

Capítulo 3 – Sobre como surgem os relatos.

Mesmo se não há nenhuma verdade, o homem pode ser veraz, mesmo se não há nenhuma certeza confiável o homem pode ser confiável.

(Hannah Arendt em A Condição Humana, apud Marcondes, 2001: 164)

[Exterior – Dia - Quintal da casa de Dona Mariquinha] Aparece em quadro, a fachada de uma casa simples com uma porta de madeira. A porta é dividida ao meio, comum no ambiente rural. A metade de cima está aberta, enquanto a de baixo, fechada. A parede da frente da casa é branca e está com a pintura gasta. Rosa entra em quadro, e a câmera a segue. Com cuidado, Rosa abre a porta, e entra na sala. Deixa seu livro (ou caderno) na mesa, e bate palmas chamando: “Mariquinha”. Rosa dirige-se ao outro aposento, e a câmera entra na casa para acompanhar a sua ação. O interior da casa também é modesto, tipicamente rural, mas com sinais de modernidade. Há uma geladeira, televisão e um aparelho de som na sala. Dona Mariquinha aparece. Vemos e ouvimos um movimento de dentro do aposento. Rosa a cumprimenta: “Oh... Oh”. Dona Mariquinha aparece em quadro ao fundo do corredor. Rosa pede benção. Dona Mariquinha responde: “Deus lhe abençoe”. Dona Mariquinha conversa com Rosa meio reticente, dizendo que está meio doente. Rosa pergunta se ela pode conversar um pouquinho, e Dona Mariquinha diz que pode demais. Ela anda, simultaneamente, em direção à sala e à câmera, onde se encontra Coutinho. Ele a cumprimenta e pergunta: “A senhora está bem?”.

Rosa explica quem são aquelas pessoas, os integrantes da equipe. Rosa diz que eles foram lá para entrevistá-la, já que ela é uma pessoa muito importante na comunidade. Dona Mariquinha faz graça com a fala de Rosa. Dona Mariquinha ironiza: “É... é mermo... uma obra como essa... uma velha caduca como eu”.

[corta]

Este pequeno fragmento de cena coloca a questão fundamental que pautará a forma como surge a maioria dos relatos no filme: o diálogo como um jogo, um desafio. O caráter de diálogo presente no documentário apresenta elementos de duelo verbal, como acontece quando Dona Mariquinha dá a resposta irônica a

Rosa. A comunicação se dá; apresenta um sentido de cooperação, mas apenas na medida em que ambas entendem o caráter semântico das falas. Neste momento de ironia, há uma quebra na comunicação, intenção opostas dos personagens: uma querendo convencer a outra a falar, quase adulando; e a outra que percebe a intenção e responde, mostrando que está atenta ao objetivo da ação, contida no ato de fala de Rosa. A mediadora de Coutinho fica, momentaneamente, sem ação, demonstrado pela sua expressão facial. Rosa fica sem jeito para continuar o diálogo. [corta]. Estes momentos de ruptura, ou de quase ruptura, serão valorizados pelo diretor, e remetem à própria situação de filmagem, ou seja, à auto-reflexividade. Dona Mariquinha questiona, com esta ironia, de maneira sutil e rápida, o interesse do cineasta em conversar com ela, *uma velha caduca*.

Após Dona Mariquinha se ajeitar numa cadeira de plástico, há um corte para o enquadramento da conversa entre Coutinho e Dona Mariquinha. O plano é tradicional, onde se vê apenas Dona Mariquinha em close, à direita de quadro, olhando para a esquerda, enquadramento usual para entrevistas. O eixo da câmera está na mesma altura da senhora, não conotando nem superioridade da câmera, nem subserviência desta em relação ao personagem. A imagem é estável, produzida com a câmera no tripé, diferentemente dos planos anteriores, quando a equipe chegou à casa. Na maioria dos depoimentos, o filme seguirá esta linha, apresentará os planos de chegada da equipe, apresentações, e um relato, onde a câmera estável foca o homem comum na conversa com Coutinho, como no tipo de enquadramento descrito acima. Distinguem-se dois momentos: um caracterizado pela espontaneidade e outro pelo momento planejado que é a conversa entre diretor e personagem.

[Interior – Dia - Sala de estar da casa de Dona Mariquinha]

D. Mariquinha

O meu nome é Maria Ambrosina Dantas. Mas o povo chama eu de Mariquinha.

Coutinho

Ah é... A senhora gosta mais quando chama Mariquinha ou quando chama o nome verdadeiro?

D. Mariquinha

Mas Deus agradece é Maria. Apelido não vale nada.

Coutinho

Ah é...

D. Mariquinha

Se rezar para uma pessoa pelo apelido não serviu aquela reza.

Mais adiante, no diálogo, Coutinho pergunta:

Coutinho

E a reza qual é? As palavras?

D. Mariquinha

Não digo não. Ninguém ensina não que...

Coutinho

Ahaaa.....[aceitando o mistério].

Sempre deu certo?

D. Mariquinha

Deu. Toda a vida. E tudo isso só vem pra minha casa.

Coutinho

A senhora cobra? A senhora cobra dinheiro?

D. Mariquinha

Nunca recebi nada. [pausa] Que reza não se vende. [pausa maior] Vende? [interpelando Coutinho]

Dona Mariquinha, que estava inclinada para a frente, mais próximo da câmera e do diretor, afasta-se, recostando na cadeira e cruzando os braços. Faz isso, como se soubesse que tem razão.

Desse trecho da conversa com Dona Mariquinha fica explícita a troca, o jogo de falas, e como surgem os relatos no filme *O fim e o princípio*. Coutinho pergunta, principalmente, a partir daquilo que o ‘entrevistado’ lhe traz, e acontece ainda mais, também é questionado por este. O diretor reconstitui os relatos de cada morador da fazenda Araçás, pinçando os momentos que explicitam este processo de comunicação entre diretor e personagem. Desse encontro, apresentado no filme, cada morador constrói um relato pelo uso da linguagem de uma forma específica. A preservação dessas especificidades na expressão verbal no documentário expõe também a nossa forma citadina de uso da linguagem. Dona Mariquinha mostra aquilo que pra nós está esquecido, evidenciando na sua indagação uma lógica nossa: *Que reza não se vende. [pausa] Vende?* Este tipo de

questionamento ao diretor acontecerá em vários momentos do filme, são as enunciações daqueles que são representados. Os momentos de intervenção do personagem não estão ligados a pressuposições do cineasta, mas aparecem como uma enunciação protegida pela ocasião do encontro, do jogo de falas, as astúcias já abordadas no capítulo anterior.

Estas enunciações, preservadas em seu contexto, remetem-nos ao estudo dos usos da linguagem que cada personagem faz no encontro com o cineasta. No filme, a preservação do momento do encontro implica a manutenção da intenção das enunciações. Cada depoimento foi editado respeitando a ordem cronológica do discurso do personagem, respeitando os intervalos entre as incongruências do pensamento, respeitando as pontuações do entrevistado, e, mais uma vez, as suas performances. Como já dissemos, estes procedimentos, no momento da montagem do filme buscam valorizar o uso que os personagens fazem da linguagem. Por isso, a comunicação aparece como a pedra angular para o entendimento do filme. Filme que comunica e que fala sobre comunicação.

Observemos a indagação de Mariquinha. Há uma pausa entre a sentença *Que reza não se vende* e a pergunta *Vende?*. A primeira frase refere-se à crença do personagem, e a segunda age sobre o cineasta. A pausa entre uma fala e outra é suficiente para deixar a primeira sentença como uma conclusão, se a segunda fosse eliminada do filme. Esta pausa poderia ser considerada um tempo morto, algo que deixaria o filme mais lento e não acrescentaria informação, “valor”, quando se foca, apenas, na crença do personagem. Mariquinha relata o que acredita já na primeira enunciação; porém, a intenção de preservar a pausa entre uma fala e outra, quando poderia ser facilmente cortada, expõe o procedimento do cineasta no momento da montagem do filme: importa ressaltar as ações dos personagens e não apenas as suas crenças.

O ordenamento do mundo e as formas de se agir ao falar, portanto, são os movimentos que os personagens fazem durante o filme inteiro e indicam a forma como o cineasta procura a representação do outro. “Compreender a linguagem é importante para se compreender a natureza humana”. (Marcondes, 2001:55). Coutinho, assim como o filósofo da linguagem, está interessado no uso, ou seja, nas “funções da linguagem: asserir, prometer, ordenar, etc e pelas condições segundo as quais estes atos são praticados o que independe de uma língua específica”.(Marcondes, 2001:57) Dessa forma, os relatos surgem das quebras que

o entrevistado impõe ao momento da filmagem. *Vende?* impõe uma resposta do diretor, aquele que iniciou o processo de comunicação, para aquele que, a princípio, está sendo representado. Quando Dona Mariquinha pergunta *Vende?*, ela também está indagando ao cineasta se ele acredita nisto. Antes de questionar Coutinho, ela afirma: *Que reza não se vende*, deixando claro aquilo em que acredita. Assim, Dona Mariquinha instiga o diretor a revelar a sua posição, a pensar em suas próprias palavras. Perguntar se reza é vendida, já inclui a possibilidade desta ação no mundo – valores do mundo do cineasta e do espectador do filme; portanto, a posição do diretor, estrangeiro no sítio Araçás, representa também a posição estrangeira do espectador, urbano, em relação ao homem comum do meio rural. De outra forma, essas indagações que se remetem diretamente ao cineasta, rebatem, também, no próprio espectador: *Vende?* Na tela, há o silêncio do cineasta, na sala de cinema há a reflexão do espectador que escuta a pergunta.

De outra maneira, podemos dizer que os momentos de intervenção do representado, através dos usos da linguagem, mostram o próprio processo da comunicação, fator chave para o entendimento do filme. O cineasta reconstitui a própria forma de se agir no mundo, de se construir o mundo; de mostrar valores, tanto de um mundo rural, com características arcaicas, quanto do homem urbano representado pelo próprio personagem cineasta. Quando aprendemos uma língua, não aprendemos apenas um conjunto de signos, mas a isto se acrescenta a forma de utilizá-los, a ocasião, o momento propício. Dessa forma, “a linguagem pode ser entendida desta maneira como constituidora e reguladora da atividade social, tendo em vista sua função comunicativa e as características de sua aquisição, que representam sua dimensão social”. (Marcondes, 2001: 55).

Coutinho faz um documentário onde o diálogo prevalece. A preservação do contexto da fala enfatiza o caráter índicial da imagem fotográfica (cinematográfica), como um referente do real. “O termo documentário revela, em si, um desejo epistemológico inerente” ligado a esse conhecimento do real, diz Scheibler. Em latim, *docere*, indica a habilidade em ensinar, a possibilidade de momentos de conhecimento através de um desejo por um determinado lugar de cognição. (Scheibler, 1993:137). Neste lugar de cognição que é a sala de cinema, o espectador de documentários espera que o filme traga aspectos das condições reais de existência, e isto acontece pelo reconhecimento de códigos do filme que

conferem a autenticidade ao documentário. O espectador espera encontrar por meio da linguagem cinematográfica indícios do real.

De outra forma, os momentos de encontro filmado entre personagem cineasta e personagem, escolhidos pelo diretor para integrar o discurso fílmico, fortalecem esse caráter indicial da imagem documental. Outro exemplo acontece na cena que segue ao diálogo com Dona Mariquinha.

[Dia – Exterior – Imagem de Sertão - Quintal da casa de Assis]. Rosa fecha a porta de uma cerca e caminha em direção a uma casa. Na cerca ao lado, lençóis estendidos balançam com o vento. A câmera acompanha Rosa que anda sobre uma terra árida. [Corta] Ela chega numa porta que está aberta. Perto da soleira da porta, quase dentro da casa, ela diz: “Opa”. Escutamos um outro “Opa” em resposta, que vem de dentro da casa. Rosa pede para entrar, recebe autorização e pergunta se a pessoa, que a câmera não vê, está bem. A voz que completa o diálogo é masculina. A câmera aproxima-se da porta, revelando o rosto de quem conversa com a mediadora. É Assis. Ele, que estava respondendo a Rosa sobre sua condição de saúde, muda de expressão, quando percebe a câmera que o filma. Momento de revelação para o homem representado pela câmera, e, por sua vez, daquele que olha a imagem feita pela câmera. O olhar do representado, diretamente para a imagem, revela a própria câmera para o espectador. Coutinho que chega junto com a câmera, mas não aparece em quadro, o cumprimenta. Assis aperta a mão de Coutinho e diz: “Oi, doutor vamo entrar pra dentro”. [corta] Vemos o interior da casa, onde uma mulher está em pé, no lado esquerdo do quadro, segurando uma criança no colo. No lado direito do plano, há uma janela e uma cadeira plástica. Assis entra em quadro pela direita trazendo outra cadeira. Ele deixa a cadeira no chão, conversa com a mulher que deixa a criança com ele. Ela sai de quadro pelo mesmo lugar pelo qual Assis entrou. Assis, que pegou a criança no colo, diz para alguém que está do lado de fora da imagem, à esquerda de quadro: “Sente menino, pra cá. [pausa]. Pobreza não pega em vocês, não”. [corta] Assis está falando com alguém da equipe que está fora de quadro. Ele mais do que oferece uma cadeira para o integrante da produção, ele induz a pessoa a sentar ali, pela força da sua enunciação. Ao dizer que *pobreza não pega em vocês não*, ele declara que pobreza não é uma doença contagiosa, fazendo que sua enunciação tenha uma força maior do que a simples oferta.

A rejeição à cadeira precisa ser justificada para não haver quebra na comunicação. Isto não aparece no filme, no entanto, o enquadramento da entrevista de Assis revela que foi preciso negá-la. A cadeira ofertada ao integrante da equipe estaria em quadro, junto com o personagem, durante o diálogo com o cineasta. Este momento pré-entrevista, integrante da representação fílmica, que revela como o representado age, fortalece o aspecto da referencialidade do documentário. O filme reforça a sua própria força, revelando o código da filmagem, a equipe, o momento da preparação do relato. Assim, por um lado, está presente a ação ‘espontânea’ do personagem, e de outro, há, no plano fílmico, um reforço da idéia de índice, que a própria imagem fotográfica traz para o documentário. Esses dois movimentos, presentes no filme, podem ser pensados sob o ponto de vista da conceituação proposta por Austin: constativo e performativo.

John L. Austin foi um dos mais representativos filósofos da linguagem ordinária da Escola de Oxford. Integrante da chamada filosofia analítica, que tem “como idéia básica a concepção de que a filosofia deve realizar-se pela análise da linguagem”, estudou o uso da linguagem comum; escreveu, principalmente, sobre o que fazemos quando efetuamos um ato de fala (Marcondes, 12:2004). A Teoria dos Atos de Fala, esboçada em seus artigos, procura exatamente entender o uso da linguagem ordinária, ou seja, procura entender o que fazemos ao dizer determinadas palavras, ou ainda, que, para fazer determinadas ações, enunciações específicas precisam ser proferidas. Austin discute exatamente a força da enunciação, como no exemplo citado acima na fala de Assis.

Os atos de fala podem ser diferenciados em sentenças, que descrevem fatos e eventos - proferimentos constativos-, das sentenças usadas para realizar uma ação - proferimentos performativos. Na filosofia analítica¹⁷ de então, como no pensamento de Gottlob Frege¹⁸, uma sentença possuía um referente que poderia ser verdadeiro ou falso. Assim, quando falamos algo estamos descrevendo algo, ou seja, constatando algo, e isso pode ser verdadeiro ou falso.

¹⁷ “(...) a filosofia analítica surge na passagem do século XIX para o XX como tentativa de resposta a problemas específicos da teoria do conhecimento e da filosofia da ciência, adotando um método que evitasse o recurso a entidades psicológicas como idéias e representações mentais, já que estas são subjetivas e, portanto, inacessíveis ao exame filosófico; mas evitando igualmente o recurso a entidades metafísicas como formas e essências (...)” (Marcondes, 48:2004).

¹⁸ “Frege vai concentrar-se no problema do significado das sentenças a partir da consideração da relação entre a linguagem e a realidade”. (Marcondes, 2004: 21).

No filme, por exemplo, quando Rosa desenha a fazenda Araçás, diz: “a extensão é grande, são mais de oitenta famílias”. Isto pode ser verdadeiro ou falso, de acordo com o referente no mundo concreto. Num outro momento, durante a conversa de Coutinho com Dona Mariquinha, é Rosa quem dialoga com a senhora de idade. Coutinho percebe que algo lhe soa interessante, e prontamente indaga o que é. Rosa explica que Dona Mariquinha gosta *de dar uma biritada*, beber. “Ela gosta de dar uma biritada” é outro exemplo de proferimento constativo, pois pode ser pensado em termos de verdade ou falsidade. Dona Mariquinha confirma, sem o menor constrangimento, afirmando que o dinheiro é dela e ela faz o que quiser. Mais adiante, em mais um exemplo do caráter constativo de um proferimento, respondendo a pergunta do cineasta se foi casada, Dona Mariquinha constata: “Faz quarenta e cinco anos que eu sou viúva”. Tipo de fala que se enquadra numa possibilidade de ser verdadeiro ou falso, conforme o referente no mundo; portanto, proferimentos constativos, como já dissemos, estão ligados à idéia da referência com a realidade.

As sentenças, no entanto, não podem ser reduzidas a esta questão descritiva, constativa, afirma Austin. Há proferimentos que não podem ser enquadrados nessa questão de ser verdadeiro ou falso, como, por exemplo, o ato de prometer. Quando se diz: “Eu prometo”, se está realizando o próprio ato de prometer. Assim, o próprio ato de dizer determinadas palavras é uma ação, para além do fato de ter pronunciado, emitido os sons correspondentes. Dessa forma, um proferimento performativo é uma enunciação que realiza uma ação. Quando se diz: eu aposto, eu aceito (como no casamento), cão (alertando alguém sobre o perigo da presença de um cão), se está, efetivamente, realizando uma ação. Desse modo, casar-se é também o ato de proferir determinadas palavras. Ao se dizer eu prometo ou eu aposto, alguém se compromete a agir de uma determinada maneira; portanto, eu aposto, eu prometo, eu te batizo, eu te condeno são exemplos de falas performativas explícitas. As falas *Cão!* ou *Fogo!*, entretanto, também são performativos, mas implícitos, onde, na verdade, podemos estar dizendo: eu te alerto sobre o cão, eu te alerto sobre o fogo; portanto, a pergunta *Vende?* de Mariquinha ao cineasta aparece como um proferimento performativo, implica uma resposta de cunho moral do cineasta. *Vende?* significa também: “eu desafio você a dizer que reza se vende”. O proferimento performativo sempre dependerá de um contexto específico para sua compreensão, pois tanto o proferimento *cão* como

fogo não serão tomados como alertas, se minha entonação simplesmente não indicar a existência do cão ou do fogo; assim como a indagação *Vende?* não seria entendido no seu sentido moral, sem a frase que a antecede: *Que reza não se vende*. A pergunta de Mariquinha implica o silêncio do diretor, que fica sujeito à afirmação da personagem. Dessa forma fica claro que as falas e as imagens no documentário, *O fim e o princípio*, dependem sempre do contexto, da entonação, da forma da sua captação. Por isso, Coutinho explica, no início do filme, seu procedimento de filmagem: Coutinho pede a Rosa que desenhe o mapa de Araçás; Coutinho monta o filme, seguindo regras rígidas que visam a preservar a intenção do representado, como, por exemplo, revelar os cortes (*jump cuts*). Tudo isso, faz-se necessário para que o espectador entenda *Cão* como um alerta; ou seja, a imagem em seu contexto de criação.

Ao contrário do proferimento constatativo, o proferimento performativo não pode ser considerado do ponto de vista de ser verdadeiro ou falso, mas de ser feliz ou infeliz; de ter tido sucesso ou não. Coutinho, por exemplo, precisa seguir as regras da conversação que um estrangeiro no sítio Araçás deve seguir. Ele não contraria Mariquinha, e seu silêncio implica, portanto, em concordância; caso contrário, poderia haver uma ruptura no processo de comunicação entre personagem-diretor e personagem.

Um proferimento performativo precisa atender a determinadas condições para ser feliz ou infeliz. Num casamento católico, por exemplo, alguém que diz “aceito” numa igreja, para casar-se, precisa estar na condição de ser o(a) noivo(a), de ser católico, de haver um padre realizando a cerimônia; portanto, um proferimento performativo não será válido, caso não corresponda a outros fatores, que envolvem a circunstância do proferimento. Podemos dizer *eu prometo*, mas a felicidade da ação depende da sinceridade do proferimento. Assim, mesmo prometendo, posso não cumprir o que prometi. Importa, principalmente, o contexto para que o proferimento seja considerado feliz ou infeliz, assim como acontece durante todo o filme, que revela estes momentos de felicidade e infelicidade para o espectador. O filme mostra os sucessos e fracassos de comunicação entre o diretor e os moradores de Araçás.

No plano filmico, é preciso que, aquele que relata, aceite ser entrevistado. Coutinho filma esse momento de negociação, mas não pode usá-lo, sem autorização posterior do filmado. O representado, por sua vez, autoriza,

juridicamente, o uso das imagens, mas não sabe qual parte de suas imagens captadas será escolhida pelo diretor/editor, na montagem final do filme. Nesse ponto, reside um processo ético na prática da representação do filme documentário, que precisa expor as situações de filmagem, como acontecerá na cena na casa com Zequinha Amador, que examinaremos em duas partes neste capítulo.

[Exterior- Dia – quintal da casa de Zequinha Amador/Lice/Lica] Rosa anda em direção a outra casa. Faz sol forte e o chão do terreno da casa é de barro, assim como nas outras casas. A câmera a acompanha até a chegada na porta, quando ela bate palmas e diz: “Oh, de casa?”. Coutinho diz para Rosa: “Vê se ele vem para a porta”. Zequinha Amador se aproxima da porta, Rosa dá um passo para trás, fazendo que ele venha até a soleira da porta e fique na luz. Ela pede benção e ele responde, pedindo a Deus que a abençoe. Zequinha abre a parte de baixo da porta que está fechada para Rosa entrar. Ouvimos um latido de cão ao fundo, enquanto a câmera entra na sala da casa, junto com Rosa. Coutinho aparece em quadro se apresentando e cumprimentando Zequinha Amador. Aparece o letreiro com o nome “Zequinha Amador” na imagem. Ele murmura “como vai?”, e separa cadeiras para Rosa e para o diretor. Rosa é quem diz “vamos sentar... pode sentar aqui” para Coutinho. O diretor diz: “Pode ser...”. A casa não é dela, e o dono da casa fica olhando para a câmera de pé. Zequinha pergunta de forma quase incompreensível o que eles vieram fazer na casa dele. Coutinho responde com satisfação: “Ela é quem sabe, explica para ele”, dirigindo-se à mediadora. Rosa diz que é uma equipe do Rio de Janeiro, apresenta Coutinho, que estava quase se sentando, mas, ao notar que Zequinha Amador continua de pé, muda de idéia. Rosa nomeia os integrantes da equipe de filmagem, e finaliza: “Eles trabalham com cinema”. [corta] Rosa continua a falar, mas, agora, com um tom de voz, desanimado: “É uma conversa normal, sobre o cotidiano ...” Zequinha murmura palavras, diz que não está em condições, está adoentado. Anda de um lado para o outro. Rosa insiste, mas, agora, de forma hesitante: “... Mas aí você não pode assim... conversar com a gente”. Zequinha balança a cabeça dizendo que não. A câmera faz um *zoom in* (se aproxima), e ele faz um gesto como se mandasse a equipe embora, diz que continua doente, murmura outras palavras... Rosa pede confirmação: “Ta adoentado ainda...? ” Zequinha confirma e diz: “... polida... tem que ser uma coisa polida, né? ... a cabeça com uma enxaqueca

danada ainda (...) não dá pra mim (...)”. [corta] Zequinha, no entanto, continua na imagem, de frente pra câmera, e fala, rapidamente, sobre termos técnicos do cinema: “Por exemplo, o plano que ele tem ... É ... o plano, né?, Esse negócio de cinegrafia, né? Filma o negócio ... é cineasta, né? Vocês são cineastas, são?”. Zequinha sorri. Coutinho responde: “É, mais ou menos... nós trabalhamos com cinema...”. Zequinha gosta e dá uma risada mais forte. [corta]. Segue, então, nova cena, mas na mesma casa, com Coutinho e Rosa conversando com Lize; começam um novo processo de negociação, explicando sobre o que querem conversar.

O momento do depoimento sentado na cadeira é negado pela recusa de Zequinha Amador. Mas o instante da filmagem da recusa acontece, e confere credibilidade aos momentos da filmagem em que a negociação, em si, não aparece. Assim se realça o referente, o caráter constativo da imagem, pela atitude do entrevistado. Se a fala de Zequinha Amador fosse cortada em “tem que ser uma coisa polida”, poderíamos entender como se a chegada da equipe não tivesse lhe agradado, o que efetivamente pode ter acontecido. O corte após a palavra polida seria, porém, determinante para a interpretação do espectador: ele não gostou da forma como a equipe chegou a sua casa. A dubiedade da recusa, ou seja, a desculpa de Zequinha é mantida em sua integridade, pois, depois da palavra polida, ele continua a falar, reforçando a idéia, já dita em outras enunciações, de que não quer aparecer adoentado no filme.

Ao mesmo tempo, além da possibilidade da comunicação aparecer no filme por meio da representação do diálogo, ou mesmo da sua recusa, a sua importância também surge dentro do próprio relato. Lembremos Zeca e a forma como descreve a venda da terra onde mora. A fala de Zeca vem com um duplo movimento: constativo e performativo. Ele diz (constata): a venda foi dessa maneira; porém, Zeca, ao descrever, valoriza a própria questão da credibilidade da comunicação, pois a venda do terreno dependeu da sinceridade da palavra do pai de Rosa: eu afirmo, dou a minha palavra, que o terreno está vendido, teria dito o pai de Rosa quando recebeu o dinheiro: *quando quiser nos passa a escritura*. Zeca diz que não houve, efetivamente, mudança na escritura do terreno, e nem precisa haver; *apenas na palavra*, diz o lavrador; portanto, Zeca crê no valor da palavra. Desta forma, ele fala da condição de felicidade da própria comunicação (Marcondes, 2001): *nossa palavra é nosso penhor*. (Austin, 1990:27). A interação comunicativa mostra sua cara na sua condição literal, qual seja senão a condição

contratual da palavra, ou de compromisso entre as partes. (Marcondes, In: Austin, 1990: 9).

O compromisso da comunicação não acontece apenas entre homens, mas entre homem e Deus. Para se pedir a Deus, os proferimentos performativos precisam atender a um conjunto de pré-condições para que ele seja feliz. No início do filme, Zefinha reza a pedido de Rosa, assim como fazia quando os meninos ficavam doentes. Mas para que o pedido seja efetivamente feito é preciso proferir certas palavras, e numa determinada ordem.

Rosa
Como era?

Zefinha
Rezei em menino de tudo, né?

Rosa
De quê?

Zefinha
De olhado, de ventre caído, campanha caída, ramo, constipação, do Sol ou da Lua. De tudo, né? Eu rezava.

Rosa
Agora, reza alto pra mim escutar... reze pra mim escutar.

Zefinha [passando um ramo de folha sobre a cabeça de Rosa].
Bendito seja louvado... [incrompreensível].

Zefinha faz uma pausa como se estivesse esperando algo.

Rosa
Rosa.

Zefinha
Rosa. Doente de quê?

Rosa
De olhado.

Zefinha
Rosa doente de olhado. Volto atrás com o ramo de oliveira, pra tirar esse mal que tem em Rosa. Olhado, quebrante e ventre caído. Volto atrás pra tirar esse que tem na cabeça de Rosa. Rosa, olhado, quebrante e ventre caído. Deus quer, Deus pode, acabar com tudo, quando quer. Vai pra lá e não volte mais! Deus é Pai, Nossa senhora é mãe. [mexendo na cabeça de Rosa].

Rosa
Amém.

Zefinha faz a reza, falando determinadas palavras, passando um ramo de planta sobre a cabeça de Rosa, falando o nome da neta e da doença que ela sofre. Seguindo essas condições, a reza é válida. Zefinha age por meio do ato de fala, pede a Deus por Rosa, mas nós, espectadores do documentário, constatamos como ela faz.

Este tipo de momento performativo para o personagem, constatativo para o espectador, aparece freqüentemente em vários documentários. O cinema-direto que ambicionava ser, como uma mosca na parede, observadora dos fenômenos, como se a câmera fosse uma janela para o mundo, assume esta mesma posição. Não são estes poucos momentos, no filme, que nos interessam, mas os instantes performativos que ordenam o mundo pela fala do personagem e do diretor, e outros que invocam o diretor a responder, pensar, formular, momentos que exibem e problematizam o próprio ato da representação documental. Estes momentos performativos nos quais o personagem pergunta, instiga, ferem e fortalecem, ao mesmo tempo, o próprio caráter constativo do documentário. Ferem porque as ações dos personagens rebatem não só no diretor, mas na forma do diretor representar, nas suas escolhas, e no próprio olhar do espectador. Ao mesmo tempo, fortalecem o caráter indicial dos personagens, da presença da câmera; o homem comum que questiona, no momento da filmagem, e adquire uma voz complexa, diferente da voz do personagem documentarista.

O filme apresenta-se sempre nessa tensão entre a crença em um determinado tipo de organização do mundo pelas pessoas que o cineasta encontra, e o mundo do cineasta representado pelas suas perguntas. Estes elementos durante a conversa se apresentam como um ponto essencial e constante durante o filme. Coutinho filma o relato da experiência das pessoas, e encontra a representação da performatividade. De outra maneira, podemos dizer que a performatividade trazida pela experiência do outro, representado, fica ainda mais explícita pela tentativa de manter o contexto do diálogo; onde a maior parte dos atos de fala, tanto do cineasta, quanto dos personagens, acontece em primeira pessoa.

No âmbito da organização do mundo, Dona Mariquinha descreve, dizendo, implicitamente, eu creio. Ela explicita a forma como vê a vida e a morte:

D. Mariquinha
Nós quando nasce, Jesus escreve os dias de nós
viver, e a hora de nós morrer.

Coutinho
Desde que nasce?

D. Mariquinha
Sim Senhor.

Coutinho
Então... a senhora não se preocupa com a morte,
se preocupa? Pensa nisso?

D. Mariquinha
Eu tenho muito medo. O senhor não tem não?

Coutinho
Claro que tenho.

D. Mariquinha
Ave Maria...

Dona Mariquinha olha para baixo, pensa, olha pra Coutinho que está fora de quadro e completa: “É o jeito, né?”. Dona Mariquinha faz nova pausa. Olha pra Coutinho, coloca a mão no rosto e ri, e continua descrevendo como é a morte; que quando se morre e se tenta acender o lampião não se consegue; não se clareia mais. A morte, ‘o fim’, está sempre presente nas conversas entre o diretor e o outro, morador de Araçás. Coutinho também é um senhor de idade, nasceu em 1933, e isso certamente ajuda no diálogo com outras pessoas da mesma faixa etária. Coutinho, neste ponto, assemelha-se ao ‘outro’, explicitado pela sentença final da conversa da personagem com o diretor. Após brincar com alguém da equipe ela gargalha, estica a mão para tocar em Coutinho, que está fora de quadro, e finaliza: “Velho gosta de prosa”. Desse modo, refere-se a si mesmo e ao diretor; portanto, o diretor, no processo de busca do filme, no processo de busca por sentidos, procura, no diálogo com o ‘outro’, explicações para questões que também tem relação com si mesmo.

As enunciações dos personagens tratam das suas experiências, ordenando o mundo, pois quando falam dele estão, na verdade, dizendo eu creio que é assim. Dona Mariquinha, por exemplo, coloca que “rezar pelo apelido não vale de nada”, e quando se morre não adianta acender o lampião. Vigário diz que “o bem e o mal andam juntos”, e Neném Grande afirma que os anjos serafins são as crianças que

nascem, morrem e não comeram nada do mundo. Mais adiante, ela declara ao diretor, que quando “o mundo se acabou na outra era, se acabou com água”, e que agora, “vai se acabar com fogo” e “não ficará mais ninguém”. Dora, por sua vez, explica que seu filho morreu da atacação das presas, e completa que, as presas, últimos dentes que nascem na criança, são perigosas: “O nascimento das presas é mortal para as crianças. (...) No nascimento das presas deu uma febre, que não houve recurso pra ela se abaixar, não. (...) Morreu com todo o corpo”.

Além do ordenamento do mundo, os personagens aparecem nesse ambiente de conversação, e, desse modo, acontece, intensamente, a troca de indagações, quase um duelo, onde se provocam respostas, tanto do entrevistado como do entrevistador. A tentativa de filmar a troca lingüística entre o cineasta e o personagem necessita, portanto, das inquirições dos personagens como algo que confere autenticidade ao próprio diálogo. Como já dissemos, acontece um duplo jogo entre performativo e constativo, em que a performatividade do entrevistado acentua o efeito constativo no plano filmico, ou seja, confere autenticidade ao próprio documentário.

As falas performativas dos personagens, por sua vez, só terão valor se o espectador levar em conta esta idéia do encontro filmado, onde não se fez a mesma pergunta mais de uma vez – vários *takes* de uma mesma cena -, de um encontro único entre cineasta e personagem. A performatividade da fala do personagem, dentro do filme, depende, portanto, do caráter constativo que o dispositivo do cineasta confere ao seu cinema. “O fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece não tem filme” descreve Coutinho, a respeito do seu procedimento de filmagem. (In: Labaki & Mourão, 2005:121).

Coutinho depende do instante, do momento da filmagem, seja na chegada às casas, seja durante os relatos, durações de tempos em que a imagem e som são captados, instantes que não se repetem. O diretor colocará uma constelação desses momentos, ou seja, tomadas, no filme. “A tomada é a circunstância de mundo a partir da qual, e no transcorrer da qual, a imagem-câmera¹⁹ é constituída para /pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera”, diz Ramos (Ramos, 2005: 159).

¹⁹ Ramos define o conceito de imagem-câmera como a imagem/som produzido pelo conjunto dos aparelhos que captam a imagem e som-direto, acoplados ou não.

A tomada é um conceito preciso para pensar a importância do momento da filmagem pelo diretor:

A tomada é o recorte do mundo (constantemente atualizado) que se lança, na forma de imagem, para o espectador, sendo determinada por sua experiência. É o quadro da imagem em sua face “carne do mundo”. Na outra face, como plano, a imagem é fôrma e não forma, reflexa. Dentro da circunstância da tomada, destaca-se um elemento: a câmera e seu modo de estar ali, como presença. (idem, ibidem: 167).

A câmera, presente, revela: foi assim que aconteceu o encontro entre cineasta e personagens. E, mais uma vez, num movimento de mão dupla, o fator constativo da enunciação do filme documentário fica realçado pelo movimento performativo dos personagens que indagam, declaram, agem, inclusive sobre o próprio aparato da representação. Entretanto, a imagem-câmera²⁰ produzida pela tomada, apesar de aparentar ser espelho do mundo, não é; apresenta-se como reflexo do mundo, mas não é. A imagem-câmera não reflete a imagem de um corpo presente, aparece apenas como projeção. A imagem-câmera pode e faz, por exemplo, refletir a imagem de um tempo passado. Dessa maneira é que podemos falar da imagem-câmera como uma fôrma reflexa, algo que contém as proporções indiciais, mas que “é, certamente, construída necessariamente através da dimensão da tomada”. (idem, ibidem :168).

Por isso, tanto o momento das chegadas nas casas dos personagens, quanto as conversas sentadas nas varandas, são instantes únicos, que não se repetem. São planos, sempre, balizados no caráter indicial da imagem, fôrma reflexa. Uma imagem de documentário se diferencia da representação narrativa ficcional pelo peso deste caráter indicial. Vivian Sobchack, em ensaio que discute a representação da morte no cinema, diz que “o documentário é antes de tudo indicial; a narrativa [ficcional] é principalmente icônica e simbólica”, relata Ramos.

Na tradição documentária, o peso da circunstância do mundo em seu transcorrer, que cerca a circunstância da tomada (ou melhor resumindo, o peso da circunstância da tomada), tem uma dimensão infinitamente maior do que no

²⁰ Ramos define Imagem-câmera como a composição dos elementos(imagem e som direto) captados, junto com o conjunto dos aparatos (máquinas) que possibilitam a gravação destes elementos durante o instante da tomada. (Ramos, 2005: 159)

cinema de ficção. Ignorar esse dado é ignorar a história do documentário. (idem, ibidem: 161).

Filmar a morte de um ser humano, por exemplo, implicará reconhecer diferentes posturas éticas do cinegrafista/diretor, e, por sua vez, do espectador que vê e reconhece as diferentes circunstâncias nas quais o plano foi registrado. A recepção pelo espectador de uma morte, num filme ficcional, se diferencia da recepção da morte no filme documentário. A posição do cinegrafista/diretor, numa situação limite como esta, é mais claramente catapultada para a consciência do espectador através de seu olhar.

As imagens dos aviões chocando-se no World Trade Center, ou a morte de Kennedy, filmada por Zapruder, são exemplos de imagens que carregam uma característica ligada à posição acidental daquele que segura a câmera. Isto se difere de uma imagem de fuzilamento filmada intencionalmente. “A mediação da câmera conforma um universo de imagens que possui uma singularidade: traz, em sua aparência imagética, pelo espectador, a dimensão da tomada”. (idem, ibidem : 185)

No filme, *O fim e o princípio*, são os movimentos performativos dos personagens, dentro do plano diegético do filme, por meio do uso da linguagem, os quais lançam luz sobre o sujeito da câmera, e, por sua vez, sobre a fôrma que constitui a imagem-câmera, sobre a própria tomada. O sujeito da câmera é a dimensão subjetiva que funda toda a imagem, sendo constituído não apenas pela pessoa física que segura a câmera, mas também pelas circunstâncias que a rodeiam. O *sujeito da câmera*, [Coutinho, pelas mãos do diretor de fotografia], “não apenas sustenta a câmera fisicamente,(...) mas ancora o campo da imagem como um todo na dimensão presencial”. (idem, ibidem: 168). O olhar do espectador busca esta forma de estar ali da câmera, máquina e sujeito da câmera presente ao fato, “carne do mundo”. Ao mesmo tempo, o espectador, quando vai ao cinema, já se dirige à sala, sabendo que o filme se trata de um documentário. Este movimento do espectador confere um fator indexante prévio, ao próprio caráter do filme, e coloca as imagens dentro de um conjunto de códigos que compõem nossa idéia, nossa expectativa, do que seja um filme documentário. (Noel Carroll, 2005: 69-104).

O sujeito da câmera pode ser reconhecido pelo espectador nas seguintes posições, segundo a tipologia proposta por Sobchack e Nichols²¹: 1) posição acidental, onde o acontecimento surge diante da câmera, e que, por acaso, o sujeito-da-câmera estava presente; 2) posição ameaçada, como no caso dos cinegrafistas de guerra, onde o espectador reconhece o perigo do corpo do sujeito que filma; 3) posição impotente, onde o sujeito que filma está impossibilitado de intervir, como numa execução oficial; 4) posição intervencionista, onde o sujeito que filma rompe com as atitudes anteriores de distanciamento entre o que está sendo filmado e a sua própria atitude na representação, e age, com a utilização da câmera; 5) posição profissional, onde a atitude do sujeito-da-câmera é pautada pelos princípios éticos do ‘jornalismo’, o qual ambiciona registrar os fatos de uma forma ‘neutra’, sem intervenção, mas justificada, e não impotente; e, finalmente, 6) posição humanista, onde a morte deve ser vista sob um ponto de vista ético, e não se deve instigar a curiosidade *voyeurista*. (Ramos, 2005: 201-211)

Próximo da posição impotente, a posição “humanista” adquire posição participativa por não se restringir ao registro da intensidade, mas ser construída através da crítica ou modulação humanista do horror. Seu ponto ético advém da certeza de que o sentimento de empatia com a desgraça alheia deve coibir qualquer prazer espectral, cerceando o contato com a imagem-intensa. (idem, ibidem: 210).

Esta seria, por exemplo, a posição de Win Wenders/Nicholas Ray, onde se filma o acompanhamento mais extenso da ‘vida cotidiana’ do diretor Nicholas Ray, antes de morrer de câncer. (idem, ibidem, 2005: 210) A morte não está presente na tomada, mas ela é experimentada como um processo doloroso, tanto para o cineasta que está morrendo (Ray), quanto para o amigo cineasta que o filma (Wenders). O momento da morte, do fechar os olhos não está presente no filme. Por sua vez, o filme apresenta um diálogo intenso entre, a linguagem ficcional, filmada por Wenders e a linguagem documental, quase um *making off*, filmado em vídeo. O ‘cotidiano’ aparece filmado em película, mas logo essa idéia de documentário é deslocada pela presença das imagens em vídeo, que revelam o processo de realização onde a representação, ‘documental’, fora ensaiada. Assim, a própria estrutura do filme desloca o elemento constatativo do filme.

Este modelo de análise, das posições do sujeito-da-câmera, leva em consideração a tomada, excetuando a posição humanista que a rejeita em prol de

²¹ (Ramos, 2005: 201)

um processo. Eduardo Coutinho não filma o momento da morte, filma pessoas idosas que agem e falam a respeito da vida e da morte; porém, o processo de envelhecimento das pessoas está presente. Busca-se entendê-lo também. Em *O fim e o princípio*, ele filma pessoas que beiram a morte, e, ao final dos créditos do filme, sabemos que duas pessoas do sítio Araçás morreram após a conclusão do documentário. Leocádio é uma delas, personagem fundamental para o filme.

O diretor compõe o documentário com um conjunto enorme de tomadas, e faz que, a sua posição como sujeito da câmera, possa ser percebida de maneiras diferenciadas pelo espectador. Na maior parte do tempo, ele age e intervém, mas apenas para que o acidental surja no instante da filmagem. Às vezes, porém, a impossibilidade (impotência) da comunicação, coloca o diretor numa posição alijada do diálogo, e o prazer espectral, produzido pelo seu poder de representação, dono da câmera, se sobrepõe à atitude participativo-reflexiva. É desse modo que transparece quando se filmam as expressões faciais de Lica.

[Interior-dia-Sala da casa de Zequinha Amador/Lice/Lica] Vemos a imagem de um close de uma senhora idosa, que olha para a câmera sem piscar. A luz que vem da janela, à esquerda de quadro, ressalta as rugas do rosto e seus cabelos brancos, soltos, que balançam com a brisa. Rosa, fora de quadro, diz que ela é a sua madrinha. Aparece o letreiro na imagem, desvendando o nome da pessoa que olha a câmera, olha o espectador de frente, e não em diagonal como na maioria das conversas captadas pelo diretor. Coutinho, em off, pede confirmação: “Ela é tua madrinha?” Rosa diz que sim. Rosa pergunta a Lica: “A senhora não é minha madrinha?”, e ela afirma que é. Rosa brinca: “Quer bem a eu?” Lica diz que quer, num tom baixo, quase inaudível. Rosa continua, e brinca: “Quando a senhora vê uma pessoa bonita, o que a senhora diz?”. A senhora de idade abaixa a cabeça, murmura, enquanto Rosa mesmo responde: “Ela diz: Tão bonitinha, parece com eu”. Lica olha pra baixo e para a diagonal. Seus movimentos são lentos. Ela volta a olhar para a câmera, e, de repente, é Lica quem pergunta a Rosa: “Cadê Luzia? Não veio não?”. Rosa diz que não, e Lica murmura alguns sons. Lica, que está fora de quadro, pergunta quando a equipe vai embora. Coutinho, em off, explica que eles vão demorar quase duas semanas. O diretor fala num tom de voz mais fraco do que quando conversa com o personagem, como se tivesse medo de intervir no plano, como se estivesse absorvido pelo imagem da velhice personificada, no quase retrato, de Lica. Ela, por sua vez, continua a olhar

para a câmera, que dá um pequeno zoom. A senhora levanta a mão com a palma da mão aberta, até a altura do rosto, à esquerda de quadro, como se fosse acenar, mas mantém assim parada por alguns segundos. Não há motivo aparente, ela parece estar testando a câmera, que a re-enquadra lentamente. Lica conversa com Rosa, mas não com o diretor. O diretor conversa com Rosa sobre Lica, em *off*, mas na frente dela: “Ela enxerga bem, né?”. Lica olha para janela e fica de perfil para a câmera. A luz que incidia lateralmente em seu rosto, agora incide frontalmente. Rosa tenta fazer perguntas para a sua madrinha, que responde de forma monossilábica. Lica olha novamente para a câmera, e faz perguntas a Rosa. As perguntas de Lica à Rosa são relativas à família, à máquina de costura, não tem nenhuma relação de diálogo com o diretor. Ele, o sujeito da câmera, não consegue se comunicar. A imagem da expressão facial de Lica, junto à janela, testemunha a própria velhice, imagem com característica fortemente constatativa, que nos convida a observar o referente. Para-se para olhar as rugas da velhice, ouvir o som da voz fraca, que pronuncia poucas sentenças; e tudo demora 2 minutos de filme, sem cortes.

O conceito de tomada apresenta relação com as circunstâncias das quais falamos anteriormente. A força do ato do personagem só pode ser percebida pelo espectador, através do relato, se há preservação do contexto do ato da fala. Esta força é também a força do que ele faz ao falar alguma coisa, ato ilocucionário, o que torna a imagem-intensa. A imagem-intensa é aquela imagem que surge para se diferenciar da imagem-qualquer. Dentro de uma escala de valores “qualquer-intensa”, a imagem filmada de modo banal espera o momento extraordinário, assim como a espera do relato, do diretor, pela fala extra-ordinária.

A “imagem qualquer” é a imagem-câmera conta-gotas do transcorrer do mundo, na infinidade das constelações espaço-temporais que se sucedem no escorrer do tempo. Imagens de câmera de vigilância, imagens de câmera-oculta, caracterizam tipicamente a imagem-qualquer. (Ramos, 2005: 196).

Coutinho filma em vídeo, pois sua atitude, está em esperar o momento extra-ordinário, aquilo que se diferencia do banal e se torna imagem-intensa. “Imagem intensa é uma imagem-qualquer que na sucessão das infinitas constelações espaciais de ação/reação dos agentes, recebe a carga do extraordinário tornando-se ‘única’”, define Ramos.

Filmando em película eu não poderia ter feito Santo Forte, nem Babilônia, nem Edifício Máster. (...) É só imaginar as coisas fortes e que valem a pena num filme, cortadas pela técnica. Como repetir? Não há como repetir um caminho emocional. Essa descoberta de que meu dispositivo só funciona com esse material que é o vídeo, foi essencial.(...) Como deixar um silêncio crescer se tenho apenas 11 minutos para filmar? Como incorporar os acasos, as interrupções, o telefone que toca? (Coutinho, In: Lins, 2004: 101).

Portanto, assim como o cinema do diretor, um conjunto de representações surgiu influenciado pelas novas tecnologias do vídeo e do digital. Estas tecnologias provocaram uma multiplicação das imagens-qualquer, e, por conseguinte, a possibilidade de uma ‘multiplicação das constelações intensas’. (Ramos, 2005:198).

A força do ato ilocucionário nos filmes do diretor surge deste mesmo movimento. A fala extraordinária é aquela que o personagem designa, age sobre o mundo, sobre o diretor. Imagem-intensa que implica uma resposta do cineasta (ato perlocucionário), imagem-intensa que implica uma reflexão do espectador.

O conceito de ato ilocucionário surge da insatisfação de Austin com a distinção entre Performativo e Constativo.

Começando com o suposto contraste entre proferimentos performativos e constatativos encontramos indicações suficientes de que a infelicidade, apesar de tudo, parece caracterizar ambos os tipos de proferimento, e não apenas os performativos. Verificamos ainda que a exigência de adequação aos fatos ou, ao menos de ter alguma relação com estes (...) parece caracterizar também os performativos, além da exigência de serem felizes, como ocorre com os supostos constatativos. (Austin, 1990: 82).

Sem abandonar completamente a idéia da dicotomia entre os proferimentos constatativos e proferimentos performativos, mas complexificando-a, Austin parte para uma tentativa de estabelecer uma teoria total dos atos de fala. Assim, quando produzimos um *ato de fala* estamos executando três atos simultâneos: um *ato locucionário*, um *ato ilocucionário* e um *ato perlocucionário*. O *ato locucionário* é o som emitido ao pronunciarmos uma sentença/palavra, e que possui um sentido simbólico dentro de um sistema lingüístico; ou seja, é também a articulação entre sintaxe e semântica. Portanto, o *ato locucionário* se apresenta como lugar onde acontece a significação no sentido tradicional. O *ato ilocucionário*, por sua vez, é o ato de realização de uma ação por meio de um enunciado. Desse modo, o *ato ilocucionário* constitui aquilo que fazemos ao dizer algo. Ao falarmos determinadas palavras com uma determinada

entonação posso estar perguntando, convidando, afirmando, entre muitas outras possibilidades. Por último, o *ato perlocucionário* diz respeito à produção de um efeito sobre o seu interlocutor, como no exemplo *Vende?*, no qual Dona Mariquinha força o diretor a concordar com a sua assertiva moral.

Desta maneira, há uma distinção entre *sentido* e *força*, já que o *ato locucionário* é a produção de *sentido* que se opõe à *força* do *ato ilocucionário*; estes dois se distinguem do *ato perlocucionário*, que é a produção de um *efeito* sobre o interlocutor, assim como Dona Mariquinha exerce sobre Coutinho. A força do *ato ilocucionário* vai depender do contexto em que se dá a enunciação. Por sua vez, posso produzir efeitos por ter enunciado algo tendo intenção ou não.

No filme, por exemplo, Dona Mariquinha, ao falar do casamento, diz sobre o marido já falecido: “Era muito ruim. Ele era um cachaceiro e judiava com eu...”. Do ponto de vista constativo esta declaração pode ser verdadeira ou falsa. O marido pode ter efetivamente judiado de Dona Mariquinha ou não; portanto, o constativo se inscreve a um referente que existe no mundo. Porém Dona Mariquinha não apenas relata, mas reclama do abuso sofrido. Mariquinha faz, portanto, uma ação ao contar para Coutinho as condições da vida conjugal, proferimento performativo. O ato ilocucionário, reclamação sobre a violência sofrida, terá força conforme a sua entonação, sua expressão facial, momento da tomada, já que o cineasta não adiciona outros elementos (música dramática, câmera lenta, imagens outras, que não do momento do relato). Mariquinha soa sincera ao falar de seu casamento; não teria, inclusive, razões para mentir e provoca surpresa no espectador (ato perlocucionário), ao falar abertamente sobre a sua história. É uma imagem-intensa, principalmente pela força que vem do ato ilocucionário (reclamação/denúncia). A interpretação da sinceridade de Mariquinha pelo espectador depende exclusivamente do momento da conversa entre personagem-cineasta e personagem. O documentarista na sua prática de montagem do filme não interfere na enunciação do personagem, não inclui outros elementos, não contrapõe falas do próprio entrevistado, para mostrar incoerências possíveis do próprio discurso.

Lembremos novamente de quando Assis diz: *pobreza não pega em vocês, não*. Esta sentença pode ser verdadeira ou falsa. Pobreza pode ser ou não como uma doença; ou seja, pode ser contagiosa; pegar ou não. Este proferimento possui as qualidades de ser verdadeiro ou falso, porém, ele produz uma ação, impelindo o

integrante da equipe a se sentar na cadeira. Por conseguinte, o proferimento performativo também está ligado a um referente no mundo: o fato de que pobreza não é doença. Assim, o conceito de ato ilocucionário chama atenção para a força do que se diz; é a imagem-qualquer durante a tomada que se torna imagem-intensa.

Estas características dos usos das falas importam para caracterizar de que forma a representação do diálogo se dá. A fala de Assis, citada acima, por exemplo, acontece no momento de preparação da entrevista. A caracterização da espontaneidade do momento pré-entrevista transborda para uma credibilidade na espontaneidade do momento da conversa que diretor e personagem travam em frente à câmera. É dessa forma que o espectador constata, algo comum a sua própria prática cotidiana, ele próprio usuário da linguagem. Identifica a preservação das nuances e as táticas possíveis. Identifica o performático no outro. Dessa forma, a preservação do caráter performativo no relato, aparece também como a possibilidade de representação da sua outra faceta, as táticas, ou a possibilidade de resistência no campo do outro, no caso, o campo cinematográfico. O homem comum intervém na representação de si próprio.

Como já dissemos de várias formas, importa a representação da intencionalidade dos atos de fala. O entendimento da fala deve ser assegurado para que ela tenha a força necessária para a execução da ação da maneira proposta (felicidade). Os espectadores cientes da forma como Coutinho estabelece seu modo de filmar, entendem as ações dos personagens, no jogo do diálogo.

Por isso, a referência do filme documentário do diretor, apesar do fortalecimento do caráter indicial, não está, apenas, no nível do constatativo: filmada assim, ela fala assim. A representação do diálogo está num nível performativo, onde o espectador, na posição do cineasta também será inquirido. As falas dos personagens que agem sobre o espectador podem ser felizes ou infelizes, conforme a crença no momento da enunciação, na tomada, (filmagem e montagem, livre de apetrechos). Os personagens estão no campo da comunicação, pois há um efetivo reconhecimento do cineasta-interlocutor (espectadores) na busca por um entendimento, e disso depende a força do ato ilocucionário representado. Ocorre, portanto, um deslocamento dos sujeitos falantes, tanto do cineasta, quanto do personagem, pois sozinhos, ambos não dão conta da

significação. Os sujeitos falantes constituem-se no momento da interlocução, personagem e cineasta-espectador.

Uma vez que percebemos que o que temos que examinar não é a sentença, mas o ato de emitir um proferimento numa situação lingüística, não se torna difícil ver que declarar é realizar um ato. Além do mais, se compararmos o declarar com o que dissemos a respeito do ato ilocucionário vemos que é um ato que, exatamente como ocorre com os outros atos ilocucionários, exige de maneira essencial que “asseguemos sua apreensão”. Se declarei algo, isso me compromete a outras declarações: outras declarações minhas posteriores, estarão ou não de acordo com isso. (Austin, 1990:115).

Como já dissemos, a prática de Coutinho busca evidenciar as circunstâncias da tomada, pois dela depende, não só a interpretação das imagens e falas dos personagens, mas, a força delas. O frescor da imagem da recusa do diálogo por parte de alguns personagens, como acontece, por exemplo, com Zequinha Amador, realça a sua mudança de posição. Após a entrevista de suas irmãs, ele aparece no final da seqüência para recitar a sua poesia, vencedora de um concurso local. A rejeição inicial de Zequinha só tem valor, se o momento da captação da imagem for único, não tenha sido ensaiado, tenha sido espontâneo. Esta é a dimensão da tomada. Ao mesmo tempo, aqui se evidencia o procedimento ético, pois o personagem resolve recitar sua poesia olhando diretamente para a câmera. O espectador, então, reconhece que a filmagem de antes, da negação do diálogo pelo personagem, fora suplantada pelo momento da filmagem de depois, e que o personagem não fora contrariado em sua intenção de aparecer no filme doente.

Coutinho não é o único nessa tarefa de valorização da palavra, mas nos parece, fundamental, diferenciar a sua posição de um outro tipo de filme, ou atividade de representação, que oblitera a intenção, o sentido e a referência da palavra e da imagem.

O filme *A pessoa é para o que nasce* (2004), dirigido pelo documentarista Roberto Berliner e pelo montador Leonardo Domingues, conta a história de três irmãs cegas de nascença, pedintes, que também cantam e tocam ganzá²², nas ruas de Campina Grande. São elas: Moroca (Maria), Poroca (Regina) e Indaiá (Conceição). As três irmãs, ao mesmo tempo em que relatam as histórias de suas vidas, são influenciadas pela própria história da produção do filme.

²² Tipo de chocalho

O filme demora mais de 6 anos entre a primeira filmagem e a sua montagem final. A história da filmagem aos poucos influencia a vida das ceguinhas, tornando-se o ponto central do filme. Elas se tornam conhecidas em Campina Grande, cantam e tocam ganzá com Gilberto Gil, em festivais de música, e são no final do filme, homenageadas pelo presidente Luís Ignácio Lula da Silva, empossado naquele ano. No documentário estão presentes, segundo a conceituação introdutória de Nichols, elementos formais dos modos participativo, reflexivo, expositivo, observativo e poético, e esta apropriação diversa de estilos aparece logo na seqüência inicial do filme.

[Início do Filme] Ouvimos uma música orquestrada ao fundo, uma voz canta uma melodia; a música é de Enio Morriconi, a mesma de *Era uma vez no Oeste* (1968), quando Claudia Cardinale chega de carruagem, e a câmera desvenda uma cidade em construção. No filme *A pessoa é para o que nasce*, a câmera está fixa, e vemos uma rua filmada frontalmente, de forma que as pessoas que andam nela, vão em direção à câmera. Surge a silhueta de uma bicicleta em quadro, pessoas caminham no contra-luz. Mais bicicletas em silhuetas passam, e letras começam a aparecer na imagem, uma de cada vez, até formar o letreiro: um filme Tvzero [produtora]. Após um momento de confusão, com bicicletas e pessoas passando, quatro mulheres restam em quadro, vemos as formas de seus vestidos. Estão andando em direção à câmera, mas ainda estão distantes. A música aumenta de intensidade. Novas silhuetas de pessoas atravessam o quadro da direita para a esquerda, e novamente restam as quatro figuras caminhando em direção à câmera, agora mais perto. Surge o título do filme: *A pessoa é para o que nasce*. O título aumenta, as quatro figuras começam a entrar na luz. Quase vemos as feições das quatro, quando, de repente, a música e filme são interrompidos, como se tivesse partido a película na sala de projeção cinematográfica. A tela fica preta. Escutamos o ruído do projetor terminando. Alguém fala: “Vige Maria, Ichi”. Outra voz: “Agora escureceu tudo agora. Eita! Pelo amor de Deus!” Terceira voz: “Eu, hein?”.

Este movimento, no início do filme, aponta para a evidência da representação no filme. A quebra da película, a interrupção da música orquestrada e grandiosa, em cima das imagens das mulheres, brinca com as expectativas e

referências audiovisuais do frequentador da sala de cinema. *A pessoa*²³ começa com uma citação sonora filmica, e quebra a projeção como se dissesse que não se trata de uma história grandiosa; entretanto, não acontece como se anuncia, como veremos adiante. Entram em cena, então, as falas de três cegas, mulheres comuns, que serão o objeto do filme.

[letreiro]: Campina Grande, Paraíba, 1998. A imagem em *tilt*²⁴ vai descendo até chegar a uma cama, na qual há duas pessoas dormindo. Em outra cama, há mais duas. Elas acordam e se vestem, enquanto outras dormem. Uma tem dificuldades para se vestir. Conversam entre si, e, até aqui, tudo acontece como se a câmera não estivesse presente, como no cinema direto. [*Fade out.*]

[*Fade in.*] Vemos então um enquadramento com a moldura de uma porta, as três mulheres estão sentadas ao fundo, bebendo em canecas. Em primeiro plano, aparece uma placa de madeira com letras pintadas a mão: *A pessoa é para o que nasce.* [*Fade out.*] Novamente, o filme reforça a ideia de que o outro início não valeu, mas, sim, esse, mais simples, que tratará dessas mulheres comuns. Entretanto, é o sujeito da câmera que arma aquele plano; ele pede, ‘ordena’, cria a situação, para que elas fiquem ali sentadas, atrás da placa com o nome do filme. O cineasta designa, mantém o controle total da representação, diferentemente do que acontece, por exemplo, nos processos de negociação apresentados por Eduardo Coutinho, onde se está aberto para a negativa do personagem (Zequinha Amador), mesmo que signifique autorizar, posteriormente, os usos das imagens captadas.

[*Fade in.*] As três mulheres estão sentadas de perfil para a câmera. A que está em primeiro plano se apresenta: É Maria das Neves Barbosa, a Maroca. Ela diz o dia em que nasceu e como surgiu seu apelido. Seguem-se as outras, e quando elas pronunciam as palavras, simultaneamente, um piano acompanha, ao fundo, o ritmo da voz delas. Por sua vez, a montagem de seus relatos é entrecortada com outras imagens delas segurando placas de madeira, pintadas a mão, com seus respectivos nomes. A montagem do som-direto e da imagem aparecem de formas dissociadas; usa-se a imagem de um tomada e o som de outra, independentes dos momentos diferenciados das suas captações. Mais ainda: o som da música indicando a interpretação do diretor para o espectador - ‘olhe veja o ritmo das

²³ A partir daqui tomaremos a liberdade de nos referirmos ao título do filme *A pessoa é para o que nasce* pela abreviação *A pessoa*, com o intuito de tornar a leitura mais fluida.

²⁴ Movimento da câmera no eixo vertical

falas dessas senhoras' - intensifica a abstração dos elementos som e imagem na representação fílmica. As imagens não são consideradas no seu nível concreto, com referente. A idéia de índice fica solapada, assim como a força ilocucionária dos personagens, que depende disso.

No início, as três personagens contam a sua própria história. Às vezes, são elas que falam a partir da entrevista feito pelo diretor, mas só as vozes delas aparecem. Às vezes as imagens delas são acompanhadas das suas próprias vozes em *voice over*. Além do recurso de imagens em câmera lenta, também são utilizadas imagens de arquivo de Maria, Regina e Conceição batendo ganzá no meio da rua. São mostradas imagens de 1966 (em preto e branco) e 1981. Nestas últimas, há entrevistas antigas, onde falam sobre suas trajetórias. Dizem das dificuldades que passaram, como não conseguiram aposentadoria, e como eram exploradas pela própria família, vivendo de bater ganzá e pedir dinheiro na rua. Nada indica de onde vieram essas imagens de arquivo. Elas são alinhavadas pela sua montagem temporal. Colocá-las lado a lado é, também, estabelecer uma linha do tempo visível para o espectador, da vida dessas personagens, fragmentos de momentos fílmicos. Entre uma e outra, delas cantando e batendo ganzá, um letreiro aparece, indicando que voltamos a 1998, momento da filmagem atual. As imagens de arquivo servem para referendar que a exploração dessas senhoras vem de longe. Mostram uma vida sofrida em temporalidades diferentes. Assim, o diretor necessita da imagem como proferimento constativo em seu enunciado: quer mostrar a situação de penúria. A referência, porém, está contaminada pela construção do filme, que a nega sempre, não contextualiza, interfere sem explicitar seu método.

Na continuação da apresentação das três personagens, as ceguinhas encontram-se num lugar público, onde há um amontoado de gente em volta delas, como se fosse uma entrevista coletiva, situação armada pela produção do filme. Elas respondem a perguntas feitas por populares. O cineasta, aparentemente, não intervém, não dialoga com elas, são outras pessoas que dialogam. O cineasta aparece como um observador privilegiado do momento da filmagem, porém numa posição impotente, infligida pelo seu próprio dispositivo (procedimento de filmagem). É ele, entretanto, quem domina a representação, seja na produção da situação, seja no momento da montagem. Em certo instante, um popular até responde por elas, evidenciando já ter tido contato com as histórias das senhoras.

Todos podem falar da história dessas senhoras, inclusive este senhor, que aparece uma única vez no filme.

Desse modo, o começo do filme apresenta-se como suficiente para entender a construção da enunciação proposta pelo cineasta, uma construção da palavra do cineasta. Há uma assimetria fortalecida pelo próprio cineasta, entre a sua palavra e a das irmãs representadas, a primeira com valor de designação, e a segunda como função exclusivamente da primeira. Por isso, não se valoriza a dimensão da tomada, nem tampouco a espontaneidade do relato. A imagem que sai do preto e desce (*tilt down*), até chegar na cama onde dormem as senhoras, mostra o sujeito-da-câmera que está lá, mas que, aparentemente, não interfere, assim como na entrevista com os populares. A música, que pontua as falas, conota ritmo e sensações, para além da palavra falada, das quais os personagens não têm poder. Suas falas são secundárias frente à interpretação do diretor, a força ilocucionária é esvaziada pelo cineasta. No lugar público, o sujeito-da-câmera parece assumir uma posição profissional, mas, na verdade, está num posição de impotência auto imposta. Cegas, elas têm dificuldade em se vestir, e na primeira cena, a câmera, presente, beira a idéia da câmera de vigilância, como nos *reality shows* da tevê contemporânea. Expõem a privacidade do outro, como num jogo, mas de uma outra ordem que não é a do jogo lingüístico. A imagem-qualquer, aqui, não se torna imagem-intensa, mas imagem pitoresca. Elas autorizaram a equipe a estar ali, mas não sabemos sob que condições, nem elas, cegas, sabem como se está filmando. Mais perto do final do filme, acontece a explicitação dessa intenção de utilização da câmera como instrumento que capta, instrumento do sujeito da câmera. No meio do filme, as senhoras estão num quarto de hotel hospedadas, pois, devido inclusive à influência do cineasta, começam a fazer *shows* pelo país, cantando e tocando ganzá, com Gilberto Gil. O diretor, com o consentimento delas, coloca uma câmera no quarto de hotel, para filmar seus comportamentos, da filha de Maroca e da pessoa que cuida delas. O olhar *voyeur* da câmera capta a brincadeira pré-adolescente da filha, dançando sensualmente para a câmera. O plano mostra o quarto de cima, com o objetivo de mostrar um ângulo maior do ambiente, mas conota vigilância e autoridade; no chão do quarto, acontecem as coisas mundanas. Maroca diz, por exemplo, estar apaixonada por Roberto Berliner, diretor do filme, que entra no quarto para desfazer o mal-entendido. Ao receber explicações do diretor, agora mais presente corporalmente

no filme, de que aquela relação é de amizade, fica triste. Roberto sai de quadro e do quarto, mas a câmera ainda filma. Enquanto as duas irmãs conversam, quase repreendendo Maroca, ela fica sentada na cama, escutando o rádio, que toca uma música de Roberto Carlos. Outras histórias permeiam o filme, histórias de traição entre as irmãs, histórias de mais exploração das condições físicas das mulheres, volta à vida de pedinte, e, finalmente, a própria influência do filme que ambiciona mudar a vida dessas mulheres.

No filme *A Pessoa*, a performatividade do cineasta obscurece o caráter constatativo da imagem. O cineasta constrói uma história na qual as cegas não têm força ilocucionária, mesmo que, em determinadas partes do filme, elas apareçam falando, interrogando ou ordenando o mundo. Qualquer processo nesse sentido fica contaminado pela mão do cineasta que filmou, durante anos, a vida dessas senhoras. A mudança da vida delas pelo cinema engloba também a mudança da forma de filmar do cineasta. O sujeito da câmera, inicialmente, escamoteia a sua presença, e, posteriormente, ele não busca, efetivamente, a comunicação. A força ilocucionária dos personagens depende de fatores convencionais, contextos, retirados pela própria intervenção dos diretores do filme; seja por meio do momento da filmagem, seja pelo momento da edição. O(s) diretor(es) no processo enunciativo se dirige(m) ao espectador, procuram conquistar/dominar suas histórias, usam a câmera como autoridade, e mais, mostram como, pelo cinema, o objeto representado mudou ao final do filme: mulheres cantoras cegas homenageadas pelo presidente da República.

A assimetria entre ver e ser visto, cineasta-espectador e homem comum representado, assume então um novo patamar: Visão e Cegueira, sujeito-da-câmera e aquele que nunca terá a possibilidade de ver a representação de si mesmo. Estamos, principalmente, enfatizando a relação entre linguagem e poder, inerente já ao próprio ato de representar, como sabe Coutinho, e da exclusão ao falar “*em nome de, da dimensão política do uso da linguagem*”. (Marcondes, 2001: 148).

(...) as regras que produzem e constituem o discurso estabelecem condições que excluem determinados indivíduos, ou grupos de indivíduos do discurso. É necessário, portanto, dentro desse tipo de abordagem da linguagem, levar em conta como elemento central a questão da desigualdade e da assimetria no uso da linguagem, nas práticas lingüísticas, no acesso a certas formas de discurso. (Marcondes, 2001:148).

Como já foi dito exaustivamente, no filme *O fim e o princípio*, a procura da valorização da palavra do outro leva também à permanência, à preservação, da enunciação em seu contexto. Ao contrário do que acontece em *A pessoa é para o que nasce*, o ato de emitir um proferimento performativo pelo personagem, numa determinada situação lingüística, busca a manutenção da representação dessas forças ilocucionárias, das intenções do enunciante. Não estamos falando, apenas, de quando há falta de ética no discurso jornalístico devido ao uso da fala do outro, para realizar sentidos opostos à intenção do falante no momento da edição, mas da simples posição do cineasta de ignorar que a fala do outro também encerra um significado. Por sua vez, num filme como *A pessoa*, a recepção do espectador só pode se configurar por meio da voz que o cineasta imprime à voz do outro. No filme de Coutinho, não. Privilegia-se a presença das forças ilocucionárias envolvidas, foca-se na questão da apreensão, a enunciação se constitui a partir de um relação entre eu (cineasta) e tu (entrevistado), ao contrário de uma relação eu – objeto. Numa relação eu – objeto, ao contrário, faz-se uso da imagem na linguagem cinematográfica, como algo ligado ao abstrato, onde houve uma perda do seu caráter indicial, perda da sua referência, assim como as palavras fora de um contexto concreto. Num movimento como este, a imagem surge para constituir o fluir do filme, assim como a palavra aparece para construir um discurso num papel em branco. Coutinho, porém, busca o ordenamento no mundo dado pelo seu interlocutor, através do ato da fala. Por isso, a enunciação do representado faz o que diz, ou seja, ordena as suas razões, ao contrário das razões serem ordenadas, completamente, pelo cineasta, mesmo que sejam, apenas, algumas das razões selecionadas pelo cineasta, e não a integridade de todo o depoimento do personagem. Importa, fundamentalmente, que a integridade do que foi escolhido para a composição do personagem esteja presente e contextualizado no filme.

Na obra de Roberto Berliner e Leonardo Domingues, há um grande intervalo entre o primeiro conjunto de imagens filmadas e a exibição comercial, e esta interrupção é pontuada na montagem por música e letreiros. Entretanto, não está presente no filme o que motivou a paralisação das filmagens. Apesar de toda a performatividade do(s) cineasta(s), não está(ão) presente(s) a(s) sua(s) experiência(s) na montagem do filme, se houve conflitos, problemas de dinheiro, entre muitos motivos para se paralisar uma produção cinematográfica. Esta ausência do entendimento do processo filmico fica acentuada pela diversidade da

origem das imagens, possuidoras de características diversas. Após um dos shows, por exemplo, os cineastas valem-se de pessoas famosas que falam para a câmera, da importância da participação das senhoras no festival de música. Estão ali, na função de pessoas notórias, que conferem importância às três irmãs cegas. São equivalentes as posições do especialista em determinados assuntos que conferem credibilidade ao discurso jornalístico. O processo de montagem do filme, onde algo deve ser provado, é, portanto, privilegiado e, não à toa, um editor co-dirige o filme.

Vale ressaltar que a distância entre cineasta e objeto, não é uma distância afetiva, mas conceitual. No filme, fica claro o envolvimento afetivo de Roberto com as senhoras. No filme, notamos a preocupação do cineasta com o destino dessas mulheres cegas, porém sua crença no cinema é ainda maior, pois a exposição da vida alheia nunca é questionada pelo sujeito-da-câmera. Ao contrário, o olhar *voyeur* é o que prevalece; olhar que conduz o espectador a um prazer espectral, diante da vida dura de três irmãs cegas e pedintes, e que terminam cantando o hino nacional no Palácio do Planalto. Por último, na cópia em DVD do filme, enquanto sobem os créditos da equipe, as músicas, criadas pelas ceguinhas, são interpretadas por cantores da nossa MPB, como: Elba Ramalho, Lula Queiroga, entre outros. De repente, ouvimos a voz das três senhoras cegas, que dizem para o espectador, em jogral, que o CD com as suas músicas, cantadas por estes intérpretes, já está disponível para a venda nas lojas. A apropriação do ato de fala não termina no filme, vai além: vira produto vendável, mas, segundo o comercial, não nas vozes das senhoras ceguinhas... Segundo matérias publicadas em jornais e revistas, parte da renda obtida com a venda do CD e da bilheteria do filme foram revertidos para a Maroca, Poroca e Indaiá, mas isto não está presente na obra fílmica, nosso objetivo aqui. Também não está no jogral que o CD foi confeccionado como um álbum duplo, onde também encontramos as vozes das três mulheres cantando as suas músicas. Fica claro então que a necessidade mercadológica que chama atenção para a reinterpretação das músicas por intérpretes famosos é o que aparece ressaltado nos créditos finais do filme. A apropriação da voz do outro assume então um caráter literal na representação documental. Finalmente, vale dizer que tanto no filme de Coutinho, quanto no filme de Berliner/Domingues, o diretor de fotografia foi

Jacques Chewich, evidenciado o enfoque diferenciado do diretor na orientação para a composição da imagem do filme.

No filme *A pessoa*, as relações entre força e linguagem não fazem parte da enunciação do filme de forma explícita. A presença da intervenção do cineasta aparece de forma constante, não pela sua presença corporal, também presente, mas pelas suas escolhas cinematográficas que se mostram mais importantes que o relato daquilo que as personagens tem a dizer, como acontece no piano que acompanha o ritmo das vozes. A assimetria nas posições dos personagens e personagem-cineasta aparece de forma intensificada, onde o personagem não tem vez no *espaço* cinematográfico. O cineasta utiliza-se de todas as *estratégias* para dominar e determinar o fluxo do discurso: “Dizer que alguém é excluído do discurso, é dizer que há usos da linguagem, atos de fala, cuja realização está fora de seu alcance”. (Marcondes, 2001:149).

A intenção de representar a força ilocucionária do personagem precisa estar presente no momento da filmagem, pois é ali que se dá a abertura ao representado para que, num momento de imagem-qualquer, ecloda uma imagem-intensa, que precisará ser preservada no momento da montagem. “O núcleo do ato de fala é o ato ilocucionário (...) A força ilocucionária é constituída por *convenções*, não *convenções* meramente lingüísticas, mas institucionais, sociais, pragmáticas”, diz Marcondes. (idem, ibidem:129) Assim, é preciso se aproximar do ‘outro’ com uma postura de abertura, aquilo que Coutinho, em entrevista, chama de *aderir-se ao objeto* (sujeito representado), pois há *convenções* que precisam ser ultrapassadas, como, por exemplo, quando o personagem²⁵ chama Coutinho de Doutor. Aderir-se ao objeto é também posicionar-se para a escuta, no mesmo nível de seu interlocutor, nem superior, nem submisso. O cineasta precisa que o personagem invista no diálogo e acredite na sua força ilocucionária frente ao estrangeiro. Por sua vez, a forma de apresentar essas *convenções* valida a própria representação da força ilocucionária do personagem. É assim, que aparece uma multiplicidade de vozes no filme. Principalmente, pela abertura para a conversa e pela evidência das contextualizações desses momentos de diálogo. A conversa com Leocádio apresenta-se como outro exemplo disso.

²⁵ Assis.

[Exterior – dia – fachada da casa de Leocádio] Faz sol como todos os dias de entrevistas. Rosa chega numa casa similar às outras, mesmo tipo de porta, mesma cor de parede branca desgastada. Rosa bate na porta e pergunta por Leocádio. Nenhum sinal. A câmara aproxima-se de Rosa que bate mais uma vez na porta chamando por Leocádio. Rosa sai de quadro. [corta].

Rosa abre uma cerca e se dirige a lateral da casa onde há uma pequena janela. Rosa conversa com Coutinho e especula se Leocádio está ou não em casa. Bate palmas mais uma vez chamando por Leocádio. Coutinho diz para ela ir até a janela, mas acrescenta que, se ele estiver dormindo, pra deixar a conversa para o outro dia. [corta].

Rosa se aproxima da janela e conversa com Leocádio que está dentro de casa. Nós, espectadores, não o vemos. O enquadramento está aberto pegando o corpo inteiro de Rosa e a lateral da casa de Leocádio. Ao fundo, sertão. Rosa fala: “O senhor quer conversar com a gente hoje? Aquele pessoal está aqui?” [corta].

Leocádio está na janela, sem camisa, e sua mão cobre parte de seu rosto. Leocádio é um senhor careca, branco, e, assim como a maioria dos entrevistados, tem idade avançada. Sua aparência mostra as marcas do tempo. Seu gestual, enquanto dialoga, também é muito particular: coloca o braço ao redor da cabeça; tira e coloca a mão na frente do rosto, esconde metade da cara; faz ruídos e gestos, antes de se expressar, como se tivesse dificuldade em emitir sons, e, finalmente, diz o que quer dizer com as palavras.

No início, Leocádio está na janela e vemos também as nuças de Rosa e do diretor. Coutinho usa um chapéu preto de lona, parecido com um turista.

Leocádio:
Estou sem pontuação pra nada.

Coutinho:
O senhor prefere que eu volte outro dia?

Leocádio afirma:
Outro dia.

Coutinho:
Podemos voltar outro dia?

Leocádio:
O senhor me dispensa hoje, viu?

Coutinho:
Tá legal, qual é a hora melhor pro senhor?

Leocádio:
Hoje eu estou sem pontuação pra nada... (corta).

“Estou sem pontuação para nada” revela a ligação de Leocádio com a língua. Ele valoriza a norma lingüística. Pela fala, ele se define, se revela para o outro. *Sem pontuação para nada* significando: *estou sem possibilidade de falar, sem forças de usar o sistema lingüístico, de usá-lo adequadamente*, de seguir as convenções. Rosa já havia alertado sobre Leocádio quando desenhava o mapa. Disse que ele se achava um *sabichão* porque sabe ler. Este será o ponto fundamental da conversa de Coutinho com Leocádio, a presença forte da palavra. A conversa com Leocádio aparece então como uma pedra angular dentro do filme. Por ela perpassa o eixo principal das falas de todos os personagens, ou ainda, a forma como podemos compreendê-las: a partir da valorização da referência da palavra, e por sua vez, a possibilidade de comunicação.

Agora Leocádio aparece na mesma janela, porém Rosa e Coutinho não estão mais em quadro. Ele ainda está sem camisa, e fala em close para a câmera. A conversa de Leocádio com o cineasta começa mostrando que Leocádio mudou de idéia.

Leocádio
Aqui é um armazém, um depósito quase que uma cova dos leões. Ouviu falar da cova dos leões? A cova dos leões era...

Coutinho [tentando completar]:
Daniel.

Leocádio
... aonde botava ... [pausa] botaram o profeta Daniel, mas foi desperdiçado²⁶ pelos leões. Aí o rei Dário disse:

- Daniel.
- O que foi?
- Que que houve... que os leões não te engoliram?
Ele disse:
-Meu rei, meu senhor... A minha vida é eterna.
(pausa)

²⁶ Note-se aqui a inversão lingüística que Leocádio faz. Ao invés da palavra *despedaçado*, termo ligado a leões, ele utiliza a palavra *desperdiçado*, sonoricamente semelhante, mas com o sentido oposto e correto para a história que ele descreve, pois Daniel não foi efetivamente comido pelos leões.

Será assim?
(perguntando e olhando para Coutinho).

Leocádio compara Araçás à cova dos leões. Declara que Araçás é como um armazém, um depósito. Armazém, depósito, lugares onde se guardam coisas; e as coisas podem ficar largadas num depósito, envelhecendo, assim como as expressões enrugadas que os velhos de Araçás denunciam ou enunciam. Leocádio continua, e conta a história de Daniel para questionar Coutinho sobre possibilidade da vida ser eterna: *Meu rei, meu senhor... a minha vida é eterna. Será assim?* Leocádio procura em Coutinho a resposta que ele não tem. Pergunta a Coutinho a sua crença. Inverte-se a situação entre entrevistado e entrevistador mais uma vez. [corta]

Rosa está em quadro, ao fundo vemos uma casa e vegetação de sertão. Ela explica que a casa ao fundo é de Leocádio, e aponta para diferentes lugares situando e explicando quem mora nessas outras direções. Rosa anda em direção à outra casa, e fala que lá mora Vigário, primo da mãe dela. Rosa cumprimenta uma mulher que passa no sentido oposto. Coutinho pergunta quem é, e ela explica. Rosa anda em direção à casa de Vigário. Sobe as escadas e bate palmas anunciando que está chegando. Aproxima-se da porta, pedindo a benção para Vigário. Vigário, ainda fora do nosso campo de visão, no escuro, a abençoa. Rosa abre a meia-porta e vai dizendo: “Tem umas visitas diferentes hoje. Você não gosta de receber visita?”. Vigário que surge do escuro diz: “Gosto sim. Ninguém quer estar só, né?”. [corta].

Pequeno fragmento que pontua a ação e que revela espontaneamente um sentimento de procura por comunicação. Rosa pergunta sobre gostar de receber visitas ao que Vigário responde, extrapolando na resposta, falando sobre o medo da solidão e sobre a necessidade da comunicação humana.

“Ninguém quer estar só, né?”, esta fala de Vigário fica ainda mais significativa se pensamos nas falas quase tímidas que se sucedem posteriormente: Vigário fala de encontros e desencontros. Relata como encontrou sua primeira mulher, fala da tristeza com sua morte e da falta que lhe faz ter filhos. Isto fica expresso, principalmente, pelo gestual, ao contrário do que é dito para o cineasta.

Coutinho pergunta a Vigário se teve filhos, ao que ele imediatamente coloca a mão no queixo coçando a barba e responde: “Não senhor. A primeira quando eu casei... já era de idade”. Vigário diz que às vezes imagina ter tido

filhos, mas também especula sobre a dificuldade nos relacionamentos entre pais e filhos nos dias de hoje.

Quando Vigário fala sobre não ter tido filhos, ele hesita, sua fala vem pautada por gestos e pausas, e, nesse momento, a negativa de seu desejo fica sob suspeição. Estes aspectos da linguagem, gestos, pausas, convenções sociais, que colocam em evidência a recepção e a interpretação da fala, foram estudados por Erving Goffman, sociólogo americano. Cada indivíduo atua de acordo com a idéia que têm de seu interlocutor. Assim, o indivíduo pode representar determinado papel na esperança de imprimir determinado efeito sobre seu interlocutor; no entanto, os outros podem ou não ficar impressionados com tal ação, necessitando credibilidade para que isso aconteça. Ao mesmo tempo, pode acontecer do interlocutor não desejar conscientemente, ou inconscientemente, efetuar tal impressão, e pelas circunstâncias de uma tradição de um papel pessoal na sociedade, serem interpretadas de forma diferente da desejada pelo sujeito falante. Estamos falando dos efeitos que o ato de fala tem sobre seu interlocutor, ou seja, em Austin, estaríamos falando do ato perlocucionário (Vigário não convence). As convenções sociais e lingüísticas são necessárias para que o ato ilocucionário tenha a sua força e realize sua ação. Goffman também pontua as convenções sociais para a realização do ato de fala. Assim, a enunciação de Vigário fica em suspeição para o espectador, porque o personagem não aparenta interpretar corretamente seu papel.

Sabendo que o indivíduo irá, certamente, apresentar-se sob uma luz favorável, os outros podem dividir o que assistem em duas partes: uma, que o indivíduo facilmente manipulará quando quiser, constituída principalmente por suas afirmações verbais, e outra, em relação à qual parece ter pouco interesse ou domínio, oriunda principalmente das expressões que emite. (...) Demonstra-se nisso uma assimetria fundamental no processo de comunicação, pois o indivíduo presumivelmente só tem consciência deste fluxo e de nenhum outro. (Goffman, 2007:16).

Vigário fala, mas não percebe o gesto que o denuncia: a mão no queixo. Desse modo, o argumento seguinte, de que pais e filhos não se entendem, surge mais como uma fuga da situação incômoda, para ele, do que uma indiferença em relação ao fato de não ter tido filhos. O gesto da mão no queixo e a hesitação na voz, evidenciam o sentido da enunciação.

O gesto, como sinal de incômodo para Vigário, fica confirmado para o espectador, quando Coutinho chama Antônia, mulher do personagem, para falar.

No começo da entrevista, Vigário havia mencionado como ele e Antônia se encontraram. Agora, ele receia a contradição. Vigário, que já havia colocado a mão no queixo durante a pergunta de Coutinho, faz novamente o gesto, quando Antônia conversa com o diretor, e diz como seu companheiro se interessou por ela. Desse modo, o gesto de Vigário de colocar a mão no queixo mostra todo o seu desconforto com a situação. O personagem ainda lança um olhar frontal para a câmera, com as feições preocupadas, e o desvia para fora de quadro, fortalecendo a nossa percepção da cena.

Porque Vigário está incomodado é algo que ficará na especulação do espectador. O incômodo do personagem também apresenta-se como uma possibilidade de abertura no relato, uma incompletude que tridimensionaliza o personagem e faz com que o espectador fabule.

Dessa forma, o caráter audiovisual da obra do diretor encontra-se nessa interação entre os participantes da conversa; na crença e na forma como algo é dito e percebido; nas expressões faciais que revelam as ironias; nas inversões entre entrevistado e entrevistador; nesses jogos de conversação; ou seja, ‘no princípio’ que é também a troca lingüística, um fator social.

Nesse sentido, estamos lidando o tempo todo com questões concretas dos atos de fala. Os atos de fala aqui não devem ser considerados apenas como um ato individual, mas, sim, como um fato social no qual entrevistados e entrevistador ocupam cada um seu lugar de origem, seu contexto específico cultural. Nesse encontro, onde se dá o relato, por meio da conversação, um jogo múltiplo de diferentes planos da representação acontece para se conformar num filme.

Certeau também observa nos relatos do homem comum uma ordem prática, concreta e social.

A arte de ‘moldar’ frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos. Tal como a linguagem ordinária, esta arte implica e combina estilos e usos. O estilo especifica ‘uma estrutura lingüística que manifesta no plano simbólico (...) a maneira de ser no mundo fundamental de um homem’. Conota um singular. (Certeau, 2005: 179).

Ele define estilo e uso das enunciações para se chegar ao estilo de uso de cada homem. Certeau compara as formas de se caminhar, onde se pode enfrentar os obstáculos que nos aparecem em nosso percurso no dia-a-dia, com as formas de elaboração da fala diante do mundo concreto.

O uso define o fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato: remete a uma norma. O estilo e uso visam, ambos “uma maneira de fazer” (falar, caminhar, etc.), mas um como tratamento singular do simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilo de uso, maneira de ser e maneira de fazer. (Certeau, 2005:179).

Bakhtin, assim como Certeau, enfatiza o caráter concreto e social da enunciação. Nas palavras de Bakhtin: “A comunicação verbal não poderá jamais ser compreendida e explicada fora desse vínculo com a situação concreta”. (Bakhtin, 2006: 128).

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin expõe a predominância de duas orientações no pensamento filosófico-lingüístico para depois confrontá-las, e partir para uma nova abordagem. São elas:

1) O subjetivismo individualista parte do princípio de que o ato da fala é fundamentalmente um ato de criação individual, colocando no enunciador, no psiquismo individual, a fonte da língua. Assim a enunciação seria apenas a expressão exterior de uma idéia que se constitui no interior do indivíduo. A criação lingüística seria então análoga à criação artística. Considera Vossler e Benedetto de Croce como os dois representantes dessa orientação, e ambos acentuam o lado estilístico da língua, em contraposição às normas gramaticais;

2) O objetivismo abstrato, por sua vez, considera que o centro que possibilita o entendimento dos fatos da língua é o sistema lingüístico. Vê-se a língua como sistema estável, imutável, e procuram-se estudar as normas, os traços idênticos das formas lingüísticas. Essa orientação coloca a língua (*La langue*) como um fato social, independente dos atos individuais de fala (*La Parole*). Estes são considerados apenas variações ocasionais do sistema lingüístico, podendo estar conforme a norma estabelecida, ou então, desvirtuando-a temporariamente. Saussure aparece como o grande sistematizador dessa orientação filosófico-lingüístico.

Além disso, vale citar que a primeira orientação, o subjetivismo individualista, considera os atos criativos individuais da fala responsáveis pelo desenvolvimento das formas lingüísticas, ou seja, ocorre um fluxo ininterrupto de falas criativas, provocando uma mudança constante no sistema lingüístico.

Por sua vez, a segunda orientação, o objetivismo abstrato, necessita, para mostrar o movimento de mudança na histórica do sistema lingüístico (um fato

óbvio numa língua viva), olhar para a série histórica dos sistemas ou história das normas (diacronia). Entretanto, durante cada momento histórico, o locutor reconhece e considera apenas uma norma vigente, que é imutável e estável (sincronia). Para o objetivismo abstrato, “o sistema lingüístico constitui um fato objetivo externo a consciência individual” (idem, *ibidem* :93). A mudança no sistema lingüístico aconteceria pelo desvio, erro, em relação ao sistema estabelecido, ou seja, no objetivismo abstrato, há uma dificuldade inerente da teoria em aliar a idéia de um sistema imutável, reconhecido pela consciência daquele que enuncia, com as mudanças históricas que ocorrem no desenvolvimento da língua.

Sobre o objetivismo abstrato, Bakhtin procura refutar essa idéia de consciência subjetiva do sistema de formas normativas. Para ele, o locutor utiliza a língua para suas necessidades enunciativas imediatas e concretas. Assim, a idéia de consciência das formas normativas da língua como imutáveis não condiz com a realidade.

Para ele [o enunciante] o centro de gravidade da língua não reside na conformidade à norma da forma utilizada, mas na nova significação que essa forma adquire no contexto. (...) Para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma lingüística figure num dado contexto, aquilo que a torna signo adequado numa situação concreta dada. Para o locutor, a forma lingüística não tem importância enquanto sinal estável e sempre igual a si mesmo, mas somente enquanto signo sempre variável e flexível. Este é o ponto de vista do locutor. (idem, *ibidem*: 96).

No filme *O fim e o princípio* Leocádio, que valoriza o sistema lingüístico, expõe de maneira clara essa condição concreta da língua, de como o locutor reconhece o signo como algo flexível. Leocádio fala, com pesar, da falta de consciência das pessoas em relação ao significado das palavras.

Leocádio está mostrando o Almanaque que ele lia no tempo da guerra. Era um jornal onde havia notícias e informações curiosas. Coutinho pergunta sobre a distância da Lua, informação que está contida no almanaque. Leocádio afirma que da Terra à Lua são 87 mil léguas. Coutinho pergunta se ele acha que esta informação é correta. Leocádio afirma que não sabe.[corta]

Leocádio
Aaaah... é tanta palavra escrita em vão...

Coutinho
O quê quer dizer isso?

Leocádio
O quê quer dizer palavra escrita em vão, é escrita quando perdida, né?

Coutinho
Você acha que tem palavra comum e palavra certa, ou não?

Leocádio
Tem palavra comum e palavra certa.

Coutinho
O quê que é uma, o quê que é outra?

Leocádio
Palavra certa é aquela certa mesmo e palavra comum é aquela sem futuro...

Coutinho
Quer dizer... Palavra certa é aquela que está no dicionário? É isso?

Leocádio
Ah! A do dicionário é certa! [corta]

Coutinho
E o senhor gosta de falar palavra certa ou comum?

Leocádio
Agente não pode falar palavra certa porque agente não conversa pra todo mundo ouvir, sabe o quê é a palavra certa...

Coutinho
Aqui ninguém sabe não?

Leocádio
Não é todo o mundo, porque o senhor sabe que se uns conhecem outros não conhecem, né?

Se a questão da referência da palavra surge nas falas do entrevistado de forma emblemática, isso fica ainda mais forte quando, logo em seguida, Leocádio conta a sua versão para o mito da torre de Babel. Leocádio fala do 'princípio', quando Jesus (sic) criou o mundo, quando, para cada palavra, havia apenas um

único significado. Segundo ele, com a construção da torre de Babel houve uma mistura entre todas línguas, ou seja, a necessidade de tradução, que confundiu todos os significados e todas as palavras. E finaliza: “assim se conta a história... se for mentira é de quem escreveu”. Colocando também em questão a credibilidade do narrador, opondo a escrita à palavra falada, à tradição oral.

Dessa forma, Leocádio fala do problema da referência da palavra. Ele fala o que crê, organizando o mundo por meio da palavra. Revela a sua valorização do sistema lingüístico, acentuando um mundo estável, de sabedoria própria, assim como os objetivistas abstratos.

Mas, o próprio Leocádio põe em xeque essa idéia, já que não é possível, na prática diária, fechar uma significação da fala, retirando-a de seu contexto. Leocádio intui a necessidade do interlocutor para que a ponte da significação se dê: é preciso dialogar com aquele que não sabe a palavra certa. Mais ainda: Leocádio expõe, ao mesmo tempo, uma desconfiança possível no narrador, ou seja, quem escreveu esse mito bíblico? Podemos fazer uma analogia a nosso favor e perguntar: Quem filmou esse documentário? A entrevista de Leocádio funciona também como um comentário metalingüístico do próprio documentário, assim como o relato de Daniela funciona como constituinte e comentário do filme *Edifício Máster*; são relatos sínteses dos filmes.

Nossa análise do filme *O fim e o princípio* vem sempre enfatizando a preservação na representação do ponto de vista do enunciante, da preservação do contexto que explicita as condições da enunciação, enfim revelando uma concretude da fala e da imagem que não se confundem com verdade²⁷. Nesse sentido, Bakhtin reforça esta idéia. A valorização da enunciação concreta, no entanto, por si só, poderia fazer acreditar que Coutinho está num campo similar ao que Bakhtin descreve como a da primeira orientação filosófico-lingüística, o subjetivismo individualista, onde a criatividade lingüística do personagem prevalece. É mister, portanto, ver a crítica que Bakhtin faz sobre essa escola lingüística, e ver como Coutinho pode ser mais bem compreendido, ou seja, na própria perspectiva bakhtiniana.

A crítica que o autor faz do subjetivismo individualista remete para a questão social da fala. O subjetivismo individualista considera que a enunciação

²⁷ Estamos falando da enunciação ter sido feliz ou infeliz (visão performativa da língua).

se dá de forma monológica. Isso quer dizer que a enunciação se manifesta como um ato do indivíduo, como uma “expressão da consciência individual, de seus desejos, suas intenções, seus impulsos criadores, seus gostos, etc.” (Bakhtin, 2006: 114). Este princípio da enunciação monológica leva necessariamente a uma concepção da expressão como uma forma ineficaz de tradução (objetivação exterior para outrem) de um conteúdo interior, próprio ao indivíduo. Mas, o autor nega esse dualismo entre enunciação e conteúdo interior, uma expressão imperfeita do outro, já que ambos são compostos da mesma matéria prima, “pois não existe atividade mental sem expressão semiótica”. E vai além, afirmando que “não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário”, que é a partir da expressão que organizamos nossa atividade mental. (idem, ibidem: 116).

A partir daí o centro da análise dirige-se para a questão das condições sociais em que se dá a enunciação. Qualquer que seja o aspecto da enunciação considerado, ele será determinado pela situação social mais imediata, ou seja, pelas condições concretas em que se deu essa enunciação.

A palavra enunciada dirige-se necessariamente a um interlocutor, mesmo que imaginário, fazendo dessa enunciação-expressão função desta relação com esse interlocutor. Ao falar, dirigimo-nos de maneiras as mais diversas possíveis, dependendo do grupo social envolvido, dos laços formais estabelecidos, da hierarquia social constituída. Assim, quando enunciamos algo temos em nosso mundo interior uma idéia de um auditório social próprio já estabelecido. A enunciação, portanto, não pode dissociar-se dessa idéia de que a palavra parte de alguém e se dirige a alguém, ao contrário, ela é justamente o produto desse movimento, dessa interação entre aquele que fala e aquele que escuta.

Através da palavra defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (idem, ibidem: 117).

Coutinho procura representar essa ponte, aquilo que define o outro e a si mesmo. Os relatos dos moradores de Araçás não se confundem com o estilo verbal urbano. O cineasta, senhor de idade, não se expressa da mesma forma que os senhores e senhoras de idade do interior da Paraíba. A riqueza verbal procurada por Coutinho parte de um conjunto de expressões diferenciadas que o outro,

morador de um ambiente rural expressa, a partir de determinadas condições sociais. Assim, na representação do encontro, no filme em questão, o diretor não está tratando apenas de relatos individuais, experiências de vida separadas, que não tem qualquer ligação entre si (ou apenas ligação familiar). Procura-se representar as maneiras concretas de se estar no mundo, e, inevitavelmente, evidenciam-se as relações sociais, ou melhor, a forma social da expressão que diferencia o outro. Este vivencia o mundo através de diferentes parâmetros materiais, e é exatamente isso que salta aos nossos olhos (olhos de um espectador do audiovisual contemporâneo, urbano, e freqüentador das salas de cinema de arte).

A estrutura da enunciação e da atividade mental a exprimir são de natureza *social*. A elaboração estilística da enunciação é de natureza *sociológica* e a própria cadeia verbal, à qual se reduz em última análise a realidade da língua é *social*. Cada elo dessa cadeia é social, assim como toda a dinâmica da sua evolução. (idem, *ibidem*: 126)

Nesse encontro entre locutor e interlocutor, entrevistado e cineasta, ou vice versa, cada um lança, a seu momento, uma ponte, uma enunciação, e efetua um processo de significação, uma relação exposta pela ponte construída. O momento do encontro torna-se sagrado e revelador das condições sociais. De outra forma: a enunciação que depende da relação locutor–interlocutor evidencia o social que surge desse encontro. Por sua vez, a edição do filme reflete essa sacralização do encontro: a imagem dos encontros, quando Coutinho e equipe chegam às casas dos entrevistados, pedindo licença, cumprimentando os entrevistados, fortalecem o caráter índicial da imagem e a referência do proferimento performativo.