

Capítulo 2 - O espaço do filme *O fim e o princípio*.

Tudo começa com a procura do cineasta por uma comunidade rural. No primeiro plano do filme, aparece uma imagem de sertão vista da janela de um carro na estrada. Escutamos, em *voice over*, Coutinho, que está sentado no banco da frente da van, de costas para a câmera, olhando para a estrada. A narração relata a busca pelo filme. Ele diz que, a princípio, ele não sabe como será o filme, nem exatamente sobre o quê. Sua idéia é achar uma pequena comunidade rural e fazer entrevistas sobre a vida das pessoas neste local. Sabemos pela narração do diretor que o filme pode também se tornar uma procura de personagens e se tornar um filme sobre a busca de um filme. Desse modo, aquilo que antes era apenas um projeto, na declaração feita no livro de Consuelo Lins, agora se incorpora ao corpo do filme, como explicação dos procedimentos de filmagem para o espectador.

No primeiro dia de filmagem, Coutinho vai ao encontro de Rosa, uma agente da Pastoral da Criança, que pode ajudá-lo na empreitada. Numa varanda, Coutinho conversa com várias pessoas, todos da mesma família. O cineasta também está em quadro, ou a sua voz está *em off*. Ele está à procura de uma narrativa, ou de várias narrativas. Coutinho revela o seu desejo por histórias, na cena, quase sem perceber o que fala a agente da pastoral. Rosa lhe responde, mas o diretor, fora de quadro, não está atento a sua resposta, parecendo que ele fala pra outra pessoa, que também está na varanda:

Coutinho:

Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falam da vida, você não tem uma vida?

Rosa [com ar de satisfação]:

Ahh! Olha aqui, se contasse, aquela dali dizia tudo... [apontando para a sua avó, Zefinha]

Coutinho [continua *em off*] :

Eu quero histórias...

Rosa [fala, simultaneamente, para a assistente do diretor]:

Quando nasceu, o tempo que comeu em casca de pau, quando teve fome...

Coutinho [ao mesmo tempo que Rosa, mas *em off*] :

... como se vive ou se vivia no sertão e as pessoas têm histórias.

Quando o cineasta fala que está em busca de histórias, ele diz que está em busca de experiências que possam ser relatadas e de uma determinada forma. Em outro momento, como veremos posteriormente, um pouco mais adiante no filme, ele explica aos espectadores que tipo de experiências ele, cineasta, procura. Dessa forma, ele mostra para os espectadores os procedimentos de filmagem e, mais uma vez, por meio de uma narração.

Desse modo, o começo do filme mostra esta procura por uma delimitação geográfica e temática, quando o cineasta apresenta ao espectador e aos personagens o que ele quer. Ele faz isso por narração e diálogos, como no primeiro encontro do diretor com Rosa e sua família, moradores da fazenda Araçás. Coutinho não está à procura de qualquer narrativa, de quaisquer personagens.

O diretor detalhou o enfoque da narrativa, no seu depoimento sobre o projeto do filme: “Não há porque ter um tema. O que é a vida em uma vila? E porque no sertão nordestino? Porque lá a invenção verbal é muito forte.” (Lins, 2004:189). Coutinho, portanto, procura pessoas que saibam se expressar verbalmente e de uma maneira que ele considere interessante. Nessa delimitação do assunto do filme reside sua autoria, sua posição de conquistador. Como já disse antes, busca-se o revigoração da fala na imagem, pela criação verbal.

Rosa conhece a região e pode guiar a equipe nesta busca de personagens. Assim, desde o início Rosa surge como uma facilitadora das condições de execução do filme. Todo esse enredo fica explícito no filme. Como acontece no modo participativo, nada de essencial do método de trabalho do cineasta, da feitura do filme, fica aparentemente de fora das vistas do espectador.

No princípio, aproveitando o conhecimento e a simpatia de Rosa, nas palavras do diretor, ele a coloca como a pessoa que inicia a conversa, e que entrevista os possíveis personagens. Age como se dissesse: “Rosa, você é a diretora”. Rosa e a equipe chegam aos povoados nos quais ela trabalha. Sempre em frente da câmera, Rosa explica aos entrevistados quem são aquelas pessoas que a acompanham, e o que elas querem. A mediadora pergunta sobre a vida no sertão, sobre trabalho, sobre as condições do lugar; no entanto, os personagens,

com os quais Rosa conversa, não vão ao encontro do que Coutinho procura: intimidade. Com a imagem de José, um lavrador que reclama das condições de vida para Rosa, o cineasta dirige-se ao espectador, por meio de um novo *voice over*, porque estes depoimentos, que retratam de uma forma distanciada as condições de vida e de trabalho do mundo rural na Paraíba, não são o seu foco.

Coutinho

Dois dias de filmagens em Riachão dos Bodes e comunidades semelhantes nos convenceram a interromper a busca por outros lugares. Na verdade, a gente sentiu que, a relação de Rosa com outros moradores, não ia muito além das questões de trabalho, não criava realmente intimidade. Daí, decidimos nos concentrar em Araçás, a comunidade onde a família de Rosa vive a mais de um século.

Dessa forma, o diretor estabelece para o espectador um campo, o espaço de filmagem que lhe interessa, o campo do relato ligado à intimidade. Para conseguir entrar nesse ambiente, a equipe escolhe o sítio Araçás, lugar onde a família de Rosa mora, e que se tornará a delimitação necessária para o tipo de filme que o diretor faz. A idéia de um filme sem tema não exclui uma delimitação prévia do cineasta. Este espera por encontrar algo diferente dos relatos que falem das dificuldades de forma distanciada, relatos que beiram a reivindicação (política), ao contrário de relatos que primam pela experiência de vida.

Coutinho, em seu primeiro encontro com Rosa, já havia obtido um depoimento da avó de Rosa, dona Zefinha, - *aquela dali que se contasse, dizia tudo* - depoimento pautado pela experiência de vida de uma pessoa de 84 anos. Zefinha fala do seu cotidiano no sertão; seu discurso parte da sua vida para falar do mundo. Zefinha fala de como era duro trabalhar, acordava cedo, trabalhava na roça com algodão, enfrentava a seca, e rezava para a saúde dos meninos. Esta entrevista contrasta com as entrevistas que se seguem, quando Rosa leva a equipe para as comunidades vizinhas, e os relatos soam mais como reivindicações. Zefinha descreve como se sentia no passado de trabalho árduo, enquanto José fala das condições, no presente, da vida no sertão. José relata com tom de reclamação: “A gente não tem condição de cortar hora de trator. É difícil um transporte para a rua. São quinze quilômetros um transporte daqui para a rua; quando adocece uma pessoa é difícil tirar para a rua. Tudo é difícil aqui, pra gente (...)”. Dessa maneira, Coutinho valoriza as experiências de vida individuais, e deixa de lado os relatos que falam de forma coletiva das condições de trabalho – *A gente não tem... ; difícil pra gente...*

A escolha é, portanto, concentrar a filmagem no espaço em que Rosa dialoga de maneira afetiva. O espaço geográfico será sempre uma condição para que o cineasta conquiste o filme, descubra o outro. O diretor estabelece um campo de atuação cinematográfico específico que é o campo dos relatos pessoais. O diretor procura a proximidade. Isto se apresenta como ponto fundamental para entender o cinema de Eduardo Coutinho, um cinema quase confessional. Todo o movimento do filme é uma busca pela proximidade: a intermediação de Rosa surge como uma primeira tentativa.

Em entrevistas, o cineasta expõe a sua intenção de preservação da palavra daquele com quem ele conversa, da sua tentativa de entender as razões do outro. Sobre isso o diretor diz: “Há pouco tempo, li algo que era o seguinte: é aderir ao objeto, e objeto quer dizer a coisa que está na frente da câmera”. (In: *Interseções*, 2003:109). Coutinho não filma coisas inanimadas, mas gente viva que é o que interessa a ele. Ele continua: “Então, a primeira coisa é aderir ao objeto que se está filmando, e para isso tem de se renunciar à soberania de sujeito como diretor, porque só assim é que se pode realmente aderir ao objeto”. (idem, *ibidem* :109). Ao mesmo tempo, o diretor evidencia a assimetria do encontro filmado, devido ao poder daquele que detém a câmera: “Você é o diretor, mas só constrói um filme a partir de uma adesão inicial ao objeto, que será incluído nesse produto que você constrói. O que não significa que você não deixa de ser inevitavelmente o autor, o sujeito, mas isso acaba sendo uma forma de sair de si”. (idem, *ibidem*:109).

Assim a construção do filme, para o diretor, parte de um pressuposto inicial que é a realidade do encontro assimétrico entre cineasta e o objeto. Para o diretor, a construção do filme dá-se, portanto, a partir daquilo que se obtém do objeto sem pré-conceitos estabelecidos. “O que me interessa são as razões do outro, e não as minhas. (...), tenho de botar as minhas razões entre parênteses, a minha existência – moral, física, espiritual -, para tentar saber quais são as razões do outro, porque, (...) o outro pode não ter sempre razão, mas tem suas razões”, diz o diretor. (idem, *ibidem*: 109).

Nesse sentido, a questão da proximidade, da afetividade, surge como ponto fundamental; crença no relato da experiência pessoal como dispositivo, inclusive, para abordar as questões relativas às condições de trabalho, como aconteceu na entrevista com Zefinha, e como irá acontecer com vários personagens que surgirão durante o filme. Assim, os relatos podem versar sobre o trabalho na

lavou, sobre a seca no sertão, sobre a relação de dominação homem e mulher, contanto que possuam um caráter confessional daquele que relata.

A seqüência que se segue ao relato interrompido de José, *voice over* do cineasta, é uma síntese do espaço cinematográfico do filme. Rosa aparece sentada numa mesa. A sua frente se encontra uma folha grande de papel pardo. Coutinho pede fora de quadro (em *off*) que ela desenhe o mapa do sítio Araçás. Rosa traça os limites da fazenda inteira, explica quantas famílias existem ali. Ela faz um ponto, escreve o nome de quem mora, e tece comentários a respeito das características do morador. Ela desenha uma linha de ligação até outro ponto, como se fosse uma ponte entre um uma casa e outra, como nas brincadeiras de criança, que nas revistas de palavras cruzadas vão ligando ponto a ponto, até formar uma figura.

Pela imagem, Rosa cria um mapa relacional para o espectador. Para onde vamos e o que veremos, no filme, está intrinsecamente ligado às formas como Rosa se relaciona com esse espaço. O espectador escuta Rosa como aquela que guia nossos passos no mundo do outro. Você pode entender *fulaninho* assim, você pode entender *sicraninho* assado.

Esta cena, esta maneira de relatar, remete àquilo que Michel de Certeau descreve em *A invenção do cotidiano* (2005), ou seja, o relato como uma maneira de fazer, de espacializar. Certeau diferencia dois conceitos para entender a forma das pessoas relatarem os modos de fazer na cidade, no sentido geográfico. São eles: lugar e espaço. O conceito de lugar se apresenta como algo configurado pela ordem, um próprio de cada coisa. Duas coisas não podem coexistir num mesmo lugar. No mapa, Rosa indica onde estamos, as casas das pessoas, e como elas são. O conceito de espaço, por sua vez, se apresenta como o campo de conflito, onde os atores se movimentam, efetuam ações, e, conseqüentemente, estão num campo temporalizado. Certeau (Certeau, 2005: 202) exemplifica: “O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando percebida na ambigüidade de uma efetuação (...)”. Ele também coloca que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (*speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos”. (idem, *ibidem*: 202). Certeau faz um paralelo entre a possibilidade de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre assim como o enunciante faz do sistema lingüístico. Por isso, Rosa não só indica que a casa de Dona Vermelha é aqui, e a casa de Leocádio é ali. Rosa diz que Leocádio é

metido a sabichão porque sabe ler. Sobre Dona Vermelha, Rosa nos diz que ela rezava pra ajudar as crianças, mas também estava interessada no porco que o pai de Rosa havia matado para o almoço. Se Rosa coloca Leocádio e Dona Vermelha em determinado lugar: Leocádio - sabichão, Dona Vermelha – esperta; ela também fala de seu espaço, sua forma de reconhecimento do lugar para determinar a sua de forma de ação; no entanto, para nós espectadores ela aponta lugares próprios: sabichão e esperto. A representação do espaço (lugar de conflitos, negociações) estará presente, para nós, quando Rosa e equipe começarem a visitar as casas dos senhores e senhoras de idade do sítio Araçás. Ficará patente como Rosa se dirigirá aos entrevistados idosos com deferência, para que recebam a equipe e conversem com o diretor. Por sua vez, Coutinho é quem aparece, para o espectador, num ambiente estranho, sem lugar próprio; é ele quem quer ser aceito pela comunidade para fazer seu filme. O uso da câmera inscreve-o no espaço do filme, invertendo a posição, e colocando a pessoa entrevistada no campo cinematográfico, lugar que não lhe é próprio.

No âmbito da recepção do filme, para o espectador cinematográfico, não haveria apenas lugares, definições de próprios, mas também espaços. O espectador não fica passível frente à representação cinematográfica. Ele não só vê como se encontram cineasta e pessoas comuns, mas vê como são as suas casas, escutam as suas vozes. O frequentador da sala de cinema dialoga no campo subjetivo com o filme. A representação social torna-se espaço, na medida em que o espectador confronta a imagem, a retém, a rejeita, a critica.

Voltemos novamente à forma do mapa. Rosa desenha um ponto representando uma casa e escreve o nome da pessoa que mora lá. Desse ponto, traça uma linha até a próxima casa. Simultaneamente ao desenho da linha, Rosa vai dizendo: “aqui do lado, daqui da casa de Zefinha, a leste, daqui (...) nessa estrada vemos a casa de Maria Borges”. Podemos notar que o ato de traçar a linha entre uma casa e outra fala do percurso, da maneira de fazer este percurso. Este mapa audiovisual também lembra os itinerários assim como os mapas medievais, que indicavam percursos por fazer, etapas por cumprir, ou ainda, como quando se indicavam cidades por onde passar e rezar, ou as distâncias computadas em horas ou em dias de marcha; enfim, um conjunto de possíveis ações a serem realizadas. Para se conhecer Araçás é preciso ir à leste e encontrar o sabichão, ir aqui do lado

na casa de Maria Borges, que é uma parteira. Aqui perto, subindo por aqui, é a casa de Zequinha Amador, pessoa muito considerada na região.

Entre os séculos XV e XVII, apesar de ainda se encontrarem presentes nos mapas as figuras “narrativas” de diversos gêneros, como caravelas, animais e os mais diversos personagens, houve uma mudança com a crescente presença de um espaço mais abstrato representado pela geometria euclidiana. A caravela não era apenas uma “ilustração”, um ícone, mas representava uma operação histórica, uma expedição marítima, uma ação performativa. O mapa do filme inclui Rosa, o gesto de Rosa, as descrições de Rosa. Ela faz parte do mapa tanto quanto seu desenho, porque define para espectador o espaço do filme: Será Leocádio sabichão ou não? Será Dona Vermelha esperta ou não?

Com o desenvolvimento urbano, cada vez mais foram se apagando as descrições de percursos dos mapas. Essa maneira de representar refletiu a ascensão do pensamento moderno que privilegia um distanciamento maior do objeto, a abstração, ou ainda, aquilo que Certeau indica como a atitude do homem que vê de cima do arranha céu a paisagem da cidade. Essa analogia, de ver a cidade de cima, não ensina a maneira de se chegar a algum lugar, como ultrapassar as barreiras presentes no percurso concreto da cidade.

No filme *Edifício Máster* (2002), o espaço está pautado de maneira inversa ao do filme *O fim e o princípio* (2005). O dispositivo de filmagem é semelhante, ou seja, a delimitação de um lugar, uma locação única, como procedimento para a representação filmica, mas a forma relacional como Rosa traça as ligações entre os pontos de importância no mapa não aparece entre os moradores do Edifício. “Morar em um prédio não faz ‘comunidade’; nenhum morador diz ‘nós’ (...). No prédio, o que liga os moradores entre si, na maior parte dos casos, é unicamente a ordem numérica dos apartamentos e dos andares”, escreve Lins sobre o filme. (Lins, 2004: 156).

Edifício Máster foi um grande sucesso em termos de público para documentários no Brasil: cerca de 85 mil espectadores. Nele o diretor procura entrevistar pessoas de classe média que moram em conjugados, num edifício em Copacabana. No filme, entramos num mundo de apartamentos conjugados. Entre uma entrevista e outra vemos os corredores escuros do edifício, as imagens azuis das câmeras de vigilância, quase anti-sépticas, as vistas para fora das janelas dos apartamentos que evidenciam novas janelas de outros prédios, outros edifícios

Masters. É este o espaço do filme. O enclausuramento do interior do prédio. A vista de fora só aparece através das janelas dos conjugados, assim como nas prisões.

Por sua vez, a vigilância aparece como um dos pontos fundamentais do filme. O diretor traz “para o interior do filme uma tensão constitutiva da atualidade, em que se conjugam paradoxalmente isolamento e visibilidade: tudo ver, tudo exhibir e ao mesmo tempo enclausurar, afastar, coagir, separar”, descreve Lins. (idem, *ibidem*: 154).

Edifício Master começa com um plano da equipe entrando no prédio visto através de uma tela de tv. A imagem vem de uma câmera de segurança que filma a calçada. A imagem é azul e Coutinho, junto com a equipe, abre um portão de ferro gradeado. Então, há um corte para uma imagem normal da equipe já dentro do prédio falando sobre questões da produção: quem pode ajudar quem. Eles entram no elevador, vemos 2 câmeras com a equipe, a porta do elevador se fecha e a imagem fica preta. [corta] Surge um dos corredores do edifício. No fundo do quadro, vemos um morador entrando ou saindo do apartamento. O corredor é escuro, tem várias portas e é pintado de amarelo. Escutamos barulho de chave. A câmera faz uma panorâmica para a esquerda, rodando cento e oitenta graus e revelando um outro corredor igual, com mais portas, porém vazio. A câmera caminha em direção ao final do corredor e surge a voz de Eduardo Coutinho narrando em *voice over*:

Coutinho

Um edifício em Copacabana. [pausa] A uma esquina da praia. [pausa] 276 apartamentos conjugados. Uns quinhentos moradores. 12 andares. 23 apartamentos por andar. [pausa] Alugamos um apartamento no prédio por um mês. Com três equipes filmamos a vida do prédio por uma semana.

As imagens desse corredor remetem o espectador, de forma categórica, às cenas de outros filmes sobre o sistema prisional. Esta imagem do corredor do edifício se assemelha às imagens dos corredores dos presídios, onde cada pessoa está presa em sua cela, em seu apartamento. O som, presente, da chave que abre e fecha portas, reforça esta idéia de lugar controlado, lugar vigiado. Som também similar aos filmes contemporâneos sobre as prisões. É um corredor vazio, escuro, e onde o espaço comum é homogeneizado, e o anonimato está indicado por cada número na porta, mostrando o lugar onde se habita.

O diretor conversa com diversos moradores sobre as suas vidas, sobre o prédio e sobre como é morar em Copacabana, lugar onde o prédio se encontra. No filme, Coutinho vai, de apartamento em apartamento, conversando com cada personagem em suas casas. Aparecem imagens da equipe, pedindo licença para entrar e conversar. Os moradores são pessoas com origens extremamente diversificadas, vivem em conjugados, num prédio de classe média, que, agora, graças à ação do síndico, é ‘familiar’, como diz uma das personagens.

A equipe de filmagem bate na porta de Daniela. Ela tem em torno de trinta anos, cabelos pretos, veste uma camisa listrada de roxo, vermelho e azul. Ela estava dormindo, apesar ter marcado o encontro com a equipe do diretor. Seu cabelo está despenteado quando atende a porta. Uma das assistentes de Coutinho conversa com Daniela, e pergunta se tem problema a entrevista acontecer hoje, ou se ela prefere que aconteça noutra hora. Daniela, com voz baixa, responde que não tem problema para ela, mas, sim, para quem vai assistir à entrevista.

Na conversa com o diretor, Daniela está sentada olhando de perfil para a câmera. Ao fundo, vemos uma porta de madeira com vidros coloridos. Na maior parte da conversa, não há nenhuma referência de Coutinho na imagem, a não ser a sua voz. Daniela autodefine-se como sendo extremamente neurótica e tendo problemas de sociofobia. Daniela não parece confortável e raramente encara Coutinho ou a câmera. Daniela fala sobre a sua dificuldade de andar em Copacabana, relatando o seu mapa do bairro. Ela diz: “A aglomeração típica do vai e vem de Copacabana faz com que eu chegue em casa muito estressada”. Coutinho questiona: “A multidão, essa coisa?” Daniela explica: “É... porque eu não sei, se são pessoas demais ou calçadas muito estreitas, ou se é uma fusão desagradável dos dois elementos”.

Daniela explicita o espaço que são as calçadas de Copacabana. Por esse espaço, conceito temporalizado, reflexo do cotidiano, ela relata sua experiência da cidade que a deixa estressada. Daniela enuncia e denuncia a vida opressiva da cidade, onde os pedestres anônimos caminham em velocidade, sem referência afetiva um com o outro, cada qual com mapas completamente distintos, independentes, que não servem um para o outro. Aqui se encontra um exemplo da idéia de saber lidar com o percurso concreto. Mas pelo seu oposto. Neste relato, fica evidente a dificuldade de uso do espaço. No relato geográfico de Daniela, são

as barreiras, que se encontram nos percursos concretos da experiência da vida na cidade, que são ressaltados para o espectador.

Daniela questiona o incomodo da aglomeração na cidade: pessoas demais ou calçadas de menos? Daniela não nos traça um mapa possível para nosso caminhar. Em seu relato sobre o espaço, Daniela anda por Copacabana e não se sente confortável, parece não se apropriar das calçadas, do espaço, não explicita maneiras de fazer, mas principalmente uma forma de sentir.

Lembremos do texto¹¹ de Benjamin que descreve exatamente esta sensação de experiência enfraquecida de sentido: a falta de capacidade dos soldados em relatar a vivência da guerra de trincheiras. É a falta de vigor do sentido da palavra na experiência do homem frente ao mundo moderno. Daniela consegue, porém, relatar, mas ela indica sua angústia em viver numa metrópole. Ela descreve a opressão do sistema, entretanto, até aqui, sua subversão fica apenas nesta descrição. Em outro momento, por exemplo, Daniela diz preferir andar de elevador quando está sozinha, para não ter que encarar outras pessoas, ou seja, um espaço sem conflito. Daniela exprime quase o extremo oposto de um mapa relacional, ou seja, quase uma falta de mapa, quase um não saber fazer. O fazer cotidiano implica a necessidade de comunicação, diálogo. Para se andar no sítio Araçás devemos, ao encontrar Zequinha Amador, saber que ele é uma pessoa considerada na região. O mapa audiovisual de Daniela não serve para outras pessoas, pois ela não busca comunicação.

Coutinho que filmou muito em favelas, comunidades carentes, acha nessas comunidades um poder criativo na forma da expressão verbal. Por conseguinte, o que faz desses lugares comunidades é exatamente uma possibilidade de estabelecer referências, saber quem são seus vizinhos, perceber uma interdependência necessária para a sobrevivência.

Sobre estas formas de agir, táticas de sobrevivência, é que Michel de Certeau se contrapõe às considerações que Foucault faz da nossa sociedade como uma sociedade disciplinar.

Foucault substitui a análise dos aparelhos que exercem o poder (isto é, das instituições localizáveis, expansionistas, repressivas e legais) pela dos “dispositivos” que “vampirizam” as instituições e reorganizaram clandestinamente o funcionamento do poder: procedimentos técnicos

¹¹texto *O Narrador*, citado na introdução deste trabalho.

“minúsculos”, atuando sobre e com os detalhes, redistribuíram o espaço para transformá-lo no operador de uma “vigilância” generalizada. Problemática bem nova. (Certeau, 2005: 41).

A contraposição, para ele, não se dá como uma forma de negar a idéia de sociedade disciplinar para a qual Foucault nos chamou atenção, mas como uma forma de mostrar que, segundo ele, não podemos reduzir a nossa análise da sociedade às formas disciplinares de poder.

No entanto mais uma vez, esta “microfísica do poder” privilegia o aparelho produtor (da disciplina), ainda que, na “educação”, ela ponha em evidência o sistema de uma “repressão” e mostre como, por trás dos bastidores, tecnologias mudas determinam ou curto-circuitam as encenações institucionais. (idem, ibidem: 41).

Dessa forma, ao contrário da disciplina, Certeau privilegia uma gama de reações feitas pelo lado dos consumidores, aquilo que ele chama de astúcias, “quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de “táticas” articuladas sobre os “detalhes” do cotidiano” (idem, ibidem: 41). Certeau, portanto, centra a sua pesquisa nas práticas dos consumidores que compõem uma rede de antidisciplina, ou seja, uma outra perspectiva da sociedade disciplinar.

Daniela representa através de seu relato uma micro-reação, apesar de sua fala estar repleta de medo e submissão que sociedade disciplinar produz. Ela descreve de forma clara o movimento massacrante das ruas, e fala sobre o enclausuramento, forçado e momentâneo, nos elevadores dos prédios de Copacabana. Assim, se Daniela não sabe traçar um mapa, ela, pelo menos, formula o problema.

Isto acontece novamente quando, mostrando um quadro feito por ela, Daniela expõe de forma límpida a ferida que existe com o sistema de vigilância na sociedade da disciplinar. Na cena, Daniela segura um pequeno quadro pintado por ela. Nele vemos algumas manchas pretas arredondadas e com formatos irregulares. O fundo da pintura é todo com tons de cinza. Daniela explica que o simbolismo a sensibiliza. Daniela se expressa oralmente muito bem, usa o sistema lingüístico de maneira adequada, mostrando principalmente sua submissão às regras. Formula seu pensamento com surpreendente coerência e lucidez. Explica o título do quadro em inglês demonstrando uma educação privilegiada.

Daniela

(...) eu coloco os nomes em inglês: Floresta do meu desespero, que fala de paranóia e desamor.[corta]

Floresta é um lugar tão dúbio. Floresta é você explorar, é arborização, é oxigênio, é aventura e é enigma. É o que puxa a curiosidade. Inclusive muito citada nas histórias infantis, inclusive as que colocam mais terror. [corta]

E aqui [mostrando as manchas] são os olhares que colocam a selva de pedra como um lugar em que... há muita paranóia, e que há muita invasão. E que de alguma forma parece que estamos sendo sempre assistidos.¹² Mas é ...

Esteticamente é ridículo, mas eu não ligo, porque eu não tenho pretensão. E isso aqui pra mim, no dia, foi balsâmico, eu resolvi muitas coisas.

Daniela explicita a sensação de vigilância, fala dos olhares na “selva de pedra” onde há “muita invasão”, ou ainda, na frase “estamos sendo sempre assistidos”. Daniela exprime a existência desse poder panóptico porque ela mesma é a sua expressão. Seu medo internalizado, exposto por meio da arte e do relato, fala da sua vivência problemática na sociedade disciplinar, assim como Foucault o descreve:

Cada um, em seu lugar, está bem trancado em sua cela de onde é visto de frente pelo vigia; mas os muros laterais impedem que entre em contato com seus companheiros. É visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação. (...) Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação. (Foucault, 1977:177, 178).

Daniela coloca a existência do seu medo, da autocensura, independente do poder institucional, que pode ou não estar presente no controle comportamental urbano; “o essencial é que ele se saiba vigiado”. (idem, ibidem: 178). Deste modo, a sociedade disciplinar também se revela, no filme, pela presença das imagens das câmeras de segurança¹³, um dos instrumentos usados pelo síndico para a moralização do comportamento no prédio; que outrora fora “um antro de perdição” como descreve a moradora Vera.

¹² Grifo nosso

¹³ As seqüências de imagens, tiradas das câmeras de segurança, aparecem em três momentos do filme.

A indisciplina, entretanto, também está presente, pois nem sempre as imagens dos corredores do edifício representam a falta de contato entre os moradores. A cena, singela, acontece num intervalo entre uma conversa e outra.

[Interior-dia -corredor do edifício]. Som de música ao fundo. A imagem é de um corredor do prédio fora de foco. Em primeiro plano está escuro, mas, ao fundo, há uma luz fria. A imagem fica aos poucos em foco. O enquadramento mantém-se fixo, num plano-seqüência, e vemos então várias molduras de portas com capachos, um extintor e o reflexo da luz fria na parede. No fundo, na última porta, um gato anda sobre o capacho e mia. Um menino de uniforme e mochila, pronto para a escola, surge de uma porta do lado esquerdo do quadro, onde deve ficar a escada do prédio, que o espectador não vê. A chave do menino cai no chão do corredor, assim que ele desce a escada. O gato, ao fundo, gira em torno de si mesmo, parecendo se coçar ou brincar. O menino pega a chave, e nota o gato no fundo do corredor. O gato mia.

O menino anda em direção ao bicho. E encosta-se na parede do corredor do prédio e assovia para o gato. Chama o elevador que não está em quadro, assim como todas as portas dos apartamentos do corredor. Ele anda até o último capacho do corredor, onde está o animal, e toca a campainha. Um barulho de máquina industrial revela que o elevador chegou. O garoto insiste, batendo na porta do apartamento. Bate mais uma vez, até que alguém aparece. O garoto fala: “Seu gato está aqui”. A mulher, gentilmente, fala alguma coisa não muito audível, mas que tem sentido de justificativa para o gato estar fora da casa. Ela pergunta se está tudo bem com o garoto, e agradece levando o gato para dentro.

O garoto pega o elevador e o corredor fica vazio novamente. Iniciativa do menino que representa a possibilidade de comunicação, de interação; quebra de uma passividade solitária onde cada morador cuida de sua cela.

No mapa do filme *O fim e o princípio*, não seria possível entender o espaço onde as pessoas interagem, as falas dos personagens e como eles se constituem, sem compreender a ligação entre elas. Rosa fala do sabichão, da esperta, do respeitável. No filme *Edifício Máster*, Daniela fala de isolamento. A personagem tem uma visão tão clara que expõe a sua face moderna, um raciocínio extremamente lógico, expressão mesmo de um mapa sem referências à ação, ou aos marcos históricos.

Os mapas atuais sem referências às ações, ou aos marcos históricos, como outrora foram as figuras das caravelas que falavam de uma determinada expedição, são institutos de um tipo de saber moderno, cartesiano. Certeau, entretanto, coloca que, apesar da ausência nos mapas contemporâneos das descrições dos percursos, nas descrições orais sobre o espaço da cidade descrevem-se formas do fazer cotidiano. Pelos relatos feitos pelas pessoas, na cultura cotidiana, pode-se perceber as maneiras de fazer, de fabricar, de andar pela cidade; porém, não é o caso de Daniela. Ao contrário, no filme que busca o mundo rural, o mapa audiovisual de Araçás está ligada a esta tradição, de mapa do fazer.

São formas de fazer que não se inscrevem na memória oficial, e podem ser identificadas pelo relato. Desse modo, o relato não é só descrição, mas também ação; ação de uma outra memória. Algo que não se estabelece na ordem, mas, ao contrário, surge a partir do acaso, da oportunidade do dominado de desvirtuar o sistema, como diz Certeau. Assim, o relato do homem comum pode expor o modo de fazer do cotidiano, as formas de se caminhar pela cidade; são as enunciações pedestres. “A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., as trajetórias que ‘fala’. (...) Indefinida diversidade dessas operações enunciadoras. Não seria, portanto, possível reduzi-las ao seu traçado gráfico”, diz Certeau. (Certeau, 2005:179). Nato, personagem do filme *O fim e o princípio*, expõe seu modo de fazer, ao explicar como encontra água. Ele diz ao diretor: “Ói, um homem vai para um banco de colégio, ele aprende muita coisa... mas as coisas matuta[s] se aprende no campo... Porque vai convivendo, vai vendo, vai ficando prático, vai conhecendo”.

Os filmes de Coutinho estão neste limiar do acaso, onde acontece, num espaço delimitado, a procura da invenção verbal. Na cena do filme *O fim e o princípio* em que Rosa desenha os limites da fazenda onde mora, ela também relata sobre seus vizinhos e familiares, estabelecendo percursos, atos performativos, e espaços - zonas de conflito e negociação.

Fica delimitado o espaço cinematográfico para o espectador. O filme se concentrará nos relatos, nas experiências de vida, e na forma de aproximação entre a equipe e o outro, moradores da fazenda Araçás. A partir daí, Coutinho conversará com os moradores de Araçás em suas casas, principalmente, os moradores mais velhos. Rosa estará sempre presente, às vezes mediando mais, às

vezes, menos, dependendo do interlocutor. Os relatos que Coutinho obtém são fruto de conversas entre o cineasta e personagem ou a mediadora (Rosa) e personagem.

Coutinho chega a afirmar que faz filmes de conversação, rejeitando inclusive a noção de entrevista, pois isso lembra a noção de especialista, que fala como autoridade sobre um assunto. O diretor pergunta aos personagens sobre suas vidas, onde nasceram, como trabalharam, “faz perguntas que qualquer pessoa pode responder a partir de sua experiência de vida”. (Lins, 2004:148). Na conversação, a relação entre o diretor e personagem precisa estar presente na tela. E para que isso aconteça, evidencia-se de mil formas o processo de filmagem: “(...) presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer ser filmada ou que discute com você diante da câmera”. (Coutinho, In: Projeto história, 1997:167). Coutinho chama estes procedimentos de verdade da filmagem, ou seja: as contingências concretas da situação da filmagem, com a participação ativa do cineasta, seguindo, como já dissemos, a linha do cinema *vérité* de Jean Rouch. Essa participação ativa procura a palavra do outro, ponto central nos documentários de Coutinho.

O meu tipo de documentário, o que me interessa fazer, a coisa que mais me interessa, são filmes de conversação, filmes em que a palavra humana, com a imagem da pessoa que fala, dá uma coisa a mais. Não é rádio não, pra mim é cinema como qualquer outro tipo de cinema, mas que essa relação de conversação, essa relação de duas pessoas com uma câmera no meio é essencial. (In: XAVIER, LOCATELLI & MORINI, 1992)

No filme *O fim e o princípio*, Coutinho valoriza a conversa, porém acontece mais: ela também gira em torno da importância da palavra, seu caráter contratual, como reconhecimento da honra, num mundo predominantemente relacional. Zeca, por exemplo descreve, com orgulho, o trato que fez com o pai de Rosa.

Zeca

Esse terrenozinho foi comprado sabe a quem ? O pai de Rosa.

Coutinho

O pai de Rosa, Geraldo...

Zeca

Geraldo Timóteo. Me vendeu. Essas duas travessinhas assim... Eu era morador, aí ele foi e me vendeu. Nós não passemos (sic) escritura. Ele me vendeu, eu paguei...Aí ele disse: Quando quiser passar escritura vamos. Aí eu disse: não deixa estar, deixa estar aí... Ai nunca passemos (sic) nem escritura. Tá lá, sem passar escritura.(rindo) Um dia, se der certo, nós passa (sic).

Coutinho

Tudo na palavra?

Zeca

É, só na palavra.

Zeca não demonstra só uma outra forma de relação com a propriedade, mas demonstra também um respeito pela palavra do outro, ponto central num filme que procura restaurar a narrativa, no sentido benjaminiano.

Delimitado o espaço cinematográfico, relatos ligados à intimidade, sobre a experiência de vida dos moradores do sítio Araçás, o filme atém-se aos personagens. Cada conversa tem começo, meio e fim, dentro de um mesmo momento, ou seja, elas não são entrecortadas por nada que não esteja naquele espaço, naquele instante da entrevista. O encontro com Zeca, por exemplo, é editado todo em bloco. Primeiro aparece Rita, sua esposa; depois ele chega em casa e interrompe a entrevista com Rita; ele participa da entrevista com sua esposa; Zeca fala; ele e Rita discordam e acaba a entrevista. Dessa forma, o instante do relato é único, não havendo cortes espaciais dentro do momento da conversa. Todos os depoimentos serão editados seguindo a ordem cronológica como foram filmados. Por sua vez, as experiências desses moradores do sítio Araçás, quase todos parentes de Rosa, não estão ligados por um encadeamento no filme, lógico, retórico, senão pelo próprio conhecimento das experiências daqueles que relatam. Cada relato mostra um ponto de vista momentâneo, sobre algum assunto, que surge motivado pelo cineasta, mas sem uma linha preestabelecida para onde se vai. Procura-se apenas iniciar a conversa e mantê-la viva, para que aquele que enuncia exponha modos de vida, crenças, perspectivas, fora de padrões pré-determinados pelo cineasta.

É assim que se possibilita uma fala como a de Rita, mulher de Zeca. Rita tem 69 anos de idade, mas aparenta certo vigor físico. Está com cabelo preso, usa

brincos, e veste uma blusa azul com flores brancas. No enquadramento, vemos Rita em close. Ela olha e conversa com Coutinho do qual não vemos nenhuma referência, apenas escutamos a sua voz. Ao fundo, fora de foco, há uma mesa com um objeto vermelho em cima de uma toalha azul. Logo no início da conversa, ela fala do trabalho na roça, e foge dos estereótipos que falam da dureza do trabalho na lavoura.

Coutinho

É como é que foi a infância? Trabalhou muito na lavoura? Como é que era?

Rita

Desde a idade de 5 anos, jogada nas roça trabalhando. Deixei agora, que estou já velha, curta da vista... E não é possível... Mas eu achava bom! Achava bom! Quando eu vejo até hoje, quando eu vejo cair chuva, eu digo: Ai meu Deus! Aiiii...meu Deus! Se Jesus renovasse a minha idade... pra eu trabalhar na roça... é tão bom!

Rita não fala como alguém que se sente injustiçada pelo trabalho árduo no campo. Não se adequa numa idéia de mulher sofrida, oprimida pelas condições inadequadas da vida no sertão, e comum no imaginário brasileiro, mesmo dentro da própria narrativa filmica, como aparece no depoimento de Zefinha, que fala da “seca de 15”¹⁴ no começo do filme. Não há uma unidade necessária para os conteúdos das falas de Rita e Zefinha. Não se procura representar uma idéia do trabalho da mulher no campo, mas das experiências concretas e diferentes pela qual cada indivíduo passou. Assim, os moradores da fazenda Araçás irão discorrer sobre os mais variados temas como: cotidiano, trabalho, casamento, religião, dinheiro, ética, vida e morte, enfim, uma diversidade de pensamentos, onde a forma como cada personagem enuncia importa. Fica enfatizada a questão estética da enunciação, dos estilos verbais dos personagens. Desta forma, o diretor privilegia montar, no filme, atos de falas inteiras, ou seja, procura manter sempre a intenção, preservando o contexto da enunciação – valorização da palavra como contrato, honra.

Por isto, entre uma fala e outra não há planos de cobertura que possibilitem montar uma idéia de uma enunciação com outra. Os cortes nas falas dos entrevistados são sempre mostrados independentemente do enquadramento,

¹⁴ Ano de 1915.

fazendo assim que sejam freqüentes os *jump cuts*¹⁵. Falaremos aqui brevemente do *jump cut* como uma metonímia de todos os procedimentos auto-reflexivos presentes no filme.

O *jump cut* já foi sinônimo na linguagem cinematográfica de prática que evidencia o corte. Prática que acentua o procedimento da filmagem ao invés de escondê-la. Na linguagem cinematográfica considerada clássica do filme ficcional, a tentativa para esconder as transições (os cortes) entre um plano e outro são fundamentais para o entendimento da narrativa de forma linear.¹⁶

O *jump cut*, entretanto, foi absorvido pela linguagem cinematográfica contemporânea, assim como diversos outros procedimentos auto-reflexivos que antes estavam confinados a um gênero de filme que pretendia causar estranhamento ao espectador. “Os anúncios de televisão estão repletos de auto-reflexões, mas eles não representam uma ‘brincadeira’ e, sim, a maneira das grandes empresas ‘brincarem’ com nossas almas e cabeças. Bem utilizada, entretanto, a auto-reflexividade pode servir aos fins liberatórios”, diz Stam. (Stam, 1981: 80). No cinema ficcional contemporâneo, um filme que, na sua forma, contenha um número excessivo de *jump cuts*, não significa, necessariamente, uma exposição dos procedimentos de filmagem para o espectador. O uso deste artifício, por exemplo, pode querer, apenas, acelerar o ritmo da exposição da imagem, acelerando o ritmo do filme, sem evidenciar uma quebra efetiva do discurso linear para o espectador. Ao contrário, a quebra rápida de continuidade entre muitos planos sucessivamente, todos eles quase semelhantes, faz que passemos mais rápido de uma seqüência a outra, produzindo uma elipse.

No documentário, durante uma entrevista, o *jump cut* ainda adquire uma outra dimensão, que se aproxima destes fins libertários, da qual nos lembra Stam. Num filme documentário em que se queira esconder o corte do espectador, ou apenas suavizá-lo, o cineasta possui um cardápio de técnicas para obter este efeito que conduz a uma impressão de linearidade do discurso. Desse modo, para que se passe de uma fala a outra, o cineasta tem ao seu dispor, basicamente, quatro formas de procedimento no momento da montagem da entrevista: 1) “cobrir” a fala do personagem, ou seja, colocar uma ou mais imagens, exteriores ao registro

¹⁵ Um corte que quebra a continuidade do tempo pulando de uma parte da ação para a outra que é obviamente separada da primeira por um intervalo de tempo. (Dancyger, 2003:462).

¹⁶ Sobre transparência e opacidade ver *O discurso cinematográfico: Opacidade e Transparência*, de Ismail Xavier.

do momento da enunciação, em cima do corte, disfarçando a mudança ocorrida no áudio entre as sentenças proferidas pelo entrevistado. Procura-se ‘esconder’ o corte entre uma frase e outra, montando a enunciação do personagem que parece seguir uma seqüência lógica, ‘única’, como se houvesse sido dito daquela maneira. Cortam-se as pausas longas, os titubeios, as hesitações que fazem parte do linguagem oral cotidiana. Busca-se a clareza e rapidez para passar uma informação. Estas imagens, que ficam entre uma fala e outra do personagem, podem ilustrar, comentar, e, inclusive, negar o que está sendo dito; 2) podemos fazer uma interrupção temporal, colocando uma outra cena, ou entrevista, (*cut away*) para depois retornarmos ao momento da entrevista interrompida; 3) podemos usar as falas do personagem, com enquadramentos diferentes, em momentos diferentes da entrevista. Procuram-se juntar os diferentes momentos da enunciação, registradas numa entrevista, quando os enquadramentos da pessoa representada foram modificados seja em ângulo, seja em tamanho. É desta maneira que acontece, quando durante uma entrevista um personagem fala em plano médio, e se corta para uma fala em close, suavizando a impressão de corte para o espectador, pela mudança de perspectiva, de tamanho do plano; e, finalmente, 4) podemos usar um efeito de transição que escamoteia o momento do corte, fazendo que ele passe despercebido entre uma fala e outra. Isto é o que acontece quando se dissolve uma imagem na outra de forma rápida, ou se usa um rápido *flash frame* (quadro em branco ou preto, no meio dos cortes). Esse procedimento provoca uma ‘piscada’ entre uma imagem e outra, aludindo ao nosso olho que pisca. Esses quatro tipos de procedimentos não são os únicos, mas são muito comuns, tanto na linguagem jornalística, quanto no filme documentário.

Como já disse, os procedimentos de edição dos filmes de Coutinho foram, ao longo dos anos, caminhando para um estilo seco, no sentido de eliminar quase tudo que era exterior ao momento da filmagem. Nesse sentido, o *jump cut* não aparece como uma tentativa de auto-reflexividade, chamando atenção apenas para o meio cinematográfico, mas vai além. Nos filmes do cineasta, a presença da auto-reflexividade, ou seja, a presença daquilo que constrói a representação aparece menos como um instrumento de desmistificação da própria imagem do que uma contextualização das possibilidades do encontro filmado, uma necessidade da própria representação do problema da comunicação. Com a predominância de um espectador de cinema contemporâneo, extremamente habituado ao audiovisual,

seria ingênuo pensar que Coutinho apenas procura apresentar o aparato cinematográfico. Dessa forma, a procura da representação do encontro necessariamente inclui o cineasta. O que se procura acentuar é o momento concreto do encontro, do ato de fala do personagem e do diretor, da comunicação possível.

Assim, um plano de cobertura não cabe no momento da fala do outro. Se aquele que relata descreve o trabalho no campo, não haverá imagens do sertão. Se a senhora fala das crianças que morreram, não será apresentado o cemitério onde elas estão. Na fala do outro está apenas o outro com suas expressões faciais, seus gestos. O pulo visual entre duas imagens semelhantes do entrevistado falando evidencia a escolha do cineasta por determinadas falas e não um discurso ininterrupto, linear e coerente. Por isso, há uma escolha pelas ausências de planos de cobertura, pela ausência de música, excetuando aquelas captadas no momento da gravação do filme, até a tentativa de minimizar a edição, no sentido de colocá-la em ordem cronológica. Tudo isso aparece como uma tentativa de evitar adicionar sentidos exteriores ao momento da experiência do encontro concreto entre cineasta e o mundo escolhido; valorização do momento concreto do relato; referência com a realidade. Por isso, se há uma busca na valorização da palavra falada busca-se também uma valorização do momento filmado.

Este movimento estético do diretor foi desenvolvido de maneira plena no filme *Santo Forte* (1997), e se acentou ainda mais no filme *O fim e o princípio* (2005). Como já foi dito, o diretor insere pequenas e poucas explicações em *voice over* que não procuram valorar a imagem, mas apenas descrever as circunstâncias ou intenções do cineasta, ou seja, aquilo que Coutinho chama de dispositivo. Sobre isto, Lins descreve:

como filmar – coração do trabalho do cineasta – coloca-se como a mais violenta necessidade” de uma produção. Não se trata de um mesmo dispositivo para todos os trabalhos. Há alterações intimamente ligadas ao que será filmado. E mesmo os procedimentos que se repetem – locação única, trabalhar com vídeo, a equipe na imagem -, repetem-se na diferença e são rearticulados a novas determinações. (Lins, 2004:101).

Dispositivo, portanto, são as limitações impostas pelo próprio cineasta, citadas acima, para a construção de um determinado universo no espaço fílmico. Isso é fundamental para revelar o processo da representação; mais uma vez, as escolhas que possibilitam o conhecimento do cineasta sobre a realidade.

Desse modo, a questão do espaço geográfico apresenta-se como uma questão fundamental, uma parte integrante do dispositivo. Coutinho privilegia um espaço geográfico como possibilidade de conhecimento. Como mostramos, em outros filmes, ele já havia filmado em uma favela e em um edifício. Esta restrição, de locação única, serve ao diretor como uma construção de um campo, um *próprio*, como define Certeau.

Esta delimitação geográfica é uma *estratégia* no sentido do conhecimento, necessária para a possibilidade do filme. As estratégias estipulam um lugar para que seja possível a manipulação das relações. A *estratégia* é “o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder” (o cineasta) “é isolável de um ‘ambiente’”, ou seja, o estabelecimento de um *próprio*. (Certeau, 2005 :46).

Em contraposição, o homem comum, ou aquele que está sendo representado, utiliza-se das *táticas*, pois ele não possui um *próprio*. Está num campo semântico que não é o seu de origem, não possui os meios de produção, nem delimita o que é ou não interessante dentro do ambiente cinematográfico. Se a *estratégia* depende do espaço, as *táticas* dependem do tempo, pois é, na espera do momento oportuno, que elas se realizam. É no sentido de oportunidade, de ocasião que os consumidores (dominados) tratam de tirar proveito das *forças que lhe são estranhas*.

De forma mais clara: a atuação no campo do outro é o que Certeau chama de *táticas*. E as *táticas* que se apresentam no relato do entrevistado não são cortadas na edição dos filmes de Coutinho. Ao contrário, são esses momentos que indicam e reforçam a questão do filme como encontro. Se forem preservados os contextos das enunciações abre-se uma brecha para que a *ocasião* fique impressa na imagem, na conversa. São momentos em que os dominados se utilizam das *táticas* para tirar proveito da situação e alterar momentaneamente a correlação de forças no momento da representação. No cinema, a idéia de ocasião, só acontece no momento da filmagem, quando aquele que é representado pode intervir deixando algo que lhe é próprio.

Então, não só devemos entender a delimitação do campo cinematográfico como a delimitação do espaço necessário para a possibilidade de conhecimento, mas estamos falando de uma representação filmica do espaço onde as

possibilidades de ação acontecem, as possibilidades dos usos das táticas aparecem e o conhecimento se dá pelo conflito, pelo diálogo, pelo jogo.