

## Uma contextualização do filme *O fim e o princípio*.

Essa dissertação trata da representação do homem comum no cinema documentário contemporâneo brasileiro, mais especificamente, nos filmes de Eduardo Coutinho. De seus diversos filmes, privilegiamos *O fim e o princípio* (2005), que expõe, de forma exemplar, as questões, que aqui nos propomos a estudar: formas de se representar o outro no contemporâneo, principalmente, por meio da oralidade e sua relação com a memória.

Um documentarista, na realização de um filme, encontra-se numa linha divisória semelhante à indicada por Todorov, na epígrafe deste trabalho. No ato de filmar, o cineasta não representa a realidade e, ao mesmo tempo, não pode ignorá-la. Nosso objetivo é estudar um filme angular na cinematografia de um cineasta atento a esta nuance. Apropriação, decerto, é uma questão fundamental a ser tratada pelos filmes de Eduardo Coutinho, mas não a posse do ato de fala do outro, para validar um argumento. Acontece uma representação filmica da apropriação que o outro faz do sistema e da ordem, para reordenar esse mesmo campo semântico. Estamos falando das resistências que aparecem pelas práticas cotidianas dos personagens, e que aparecem nos filmes do diretor, principalmente, no título *O fim e o princípio* (2005). “Todo mundo fala para a câmera. Como explicar o fato de que as pessoas falam melhor nos filmes do Eduardo?”, diz o cineasta João Moreira Salles, e completa: “Se entendermos a fala na sua dimensão mais rica – maneira pela qual as pessoas descobrem não só o outro, mas, às vezes, a si mesmas – chego a dizer: as pessoas só falam nos filmes do Eduardo”.(Salles, 2001, apud Habert, 2006: 37).

Com essa dissertação, nosso objetivo é acrescentar mais um grão de areia na leitura sobre a obra de Eduardo Coutinho, para entender porque *se fala melhor nos filmes de Eduardo*. Queremos entender os procedimentos na configuração do discurso filmico, os quais possibilitam estes relatos das pessoas, e como isto aparece no filme. Assim, chegamos à necessidade de entender a representação documental por meio de um aparato teórico que engloba cinema e lingüística, pois importa compreender como se filmam os usos da linguagem dos personagens.

Eduardo Coutinho transformou-se em um dos grandes nomes do cinema brasileiro, desde a exibição, nas salas de cinema, de seu primeiro documentário:

*Cabra marcado para morrer* (1984). O filme, sucesso de crítica e público, foi exibido no período final da ditadura militar e mostrava a busca do cineasta pelas histórias do elenco de atores camponeses que participaram do trabalho (*Cabra marcado para morrer/1964*), dirigido por Coutinho, e interrompido pelo golpe militar em 1964. O diretor filmava, então, uma história, baseada em fatos reais, sobre o assassinato de um líder camponês. No elenco, constituído por camponeses, estava a viúva do líder rural assassinado, Elisabete Teixeira, que fazia seu próprio papel no filme de ficção.

Depois de *Cabra marcado para morrer*, o diretor realizou *O Fio da Memória* (1991), documentário feito para um canal de televisão estrangeiro, o qual buscava a memória da influência negra no Brasil. Trabalhou no Globo Repórter, fez diversos vídeos no CECIP<sup>1</sup>, importantes para a sua trajetória, mas que nunca chegaram ao circuito das salas de exibição. Com o avanço e barateamento da tecnologia que possibilitava a transposição da fita magnética para a película (processo de kinescopagem), sua produção ganhou regularidade e conhecimento público. Doze anos depois de *Cabra*<sup>2</sup>, *Santo Forte* (1999), seu segundo filme lançado no circuito das salas de cinema, também foi sucesso de crítica e, relativamente, de público. Desde então, o cineasta fez outros documentários que seguiram esta trajetória como: *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Máster* (2002), *O fim e o princípio* (2005) e agora, mais recentemente, *Jogo de Cena* (2007). Quando falamos em sucesso de público, devemos ter em mente que o alcance de filmes documentários, no país, ainda fica restrito a uma quantidade ínfima ao do total de espectadores de cinema dos chamados filmes de ficção. *Edifício Máster*, seu maior sucesso depois de *Cabra*, não chegou aos 100.000 (84.000)<sup>3</sup> espectadores, enquanto *Cabra*, em 1984, chegou a aproximadamente, 200.000 espectadores. *Santo Forte* e *Babilônia* foram assistidos por cerca de 18.000 e 16.000 espectadores respectivamente; no entanto, pessoas ligadas ao meio cinematográfico, como Jean-Claude Bernadet<sup>4</sup> e o documentarista João Moreira Salles, não hesitam em ressaltar a importância de Eduardo Coutinho como um dos mais importantes documentaristas contemporâneos brasileiros. A

---

<sup>1</sup> Centro de Criação da Imagem Popular

<sup>2</sup> Utilizaremos *Cabra* como abreviatura de *Cabra marcado para morrer* por comodidade.

<sup>3</sup> Fonte: [http://www.ancine.gov.br/media/Filmes\\_Nacionais\\_Lancados\\_de\\_1995\\_a\\_2004.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/Filmes_Nacionais_Lancados_de_1995_a_2004.pdf)

<sup>4</sup> Ver Jean-Claude Bernadet no texto Vitória sobre a lata de lixo da história. Apêndice do livro *Cineasta e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

cinematografia do cineasta revela uma caminhada “das mais extraordinárias do cinema brasileiro”, diz Salles. (Salles, 2004: 7).

No filme de 2005, *O fim e o princípio*, várias questões, sempre presentes na cinematografia do diretor, encontram-se exacerbadas, como, por exemplo: a troca lingüística, questões da comunicação e dos usos da linguagem. Precisamos deixar claro que a escolha do filme *O fim e o princípio* é arbitrária, pois ele não esgota e nem constitui, em sua totalidade, o conjunto da obra do cineasta. Acreditamos, porém, que nele estão contidas questões essenciais da representação documental contemporânea, que devem ser pensadas. São questões centrais na cinematografia do próprio cineasta: como conhecer o outro? Como dialogar com a realidade do filme e, como, atualmente, cria-se uma memória coletiva do homem comum?

Em seu livro, *O documentário de Eduardo Coutinho, televisão, cinema e vídeo* (2004), Consuelo Lins faz uma análise do documentário *Santo Forte* e fala da intenção inicial do diretor de filmar a palavra falada. Lins coloca de forma clara o problema de Coutinho: “Como resgatar o vigor e a força de uma fala?” (Lins, 2004: 99). Nossa metodologia de pesquisa seguiu privilegiando, portanto, as falas dos personagens e do diretor, e como esses momentos aparecem no filme. Importa, em nossa visão, levar em conta a fala das pessoas (atos de fala) dentro do plano filmico e a fala do filme (enunciação) para o espectador. Nesse sentido, vimos e revimos inúmeras vezes o filme. Mais: vimos e revimos seqüências, e, posteriormente, cenas, até chegar ao momento da frase. Assim, enquanto escrevíamos este trabalho, os exemplos citados de diálogos foram descritos com o apoio constante de uma cópia autorizada, em DVD, do filme *O fim e o princípio*<sup>5</sup>, alugado de uma vídeo-locadora, durante mais de três meses. As falas das pessoas filmadas na fazenda Araçás, local onde se passa a maior parte do filme, nem sempre são claras numa primeira observação. Muitas vezes, descobrimos pormenores nas enunciações das pessoas que reforçaram nossa posição, antes, apenas, uma impressão sobre o procedimento do cineasta ou do entrevistado. Foi um trabalho exaustivo de descrição, privilegiando a fidelidade dos atos de fala,

---

<sup>5</sup> Eventualmente outros filmes foram assistidos e alugados em locadoras de vídeo, possibilitando-nos seguir a mesma metodologia. A esta prática, no entanto, houve duas exceções: a primeira com o documentário *Jogo de Cena*, em cartaz, no momento da escrita deste trabalho, e a segunda com o documentário *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, ainda não lançado em DVD. Ambos os filmes, porém, foram vistos mais de uma vez.

incluindo interjeições e pausas, assim como a descrição dos planos compostos por imagem e som durante o momento da fala. Em certos momentos da dissertação, descrevemos cenas, procurando, sempre, indicar o momento em que o diretor cortou o momento da filmagem (tomada - *take*) durante o processo de edição do filme. Isto nos parece essencial para entender a diferença entre a sua forma de filmar e outros modos de representação do homem comum, principalmente, no que se refere ao conceito de tomada, utilizado no capítulo 3, que depende dessa unidade imagética; importa esta duração do momento filmado. Ao mesmo tempo, utilizamos a estrutura do diálogo e da espacialização do filme da mesma maneira como aparece num roteiro cinematográfico. Este procedimento não tem relação efetiva com a prática de Coutinho, no que se refere a roteiros, pois ele não filma a partir de um roteiro prévio. Isto serve apenas para darmos clareza às cenas, com momentos maiores de diálogos, descritos em sua inteireza, valorizando, novamente, a questão da tomada e da troca linguística, estes, sim, pontos importantes, e que serão abordados no corpo desta dissertação. Outras vezes, entretanto, descrevemos as cenas, comentando fala a fala, o jogo de intenções ou expressões, para exemplificar um ou outro ponto mais dinâmico no filme, para acentuar as mudanças repentinas nas ações dos personagens, diretor e câmera.

Os filmes documentários são formas de se representar o mundo histórico social, e utilizam-se do registro fotográfico de algum aspecto do mundo, para criar uma determinada perspectiva, ou um ponto de vista diferenciado da realidade, diz Nichols. “Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social.” (Nichols, 2001: 73). Diversos documentários procuram nos persuadir ou convencer por meio de retórica, de um argumento, de linguagem cinematográfica, sobre algum ponto de vista que o diretor/instituição quer veicular. A *voz do documentário*, conceito criado por Nichols, diz respeito ao argumento, o ponto de vista, ou a perspectiva sobre o mundo, veiculada pelo cineasta. Assim, procura-se imprimir uma forma para apresentar uma determinada idéia sobre o objeto filmado. A voz do documentário diz respeito à intenção do cineasta. Esta maneira de persuasão não se confunde com a forma do filme (estética), mas, certamente, a contém.

Na história do cinema, a diferenciação da representação cinematográfica entre filmes documentários e filmes de ficção levaram o espectador a acreditar

numa idéia de que o documentário capta, representa, de forma muito precisa, a realidade. De certo, sempre houve, na história do cinema documentário, filmes que não buscavam essa idéia estreita de mimeses, mas também é certo que o espectador espera do documentário um outro tipo de engajamento quando vai assistir ao trabalho. A imagem feita pela câmera cinematográfica, que ‘capta’ o movimento do mundo, cumpre um papel fundamental, pois aparece como testemunha, apresentando ao seu espectador essa a idéia de mundo real fotografado.

O cineasta Jorge Furtado explicita o problema exemplarmente: “Um filme sobre uma vida não é uma vida, assim como pintura de uma cama não é uma cama e a pintura de um cachimbo não é um cachimbo”. (In: Labaki & Mourão , 2005: 107). Porém, o quadro pintado de uma cama carrega a dúvida se aquele quarto existia realmente ou foi uma cama pintada pela imaginação do pintor, enquanto na fotografia e no cinema, a imagem de uma cama sempre leva a crer a existência de uma cama. Assim, na imagem cinematográfica, leva-se em consideração, principalmente, o seu caráter indicial, ou seja, o traço do objeto que a câmera capta, fato que induz o espectador a valorizar o filme como uma evidência da realidade. Diante dessa característica intrínseca da imagem fotográfica, Eduardo Coutinho coloca a sua preocupação: “Geralmente, não uso a imagem como evidência, como prova jurídica, como prova de que é verdade, como ilustração, como ênfase ideológica ou como maneirismo”. (In: Labaki & Mourão, 2005:138). No entanto, nos documentários do diretor, na busca pela oralidade do homem comum, diferente da procura por uma verdade estabelecida, mira-se no valor da palavra falada.

Nos filmes *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master*, e *O fim e o princípio* os depoimentos dos personagens compõem, geralmente, um mosaico de opiniões e ações feitas pela fala. A oralidade, e a forma como ela aparece, ou seja, preservada na sua intenção, no seu contexto, suscita novos caminhos, compõe novas e diferentes interpretações para a representação do homem comum, influencia o espectador, compondo um imaginário social (uma memória) do outro mais complexificado. “Difere totalmente de um texto interpretativo, linear, que conta histórias de outros, invariavelmente outros.”, diz Habert, a respeito de *Cabra marcado para morrer*. Em seus filmes posteriores, as características de

abertura para a alteridade, na cinematografia do personagem, conservam-se e intensificam-se, fazendo da afirmação de Habert um comentário para todo o conjunto de filmes do diretor. Neles, se “estabelece assim a fluência dos corpos vivos, que lembram dos acontecimentos, repensam sua participação e reconstituem sua memória social”. (Habert, 2006:34). É este movimento de abertura para a voz do outro, de seus limites, da constituição da memória social, por meio da oralidade, que vamos focar neste trabalho.

Iniciamos esta pesquisa, a partir da leitura de Walter Benjamin, mais especificamente do texto *O narrador*, em que ele problematiza, exatamente, a perda da experiência da narrativa oral na contemporaneidade: “A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando” (Benjamin, 1985: 59). Mais do que esclarecer, Benjamin proporcionou o ponto de partida para as nossas indagações. Indagações sobre a figura do narrador, o contador da tradição oral e a representação cinematográfica documental contemporânea que privilegia a oralidade.

Para Benjamin, o narrador era uma figura que passava um determinado tipo de experiência, onde os ouvintes podiam se relacionar com aquilo que estava contido na narrativa, e aplicar essa sabedoria, fruto da vivência, na realidade da comunidade. Ele afirma: “Tudo aponta para a relação que isso mantém com qualquer narrativa verdadeira. Clara ou oculta, ela carrega consigo sua utilidade. (...) o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte”. (idem, *ibidem* :59). Por sua vez, Benjamin define conselhos menos como uma resposta a uma pergunta, e, sim, como *uma proposta que diz respeito à continuidade de uma história que se desenvolve agora*. Coutinho, com seus filmes, também nos dá conselhos, que estão ligados à possibilidade da comunicação, e nos faz reconhecer que o sujeito-falante se constitui “como sujeito, a partir da própria prática”. (Marcondes, 117:2001).

Benjamin coloca dois arquétipos de narradores: o marinheiro mercante (o viajante) e o lavrador sedentário (o agricultor). O marinheiro era o conhecedor de um mundo além da comunidade de origem; viajava e, no seu retorno, passava as experiências vivenciadas em diferentes locais, no encontro com outros, e dialogava com as experiências sensíveis de seus ouvintes. O lavrador sedentário era um conhecedor dos enigmas da natureza, de seus ciclos, de seu tempo, e

transmitia a tradição, principalmente, ligada à produção artesanal, a sua experiência concreta necessária para a manutenção da vida comunitária. Ambos, viajante e lavrador eram seres pertencentes inteiramente a uma comunidade. Deste modo, numa sociedade onde prevalecia a tradição oral, a transmissão do conhecimento se dava, também, pela narrativa oral dos acontecimentos, imbuindo de significado as experiências da comunidade tradicional. O declínio da narrativa oral aconteceu com o surgimento do romance e sua popularização a partir da invenção da imprensa. A ação de contar histórias não é a mesma do ato de escrever um romance. O narrador não só narra experiências vividas ou relatadas, mas também troca esta experiência com um ouvinte atento. O romancista, por sua vez, “é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele está desorientado e não sabe mais aconselhar”. (Benjamin, 1985: 60). Benjamin coloca que, além do romance ter encontrado na burguesia um campo fértil para seu florescimento, o surgimento da imprensa e, por sua vez, da informação implica, também, mudança na forma de narrar. Antes, as notícias, que vinham de longe, tinham uma autoridade que lhes conferia valor, seja em termos espaciais (distância), seja em termos temporais (tradição). Por sua vez, a informação possui uma característica eminentemente local, devido ao interesse na busca de uma audiência, e, por isso, exige verificação, necessita que soe plausível. Assim, a informação exige que ela seja inteligível por si mesma. Os acontecimentos aparecem para nós munidos de explicações plausíveis, jogando para longe o extraordinário, o milagroso, enfim movimentos que beneficiam a narrativa. “Se a arte de narrar rareou, então a difusão da informação teve nesse acontecimento uma participação decisiva”, diz Benjamin. (idem, ibidem: 61).

A representação cinematográfica de Eduardo Coutinho foca na oralidade, mas não em qualquer uma. Consuelo Lins coloca que a procura por personagens que se narram bem, que relatam bem, é uma constante nos filmes do diretor. Então, faz-se imprescindível entender onde ele encontra esse tipo de narrativa, e, por conseguinte, qual tipo de experiências é valorizado nestas buscas filmicas. Os filmes se passam, principalmente, em comunidades, edifícios, fazendas, com menor poder aquisitivo, onde moram ou atuam pessoas mais dispostas à conversação. Podem morar em favelas, podem trabalhar catando lixo, podem viver numa fazenda no sertão paraibano, e, no entanto, o que importa é a

predominância das narrativas orais sobre o cotidiano, sobre as tradições, sobre as formas de fazer no cotidiano, enfim, elementos fundamentais para o entendimento da forma de ação do homem comum e como este fabula sobre os diversos aspectos da vida. O filme que Coutinho procura, portanto, não tem a ver com a informação, não procura esmiuçar um tema, dar razões, explicar a realidade, mas escutar as diversas falas contidas nas experiências pessoais existentes no mundo contemporâneo. Coutinho já trabalhou em televisão, fazendo jornalismo, e afirma: “Eu evito em meus filmes fazer jornalismo cuja base é a pura informação”.(In: Labaki & Mourão, 2005:133) Através da oralidade, o diretor procura suprir, exatamente, essa desvalorização de sentido da palavra escrita, que surge com o romance e a informação.

Em *O Narrador*, Walter Benjamin também fala de como as experiências do mundo moderno estavam cada vez mais distantes de serem entendidas dentro de referências compatíveis com a vivência comunitária da tradição oral. Ele descreve a impossibilidade da transmissão pelos soldados das vivências nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, uma experiência impossível de ser passada e tampouco necessária para a manutenção do sentido de comunidade. Após a guerra, os soldados voltavam mudos da terrível guerra de trincheiras, sem experiências possíveis de serem narradas. Homens que cresceram num mundo não mecanizado e, como ele descreve, *uma geração que andava de bondes puxadas a cavalos*, tiveram seus corpos minúsculos esfacelados por máquinas de matar, num cenário desconhecido. Assim, Benjamin fala da dificuldade de se encontrarem narradores que falem do sentido das coisas, num mundo dominado pela técnica:

Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito. É cada vez mais freqüente espalhar-se em volta o embaraço quando se anuncia o desejo de ouvir uma história. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências. (Benjamin, 1985: 57).

No início do filme *O fim e o princípio*, Eduardo Coutinho narra, em *off*<sup>6</sup>, a sua procura; um movimento de busca por um filme, que se assemelha a uma resposta ao crítico alemão: “Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falam da vida (...) Eu quero histórias... de como se vive ou se viveu no sertão”. Representado no filme de uma forma bem específica, portanto, o

---

<sup>6</sup> Termo em inglês para descrever aquele que fala, numa cena, mas não aparece na imagem; que está fora de quadro.

homem comum não seria um resquício, ou uma tentativa de reencontrar um possível contador de histórias benjaminiano?

Se em Benjamin há a percepção da “sujeição do indivíduo às forças impessoais e todo-poderosas da técnica, que só faz crescer e transforma cada vez mais nossas vidas de maneira tão total e tão rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pela palavra”, (Gagnebin, 1994: 67), no cinema de Coutinho, há um movimento de resistência, que busca, exatamente, uma relativização da técnica cinematográfica, valorizando a experiência do indivíduo e, por sua vez, a valorização da palavra. De outra forma, podemos dizer que, na trajetória cinematográfica do cineasta, a técnica cinematográfica vai sendo simplificada, os procedimentos de filmagem e edição vão sendo controlados, principalmente com o objetivo de reter o sentido da palavra do cineasta e do outro. “O segredo parece ser o de não se deixar seduzir pela parafernália do cinema. Ao adotar uma espécie de franciscanismo cinematográfico, Coutinho teria descoberto as virtudes estéticas da escassez”. (Salles, 2004: 7).

No filme *O fim e o princípio*, o diretor vai ao encontro de uma comunidade rural, lugar onde as pessoas contam histórias. Lá, ele conversará com lavradores, idosos, e que, portanto, apresentam várias características comuns com aquilo que Benjamin chama de lavrador sedentário. No filme, vemos idosos que fabulam a respeito da vida, detentores de uma sabedoria adquirida e maturada com o tempo. São principalmente camponeses que, em sua maioria, não possuem uma cultura escrita, mas que se comunicam com um estilo verbal que soa para nós, espectadores, não só interessante, mas surpreendente. A busca por um ambiente rural traz, em si, outras questões: não estamos num espaço onde o anônimo predomina, mas, ao contrário, valoriza-se a vizinhança, a história de cada morador, que conhece um ao outro, num ambiente relacional.

O filme é entrecortado com seqüências de depoimentos de moradores, dados a partir do encontro com o cineasta, e das imagens que retratam este ambiente rural, onde fica o sítio Araçás, no sertão da Paraíba. Entre um conjunto de conversas e outra, vemos, por exemplo, uma mão que lentamente conduz, com uma vareta, um pedaço de algodão, enrolando-o. Em outro instante, vemos o gado, sendo conduzido no pasto, delimitado por uma cerca, e, num terceiro momento, vemos um grupo de pessoas caminhando e rezando numa ‘estrada’ de terra, no meio do sertão, como uma pequena procissão. São imagens que ligam

um conjunto de relatos ao outro e, portanto, mostram um ambiente social, estruturador dos depoimentos, das falas no filme, e do próprio filme como enunciação. São imagens que fazem parte de uma memória coletiva da comunidade rural, no sentido dado pelo sociólogo com tradições durkheimianas, Maurice Halbwachs (1877-1945), como veremos no capítulo 4. Por sua vez, em outro momento, Rosa, uma das personagens do filme, aparece dirigindo uma motocicleta (lambreta), demonstrando, também, a presença do moderno que bate à porta da tradição.

Fiquemos, por enquanto, na intermediação que acontece entre o primeiro e o segundo bloco de conversas, de relatos. A câmera focaliza um fio de algodão, e, num movimento lento, chega na mão de uma senhora idosa. A câmera acompanha a mão que se junta a outra, e, ao fundo, revela a face enrugada desta senhora, concentrada, executando seu ofício. [Corta] A mão segura uma vareta e gira, enrolando o fio de algodão. A câmera vagueia passando da formação do fio de algodão até a outra mão. O som da cena é ambiente, e o tempo de edição acompanha o tempo da ação, que é lento. Esta preservação do tempo do artesão é também paralela à preservação do tempo do diálogo no filme. “Walter Benjamin sugere-nos que todo contador de histórias mantém com seu material uma ‘relação de artesão’. Sua tarefa consiste em ‘modelar a matéria prima da experiência, a sua própria e a de outrem, de maneira sólida, útil e única.’”. (Stam, 1981: 127). Os atos de falas analisados no capítulo 3, portanto, possuem esta característica artesã, são como jóias moldadas pela duração do tempo da fala.

Em resumo, acreditamos que a busca pela representação do homem comum por meio do relato oral, sob certas condições que envolvem a preservação de certos procedimentos de filmagem e edição no documentário, nos remete às questões que Walter Benjamin aborda em seu texto. Estes procedimentos expõem a relação que o cineasta estabelece com o outro, num ambiente de trocas de experiências.

Falamos, entretanto, de indagações que surgiram a partir da leitura do texto *O narrador*, e, não, de respostas. Nos filmes de Eduardo Coutinho captar a questão do uso da linguagem pelas pessoas foi prevalecendo durante a sua trajetória. A conversa, o encontro, como se dá a comunicação entre os diversos atores sociais, incluindo o próprio cineasta, são fatores que foram tomando conta da representação filmica deste diretor, e que iremos abordar ao curso deste

trabalho. Se a jornada de Coutinho, como cineasta, caminha no sentido da predominância do uso da linguagem pelos personagens, utilizaremos autores ligados ao campo da pragmática; principalmente, John Langshaw Austin (1911-1960), filósofo que se dedicou a estudar a questão do uso da linguagem comum.

A possibilidade de pensar a prática contemporânea do cinema documentário por meio desse aparato lingüístico, ligado ao campo da pragmática, possibilita reconhecer diferentes atitudes na posição do documentarista. Partimos para o reconhecimento da valorização ou não dos usos da linguagem pelos personagens. Deste modo, a forma como aparecem estes usos da linguagem falada nos documentários contemporâneos, indicam, acreditamos, uma possibilidade de reconhecimento da posição ética do cineasta frente ao outro, homem comum representado.

A possibilidade de vermos esta prática da linguagem depende da intenção do documentarista na hora da concepção do filme, seja no momento da filmagem, seja no momento da edição. Faz-se imprescindível ver o outro que se busca filmar como sujeito integrante desse processo de representação, ou estes momentos de usos da língua, das indisciplinas (táticas) em relação ao campo determinado pelo cineasta, não estarão presentes na representação fílmica, como veremos.

Eduardo Coutinho acredita no encontro como processo de conhecimento, conhecimento das “razões do outro”. Sobre isso, ele relata a Consuelo Lins que o outro pode não ter razão em suas colocações, mas, certamente, tem as suas razões. O objetivo do diretor, portanto, está em revelar as racionalidades dos outros: como eles narram o que acreditam que pensam, e como falam sobre o que acreditam que fazem. Sobre essa possibilidade de conhecimento, o próprio diretor diz:

Eu estou interessado em conhecer, não posso transformar o mundo com um filme, já sei disso há mais de 20 anos. Se pudéssemos transformar o mundo com um filme, não sei se eu seria capaz de fazer esse filme. Temos de ter dados sensíveis, e os filmes podem dar esses dados. Se você não conhece não pode transformar direito. (Coutinho apud Lins, 2004: 112).

O cinema, como qualquer representação social, é campo de embate de idéias, de construção e reconstrução de conhecimentos, de aproximação do objeto, mas sem nunca atingir à plenitude do próprio objeto. Esse embate, como em qualquer representação social, acontece tanto no campo do conteúdo, quanto no de sua forma. Para entender como Coutinho está interessado em conhecer faz-se

imprescindível analisar a forma como pergunta e interage com o entrevistado. Perguntas, interjeições ou apenas repetições da fala do entrevistado como: “ah é?”, “O que é isso?”, “Como você faz isso”, “Explica de novo isso para mim?”, “Como é que é isso?”, “Difícil é?”, “Judiava?”, são frases constantes que fazem com que o entrevistado fabule a respeito, signifique, colocando sempre no outro a necessidade de continuação da conversa, ponte necessária para produzir uma significação. Relatos do homem comum que surgem a partir da conversa. Examinemos as conversas.