade” de toda encenação e do ato rememorativo que preside o esforço narrativo. Em outros termos, o que o filme nos explicita é que ninguém é dono/autor de suas vidas quando começa a narrar e a compartilhar suas experiências (recapitular culmina sempre numa reelaboração do vivido: com frequência, acrescentamos algo, cortamos, improvisamos). E, caso esta experiência seja rememorada por outra pessoa, inevitavelmente passará a pertencer ao novo narrador, num exercício de reinvenção do vivido fecundado pela memória da nova instância enunciativa – em suma, a história deixa de ser exclusiva e íntima, e se converte num relato coletivo, “contaminado” ou revigorado pelas diferentes memórias ativadas.

É possível estabelecer aqui novo diálogo com o texto “O Narrador”, de Walter Benjamin (1987). Neste ensaio, o autor nos esclarece que o ato de narrar prescinde de explicações, mobiliza afetos e se conecta com o imaginário (aceita o extraordinário e o inverossímil), diferentemente da informação impressa, que carece de precisão e confiabilidade para não bloquear os sistemas de julgamento do leitor. A prática da narração solicita unicamente a partilha/comunicação da experiência; uma vez partilhada, a experiência é sempre reelaborada de acordo com o estoque de cada narrador (memória e repertório individual) e a demanda do público ouvinte, num exercício que envolve escuta, aprendizado, recriação e nova transmissão. Em síntese, o que Benjamin, e de certo modo JC, nos convida a perceber é que as histórias sempre pertencem a quem as conta, mesmo quando rememoradas por aqueles que não as vivenciaram. Neste processo, são reinventadas sem deixar de ser igualmente verdadeiras; ou seja, a última versão proferida é tão legítima quanto a primeira. Nesta operação, a atenção migra do referente para o enunciado em recriação – importa apenas acompanhar o engajamento de cada narrador (seu investimento físico e emocional, e o repertório mobilizado).

Acompanhemos, pois, algumas participantes e o espelhamento operado pelo filme. Marly Sheyla, a primeira entrevistada, é uma moça negra, de origem humilde e que, na infância, contrariando o seu biotipo, desejava ser “paqueta”²³³. Com perseverança e determinação, ela conta, conseguiu se vincular ao grupo teatral “Nós do Morro”²³⁴, sendo hoje protagonista de um dos espetáculos da companhia. Seu relato permanece dormente, eclipsado por outros depoimentos, até os 56 minutos do filme, quando entra em cena a personagem Jackie Brown. Integrante de um grupo de rap, Jackie, após insistência do diretor, improvisa uma composição na qual narra fatos autobiográficos. A letra do rap, todavia, nos conecta ao depoimento de Marly (a exemplo da primeira entrevistada, Jackie teve uma vida difícil, queria ser “paqueta” na infância e, hoje, é atriz e integrante do “Nós do Morro”).

Gradualmente, percebemos que a narrativa “duplicada” se ampara na história de vida de Jackie e que Marly fora contratada para interpretar a história da primeira. Todavia, nem tudo é encenação neste exercício e a complexidade do espelhamento nos impede de conclusões simplistas: em cena, Marly é uma atriz no papel de outra atriz (profissional que, por excelência, desliza por entre máscaras), que, por sua vez, é personagem do filme. Por outro lado, se, a respeito da participação de Jackie, podemos aventar que sua fabulação é igualmente uma reinvenção de si (com doses ficcionais), podemos igualmente cogitar que a interpretação de Marly não se limita a mimetizar outra vida; ao contrário, seu relato condensa elementos biográficos de Jackie, mas também sua própria experiência e memória. Em que medida? Não obstante o fato de serem amigas (notificado nos extras do DVD), ambas são mulheres negras, de origem humilde e que encontraram no teatro, precisamente no “Nós do Morro”, um espaço para canalizar seus talentos e angústias. Portanto, ao falar de uma experiência de pobreza e da luta por visibilidade, e se emocionar, Marly não se limita a duplicar a fala de Jackie – sua narrativa concilia também elementos pessoais. Encontramo-nos, pois, num terreno de incertezas e de indiscernibilidades.

²³³ - Espécie de “assistentes de palco” da apresentadora Xuxa Meneghel, as paquetas desfrutaram de popularidade entre as adolescentes durante o período de existência do “Xou da Xuxa”, programa infantil veiculado pela Rede Globo de Televisão, entre os anos de 1986 e 1992. Para integrar o grupo, as candidatas deveriam apresentar, quase sempre, o seguinte tipo físico: moças loiras, de olhos claros e cabelo liso.

²³⁴ - Fundado em 1986, na capital carioca, com o objetivo de possibilitar o acesso à arte/cultura à comunidade do Morro do Vidigal (crianças, jovens e adultos), o “Nós do Morro” se consolidou e ampliou seu projeto. Hoje, oferece cursos de formação nas áreas de teatro e cinema para um número crescente de participantes, oriundos de outras comunidades (mais informações podem ser acessadas no site do grupo, no endereço <http://www.nosdomorro.com.br>).

Como observa Bezerra (2009), o efeito movediço expõe a fragilidade dos limites entre ficção e documentário, entre encenação e confissão: afinal, onde termina o trabalho da atriz Marly e tem início a sua conversão em personagem? Onde finda a performance de Jackie e emerge a fala da atriz/cantora de rap? É possível, na verdade, dissociá-las ou vincular os enunciados a um único sujeito da experiência? Desconforto aprofundado ainda mais quando Coutinho, durante a participação de Marly, pede a atriz que interprete, para o filme, o papel que ela atualmente desempenha na companhia teatral – a personagem Joana, da peça “Gota D’Água”, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Com segurança, Marly repassa o texto final do espetáculo. O filme, habilmente, não nos esclarece: será ela a intérprete real de Joana ou se trata de um novo espelhamento?²³⁵ É em virtude das múltiplas camadas interpretativas que se sobrepõem, quando a fala destas duas entrevistadas é cotejada, que João Moreira Salles e Carlos Alberto Mattos, na faixa comentada do DVD, consideram Marly uma personagem-chave e a introdução perfeita para o filme, uma vez que sua participação sintetiza muitas das questões que serão tangenciadas em JC.

Gisele, uma mulher jovem, morena, de cabelos lisos e traços finos, é a segunda personagem. Em cena, fala de uma gravidez precoce que a obrigou a desistir de alguns projetos importantes e a reorganizar sua vida. Sua narrativa é entremeada com a participação da atriz televisiva Andréa Beltrão²³⁶, cuja fala parece retomar ou duplicar o relato da anterior – seu desempenho, inicialmente, adota a fidelidade gestual e a contenção emocional de Gisele. A montagem, gradualmente, nos leva a deslizar por entre uma e outra entrevistada. No princípio, os limites entre autenticidade e representação parecem discerníveis – para o espectador, a alternância entre as duas mulheres parece se resumir a um simples exercício de espelhamento. Pouco depois, Gisele fala de uma nova gravidez, um segundo filho esperado com ansiedade, mas que nasceu com graves problemas de saúde e não resistiu. Retornamos

²³⁵ - Sobre a encenação do trecho final de “Gota D’Água”, Bezerra (2009) nos sugere ainda outra camada de leitura: segundo ele, o pedido de Coutinho para que Marly, primeira participante de JC, repasse o texto reforçaria ainda mais a impressão de “teste” prenunciada no anúncio publicado em jornais e revistas, e apresentado no início do filme. Afinal, “o que se vê é uma atriz, um diretor, um palco, um aparato filmico e uma interpretação provocada”. Todavia, complementa o pesquisador, este é apenas um dos exemplos de reversão de expectativas que JC opera.

²³⁶ - É interessante pensar que a presença das atrizes célebres (Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra) causa um efeito cênico no Brasil e provoca um inevitável estranhamento; mas é curioso ponderarmos qual seria este resultado, quando da exibição do filme em outros países. Certamente, o efeito de deslocamento/deslizamento da fala ou de despersonalização do discurso tenderia a ser maior, posto que, para estas platéias, elas seriam participantes comuns de JC.

à Andréa, notamos um desconforto evidente em sua fala – a atriz engasga um pouco, segura uma ou outra lágrima, se desculpa com a equipe, tenta retomar a fala. Não sabemos se o “pedido de desculpas” é parte da interpretação ou um gesto para o diretor em reconhecimento à sua pane (o que é mais provável). Em cena, Andréa se encontra mais emocionada do que aquela que viveu a história; Gisele, apesar da fala serena, chega a ser assertiva em alguns comentários – “o Vítor não me marcou negativamente”, conta sobre o filho morto. Novo corte e voltamos à atriz: Andréa está em silêncio, com os olhos marejados.

O jogo de espelhos, à esta altura, se torna complexo. Andréa sai do campo da interpretação, migra para outras derivas, sua memória se coaduna com a da personagem e reelabora a experiência desta quando fala da presença do filho. Coutinho aproveita o desdobramento para questioná-la sobre o desafio de interpretar Gisele, adicionando assim uma nova camada reflexiva ao filme. Tal camada, ressaltado, só desponta na participação das atrizes famosas. Com as atrizes anônimas, vislumbramos unicamente o complexo efeito de espelhamento e a migração/reinvenção das narrativas, o que nos projeta ainda mais para uma zona movediça, de pouca estabilidade, zona onde os conceitos e categorias operadas tradicionalmente pelo cinema se revelam frágeis. Talvez, por isso, possamos deduzir que as passagens de maior força documental no filme (que o aproximam do documentário) são exatamente as tomadas nas quais percebemos o desconforto enfrentado pelas atrizes célebres e/ou nas quais elas reavaliam suas participações.

Instigada pelo diretor, a atriz passa a falar de si, embora não se encontre descolada da experiência da personagem, experiência já devidamente apropriada por ela. “Eu não preparei choro nenhum. [...] Eu não sei o que aconteceu. Eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que pude, sem agredir, sem imitar”, pondera. Em seguida, comparando sua deriva emocional com a serenidade de Gisele, atesta: “eu teria que ensaiar muitas vezes para repetir isto estoicamente, olímpicamente”. De início, suas frases contextualizam o dilema da representação, as dificuldades em interpretar um personagem real (sem resvalar para o melodrama ou a indiferença), algo que será retomado com ênfase na participação de Fernanda Torres. Posteriormente, suas memórias se apoderam da trama – o confessional se instaura na fala da atriz, a celebridade se converte em pessoa comum. “Acho que é porque eu não tenho religião; morreu, acabou! Mas quando uma pessoa tem uma religião, ajuda!... Ela acredita que o filho tá vivo em algum lugar! Eu tenho tantas pessoas que eu gostaria de acreditar

que estão vivas em algum lugar...” Promovida pelas memórias em atrito e reiterada pela montagem, a conexão entre as duas mulheres permanece e termina por reverberar na segunda participação de Andréa, próximo ao final do filme, quando a atriz ressurgue em cena com a história de Alcedina, a inesquecível empregada doméstica que trabalhara na casa de sua mãe. Apesar de sua desenvoltura e do afeto externalizado neste breve relato, permanecemos em dúvida: afinal, a história narrada pela atriz é uma experiência pessoal ou um exercício de interpretação? Voltamos ao terreno da indiscernibilidade.

Sobre a participação de Coutinho nesta seqüência (e em outras), Bezerra (2009) identifica uma nova camada a intensificar a complexidade de JC: na conversa com Gisele, ele se comporta como um diretor questionador e atuante, que participa do jogo performático já mobilizado em seus filmes anteriores (ele tem informações sobre a entrevistada, mas acata o risco e as derivas do encontro, estimula as fissuras); quando desponta com Andréa Beltrão, por outro lado, também Coutinho se converteria em “ator”, agora interpretando o papel de um diretor-entrevistador. No entanto, na participação final de Beltrão, quando ela problematiza a representação, Coutinho retorna à condição inicial e à função de agenciador. Portanto, no espelhamento entre Andréa e Gisele, podemos perceber também o deslizamento do cineasta em diferentes papéis. Deslizamento que se repetirá em outros momentos do filme.

Com pouco mais de 30 minutos, entra em cena a médica Sarita Houli, personagem cuja origem familiar compõe um mosaico dos mais interessantes: possui ancestralidade grega e turca, o avô é judeu ortodoxo, mas “teve azar de vir morar no Brasil e de ver o filho casar com uma católica”, sua mãe, que, segundo ela, é Pederneiras, “uma família barra pesada também”. Sarita traja uma roupa escura, frouxa, informal e que não denota vaidade pessoal – impressão ampliada pelos cabelos relativamente despenteados e pela ausência de maquiagem no rosto. A fala, contudo, é vigorosa e expansiva, demonstrando inteligência e, por vezes, uma espécie de auto-ironia. A narrativa de Sarita é intercalada pela participação da atriz Marília Pêra, num exercício que se aproxima daquele vislumbrado no dueto Gisele/Andréa. Contudo, apesar da roupa escura que nos remete ao figurino da personagem, Marília, em seu desempenho, não procura mimetizar Sarita e seus trejeitos, embora conserve a ironia refinada, criando assim um contraste interessante (nos extras do DVD, Coutinho afirma tê-la orientado nesta direção, sugerindo que a interpretação fosse “para dentro”, em

oposição à índole explosiva da médica). Vislumbramos aqui um curioso embate cênico: introspecção e comedimento versus extroversão e expansibilidade – características opostas a serviço da articulação de uma mesma história.

A transição entre a personagem real e a atriz se intensifica gradualmente, construindo um contraponto dramático interessante. Todavia, no caso desta dupla, a oscilação entre uma e outra participante se revela mais complexa: em vez de mera alternância, notamos que a atriz passa a antecipar algo que será retomado pela personagem, promovendo assim acúmulos narrativos. É Marília, por exemplo, que nos comunica o objetivo que levou a médica a responder o anúncio publicado em jornais e revistas do RJ: ao participar do filme, Sarita deseja restabelecer os laços com sua filha (hoje residindo nos EUA), rompidos drasticamente²³⁷. “Fico ciclicamente querendo retomar este contato”, diz emocionada.

O retorno final à Marília Pêra nos projeta em sua avaliação sobre a experiência operada pelo filme (nova camada reflexiva). Diferentemente das duas colegas famosas, a atriz não sofreu nenhuma pane em cena – talvez, o contraponto interpretativo tenha contribuído para evitar o excesso de empatia. O que não impediu, contudo, que suas memórias se tangenciassem em algumas passagens: “teve um momento em que eu falei da filha dela e veio a imagem da minha filha, e eu dei uma marejada. [...] Na minha memória emotiva veio a carinha da filhinha” – o laço maternal as conecta. Mas é justamente quando problematiza alguns dilemas da representação que os comentários de Marília Pêra nos conduzem ao patamar de indiscernibilidade ambicionado pelo filme. “É algo que eu não sei se é interessante ficar... Quando o choro é verdadeiro, a pessoa sempre tenta esconder, né. [...] Quando o sentimento é doloroso, verdadeiro, a pessoa tenta esconder... E o ator [ou seja, aquele que atua e que, supostamente, não está “falando a verdade”, nem se encontra numa situação

²³⁷ - Antes de pormenorizar o episódio conflituoso, Sarita, por sua vez, também antecipa para o espectador, por meio de um exemplo pitoresco, que a relação “pai e filho” lhe sensibiliza demasiadamente. Instigada por Coutinho (devidamente informado pela pré-entrevista da personagem), ela revela ter se emocionado bastante com a história narrada pela animação *Procurando Nemo* (EUA, 2003). Diante do suposto desconhecimento do diretor sobre os pormenores da produção, Sarita faz piadas: “ah, o senhor não gosta de filmes americanos!” Posteriormente, resume a trama da animação para Coutinho, antes de mergulhar em seu próprio dilema familiar. Todavia, o mais notável nesta recapitulação é o acúmulo dramático produzido com outras passagens de JC; ao resumir a história do Nemo, Sarita não apenas estabelece uma ponte com outras narrativas de JC (pais e filhos que sofreram perdas e/ou tiveram laços rompidos), como também nos introduz numa segunda dimensão intertextual com igual apelo trágico – lembremos o exemplo de “Gota D’Água”/“Medéia”, rememorado por Marly em sua participação. Em outros termos, JC possuiria unidade temática até no subtexto (nas citações e entrelinhas).

confessional], principalmente o ator das telas, tenta mostrar a lágrima. Para o ator, as lágrimas são bem-vindas [atestariam, pois, competência profissional e, não necessariamente, um sentimento verdadeiro]”.

A partir de suas considerações, é curioso ponderarmos sobre dois momentos de JC. Andréa Beltrão, por exemplo, não preparou nenhum choro, mas as lágrimas foram inevitáveis; e, como elas destoavam da serenidade da personagem interpretada, Andréa se constrangeu e pediu desculpas à equipe (afinal de contas, o papel não solicitava excessos). Marília, igualmente, deu uma marejada, mas conteve a lágrima, pois ela não seria parte da atuação (em conformidade com suas colocações, o choro, neste caso, removeria a máscara do ator, expondo a intimidade do intérprete).

As palavras de Marília, em certa medida, reiteram o triunfo do imaginário melodramático na cultura brasileira (todos querem as lágrimas e as lágrimas são aplaudidas), sintoma que, não raro, se manifestaria no investimento que mobilizamos para construir a nossa imagem social. Para Baltar (2010) e Bezerra (2009), por exemplo, o choro vertido pelas personagens de JC, bem como suas performances extremadas, seria reflexo desta hegemonia – um esforço para marcar uma presença cênica melodramática. Mas as observações da atriz, por outro lado, também colocam em xeque o choro na dramaturgia televisiva, convidando-nos igualmente a desconfiar das lágrimas vertidas nos programas que apelam para o formato confessional. No limite, somos instigados a acreditar que o choro é sempre artifício, um gesto calculado para sensibilizar o espectador e, não raro, facilitado pelo auxílio do “cristal japonês” (artefato que Marília providencialmente traz consigo e apresenta a Coutinho).

A dupla Sarita e Marília, todavia, não finda aqui sua participação em JC. Na seqüência final do filme, acompanhamos o curioso retorno da médica – uma surpresa para os espectadores. “É que eu achei que o negócio ficou muito barra pesada! [...] Mais pra trágico do que pra cômico. E aí, eu achei que ia ficar uma coisa muito triste, e eu não queria ficar muito triste, entendeu?”, explica a personagem. Compreendemos, então, que a volta de Sarita foi uma solicitação pessoal – e não uma estratégia articulada pelo filme. Coutinho, pois, instiga a personagem a cantar, pede que ela rememore uma canção que o pai costumava entoar para acalenta-la. De início, Sarita hesita; bastante emocionada inicia os primeiros versos (“nessa rua, nessa rua, tem um bosque...”). Pára, enxuga as lágrimas, retoma a can-

ção. Mais à frente, bastante comovida, cobre os olhos para evitar o choro – se ela tenta contê-lo, podemos evocar aqui as considerações de Marília, é porque não se trata de artifício. Ouvimos aos poucos uma segunda voz, suave, refreada. Reconhecemos ser de Marília Pera. A atriz, novamente, investe num estilo oposto ao da personagem – em vez de cantar, ela se limita a quase recitar a letra da canção, dando início a um curioso dueto. Nesta seqüência, não vemos a atriz – sua voz contida é seu único vestígio. Sobreposta à voz de Sarita, cria uma fantasmagoria de notável efeito dramático. Curiosa solução cênica e estilística promover tal dueto no desfecho de um filme que fala de fantasmas – de filhos e de pais que morreram, de maridos que abandonaram suas esposas, de perdas irreparáveis...

Inicialmente, Fernanda Torres desponta em JC descolada de qualquer personagem (27m40s) e narrando uma curiosa experiência no candomblé – um ritual supostamente conduzido por sua tia, que é mãe de santo, e que a ajudou a superar uma gravidez perdida. A narrativa culmina com uma das frases mais pitorescas do filme: “candomblé é Freud na prática!” Neste exercício, em vez de demonstrar estranhamento com a situação, a atriz revela desenvoltura, é eloqüente, se excede nos gestos e na movimentação dos lábios; enfim, narra com convicção, sem hesitar e sem demonstrar sinais de pane – conduta que será evidente em sua segunda participação. No entanto, apesar da competência da atriz, o espectador, já devidamente familiarizado com a complexidade dos espelhamentos, se vê impossibilitado de identificar se a experiência relatada foi vivida por ela ou se “pertence” à outra mulher; neste momento, só lhe cabe apreciar o investimento narrativo de Fernanda (físico e emocional) e se deixar embalar pelo relato. Bloqueio dos sistemas de julgamento, triunfo do dispositivo²³⁸.

²³⁸ - Nos extras do DVD, na faixa comentada por Coutinho, João Moreira Salles e Carlos Alberto Mattos, somos informados de que a história do candomblé “pertence” à Fernanda (e que ela a narrou para o diretor após sua famosa pane), tal como o relato da doce Alcedina é, de fato, uma memória de Andréa Beltrão. No entanto, tais fatos não são comunicados diretamente na fruição de JC e, portanto, não comprometem a força do seu dispositivo, que minimiza os sistemas de julgamento do espectador, exigindo deste a concentração no engajamento narrativo de cada participante. Sobre a primeira aparição de Fernanda Torres em JC, Bezerra (2009) nos chama a atenção para um aspecto interessante: na hipótese da história “ser da atriz”, os cacoetes empregados por ela durante o ato narrativo se aproximam daqueles manifestados pela personagem Aleta Gomes, jovem que, mais à frente, terá sua fala intercalada com a de Fernanda. Com a revelação da “posse” da experiência nos extras, Bezerra tece a seguinte hipótese: a primeira participação de Fernanda no filme nos sugere, assim, a existência de certa simbiose ou contaminação entre atriz e personagem (vocabulário, gestos, expressões e modo de falar) durante a composição de um papel.

Com pouco mais de uma hora de filme, Aleta Gomes entra em cena. Personagem bastante jovem para os padrões do cineasta, sobe as escadas do teatro e se admira com o tamanho da equipe e a parafernália instalada no palco. Seu relato concentra uma série de episódios dramáticos: uma gravidez precoce, sonhos profissionais desfeitos, a incompatibilidade com o companheiro, a doença psiquiátrica da mãe e da avó... Tudo narrado de forma relativamente dispersiva, sem concatenação rígida, pois, como a própria moça admite, possui um comportamento pouco assertivo e uma dificuldade em seguir linearidades. Paralelamente, Fernanda Torres volta à cena – sua participação é interposta à narrativa de Aleta. Em seu retorno, a atriz, curiosamente, opta por reproduzir a surpresa da jovem com a equipe e o aparato técnico – escolha que parece sinalizar a adoção de uma interpretação com tonalidades miméticas. Neste regresso, contudo, testemunhamos um dos instantes mais fascinantes de JC: de forma consciente ou não, é impossível deduzir, Coutinho se dirige diretamente à atriz, sem entender que sua entrada já era parte do exercício interpretativo – “nossa, você fez igualzinho a ela”. Aparentemente simples, a observação aciona uma espécie de pane na participação de Fernanda – é como se o diretor, num movimento rápido e talvez involuntário, a desmascarasse e expusesse em cena, sem aviso prévio, o duro desafio proposto à atriz (rememorar o relato narrado por uma personagem real, correndo o risco de, nesta tarefa, ter seu desempenho cotejado com o do sujeito da experiência; como problematizará a própria Fernanda, algo bem mais árduo do que receber um texto impresso com falas para encenar). Em artigo onde reflete sobre os dilemas de seu ofício, Fernanda retomaria esta experiência, sintetizando o desconforto deflagrado pela intervenção do diretor com a seguinte fórmula, parafraseada do diretor teatral Amir Haddad: “A pior coisa que existe é você estar com a entidade no corpo e os outros insistirem em falar com o cavalo”²³⁹.

Por alguns instantes, Fernanda tenta retomar o relato de Aleta, mas o mal-estar não tarda a regressar (1h08m40s). De início, percebemos sua aflição por meio de rápidas pistas (uma pausa incomum, um olhar deslocado do quadro); posteriormente, despontam frases ambíguas – “Doido isso, né? Tão engraçado, gente”. O comentário surte notável efeito cênico, pois, como a atriz ainda se encontra em seu pântano interpretativo, a aparente confis-

²³⁹ - Conferir o ensaio *No Dorso Instável de um Tigre*, publicado na revista Piauí e disponível no endereço eletrônico <http://www.revistapiaui.com/edicao-3/questoes-de-representacao/no-dorso-instavel-de-um-tigre> [acesso em 14 de dezembro de 2011].

são se confunde com a retomada do relato da personagem, cuja fala pouco assertiva também denota incertezas em vários momentos. Em outros termos: Fernanda, aqui, externaliza sua dor ou continua vinculada à narrativa de Aleta? Nos primeiros momentos de sua pane, portanto, o desconforto da atriz não se distingue claramente do trabalho interpretativo. Gradualmente, porém, a aflição se instala e Fernanda se torna mais enfática em seu desabafo: “Vamos do início de novo? [...] Eu queria uma água”.

Já desvinculada da interpretação e instigada pelo diretor, Fernanda, de modo mais intuitivo do que teórico, problematiza sua participação e súbita pane, adicionando uma nova camada reflexiva a JC. “Parece que eu tô mentindo pra você”, fala para o cineasta. Ante as investidas de Coutinho, confessa seu desconforto: “não sei, é delicado... Eu não separo ela do que ela diz. [...] Parece que a minha memória está mais lenta que a dela” [considero tais frases importantes para aprofundarmos outra leitura do filme – a ela voltaremos posteriormente]. Em seguida, acrescenta: “eu fiquei com vergonha de estar diante de você, porque dá vergonha e aqui tem um ar de teste”, comentário que nos conecta ao anúncio do início do filme e à situação-teatro improvisada como locação de JC.

Rápido corte e a edição insere passagem onde Fernanda se esforça para voltar à narrativa de Aleta (1h12m28s). Um esforço singular, após o desabafo anterior, mas pouco prolífico. Rapidamente, a atriz volta a se sentir em apuros. Passa a mão no cabelo, demonstra ansiedade, desloca novamente o olhar e se dirige à equipe: “que loucura, gente, que loucura! Nossa senhora! [...] Que dificuldade que eu tô passando! Que ódio, que loucura, Coutinho!” Após longa pausa, Fernanda consegue retomar a interpretação e apresentar sua versão da história de Aleta; no entanto, preservada na edição, é a pane da atriz (e as múltiplas leituras que ela possibilita) que torna sua participação em JC especial. Além de demover a máscara da intérprete, o desconforto, deflagrado pela intervenção pontual e casual do diretor, expõe a magnitude do personagem real que parece sempre se constituir num desafio difícil para o ator. “A diferença é que com um personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, assim, você pode até ficar nele; e um personagem real, a realidade esfrega na sua cara onde você poderia estar e ainda não chegou. Tem alguém acabado na sua frente e o outro é um processo”, resume Fernanda.

Tentemos pormenorizar o mal-estar da atriz e a singularidade deste fenômeno para o filme. Em síntese, o que JC mais ressalta é que qualquer pessoa, contando algo com empe-

nho, seja uma experiência pessoal ou não, em certa medida está dizendo a “verdade” (pelo menos, a verdade da situação e do engajamento narrativo). Muitas vezes, ao se apropriar da história de outrem, o novo narrador pode ser mais “verdadeiro”, no sentido de narrar com mais convicção e sedução. Portanto, em vez de estimular competições ou deciframentos (a quem pertence a história? Quem é ator e quem é personagem?), JC nos convida, pois, a perceber as peculiaridades de um discurso construído coletivamente (por várias vozes e autoras) e a nos deixarmos embalar pela competência e singularidade narrativa de suas participantes – como investem seus corpos, desejos e tensões neste exercício cênico.

No entanto, no caso de Fernanda, tendo em vista sua pane, uma inevitável comparação se estabelece, intensificada pela edição que, ao promover uma alternância entre a memória em fabulação de Aleta e a memória em colapso de Fernanda (ela sabe o que deve dizer, conhece as falas, mas se sente intimidada pela complexidade do personagem real), nos instiga a novos cotejamentos. Não se trata de afirmar que Aleta se saiu bem e que Fernanda fracassou – o que está em pauta não é a competência e/ou o desempenho. Até porque, ao problematizar sua experiência e se converter em personagem (“a atriz célebre se transforma em pessoa comum”), Fernanda migra para novas derivas e redireciona sua participação – triunfo do dispositivo mais uma vez. Talvez possamos dizer que, ao escolher inicialmente o caminho da atuação mimética, desejando acompanhar a memória instável de uma personagem pouco assertiva e em plena fabulação, Fernanda tenha feito uma opção arriscada e até equivocada. Tendo em vista tal observação, podemos deduzir que JC nos sugere outra hipótese sobre os dilemas da representação: a impossibilidade de se encenar/reproduzir a fabulação de outrem, posto que igual desenvoltura só seria atingida por aquele que, de fato, vive a experiência de fabular (concilia realidade e reinvenção em seu relato). Em outros termos, em vez de fidelidade à personagem, talvez Fernanda devesse ter se apropriado do relato original e o reinventado com suas memórias, articulando, assim, sua própria fabulação. Situação que só desponta quando a atriz problematiza sua participação e se descola parcialmente de Aleta. Por isso sua pane é um dos momentos fulgurantes e reveladores do filme²⁴⁰.

²⁴⁰ - Ainda sobre a pane de Fernanda Torres, cabe desdobrar aqui uma observação de João Moreira Salles, presente nos extras do DVD. Para o cineasta, a observação inicial de Coutinho fez com que a atriz tomasse consciência da “corda bamba”, do terreno frágil proposto pelo filme, situação que, aparentemente, ela tentava

Em sintonia com um ou outro autor, destaquei que uma das operações mais notáveis de JC consiste em investir numa espécie de despersonalização da fala – movimento que parece afastar o referente da experiência partilhada e conferir certa autonomia ao relato, fenômeno intensificado pelo espelhamento narrativo. Em suma, a experiência deixa de ser individual e passa a ser construída coletivamente por narradores que investem diferentes recursos neste exercício, cada um deles igualmente verdadeiro em seu propósito de reelaboração/rememoração do vivido. Se existe uma personagem em JC que ilustra este esforço de “despersonalização” e “descolagem” é a doméstica Nilza – ou aquela que julgamos ser Nilza, posto que o diretor se dirige a ela pelo nome. Em cena, a participante narra com grande eloquência e convicção sua história – de como saiu de sua cidade natal para procurar emprego em São Paulo e de como engravidou acidentalmente após transar com um desconhecido numa cabine na Praça da Sé. De início, fechado no rosto da mulher, uma jovem negra, o quadro se amplia para ressaltar seu corpo esguio, o investimento narrativo (a gesticulação pontual e entonação caprichada) e a caracterização singular – roupas curtas e decotadas, maquiagem forte, unhas vermelhas. Desenvolta e sem demonstrar hesitação, a participante nos convenceria facilmente de que a história rememorada é sua, não fosse por um único elemento reflexivo intencionalmente adicionado ao final de sua fala (possivelmente por orientação do cineasta). Ao concluir sua atuação, a mulher se volta para a câmera e dispara: “foi isso o que ela disse”. A frase curta puxa o tapete do espectador: “Nilza” não é Nilza.

Mas as surpresas não se encerram nesta breve confissão de “apropriação”. Acostumados que estávamos com os espelhamentos e a explicitação do jogo mediante pistas sutis ou não, acompanhamos os desdobramentos do filme à espera do duplo da atriz – mas Nilza não nos é apresentada. Sua existência, sem dúvida, é sugerida pela curta revelação de Débora Almeida, a atriz convidada para narrar a experiência da doméstica, mas esta última permanece apenas implícita no contexto do filme (portanto, fisicamente alijada). Nos extras

esquecer ou ignorar. Assim, uma vez alertada pelo diretor do caráter mimético da atuação, é como se Fernanda se visse confrontada com a magnitude da matéria-prima que ela deveria trabalhar – um relato biográfico. No entanto, a consciência em cena deste fato se revelou deletéria, uma vez que o personagem real, como problematiza a atriz, “esfrega na cara tua incompetência”; ou seja, Fernanda se defrontou com um desafio que poderia atestar publicamente suas limitações. Em suma, sua pane intensifica e desnuda um momento de insegurança profissional; coloca em xeque seu talento e vocação, numa situação pública (câmera ligada). O curioso é que a pane de Fernanda com o real que “esfrega na cara” sua magnitude tenha ocorrido justamente com uma personagem que se chama Aleta, nome que deriva do grego *Aletheia*, que, por sua vez, significa a verdade como revelação, desvelamento.

do DVD, Coutinho conta que a ausência de Nilza foi uma solução adotada para evitar que o artifício das duplas, fartamente empregado em JC, se convertesse num processo mecânico e esvaziado. No entanto, apesar da justificativa, Bezerra (2009) argumenta que a exclusão da personagem real e a expropriação de sua história (e também do seu nome) podem suscitar uma discussão ética até então inédita na obra do cineasta, ainda que o “roubo” tenha sido consentido e aprovado pela “dona da história”.

Particularmente, mais do que o impasse ético (questão legítima), creio que a ausência física de Nilza se converte em sacrifício necessário para o êxito do dispositivo e das questões abordadas pelo filme. Em cena, Débora se apossa do relato da doméstica, dando a ele a potência e as derivas que deseja. Sua participação, portanto, reitera a hipótese aventada por JC de que o narrador se torna autor/criador da história ainda que não a tenha vivido; em outros termos, a atuação de Débora demonstra a autonomia do relato, sua descolagem do referente – daquele que, de fato, viveu a experiência. O exercício operado pela atriz, a meu ver, é o que mais nos estimula a desconfiar e a reavaliar os demais personagens do documentário de encontros de Coutinho²⁴¹. E, ainda que Débora explicitasse no final de sua fala que ela não é a “dona” dos episódios rememorados, sua participação já promovera a desconstrução ambicionada, pois, na condição de narradora, ela conseguira mobilizar e convencer seus “ouvintes”. Insisto na observação. “Nilza”, a atriz, não é um simples empréstimo para surtir efeito cênico; graças à sua desenvoltura, não desconectada do cálculo final, ela se torna “dona” da história relatada, sensibilizando o espectador e embaralhando o jogo, não obstante o puxão de tapete promovido por sua última frase. Em síntese, “Nilza” é o triunfo e a melhor síntese do dispositivo articulado por JC.

Todavia, sobre a participação de Débora Almeida no filme, podemos levantar outra questão: por que ela não sentiu o desconforto manifestado por Fernanda Torres ou a empatia de Andréa Beltrão por sua personagem? Várias hipóteses podem ser enumeradas. Primeiro, porque, tendo em vista o efeito dramático de sua última fala, deduzimos que sua interpretação comporta uma parcela de artifício (ou seja, ainda que a atuação de todas as atrizes envolva certo cálculo, ela possivelmente recebera uma orientação pormenorizada do

²⁴¹ - No fundo, cada personagem dos títulos anteriores poderia estar recriando, reelaborando experiências de outrem, sem no entanto deixar de se engajar neste exercício, de mesclar sua memória ao relato apropriado e também falar de si.

diretor). Por outro lado, se houve mal-estar ou aflição, estas cenas podem ter sido editadas em benefício do resultado premeditado. Mas, em diálogo com as colocações de Andréa, também poderíamos supor que Débora se preparou profissionalmente para o desafio, estabelecendo uma distância segura para poder narrar “estoicamente, olímpicamente” os fatos vividos por Nilza. Contudo, se pensarmos numa comparação com Fernanda Torres, é possível cogitar que Débora evitou se aproximar demasiadamente da fabulação de Nilza, preferindo articular uma narração própria. Suposições, enfim.

Considero importante destacar que parte dos méritos de JC decorre também do seu refinado exercício de montagem e edição; conduzido por Jordana Berg, o trabalho de edição “enxugou” os depoimentos na medida certa, estabelecendo cortes precisos entre posições corporais idênticas das participantes ou entre trechos narrados semelhantes, intensificando o espelhamento, gerando tensões e promovendo desconforto via acúmulo ou antecipação de informações. Em suma, a indiscernibilidade ambicionada pelo dispositivo e o desempenho performático das participantes são revigorados por procedimentos de montagem (e, claro, também pela estilística minimalista e invasiva). Cabe ressaltar que a edição, diferentemente dos títulos anteriores do cineasta, não segue a ordem cronológica das entrevistas, tampouco respeita a linearidade das atuações/performances – testemunhamos aqui quebras e intervenções com o objetivo de produzir efeitos cênicos e dramáticos²⁴². A cada novo depoimento, o trabalho de montagem executado em JC parece bloquear o código de fruição acionado anteriormente pelo espectador, fazendo do princípio da incerteza seu fundamento maior – em suma, inexistem categorias estáveis capazes de enquadrá-lo. Mas não porque o filme visa o engodo ou o artifício, o logro simplesmente; enquanto obra ensaística, JC propõe antes de tudo um reflexão sobre o cinema, sobre o par ficção/documentário (suas proximidades e estranhamentos), sobre a natureza do ato memorativo e, claro, sobre a plasticidade/expressividade da palavra.

Num filme aparentemente tão esquemático, onde o cálculo se mostra evidente tanto no direcionamento de algumas atuações (atrizes) quanto na edição, e que promove uma espécie de “despersonalização” do relato (a narrativa se “descola” do sujeito da experiência

²⁴² - Intencionalmente, optei por não abordar no capítulo outras participações e duplas presentes em JC. Minha justificativa é simples: os exemplos cotejados e/ou analisados são suficientes para ilustrar a leitura aqui ambicionada.

e é construída coletivamente), poderíamos acreditar que o lado humanista de Coutinho é completamente refreado e que as histórias colhidas nas entrevistas são negligenciadas, postas em segundo plano (se convertem em peças de montagem). No entanto, em JC, o diretor não se limita unicamente a um exercício de investigação desinteressado dos seus sujeitos; o fascínio deste filme é conseguir conciliar o rigor formal (a valoração da plasticidade da palavra e a reflexão sobre o exercício narrativo) com os relatos individuais, malgrado os deslizamentos operados pela edição. Portanto, no lugar de se esvair, o humanismo do cineasta se reconfigura: o lado ensaístico aqui lapidado não impede que o “outro”, em cena, recapitule sua trajetória, recobre forças e nos sensibilize com suas histórias. O dispositivo e a montagem, sem dúvida, criam propícias camadas de ambigüidade que impedem que o confessional e as leituras “acabadas” se cristalizem; no entanto, não anulam o sujeito da experiência e a intensidade de suas falas²⁴³. Como bem observa Cléber Eduardo, o mais notável em JC é essa capacidade de, no filme mais assumido como jogo na filmografia de Coutinho (ou seja, mais esquemático e concebido como ensaio), também nos depararmos com as mais intensas explosões de intimidade. Em síntese, nos diz ele:

“Pode-se rir em um trecho, chorar em outro, a catarse é assumida, mas conduzida pelas mulheres, que também se desmontam diante da câmera, porque revivem as feridas e as emprestam para as atrizes, que, em alguns instantes, também choram com a memória alheia” [e com a sua própria, que, neste processo de ousar interpretar o relato de outrem, é revirada e injeta novos sentidos à narrativa original, reinventando-a]²⁴⁴.

Por conseguinte, ainda que JC coloque os discursos em circulação e invista numa despersonalização/anulação do “autor” (daquele que viveu o fato memorado), operação conduzida com êxito (a “Nilza” vivida pela atriz Débora Almeida é prova disso), no limite, talvez não seja possível apartar completamente o sujeito da experiência. E aqui creio ser pertinente recapitularmos dois comentários de Fernanda Torres durante sua pane: “eu não separo ela do que ela diz” e “parece que a minha memória está mais lenta que a dela”. Além de problematizar o dilema vivido pela atriz naquele momento (o fato de que a comple-

²⁴³ - Ciente desta questão, Coutinho, nos extras do DVD, faz um comentário pertinente: “[JC] é um filme sobre o discurso, de como a história passa a ser de todos, coletiva, mas obviamente você não mata as pessoas, você está lidando com elas”. Em outros termos, o material humano não pode ser esquecido em benefício do exercício ensaístico.

²⁴⁴ - Crítica publicada no site da revista eletrônica Cinética, disponível no endereço <http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenacleber.htm> [acesso em 12 de dezembro de 2011].

xidade/magnitude do real “esfrega na cara” do ator as limitações deste), eles me parecem ilustrar a questão aqui tangenciada: Fernanda não conseguiu “estudar” o relato pessoal de Aleta como se fosse o texto de uma peça, talvez por julgar impossível dissociar completamente o sujeito da experiência da experiência em si; tal descolagem, portanto, encontraria limitações e nos indicaria que nem tudo, em JC, se resume a um exercício de lapidação da palavra. Este desconforto se torna evidente quando a atriz, em sua proposta mimética, reconhece a existência de um *gap* entre seu esforço interpretativo e a narrativa da personagem.

Avançemos. Como ressaltai anteriormente, embora as participantes de JC tenham um perfil heterogêneo (parâmetros como classe social, faixa etária e escolaridade são insuficientes para enquadrá-las), o recorte de gênero é evidente, com foco no universo feminino. Em depoimentos sobre o filme, mas também no material adicional do DVD, Coutinho declarou que a mulher é a personagem ideal para seu método de abordagem – não apenas porque é o “outro” diferente do cineasta (e, portanto, possivelmente mais desafiador), mas, sobretudo, porque a mulher fala e se expõe sem demonstrar o comedimento e o bloqueio comuns nos homens. JC, neste sentido, exemplifica bem o notável desempenho narrativo feminino.

E, embora neste título as participantes sejam bem diferentes entre si, as histórias contadas por elas possuem uma unidade surpreendente – são relatos muito íntimos, que envolvem situações de perda e um grande esforço de superação. Com frequência, em suas narrativas despontam temas trágicos como casamentos fracassados, traições, relações complicadas entre pais e filhas, abandono, morte, maternidade precoce e sonhos protelados. Nestes depoimentos, o homem é sempre o elemento valorado negativamente (aquele que promove a discórdia, que abandona o lar, que provoca dor e sofrimento)²⁴⁵. Como observa Coutinho, não obstante a natureza trágica destes relatos (alguns externalizam fracassos pessoais), as mulheres se expõem em cena, narram sem constrangimento. Para Baltar (2010) e Bezerra

²⁴⁵ - A unidade temática de JC, de modo notável, se estende a seus subtextos (às narrativas secundárias entremeadas aos relatos principais). Podemos evocar aqui a participação de Marly Sheyla, quando ela nos apresenta as falas finais de Joana, protagonista de “Gota d’Água”. A peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, cabe lembrar, é uma releitura contemporânea de “Medéia”, tragédia clássica do grego Eurípedes, e nos apresenta a história de uma mulher traída e abandonada pelo marido; precisamente a figura masculina hegemônica na memória das mulheres do filme. Em outros termos, até na evocação desta peça, acompanhamos um relato trágico deflagrado pela ação deletéria masculina. Coincidência temática? A figura masculina, de forma afirmativa, está ausente de JC mesmo num simples episódio, como a confissão de saudade de Andréa Beltrão – em suas memórias sobre a infância em Copacabana e a doce Alcedina só despontam mulheres.

(2009), neste exercício de se afirmar diante da câmera e de rememorar suas trajetórias, as mulheres de JC seriam influenciadas pelo melodrama, gênero popularizado pela telenovela, marcado por excessos e dicotomias moralizantes/regeneradoras; em outros termos, as histórias e performances seriam intensificadas pela recorrência do melodrama no imaginário brasileiro. Cumprindo tais preceitos, as narrativas recapitulam perdas, seguidas de árduas superações – em alguns relatos, não raro, o sonho desponta como o único elemento de recuperação/reparação da vida (a conciliação só ocorreria após uma espécie de sonho que promove a remissão e o apaziguamento da dor). Em cena, todas as mulheres, de algum modo, insistem na “volta por cima” e na retomada de suas atividades (um gesto eloqüente de afirmação); podemos, é claro, nos indagar se este sentimento é legítimo ou se a necessidade de narrar desponta como esforço último para, quem sabe, se convencerem de que o passado não mais atormenta – um empenho para se construir positivamente, articulando uma imagem de firmeza e êxito no presente, ainda que ela não corresponda à verdade dos fatos.

Em minha opinião, a natureza trágica dos relatos, apesar da recorrência temática, contribui para estimular a empatia no público e, por conseguinte, para impedir que os dramas individuais sejam definitivamente tragados e diluídos pelo dispositivo e/ou pela montagem. Como destaquei em outro parágrafo, as camadas de ambigüidade em JC impedem que o confessional e as leituras fechadas se cristalizem; no entanto, malgrado os deslizamentos operados pela edição, o lado ensaístico do filme não anula completamente o sujeito da experiência e a intensidade de sua fala. Em outros termos, a reflexão formal se impõe sem que a individualidade seja soterrada e o humanismo do cineasta, eclipsado. Triunfo do dispositivo, é fato, mas também afirmação das singularidades (a experiência resiste à sua completa pulverização).

Sobre a temática e a estilística de JC cabe uma última observação. Como observara Cléber Eduardo (2007), é curioso ponderarmos que, na obra de Coutinho mais assumida como *jogo*, nos defrontemos com as mais intensas explosões de intimidade. No entanto, se considerarmos que as narrativas ali articuladas reiteram os fundamentos do melodrama (são extremadas e lacrimosas), talvez seja interessante mencionar uma das poucas críticas negativas direcionadas ao filme: JC, por vezes, foi rotulado de obra invasiva, não apenas estilisticamente (um filme de enquadramentos sufocantes e de encenação austera, sem possibilidades de alívio), mas também do ponto de vista temático, em decorrência do desconfortável

nível de exposição de suas personagens, não obstante a anuência destas em permitir a veiculação de suas histórias. Tal observação, ressaltado, não constitui uma sentença severa sobre o filme; apenas nos convida a problematizar os dilemas éticos nele tangenciados – a relação que se estabelece entre o diretor e suas “mulheres” num contexto de forte estímulo à fabulação e à exposição de si. No limite, apesar da crítica eventual, JC se firma como uma das mais notáveis e ousadas apostas cinematográficas de Coutinho.

Conclusão: riqueza oral, memórias plurais e o verbal esculpido

Ao longo da pesquisa, dirigimos um olhar inquiridor para a arte de Eduardo Coutinho, privilegiando sete títulos de um legado hoje considerado dos mais notáveis no cinema brasileiro. No entanto, em vez de propor generalizações sobre este fascinante espólio cultural (mapear recorrências e sugerir leituras evolucionistas), procuramos estabelecer aqui um diálogo franco com cada um destes filmes, identificando suas singularidades, virtudes estilísticas, relevância temática e possíveis limitações. Contudo, tendo em vista o espectro temporal delimitado por tais obras (de 1984 a 2007), a impressão de ter trilhado um percurso panorâmico, uma vez finalizado o último capítulo, se torna inevitável. Impressão que, a meu ver, não chega a ser um pecado maior; afinal, os títulos aqui contemplados, malgrado suas evidentes diferenças, levam a assinatura de um mesmo diretor.

Sobre o empreendimento alavancado na pesquisa, é importante recapitular que, não obstante a diversidade de leituras alcançadas, ele partiu de uma indagação comum. Vejamos: neste cinema consagrado à “palavra” e à “recordação”, e que quase sempre elege como protagonistas grupos sociais de pouca visibilidade midiática, como a *oralidade* e a *memória* pontuam a práxis artística de Eduardo Coutinho (constituem sua matéria-prima basilar) a partir de seu procedimento mais recorrente – o exercício da entrevista? Por outro lado, se a sua arte é uma arte do *encontro com o outro*, pareceu-me igualmente pertinente avaliar as implicações metodológicas e éticas deste exercício de confissão, rememoração e de aparente valorização da alteridade. Doce desafio. E, ao privilegiar a obra de um diretor de reconhecido mérito, espero ter contribuído, ao término da jornada, para esclarecer certas especificidades do documentário ou pelo menos de uma determinada tradição do documentário brasileiro²⁴⁶.

²⁴⁶ - Todavia, devo admitir que, concluído o trabalho, ainda me encontro enredado em algumas questões de solução nem sempre fácil: afinal, seria este um cinema da palavra ou da escuta deferente? Em outros termos, é a escuta pontual que cria um campo de intimidade ou é o trabalho de agenciamento que deflagra o ato fabular? As duas ações, sem dúvida, desempenham um papel central na arte de Coutinho, mas é legítimo indagar qual delas detém a primazia? Por outro lado, Coutinho é sempre incensado por se diferenciar dos seus pares no que se refere ao tratamento generoso da alteridade (*uma escuta que evita juízos de valor e que aceita as ambigüidades do mundo*). Contudo, é possível afirmar que ele não manifesta atitudes etnocêntricas diante do outro? Minha posição, a partir de alguns poucos exemplos avaliados nesta pesquisa, tende a ser negativa, o que não constitui um pecado capital – no limite, o cineasta, em entrevistas, sempre admitiu ser intransponível o hiato que o distancia dos seus personagens (não há como deixar a mochila na encosta e se converter em “morador de favela” quando se sobe o morro). Cabe a ele, todavia, administrar tal diferença e evitar que ela imponha bloqueios comunicativos entre as partes em contato.

Filme emblemático da cinematografia nacional, *Cabra Marcado para Morrer* (1984) inaugura o exercício analítico aqui proposto. Na extensa produção de Coutinho, esta é a sua primeira obra a apostar na força do ato rememorativo e na eloquência dos sujeitos em cena – a oralidade é aqui referendada não apenas pela confiança na desenvoltura do *outro*, mas também pelas marcas de expressão documentadas (o investimento corporal pontuando a fala, o encadeamento frasal singular, resíduos de uma cultura oral ainda vicejante). Na rica tapeçaria do *Cabra*, o delicado trabalho de montagem, que conecta registros heterogêneos e múltiplas fontes enunciativas, promove uma feliz convergência entre *forma* e *conteúdo* na obra. Em outros termos, sua edição é fragmentada e lacunar porque a *memória*, o grande tema do filme, também o é; portanto, em vez de vacuidade narrativa, vislumbramos uma sintonia entre a moldura discursiva e o conteúdo abordado. Deste modo, *Cabra* contribui para o afloramento do passado soterrado e partilhado pelas partes derrotadas (camponeses, cineasta e intelectuais do CPC), sem abandonar a noção de fragmento, compatível com o exercício memorialístico e igualmente lacunar²⁴⁷.

Neste título, as entrevistas tangenciam certo número de vivências comuns e visam recompor uma experiência coletiva. Portanto, se os relatos são quase sempre proferidos isoladamente, a memória exumada nestas circunstâncias, ainda que mediada por leituras particulares, possui dimensões sociais. Em outros termos, ao solicitar o testemunho dos camponeses, o documentário de Coutinho confere visibilidade não apenas a estes indivíduos e suas comunidades (Sapé e Galiléia), mas também, em menor escala, às diversas Ligas que se constituíram no Nordeste, que encamparam a luta pela reforma agrária no País e cujos participantes amargaram igual alijamento político no regime militar. Todavia, no *Cabra*, como

²⁴⁷ - Em minha leitura, todavia, destaquei um aspecto problemático do *Cabra*: uma obra que adota a memória como objeto central não deveria forjar continuidades e conferir coerência aos relatos pela edição, não obstante a urgência do tempo fílmico a exigir a articulação/concentração de sentidos para o público. Agir assim, creio, implica em negar a “vocalização” fugidia e vacilante da memória, precisamente a matéria-prima central do *Cabra*. A meu ver, a precisa cronologia da memória de Elizabeth Teixeira, por exemplo, despontaria mais como um prodígio da montagem do que como uma articulação da camponesa (a coerência discursiva é viabilizada pela edição, que confere sintaxe e linearidade à sua narração). Não se trata aqui de reduzir o impacto de sua fala ou de minimizar a relevância do documentário, insisto. Mas de problematizar este procedimento, tendo em vista o descompasso entre a unidade sugerida pelo áudio e a descontinuidade espacial atestada pelos sucessivos cortes. Esta crítica não invalida o elogio anterior à montagem. Em minha avaliação, a *forma* fragmentada do filme (a edição descontínua que organiza um material heterogêneo) é coerente com a configuração lacunar da memória (*forma e conteúdo* estariam em sintonia); no entanto, quando há edição em demasia promovendo uma clivagem entre a unidade do áudio e a descontinuidade espacial da tomada, o livre fluxo da memória fica comprometido.

em *Peões* (2004), o substrato coletivo destas memórias não chega a eclipsar a singularidade dos sujeitos abordados pelo diretor – aliás, resulta deste contraste (afloramento de uma memória social e afirmação subjetiva) a riqueza maior dos dois filmes. Nestes títulos, a experiência pretérita solicitada no presente do encontro é filtrada pela subjetividade dos entrevistados, num exercício que contribui para a reinvenção/rememoração do passado – e, nunca, sua reconstituição.

O binômio memória individual/social despontaria igualmente no pouco divulgado *O Fio da Memória* (1991), obra bem menos incensada do que o longa anterior. Neste título, além da temática demasiadamente aberta e de difícil delimitação (apresentar um painel da vida dos negros no centenário da abolição), a abordagem, não raro, incorre em generalizações. Nada mais distante dos procedimentos cultuados por Coutinho. A ausência de um dispositivo rigoroso levou o cineasta a produzir tomadas sem grande exatidão e controle, o que lhe rendeu um material bruto disforme. Seu desafio era conferir unidade à heterogeneidade de fontes e situações apreendidas em contextos diversos. O impasse permaneceu até que Coutinho se defrontasse com a trajetória e o legado de Gabriel Joaquim dos Santos, personagem que se tornaria o *fio* condutor do filme – o sujeito cujas lembranças conferem organicidade e vigor a uma obra de difícil encadeamento.

Negro de origem humilde e descendente de escravos, Gabriel registrara em diários fatos de sua existência, episódios de sua comunidade e da história brasileira, sem rígida distinção ou hierarquização, num notável esforço de rememoração e de contenção do efeito deletério do esquecimento. Sua exemplaridade, todavia, não finda aí. Em seu ímpeto para driblar o esquecimento, ele concebera um suporte mais duradouro para abrigar suas reminiscências: a delicada “Casa da Flor”, construída artesanalmente com estilhaços e sobras de lixo. Para o cineasta, o caráter fragmentário das lembranças de Gabriel, bem como o seu esforço para construir algo novo a partir de fragmentos dispersos, correspondia à memória social dos negros no Brasil, destruída pelo desterro e a escravidão – para restituí-la, ainda que parcialmente, os africanos tiveram de se valer do sincretismo e produzir uma síntese a partir da fusão de elementos díspares. Assim, o processo criativo de Gabriel indicara a Coutinho uma saída para concatenar a pluralidade de informações do documentário. Deste modo, a composição aberta e fragmentada do filme demonstra sintonia com a memória dispersa dos negros, mosaico de estilhaços (o legado de Gabriel metaforiza esta memória, revela-

da no filme como uma criativa síntese de fragmentos). Observamos novamente um diálogo entre *forma e conteúdo*.

Neste documentário, como em *Cabra e Peões*, observamos uma interpenetração entre histórias de vida e a grande história, bem como entre memória individual e memória social – nesta constelação, o caso notável de Gabriel, embora seja o mais enfático, não constitui exemplo isolado. Em quase todos os depoimentos, é evidente o intercâmbio entre subjetividade e objetivação, entre imaginário e realidade, decorrentes do vínculo entre a trajetória particular e a “grande narrativa”. Ou seja, é pela via privada que temos acesso a algo da conjuntura histórica.

Em sintonia com as duas obras já expostas, *Peões* também se beneficia do diálogo entre memória individual/social. Neste título, Coutinho materializa um projeto antigo: realiza um filme sobre os operários que alavancaram as greves do ABC paulista, no final dos anos de 1970, com ênfase na multidão anônima que não obtivera ganhos políticos ou sindicais com as paralisações (que não lucrara simbolicamente). Em minha leitura, privilegiei o cotejo entre esta obra e três documentários produzidos em fins daquela década, em pleno contexto de mobilização – são eles: *Linha de Montagem* (1982), *Greve!* (1979) e *ABC da Greve* (1990, finalizado tardiamente).

Em ambos os títulos, malgrado suas diferenças estilísticas e ideológicas, os operários ocupam a posição de protagonistas. Nos três documentários pioneiros, eles são flagrados num momento de luta e contestação, de euforia e unidade, de heroísmo e aprendizado político. Já no filme de Coutinho, despontam num contexto de reconfiguração dos sindicatos e das relações de trabalho (a automação nas fábricas restringiu a presença do metalúrgico nos galpões e sua relevância), de esvaziamento da categoria e de realinhamento político – os entrevistados exibem, portanto, a contenção e a prudência típica da maturidade, mas também um pragmatismo evidente e um menor otimismo. Neste sentido, o documentário de Coutinho pode ser compreendido como o panorama nostálgico de uma geração responsável pela revitalização do sindicalismo brasileiro, mas que não colheu, na maturidade, os dividendos dos esforços partilhados nos galpões da fábrica e nas plenárias do sindicato.

Em *Peões*, a existência de um passado comum (o cotidiano operário no ABC e a vivência política nas grandes greves) conecta os sujeitos entrevistados, estabelecendo entre eles um vínculo identitário. Ressignificada pelo transcorrer do tempo, esta herança assegura

uma mútua fecundação de suas memórias. Em outros termos, cada personagem, ao relembrar o passado político e recapitular sua história de vida, mergulha num exercício de rememoração que oscila entre a experiência particular e a coletiva. Colhidas em encontros privados, as narrativas reverberam igualmente ecos da memória individual e social, com suas teias de ambigüidades e contradições, elementos que enriquecem a complexidade dos relatos. Tal prática possibilita o afloramento de experiências que pareciam confinadas ao esquecimento. Neste filme, todavia, não há emparelhamento ou cotejamento de fontes para ratificar/retificar o que foi dito – estamos às voltas somente com os depoimentos daqueles que viveram as greves. Em outras palavras, recorre-se apenas à experiência do vivido, prática que, a meu ver, dialoga com alguns fundamentos da História Oral.

Dos trabalhos aqui investigados, *Boca de Lixo* (1992) encerra o ciclo consagrado aos títulos nos quais a dicotomia memória individual/social (experiência privada e substrato coletivo) desponta com intensidade nas entrevistas. Nesta obra, sem recorrer a intermediários, Coutinho se dirige a um aterro de Niterói (RJ) para conversar com um grupo de catadores. Preservada na edição final, a abordagem exhibe o frescor e a resistência dos encontros que ocorrem “no escuro”, sendo recorrentes as reações de hostilidade contra a equipe nas tomadas iniciais. No filme, porém, o tempo assume um papel apaziguador, estimulando a transformação dos sujeitos abordados e promovendo o arrefecimento da resistência²⁴⁸; em outros termos, o convívio intenso aproxima os dois pólos do tabuleiro, ao mesmo tempo em que contribui para abrandar as desconfianças. Uma vez contornada, a oposição cede lugar a conversas reveladoras.

Catadores com larga experiência, os personagens falam de suas trajetórias e desejos, mas ao discorrer sobre si, revelam muito dos dramas e ansiedades comuns. Não raro, suas falas com frequência remetem a um ou outro colega, além de revelar uma rede de solidarie-

²⁴⁸ - Em muitos títulos de Coutinho, a permuta de imagens desponta como instrumento deflagrador da rememoração. Em *Peões* e *Cabra Marcado*, por exemplo, a exibição de fotos e/ou de filmes se converte em combustível para a geração de outras *imagens* (a torrente de lembranças na memória dos entrevistados). Em síntese, trata-se de uma prática que convida a narrar. Em *Boca de Lixo*, todavia, observamos uma experiência diferente. Para estabelecer laços e vencer resistências, Coutinho oferece aos catadores exatamente aquilo que deseja obter: *imagens*. Fotos extraídas dos planos iniciais são entregues aos catadores, num claro sinal de que o que está sendo proposto não é uma desapropriação de suas imagens, segundo a lógica midiática, mas a criação de um registro diferente, que respeita as ambigüidades dos sujeitos abordados. Neste título, pois, o uso de imagens desponta como instrumento de contato entre o diretor e seus personagens e não como “gatilho” do ato rememorativo.

dade em vigor no aterro. Todavia, também somos informados que o lugar abriga certa competição e hierarquia – dentre os catadores, destacam-se aqueles que já não dependem de intermediários para revender a mercadoria recolhida. Mas se a vida no “lixão” possui dificuldades evidentes, Coutinho rejeita as leituras parciais que nos impedem de perceber que, mesmo no infortúnio, aflora esperança ou euforia. Trata-se, pois, de um cinema com alcance político, mas que recusa militâncias extremadas.

Nestes quatro filmes, o vínculo entre a memória individual/social compõe um forte referencial em torno do qual gravita grande parte dos relatos documentados. Em outros termos, com frequência a narrativa do vivido se encontra entrelaçada a um sentimento de pertença a um grupo ou comunidade maior, ou orientada pela existência de um passado comum partilhado pelos entrevistados. Convidados a falar de si e da experiência pretérita, os sujeitos destes filmes se entregam a um ato rememorativo onde a afirmação da singularidade não raro é acompanhada de um revigoramento/evocação dos laços sociais.

Dirijo minhas considerações agora para os três títulos abordados no último capítulo desta pesquisa. São eles: *Santo Forte* (1999), *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007). Nesta tríade, as entrevistas se tornam menos circunscritas a um eixo temático e a uma vivência comum partilhada pelos personagens, culminando em encontros caracterizados por um menor controle (o imprevisto e o acaso se convertem em forças criativas atuantes) e uma maior abertura para o “outro”; um contexto propício à *fabulação* e ao afloramento de uma memória que, não raro, é acompanhada de certo viés performático e exibicionista. Estimulado pela conduta agenciadora do cineasta, pela escuta deferente e pela duração da tomada, cada personagem é instigado a falar de sua trajetória, tecendo um relato de notáveis intimidades, ao mesmo tempo confessional e inventivo, pura *potência do falso* que desarma os estados de vigilância e suscita sua reelaboração diante da câmera (sua migração para novas identidades). Enfim, memórias em erráticas derivas.

Obra basilar na trajetória recente de Coutinho, *Santo Forte* recolocou o cineasta em projeção, além de ter contribuído para uma redefinição dos seus preceitos criativos. Neste filme, a rarefação dos procedimentos narrativos e a adoção de uma estilística minimalista (sem ornamentação e restrita ao indispensável) contribuíram para promover um revigoramento da entrevista e da situação do encontro, devolvendo ao cinema direto sua fulgurância e magnitude. Do ponto de vista temático, *Santo Forte* é um documentário em sintonia com

a complexidade do campo religioso no País – a virada do século XX sinalizou a consolidação do pluralismo religioso no Brasil, com destaque para a expansão pentecostal, o livre-trânsito dos fiéis e uma apropriação das significações religiosas que parece desconsiderar a fronteira entre os credos. Neste filme, o foco se desloca para as estratégias individuais de comunicação com o sagrado, espécie de subjetivação ou particularização da experiência religiosa, relação esta que, prescindindo de igrejas/templos (espaços institucionais) e de lideranças oficiais, ocorrendo unicamente entre o indivíduo e a transcendência. Em *Santo Forte*, vislumbramos, pois, uma experiência religiosa compósita, convergência de múltiplas referências e praticada no espaço doméstico – no âmbito narrativo, destaca-se certo protagonismo do “espiritismo umbandista”, embora, curiosamente, o catolicismo permaneça como religião mais valorada.

Obra ousada do ponto de vista formal, *Santo Forte* recusa as abordagens didáticas e totalizantes. Em cena, interessa a experiência individual, reelaborada pelo desempenho de cada narrador agenciado pelo cineasta. Espécie de *entre-lugar*, a memória revolvida neste exercício propicia performances intensas, conciliando elementos subjetivos e, ao mesmo tempo, tangenciando os valores da comunidade, sem aderir a um ou outro pólo. O que nos permite deduzir que, apesar das referências comuns, cada narrativa é igualmente a afirmação de potências de vida singulares. Trata-se, pois, de uma memória construída em fricção com o mundo, que instaura indiscernibilidades e bloqueia nossos sistemas de julgamento (do espectador).

O Fim e o Princípio abandona o dispositivo aperfeiçoado por Coutinho desde *Santo Forte* – trata-se de uma obra realizada sem pesquisa prévia de personagens, sem locações ou temas demarcados e que aposta no improviso e na indeterminação como fomentadores do ato criativo. Não obstante, é também aquela onde a *oralidade* se manifesta com maior vigor, expondo sua gestualidade, expressividade e encadeamentos narrativos próprios. Explico. Ao longo desta pesquisa, destaquei o privilégio concedido à fala no cinema de Coutinho; não raro, em sua arte, a audição, muitas vezes, é mais solicitada do que a visão. Todavia, em *O Fim e O Princípio*, vislumbramos uma situação singular: não apenas a voz é o principal canal de afirmação das subjetividades em cena, mas ela se encontra ancorada nos fundamentos da *oralidade* (apartada da racionalidade e da normatização deflagrada pela ascensão da cultura tipográfica). Neste título, portanto, Coutinho abraça o desafio de mape-

ar os vestígios da tradição oral que teimam em se perpetuar em Araçás (PB), sedimentados na experiência dos mais velhos, malgrado a expansão de uma cultura letrada que ameaça sua continuidade – sua pretensão é encontrar algo do mundo antigo ainda não soterrado pela cultura urbana ou pela *escrita*.

Neste documentário de *feeling etnográfico*, vislumbramos encontros mais espontâneos, posto que o contato, em decorrência do ineditismo e da ação do inesperado redefinindo as linhas de força na tomada, sugere imprevisibilidade. No entanto, os atos de fala registrados são igualmente performáticos e o desempenho dos personagens, a exemplo do que já ocorrera em outros títulos, se constrói diante da câmera. Diríamos então que, neste filme, vislumbramos uma fabulação diferenciada, posto que a base de expressão é a oralidade e o frescor do encontro propicia derivas mais incertas. Em cena, porém, nos deparamos com corpos tão envolvidos no ato de narrar quanto as palavras que deles emanam – testemunhamos, pois, uma espécie de reencontro com uma gestualidade que nos parecia extraviada pela escrita²⁴⁹. E, ao acompanharmos as histórias de vida presentes em *O Fim e o Princípio*, nos defrontamos com registros carregados de afetividade (relatos da intimidade dos quais o drama social não está apartado) e experimentamos a ambígua sensação de nos comovermos com a fragilidade deste mundo, mas também com a sua resistência.

Chegamos a *Jogo de Cena*. Nesta obra, Coutinho estiliza o dispositivo inaugurado em *Santo Forte* e reformulado em outros títulos, problematizando o teor de ficcionalização que permeia sua cinematografia. Com sua ambígua conjugação de ficção e efeitos de real, este filme descortina o teatro que subjaz no ato fabulador, num exercício que externaliza para o público a mágica de suas obras precedentes. Se, nos documentários anteriores, certo *jogo de cena* permanecia implícito na obra de Coutinho, neste filme ele explicita o que estava nas entrelinhas, colocando seu legado em questionamento, promovendo indiscernibilidades e fomentando dúvidas. Em síntese, o encontro ainda é a força motriz, mas, desta vez, é necessário problematizá-lo, bem como dele desconfiar.

²⁴⁹ - A oralidade, é importante ressaltar, não se limita à fala. Neste filme, também é enfático o investimento corporal, a redescoberta do gesto comunicativo, do silêncio e de certas particularidades da entonação, a expressividade do rosto... Sempre que possível, alertei para tais elementos da oralidade (sobretudo nos segmentos consagrados ao *Cabra*, a *Santo Forte*, a *O Fim e o Princípio* e a *Jogo de Cena*). Todavia, uma vez que o cinema de Coutinho se destaca como uma arte da palavra revigorada (distante da trivialidade vislumbrada na grande mídia), nesta tese a *fala* foi o canal de expressão privilegiado.

Em minha análise, ressaltei que esta obra possui múltiplas camadas de leitura – meu interesse foi contemplar algumas delas, sem defender que uma é mais ou menos legítima do que a outra. Neste título, bem mais do que nos anteriores, Coutinho coloca em evidência a dimensão coletiva da linguagem: em cena, alguém conta sua história; algum tempo depois, outro participante narra o que foi dito pelo anterior (duplicação do relato num novo exercício narrativo e de recriação), de modo que o enunciado ganha autonomia e se descola do primeiro referente (se despersonaliza e é reinventado a cada rememoração). Neste esforço de recriação, cada participante faz intervir sua memória, fecundando a experiência recapitulada com suas reminiscências e enriquecendo a trama articulada – mesmo quando se aproxima do trabalho mimético, aquele que narra adapta a história ao seu repertório e à circunstância pública em que ocorre a narração. Seduzido pelo investimento físico e emocional de cada narrador, o espectador se encontra impossibilitado de identificar a quem pertence a experiência rememorada.

Pouco amparado no relato único (no referente bem discernido), o filme embaralha as fontes de enunciação, num esforço para, se não apagar, quem sabe diluir o autor em benefício do livre-trânsito do enunciado, privando-nos das conexões fáceis e dos discursos fechados, reveladores de intimidades. Isto não significa que, em *Jogo de Cena*, o material humano é menosprezado e aqueles que “cederam” suas histórias são anulados pela força do dispositivo; em certo sentido, ainda nos comovemos com os relatos – mas, uma vez que estes circulam livremente, sendo reelaborados a cada novo participante, nos deparamos com a impossibilidade de nos apegarmos a uma só fabulação, ao mesmo tempo em que somos instigados a delas desconfiar. No limite, se sobressai a plasticidade da palavra e as muitas memórias em deriva. Compreendemos assim o porquê da *monotonia visual* do filme. Tudo foi concebido para possibilitar a maior imersão possível do espectador na tomada, de modo que ele pudesse apreender a plasticidade da palavra e o engajamento físico/afetivo de cada narrador – tudo foi pensado para nos direcionar à palavra, ao ato de fala. Um minimalismo de grande efeito concentrador.

Esta última observação, contudo, não deve nos levar à conclusão precipitada de que a primazia da fala, tanto em *Jogo de Cena* quanto nos demais títulos de Eduardo Coutinho, resulta de um desdém pelos componentes visuais da imagem. Se, em sua arte, não raro, a palavra é o principal canal de expressão das subjetividades confrontadas em cena (seja pelo

excesso, tagarelice, ou quando o silêncio se impõe) e a audição é mais solicitada do que a visão, tais efeitos não decorrem de uma negligência visual; ao contrário, são potencializados pelo que chamei de *enquadramento sonoro*: uma composição que é intencionalmente concebida para proporcionar nossa *imersão auditiva*. Ou seja, os componentes visuais da tomada são planejados com a finalidade de maximizar a performance de cada entrevistado e de instigar o público a acompanhá-la afetivamente. No campo visual, portanto, o engajamento físico e emocional do narrador preenche o quadro; na pista sonora, acompanhamos sua destreza narrativa, o vai-e-vem da memória. Evidente em *Jogo de Cena*, tal sinergia também é facilmente vislumbrada nos demais títulos do cineasta. Sinergia esta que não resvala em redundância, mas numa saudável disjunção – à sua maneira, cada componente da imagem nos comunica algo de forma peculiar; entre eles, até pode ocorrer certo diálogo, mas não subordinação ou repetição semântica.

Trata-se, pois, de um *cinema falastrão*, no bom sentido: nele, a palavra falada (com suas singularidades e encadeamentos), mais do que a dimensão visual, parece ocupar um lugar central. No entanto, se o que mais desponta nos documentários realizados nas últimas décadas é uma interminável polifonia de vozes, materializadas pela convocação da fala do “outro” e um esvaziamento crescente deste recurso, qual seria o diferencial dos filmes de Coutinho? Em outros termos, o que distingue ou seus títulos dos excessos do “varejo” e da recorrente falácia do “dar a voz ao outro”? Creio que, no cinema de Eduardo Coutinho, testemunhamos uma reinvenção da fala – em cena, o *outro* tem sua voz revigorada, livre das interdições habituais da televisão, que privilegia depoimentos curtos e concisos, bem como do efeito deletério vislumbrado na edição de muitos documentários que, não raro, fragmentam as entrevistas, convertendo o encontro em opiniões rápidas e aparentemente desconexas (cada resposta parece encerrada em si, como se não fosse oriunda de um contexto maior que possibilitou o seu afloramento). Se os personagens de Coutinho se notabilizam nesta constelação monótona de infinitos entrevistados/depoentes, é porque eles atingem uma condição especial em cena, facultada pelo agenciamento providencial do cineasta e proporcionada pela menor pressão do tempo – em seus filmes, a ampulheta não verte de modo ameaçador, exigindo sínteses de cada interlocutor.

Sem incorrer em generalizações, talvez possamos afirmar que Coutinho é o cineasta brasileiro que melhor se apropriou e renovou um elemento central do documentário moder-

no (a *entrevista*), opondo-se à banalização deste recurso pela mídia televisiva. E aqui desponta o viés político da sua arte. Atento ao contexto contemporâneo, no qual é crescente o desejo de visibilidade e de exposição da intimidade, Coutinho instiga a centelha narrativa que habita em cada um de seus personagens, concedendo-lhes a audição e o tempo necessário para revolver suas memórias. No entanto, o esforço do cineasta visa desarticular a conduta programada e os clichês internalizados, estimulando os sujeitos a produzir um ato de fala revigorado e a se reinventar em cena. A predileção do diretor por tomadas extensas e duradouras valoriza o embate das forças em tensão no quadro, anula a pressão do relógio, arrefece os estados de vigilância e promove maior intimidade entre as partes, o que permite ao personagem ganhar confiança em sua narrativa e fabular livremente. Neste jogo, a veracidade ou não do relato é pouco pertinente. Embora não se interesse por mitômanos, o que importa em cena, prioritariamente, *não é o que o personagem diz, mas como o diz*, se utilizando de quais recursos criativos/narrativos, trilhando derivas inesperadas para si e para o espectador, mas também para o cineasta. Trata-se, pois, de acionar uma escuta aberta, que não comporta prejulgamentos e que implica numa substituição das ficções do diretor pela fabulação dos personagens (estes, por sua vez, são estimulados a se transformar em algo que ultrapassa suas vivências cotidianas).

Mas, sobre o *cinema falastrão* de Coutinho, cabe uma última e importante observação. Em minha avaliação, a primazia da fala, em sua arte, não se restringe unicamente ao caráter inusitado do conteúdo memorado, à coesão e eloquência narrativa dos sujeitos abordados. Vejamos. Não raro, em seus títulos, nos vemos embalados pelas histórias e pela destreza dos entrevistados, mas nem sempre atentamos para a plasticidade da palavra e dos encadeamentos articulados. No entanto, a oralidade que ali desponta não se encerra no conteúdo recapitulado – a palavra revigorada pelo agenciamento do cineasta é importante não apenas pelos sentidos que dela emanam, mas por sua sonoridade e materialidade. Penso, pois, que devemos ressaltar o investimento formal evidente nos filmes de Coutinho, de modo a desanuviar a aura de aparente simplicidade que parece envolvê-los. Cada uma de suas obras, portanto, é precedida de uma reformulação dos dispositivos anteriormente empregados. Seu estilo, em vez de seguir a “política dos autores”²⁵⁰, que preconiza *reafirmação* e

²⁵⁰ - Para esclarecimentos, conferir:

unidade, é inquieto, pressupõe renovações, se impõe desafios. Em outros termos, o viés experimental e a pesquisa são recorrentes, como atestam os sucessivos esforços do diretor para reposicionar a enunciação, coletivizando um pouco mais a instância discursiva, e a prática de uma reflexividade que se diferencia da banalização deste recurso vislumbrada no documentário em geral. Cineasta com pendor intelectual, a contribuição de Coutinho, no que se refere ao revigoramento da fala, não se resume, pois, às derivas narrativas inesperadas, propiciadas pelo arrefecimento dos estados de vigilância e/ou das condutas programadas, mas também à valorização plástica da palavra. Na tarefa de agenciamento, é como se o diretor também estimulasse o sujeito abordado a *esculpir o verbal*, enriquecendo a entrevista com uma textura sonora única (pausas, entonações, dicção e repertório integram a lista de ferramentas empregadas). *Jogo de Cena e O Fim e o Princípio*, novamente, nos permitem apreender tal exercício com vigor; no entanto, ele permeia todo ato fabular e se manifesta com frequência em seu documentário de encontros.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.
RODRIGUES, Laécio R. de A. *Como Pensar a Autoria na Criação Cinematográfico?* In: MOGUIL-LANSKY, Marina, MOLFETTA, Andrea, e SANTAGADA, Miguel. (org.). **Teorias Y Práticas Audiovisuais**. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2010, p. 567-579.

Referências bibliográficas

Livros

ALBERTI, Verena, FERNANDS, Tânia Maria, e FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs.) *História Oral: Desafios para o Século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz/CPDOC-FGV, 2000.

AUGÉ, Marc. *As Formas do Esquecimento*. Almada: Íman Edições, 2001.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas – Reflexões sobre a Origem e Difusão do Nacionalismo*. São Paulo: Ática, 1983.

ALBERTI, Verena. *História Oral – A Experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1990.

AVELLAR, José Carlos. *A Realidade como Crítica de Cinema – O Cinema como Crítica da Realidade*. In: **Sobre Fazer Documentários**. pp 16-29. Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

BALTAR, Mariana. *Cotidianos em Performance: Estamira encontra as Mulheres de Jogo de Cena*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

BARTHES, Roland; e MARTY, Eric. *Oral/Escreto*. In: ROMANO, Ruggiero (dir). **Enciclopédia Einaudi – Oral/Escreto e Argumentação**. Volume 11. Edição Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Obras escolhidas, volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*. 12ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *O Tempo Vivo da Memória: Ensaio de Psicologia Social*. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte – Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Coisas Ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

_____. *O Poder Simbólico*. 13ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

- BROMHEAD, Toni de. *Filmic Pleasure and Non-Fiction Film: The Pressure to Produce more Lively Films*. In: Robert Flaes e Douglas Harper. **Eyes Across the Water – Essays on Visual Anthropology and Sociology**. Amsterdam: Het Spinhuis, 1993, pp 71-79.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2006.
- COHN, Gabriel. *O Sábio e o Funcionário*. In: ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de e FALCÃO, Joaquim. (org). **O Imperador das Idéias – Gilberto Freyre em questão**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. 2ª edição. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido – Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- _____. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. 11ª edição. Campinas: Papyrus, 2008.
- ELIAS, Norbert, e SCOTSON, John. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- ENGELS, Friedrich; e MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. 13ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- FELDMAN, Ilana. *Na Contramão do Confessional: o Ensáismo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- FENTRESS, James e WICKHAM, Chris. (1992). *Memória social – Novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa, Editorial Teorema.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. *História Oral: Um Inventário das Diferenças*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. (coord.). **Entre-vistas: Abordagens e Usos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998, p. 1-13.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2ª edição. Lisboa: Vega, 1992.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 39ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. 1ª edição. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- GOFF, Jacques Le. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. 10ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- GOODY, Jack. *Domesticação do Pensamento Selvagem*. Lisboa: Editora Presença, 1988.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértices, 1990.
- HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (org.). *A Invenção das Tradições*. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- JOHNSON, Christopher. *Derrida: a Cena da Escritura*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- JOUTARD, Phillipe. *Desafios à História Oral no Século XXI*. In: ALBERTI, Verena, FERNANDES, Tania Maria, e FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs). **História Oral – Desafios para o Século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz e CPDOC/FGV, 2000, p. 31-46.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Retratos de Família: Imagem Paradigmática no Passado e no Presente*. In: Sammain, Etienne. (org). **O Fotográfico**. 2ª edição. São Paulo: Editora Senac/Editora Hucitec, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. 5ª edição. Campinas: Papyrus, 2005.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos e Outros Textos Escolhidos*. Série *Os Pensadores*. Seleção de textos de José Arthur Giannotti. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho – O Homem que Caiu na Real*. Santa Maria da Feira: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. Portugal, 2003.
- MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries - Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana: University Press, 1994.
- _____. *Introdução ao Documentário*. 2ª edição Campinas: Papyrus, 2007.
- ONG, Walter. *Da Oralidade à Cultura Escrita*. Campinas: Papyrus, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo. *O Cinema de Poesia*. In: **Empirismo Hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- QUIVY, Raymond & VAN CAMPENHOUDT, Luc. *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas Afinal... O Que é Mesmo Documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

- RENOV, Michael. (org). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- RIVIÈRE, Jean-Loup. *Gesto*. In: ROMANO, Ruggiero (dir). **Enciclopédia Einaudi – Oral/Escrito e Argumentação**. Volume 11. Edição Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.
- RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *Indivíduo e Sociedade na Obra de Norbert Elias*. In: BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. (Org.). **Teorias Sociológicas Contemporâneas (Elias, Foucault e Bourdieu)**. Fortaleza: Edições UFC, 2006.
- _____. *Como Pensar a Autoria na Criação Cinematográfico?* In: MOGUILLANSKY, Marina, MOLFETTA, Andrea, e SANTAGADA, Miguel. (org.). **Teorias Y Práticas Audiovisuais**. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2010, p. 567-579.
- ROMANO, Ruggiero (dir). *Enciclopédia Einaudi – Oral/Escrito e Argumentação*. Volume 11. Edição Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.
- SALLES, João Moreira. *A dificuldade do Documentário*. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia, e NOVAES, Sylvia Cauiby. (orgs.). **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005, p. 57-71.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SHUMWAY, Nicolas. *Estados Unidos da América: alegorias do Apocalipse no discurso sobre a nação*. In: PRADO, Maria Lígia Coelho e VIDAL, Diana Gonçalves. (org.). **À Margem dos 500 Anos: Reflexões irreverentes**. Coleção Estante USP: Brasil 500 anos. São Paulo: Edusp, 2002.
- SIBILIA, Paula. *O Show do Eu: a Intimidade como Espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Imagem e Memória*. In: Sammain, Etienne. (org). **O Fotográfico**. 2ª edição. São Paulo: Editora Senac/Editora Hucitec, 2005.
- SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 2000.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Enunciação do Documentário: O Problema de 'Dar a Voz ao Outro'*. In: FABRIS, Mariarosaria e outros. (orgs). **Estudos Socine de Cinema**, Ano III. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003, pp. 164-170.
- _____. *Eu é Outro: Documentário e Narrativa Indireta Livre*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). **Documentário no Brasil – Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- _____. *O Terceiro Olho: Ensaio de Cinema e Vídeo*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.
- THOMSON, Alistair. *Aos Cinquenta Anos: Uma Perspectiva Internacional da História Oral*. In: ALBERTI, Verena, FERNANDES, Tania Maria, e FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs). **História Oral – Desafios para o Século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz e CPDOC/FGV, 2000, p. 47-66.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado - História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

XAVIER, Ismail. *Documentário e Afirmação do Sujeito: Eduardo Coutinho na Contramão do Ressentimento*, in CATANI, Afrânio Mendes [et al]. **Estudos Socine de Cinema**, Ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003c, p. 163-171.

_____. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu Diálogo com a Tradição Moderna*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no Real**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 65 a 80.

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. 5ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2002.

_____. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. *A Letra e a Voz – a Literatura Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

Revistas acadêmicas e artigos de congressos (impressos e on line)

ALBERTI, Verena. *Tradição Oral e História Oral: Proximidades e Fronteiras*. In: **História Oral**. Revista da Associação Brasileira de História Oral. V. 1, n. 8, pp. 11-28, janeiro/junho, 2005. ISSN 1516-7658. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=113&path%5B%5D=108> [acesso em 14 de maio de 2011].

DINIZ, Felipe Xavier. *O Filme Jogo de Cena e o Corredor de Espelhos*. In: **Verso e Reverso**. Publicação quadrimestral da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). V. 25, N° 59, Ano XXV, maio-agosto de 2011, pp. 123-128. ISSN 1806-6925. Disponível em <http://www.unisinos.br/revistas/index.php/versoereverso/article/view/ver.2011.25.59.05/460> [acesso em 11 de dezembro de 2011]

DUCCINI, Mariana. *Estética da Subtração: o Lugar de Autor no Documentário de Eduardo Coutinho*. In: **Doc On-Line – Revista Digital de Cinema Documentário**. N° 07, pp. 97-106, dezembro/2009. ISSN: 1646-477X. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/07/artigos_mariana_silva.pdf [acesso em 10 de maio de 2011]

Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte. In: **Revista Sexta-Feira**, No. 2. Disponível em http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/campo_cont.pdf [data de acesso: 30 de agosto de 2010]

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Cinema, Memória e Esquecimento*. In: **Revista Devires – Cinema e Humanidades**. Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG. Belo Horizonte, V. 6, N. 1, P. 154-173, jan/jun 2009. O texto se encontra disponível no endereço: <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v6n1/download/11-154-174.pdf> [acesso em 10 de maio de 2011].

FRANÇA, Andrea. *O Cinema entre a Memória e o Documental*. In: **Revista Intexto**. Publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, v. 2, n. 19, p. 1-14, julho/dezembro 2008. ISSN 1807-8583. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/7999/4766>>. [acesso em 15 de agosto de 2010]

FRANÇA, Andrea; HABERT, Angeluccia; e PEREIRA, Miguel. *O Globo Repórter sob o Lema Setentista: Ocupar Espaço, Amigo, Eu Digo, Brechas*. Artigo apresentado no 19º Encontro anual Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação do Brasil (Compós), realizado de 8 a 11 de julho na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Disponível em < http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_andrea_franca_angeluccia_habert_miguel_pereira.pdf>. [acesso em 10 de agosto de 2010].

GALVAO, Ana Maria de Oliveira, e BATISTA, Antônio Augusto Gomes. *Oralidade e escrita: uma revisão*. In: **Cadernos de Pesquisa**. Publicação da Fundação Carlos Chagas. 2006, vol.36, n.128, pp. 403-432. ISSN 0100-1574. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n128/v36n128a07.pdf> [acesso em 9 de novembro de 2011].

GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004, pp. 127-162. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=en&nrm=iso>. [acesso em 4 de dezembro de 2009]. ISSN (versão impressa) 0102-0188. Doi: 10.1590/S0102-01882004000100006.

GERALDI, João Wanderley. *Culturas Oraís em Sociedades Letradas*. In: **Educação & Sociedade**. Publicação do Centro de Estudos Educação e Sociedade (Cedes), vinculado a Unicamp. Campinas, n. 73, ano XXI, pp. 100-108, dezembro de 2000. ISSN 0101-7330. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v21n73/4209.pdf> [acesso em 10 de outubro de 2011]

GUIMARÃES, César. *O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema brasileiro contemporâneo*. Paper apresentado no X Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), realizado em Brasília, em 2001, no campus da UnB, e incluído na programação do GT “Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual”. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1226.pdf>. [Acesso em 27 de julho de 2011]

GUIMARÃES, Maria Lúcia. *A Conversão Proustiana do Tempo Perdido no Tempo Redescoberto*. In: **Revista da Faced**. Publicação da Faculdade de Educação da UFBA. No 5. Salvador, 2001, pp. 153 -182. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rfaced/article/view/2845/2020> [acesso em 12 de maio de 2011]

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *A Questão do Herói-Sujeito em Cabra Marcado para Morrer, filme de Eduardo Coutinho*. In: **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 6 (1-2): 107-126, 1994 (editado em jun. 1995).

_____. *Representificação: As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento*. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 18, n. 51, fev. 2003, pp. 87-98. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092003000100007&lng=pt&nrm=iso>. [Acesso em 26 de novembro de 2009]. ISSN (versão impressa) 0102 – 6909. Doi: 10.1590/S0102-69092003000100007.

NOVAES, Regina. *Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho*. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Vol. 2, Nº 3, pp.187-207, Rio de Janeiro, 1996.

O Cinema Documentário e A Escuta Sensível da Alteridade. In: **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Nº 15, pp. 165-192, Abril/1997. ISSN 0102-4442. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria15.pdf> [acesso em 20 de maio de 2011]

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro. vol. 2, nº 3, pp. 3-15, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. [acesso em 10 de agosto de 2010]

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade social*. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. v.5, n.10, 1992, p. 200-215. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. [acesso em 10 de agosto de 2010]

RODRIGUES, Jaime. *Fios de O Fio da Memória*. In: **Revista de História**. São Paulo, FFLCH-USP, 1999, n. 141, pp 179-182. ISSN 0034-8309. Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n141/a13n141.pdf>. [acesso em 15 de setembro de 2009]

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *Intelectuais, Mídia e Estado nas Comemorações dos “500 anos” do Brasil*. In: **Tensões Mundiais**. Revista do Observatório das Nacionalidades, v. 3, n. 5, julho/dez. 2007, pp. 170-201. São Paulo, Annablume: 2007. ISSN: 1809-3124. Disponível em <http://www.tensoesmundiais.ufc.br/artigos/Revista%205/revista5.pdf> [acesso em 15 de setembro de 2010].

_____. *Potência e Arrefecimento do Direto no Documentário*. In: **Doc On-Line – Revista Digital de Cinema Documentário**. Nº 11, pp. 134-158, dezembro/2011. ISSN: 1646-477X. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_laecio_rodrigues.pdf [acesso em 10 de março de 2012]

SCHWARZ, Roberto. *O Fio da Meada*. In: Novos Estudos CEBRAP, Nº 12, pp 31-34, São Paulo, junho de 2005.

SLENE, Robert W. *Escravos, Cartórios e Desburocratização: O Que Rui Barbosa Não Queimou Será Destruído Agora?* In: **Revista Brasileira de História**, v. 5, nº 10, pp 166-196, março/agosto de 1985, São Paulo. Disponível em http://www.unicamp.br/cecult/pdf/slenes_r_escravoscartoriosdesburocratizacao.pdf [acesso em 22 de agosto de 2010].

Matérias veiculadas em jornais e revistas (impressos e on line)

A TV Desconhecida: Globo Repórter/Globo Shell Especial. Matéria veiculada no site da revista *Contracampo*, disponível no link <http://www.contracampo.com.br/39/tvdesconhecida.htm> [acesso em 20 de dezembro de 2009]

CHAUI, Marilena. *Do épico pedagógico ao documentário*. In: *Folha de São Paulo*, 09/junho/1984, p. 51.

Coutinho conquista público de Gramado. Matéria da jornalista Silvana Arantes, publicada no blog “Ilustrada no Cinema”, que compila textos veiculados no suplemento cultural da “Folha de São Paulo, e disponibilizada no endereço eletrônico http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/arch2007-08-01_2007-08-31.html [acesso em 10 de dezembro de 2011].

COUTINHO, Eduardo. *Fé na lucidez* (Entrevista), in **Sinopse**, nº 3, ano 1, dezembro 1999, pp. 20-29.

EDUARDO, Cléber. *Movimento das Palavras*. Crítica publicada no site da revista eletrônica *Cinética*, disponível no endereço <http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenacleber.htm> [acesso em 12 de dezembro de 2011].

GARDNIER, Ruy. *A Imagem Documental no Limiar da História*. Crítica publicada no site da revista *Contracampo*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/67/prisioneiropeoes.htm> [acesso em 20 de janeiro de 2011].

TORRES, Fernanda. *No Dorso Instável de um Tigre*. Ensaio publicado na revista *Piauí* e disponível no endereço eletrônico <http://www.revistapiaui.com/edicao-3/questoes-de-representacao/no-dorso-instavel-de-um-tigre> [acesso em 14 de dezembro de 2011].

XAVIER, Ismail. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho*. In: **Cinemais**, Rio de Janeiro, n.36, outubro-dezembro, 2003b, p.221-235.

WERNECK, Alexandre. Crítica de *Peões* publicada no site da revista Contracampo. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/64/peoes.htm> [acesso em 10 de janeiro de 2011].

Teses e dissertações

ANDRADE, Bruno. *Sobre Acaso e Documentário – Estudos sobre o Modo de Composição a partir das Imprevisibilidades do Real*. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da UFBA, sob orientação do prof. José Francisco Serafim. Salvador, 2010.

BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa: Diálogos entre o Universo do Documentário e a Imaginação Melodramática*. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, sob a orientação do prof. João Luiz Vieira. Niterói, 2007.

BEZERRA, Cláudio. *Documentário e Performance: Modos de a Personagem Marcar Presença no Cinema de Eduardo Coutinho*. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios, no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do prof. Fernão Ramos. Campinas, 2009.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/Ouvir Folhetos de Cordel em Pernambuco (1930/1950)*. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Educação da UFMG, sob orientação da profa. Magda Becker Soares. Belo Horizonte, 2000.

GERVAISEAU, Henri Arraes. *O Abrigo do Tempo*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, sob orientação do prof. André Parente. Rio de Janeiro, 2000.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A Introdução do Som Direto no Cinema Documentário Brasileiro na Década de 1960*. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP, sob orientação do prof. Eduardo Simões Mendes. São Paulo, 2008.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas: Itinerários do Documentário Brasileiro*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ, sob orientação do prof. Manoel Salgado Guimarães. Rio de Janeiro, 2005.

MESQUITA, Cláudia. *“Deus está no Particular” – Representações da Experiência Religiosa em dois Documentários Brasileiros Contemporâneos*. Tese de doutorado defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP, sob orientação do prof. Ismail Xavier. São Paulo, 2006.

MILITELLO, Paulo. *A Transformação do Formato Cinedocumentário para o Formato Teledocumentário na Televisão Brasileira: o Caso Globo Repórter*. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP, sob orientação do prof. Laurindo Leal Filho. São Paulo, 1997.

OLIVEIRA, Fernando Henrique de Meneses Oliveira. *Eduardo Coutinho: Jogo de Memória – Uma Análise do Filme O Fim e O Princípio*. Dissertação de mestrado defendida Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-RJ. Rio de Janeiro, 2008.

QUEIROZ, Anne Lee Fares de. *Cabra Marcado para Morrer: Da História do Cabra à História do Filme*. Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do prof. Fernão Ramos. Campinas, 2005.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. *Globo Repórter: Um Encontro entre Cineastas e a Televisão*. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Belas Artes da UFMG, sob orientação do prof. Evandro Cunha. Belo Horizonte, 2005.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *Leituras Brasileiras: Reflexões sobre os 500 Anos*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC, sob orientação do prof. Ismael Pordeus. Fortaleza, agosto de 2005.

SCARELI, Giovana. *Santo Forte: a Entrevista no Cinema de Eduardo Coutinho*. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Educação da Unicamp, sob orientação da profa. Cristina Buzzo. Campinas, 2009.

SILVA, Maria Carolina Granato da. *O Cinema na Greve e a Greve no Cinema: Memórias dos Metalúrgicos do ABC*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, sob orientação da profa. Laura Antunes Maciel. Niterói, 2008.