

Capítulo 4 – Cinema, memória e história.

[Exterior-Dia - estrada de terra batida]. Mulheres caminham a pé, cantando música religiosa. À frente, uma delas carrega uma imagem de santa. O canto diz “O teu santuário, da cova da ia... pra Deus, as almas, a luz irradia...”. Elas passam em frente à câmera, que faz uma *pan*²⁸ lateral para a direita, acompanhando a procissão, que tem cerca de 20 integrantes; todas mulheres ou crianças. O refrão diz: “Avé, avé... avé Maria... Avé, avé... avé Maria ...²⁹”. Elas se distanciam da câmera e fazem a curva na estrada, a esquerda de quadro. O canto das senhoras vai se tornando baixo, na medida em que elas chegam no fim da curva, no limite do quadro.

Este plano de transição entre um conjunto de relatos de personagens e outro também mostra “como se vive ou se vivia no sertão”. É o registro que liga o cinema documentário à memória. Nesse capítulo, estaremos pensando, o cinema em relação à memória – memória coletiva, memória social. Estamos falando de como o cinema documentário se liga a uma identidade coletiva, também chamada de “memória social”, ou seja, como registra

a imagem do passado de um grupo que é compartilhada pelos membros desse grupo. Quem somos depende de quem fomos. No entanto, há uma circularidade importante envolvida aqui: quem pensamos que fomos depende de quem pensamos ser. (Burke, 1995: 93).

Já vimos que o filme de Eduardo Coutinho se passa num ambiente rural, e lá, ele procura o registro de um relato oral ligado à afetividade, intimidade, ao contrário de um relato ligado às condições sociais do trabalhador rural. Essas condições sociais irão necessariamente aparecer, mas somente através de experiências concretas daquele que narra, mas nunca como um depoimento que procure retratar uma classe, um grupo de pessoas, uma coletividade. Este relato que está ligado à intimidade, ao cotidiano, “de como se vive ou se vivia no sertão”, revela principalmente a tradição, e tem, como ponto de apoio, as lembranças, a memória.

²⁸ Movimento de câmera no eixo horizontal

²⁹ Coloquei a acentuação na sílaba final de ave para indicar a forma como a palavra é pronunciada no canto das mulheres em procissão.

Esta escolha do cineasta pela afetividade, versus a fala sobre a coletividade, sobre as condições sociais, reflete, também, uma dicotomia presente na disciplina histórica que opõe o conceito de memória ao conceito de história. “A memória cultural é tradicional, visual, simbólica ou ritual, espacial, específica, significativa, e adota a identidade de um determinado grupo em sua especificidade cultural em distinção de outros”, diz Niethammer. (Niethammer, 1997: 130) Desse modo, alguns autores contrapõem uma metodologia baseada no relato sobre as experiências de vida, sobre a memória, a uma narrativa histórica. Esta última visão estaria mais ligada a uma idéia de estrutura, que explicaria as mudanças nas relações de grupos de pessoas dentro de uma sociedade. Busca, principalmente, explicar como funciona a engrenagem da história, constituída por revoluções e acontecimentos. Assim, “a história é moderna, narrativa e textual, temporal, universal, relativista e tende a neutralizar o presente no que se refere a valores tradicionais e específicos”. (idem, ibidem, 1997:130).

Oposição semelhante, entre memória e história, é também o que diz Pierre Nora: “Memória, história. Longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma a outra” (Nora, 1993:9). Nora coloca que, atualmente, há um desaparecimento da memória efetuado pelo modo de percepção histórica. A memória já foi substância das sociedades tradicionais, pois transmitia e conservava valores que asseguravam reter o passado e preparar o futuro. Por isso, a memória apresenta-se como um fenômeno com existência no momento presente, ou seja, aquilo que sinaliza para as ações do homem, ou como ele diz: um *elo vivido no eterno presente*. (idem, ibidem: 9). Podemos notar aqui uma aproximação com o posicionamento de Walter Benjamin quando este escreve sobre o narrador (contador de histórias). O narrador está neste de campo da memória, pois ele orienta, dá balizas para um comportamento, e que, no entanto, não são dogmáticas, pois, para Benjamin, a verdadeira narrativa não fecha a interpretação. Ao mesmo tempo, ele contrapõe informação (surgimento da imprensa) à narrativa oral, afirmando que, àquela excede em explicações, desalojando o mágico, o fantástico.

Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções (...) A memória se enraiza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. (idem, ibidem: 9).

Assim, reconhecemos a aproximação entre a definição de memória, como colocado por Nora, e a posição do narrador, como descrito por Benjamin.

Segundo Nora, a história “é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado, porque levados pela mudança”. (Nora, 1993: 8). Assim, o tempo moderno, que se caracteriza pela prevalência do novo, tem na história uma operação intelectual livre do sagrado. A busca pela análise e pelo discurso crítico tem nas continuidades temporais base para o entendimento das relações entre as coisas. Objetiva-se, então, uma explicação com valor de verdade, de universal.

Desse modo, Nora, fala de lugares de memória, lugares onde a memória se refugia, e que surgem, exatamente, pelo esquecimento da memória, em virtude da operação histórica. Precisamos então consagrar lugares de memória, lugares onde se cristalizam vestígios do passado, porque a história deslegitima o passado vivido. A curiosidade por tais lugares está diretamente ligada ao nosso tempo, onde se vivencia um sentimento de fragmentação, de uma memória esfacelada, “mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há meios de memória”. (idem, *ibidem*: 7). A proliferação dos lugares de memória, portanto, indica, na verdade, a falta de memória nas práticas sociais, meios de memória. Por sua vez, Benjamin também aponta para a ausência de práticas sociais, que possibilitam a escuta, onde prevalecia o tédio, e impede que a arte de narrar seja artesanalmente construída, ocorrendo, portanto, a decadência do narrador.

Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias não são mais retidas. Perde-se porque não mais se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrá-las advém espontaneamente (...) Hoje em dia ela se desfaz em todas as extremidades, depois de ter sido atada há milênios no âmbito das mais antigas formas de trabalho artesanal. (Benjamin, 1995:62).

O trabalho artesanal está presente no filme *O fim e o princípio*, quando Zefinha fia o algodão, assim como ela fazia depois de *trabalhar nas carreiras*. Os depoimentos do filme estão imbricados por esse tempo narrativo dentro do relato, relato ‘artesanal’. Vimos que o dispositivo de filmagem criado por Coutinho, ou seja, a procura por um determinado tipo de relato ligado ao concreto das relações

sociais, num determinado espaço geográfico, o aproxima do conceito de memória, porém, de uma memória em esfacelamento. Coutinho vai até uma comunidade rural, onde, segundo ele, existe a presença de uma riqueza na linguagem oral, ligada à invenção verbal. Sua atitude na valorização de uma outra oralidade indica, também, a procura por algo perdido no mundo urbano, no mundo midiático, que é esse momento da escuta, temporalidade do relato, produtora do narrador benjaminiano.

Então, não seria o filme de Coutinho uma busca pelo narrador, daquelas histórias que tem um sentido para o ouvinte? Que procuram ressensibilizá-lo para aquilo que não cabe numa lógica histórica? E se isso se dá dessa forma, não seria o filme de Coutinho um lugar de memória?

João Moreira Salles liga o projeto do cineasta com uma atitude memorialista. Em prefácio para o livro de Consuelo Lins sobre Eduardo Coutinho, Salles escreve:

O cinema de Coutinho dedicou-se a reunir um conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e outras circunstâncias, elas não teriam: proteção. Nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado. Elas são perecíveis por definição, coisas sem luz de eternidade, na expressão de Simone Weil. O cinema de Coutinho pode ser percebido como uma tentativa bem sucedida de não permitir que elas desapareçam. (Salles, 2004:7).

Coutinho filma no campo do relato, privilegiando a memória individual; porém, dizer que Coutinho estaria no campo da memória, como já vimos, não o afasta do social. Esta memória individual não se encontra isolada no indivíduo, detentor de uma lembrança unicamente sua, independente de fatores sociais, algo similar ao subjetivismo individualista de que tratamos, quando abordamos parte da visão lingüística bakhtiniana. Partimos, portanto, do pressuposto que, como na linguagem, a memória individual não está dissociada das práticas sociais, mas, ao contrário, tem base nelas.

Faz-se necessário, então, pensar sobre este conceito de memória, e mais especificamente, sobre a sua substância coletiva. Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva* (1950), define a memória como algo que está, necessariamente, ligado, apoiado num grupo social, e, portanto, inscreve-se como um fenômeno coletivo.

Parece contraditório, a princípio, falar de memória coletiva quando, num primeiro momento, associamos as nossas lembranças como um ato puramente individual. Entretanto, logo podemos evidenciar que as lembranças podem ser fortalecidas ou enfraquecidas, conforme o confronto com outros depoimentos sobre um mesmo fato. Mais ainda: cada lembrança se estabelece, necessariamente, a partir de um ponto de apoio, que tem referência num grupo social, mesmo que seja pela evocação de sua falta. Assim, quando um adulto lembra do medo que sentiu quando criança, pelo fato de estar perdido e só, no meio da multidão, ou no meio de uma floresta, ele também está lembrando da falta dos pais, dos amigos, ou de algum grupo com o qual ele tenha uma relação afetiva. É da falta do grupo de referência que surge a insegurança, medo de estar só num lugar desconhecido, estranho àquilo que lhe é familiar. O medo que o marcou, diferenciando aquela lembrança, naquele momento, certamente tem uma origem num quadro social.

Ao mesmo tempo, quando durante uma viagem, andamos sozinhos por uma cidade da qual apenas ouvimos falar e, que, a princípio era desconhecida para nós, carregamos conosco impressões sobre as paisagens e as pessoas deste lugar. Partimos de uma idéia formada a partir de imagens que vimos em quadros, fotos, ou seja, porque lemos a respeito em livros ou revistas; enfim, carregamos um conjunto de impressões referenciadas que nos remetem a determinadas lembranças. Outros homens também compartilham do mesmo meio cultural e, portanto, de referências similares. Então, esses grupos, que participam de um mesmo imaginário social, podem nos facilitar na operação da memória, e fortalecer a construção de um entendimento de certo fato, costume ou lugar, a partir de idéias e modos de pensar, que também estão presentes em nós.

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (Halbwachs, 1990 [1950]: 34).

Por um lado, Halbwachs afirma que as lembranças, as quais aparecem para nós como algo puramente pessoal, diferenciam-se das outras, claramente coletivas e que possuem um caráter evidentemente social, apenas por uma questão de grau. Por outro lado, as memórias, que são claramente comuns aos homens de um grupo, tiram sua força, justamente, pelo fato de terem suporte no conjunto dos

homens. Mas, cada um deles terá uma lembrança diferenciada, ou seja, uma memória individual que seria uma perspectiva da memória coletiva, pois cada homem ocupa um lugar, um espaço, dentro do grupo, determinando seu ponto de vista. A diferença na posição do indivíduo no grupo, entretanto, é também de natureza social.

Em resumo,

toda a lembrança significativa é um processo socialmente condicionado de reconstrução que se apóia na estrutura social de relíquias culturais e rituais de comunicação de um dado grupo no presente. Isso significa que a lembrança não é uma questão de experiência própria de alguém ou tempo, mas de espaço social em sua especificidade, mais dependente dos símbolos, relíquias, e tabus da estrutura social do presente que da narração de coisas passadas ou históricas. (Niethammer, 1997:128).

Lembrar não é, pois, um movimento que nos remete novamente à própria vivência passada, mas um trabalho de reconstrução, de releitura das experiências do passado com as imagens do presente. É desse modo que acontece quando Rosa pergunta para a viúva Dora se deu trabalho criar os filhos. A senhora rapidamente levanta a voz dizendo:

Dora

Eu fui pra roça ... que nunca... que eu não tinha pai. A minha mãe era velhinha, viúva também. Meus irmãos eram uns casados, e outros já tinham morrido. Eu não tinha por quem chamar. Não tinha filho homem, não tinha irmão, não tinha pai, nem marido, não me assujeitei a... a morrer de fome mais as minhas filhas não. Graças a deus não... Fui pra... roça trabalhar, levava a mais nova no quarto, uma bacia grande que era de eu levar roupa pro rio pra lavar, cheia de panela, prato ... lata de café [corta].

Passava o dia todo na roça trabalhando. Elas debaixo do pé de pau, do juazeiro, e eu trabalhando em roda, no pé de pau todo. E a panela no fogo cozinhando. Quando era hora de almoço, de almoçar, e almoçava... E ia trabalhar, e elas aí... Quando juazeiro já estava longe do trabalho, eu mudava pra outro pé de pau ... e foi assim que eu criei elas.

Não foi criada [levantando a voz] por causa de senhor nenhum não. Eu criei elas como eu fui criada.

Consta a vocês que eu abandonei elas? [pausa].
Graças a Deus não.

Dora, ao relatar sua experiência como mãe viúva, fundamenta seu orgulho pela forma como criou suas filhas. No filme, Dora constitui a si própria com orgulho, no presente, e age, inquirindo a equipe, por meio de seu relato. Porém, o orgulho vivido no presente não significa um sentimento de orgulho vivido durante

todos esses momentos de sacrifício. Durante tal período, pode ter acontecido de Dora ter sentido angústia, medo, solidão. “O simples fato de lembrar o passado, no *presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e outro, e propõe sua diferença em termos de ponto de vista”. (Bosi, 1994: 55) Desse modo, a forma como Dora relata suas experiências mostra um desejo de ser reconhecida como uma pessoa firme, independente, batalhadora, e que criou, com sucesso, suas filhas. Orgulho em ser do jeito que é, aparece como um dos valores presentes na tradição dos moradores do sítio Araçás. Em muitas falas, no filme, verifica-se o orgulho do homem comum, de *saber as coisas matutas*, coisas que só a experiência de vida traz.

É desse modo, ligando a memória particular à memória do grupo que Ecléa Bosi descreve o conceito de memória, segundo o raciocínio de Halbwachs: “a menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória. Por essa via, Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade”. (idem, *ibidem* :55). Podemos chamar este movimento de construção social do passado.

O sociólogo Michael Pollak (1948-1992), em seus artigos, também acentua esse caráter de construção da memória. Ao falar da História Oral, abordagem que também busca responder à crítica feita ao estruturalismo dentro da disciplina histórica, Pollak chama a atenção para os limites que essa metodologia encontra. Para ele, contar a própria vida nada tem de natural. Certamente acontece um estranhamento quando uma pessoa, a quem nunca ninguém perguntou quem ela é, de repente se vê solicitada a relatar suas experiências de vida, suas memórias. Por isso, Mariquinha ironiza Rosa dizendo *uma velha caduca como eu*³⁰.

A reconstrução da memória, essa releitura do passado, de acordo com cada momento presente, vai ao encontro das falas nos documentários de Coutinho. Os conteúdos dos relatos não são questionados em sua veracidade. Nos depoimentos de seus personagens Coutinho busca o momento criativo da ficção de si próprio, ou seja, o manejo da linguagem pelo sujeito. O concreto que o diretor procura está aí, no uso da linguagem no momento da tomada: “Não há como repetir um caminho emocional”, afirma o diretor. (Coutinho apud Lins, 2004: 101).

³⁰ Ver capítulo 3

O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual (...) As categorias, que a linguagem atualiza, acompanham nossa vida psíquica tanto na vigília quanto no sonho. Na vigília, de modo coeso; no sonho, de modo frouxo e amortecido, mas identificável. As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva. (Bosi, 1994:56).

Dessa forma, neste movimento do cineasta de busca pela linguagem de um determinado tipo de atuação do homem chegamos à memória coletiva. Isso acontece, respeitando determinados princípios fílmicos dos quais estamos tratando durante toda esta dissertação. Mais: parte de um posicionamento diferenciado da posição do autor, cineasta, em relação ao outro. Nora escreveu que a memória “se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções (...) A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (Nora, 1993:9), e este movimento da memória parece se materializar na representação fílmica do homem comum, produzida por Coutinho.

Esta idéia de reconstrução do passado, através dos relatos que os personagens fazem em seus filmes, são explicitados pelo diretor, em debate com Jorge Furtado e Ismail Xavier. Coutinho diz que os depoimentos são momentos criativos de ficção de si próprio:

Há um livro de um sociólogo americano Erving Goffman, chamado *A representação do eu na vida cotidiana*, no qual ele fala que as pessoas se comportam na vida real de diversas formas. Portanto, isso desmonta o que é ser natural. No cotidiano as pessoas são tão naturais quanto artificiais. Que processo essa pessoa levou para atingir o seu natural? É a criação da mentira verdadeira. É obvio que uma pessoa assume dez pessoas diferentes em seu cotidiano. (In: Labaki & Mourão, 2005:119).

Essa autoconstrução, essa *mentira verdadeira*, do personagem está presente na representação cinematográfica do diretor pelos relatos, mas fica também aparente em diversas cenas nas quais aparecem aqueles momentos que chamaríamos de bastidores da filmagem.

Numa das últimas cenas do filme *O fim e o princípio*, Coutinho retorna aos personagens que ele entrevistou para se despedir. Ele se aproxima da casa de Vigário, que chega de jegue. Vigário conta uma parábola para o diretor, e, ao fundo, Leocádio está sentado na varanda da casa do vizinho. [corta]. Leocádio

provavelmente está lá porque sabe que a equipe de filmagem vai embora e ele também quer falar.

No momento seguinte, num plano completamente diferente, significando que a equipe fez uma pausa, ou filmou alguma coisa entre uma fala e outra, Leocádio vem em direção à câmera. Coutinho, contente, o cumprimenta de forma alegre e pergunta por que ele está ali e não em sua casa, onde provavelmente foi combinado com ele: “Onde é que você mora, não é ali?” Leocádio responde: “Sou que nem o vento, uma folha seca...” Mas nesse momento, Leocádio bate com a mão na câmera e diz: “Ai”. Olha pra câmera e completa: “Desculpe prezado...”. Coutinho tenta continuar a conversa: “Como é que é?... O senhor é como...?”. Leocádio hesita. Coutinho insiste, tentando fazer com que Leocádio complete a sua fala: “O senhor é como o vento...” Leocádio atordoado, sentindo que sua ‘atuação’ foi prejudicada pelo acidente, fala taxativo: “Eu sou como o vento” e não completa aquilo que inicialmente iria falar.

A situação inesperada, o esbarrar na câmera, desmontou a situação da fala premeditada e, por sua vez, a autoconstrução. O momento é singelo, onde acontece um cumprimento e um esbarrão, mas que mostra a contingência do encontro, a possibilidade de falha na comunicação e a própria ficção que o personagem faz de si.

No entanto, é preciso preservá-lo na edição do filme, e não considerá-lo apenas como uma tentativa incompleta da fala do personagem. Essas desconstruções presentes no filme evidenciam os limites para o entendimento de todos os relatos tomados pelo diretor, tornando claro aquilo que Coutinho chamou de *mentira-veradeira*.

Outro exemplo que evidencia essa autoconstrução nos filmes de Coutinho, ou seja, a evidência da consciência daquele que está sendo representado, é a presença de um tempo vazio. Mantêm-se na edição os momentos de espera da equipe por um personagem que se prepara para a entrevista.

Em *O fim e o princípio* esperamos pela mulher de Vigário que, por duas vezes, sai para trocar de roupa e se maquiar. Em *Edifício Máster*, vemos a equipe ser recebida com um prato de frios, preparado especialmente para o dia da filmagem. Assim, o diretor freqüentemente escolhe colocar a presença destes elementos dentro do filme. É a presença dos bastidores da filmagem no filme, mas alcança um outro nível de problematização, para além da revelação daquele

momento como um fato cinematográfico, mas, sim, da consciência do entrevistado da dimensão dialógica da fala – ele fala para alguém, diretor e espectador, e sua fala será constituída dessa premissa. Isso será fundamental para o entendimento daquilo que se dará no relato. As pessoas representam papéis no contexto social, assim como os atores. Os bastidores da filmagem aparecem como um lugar onde as relações acontecem diferente da hora do relato para a câmera, “palco principal”. Seriam momentos fora da vista do público, mas lugar onde também se representam outros papéis.

Esta idéia de bastidores da filmagem, de palco e de atuação será o cerne do último filme lançado pelo diretor, *Jogo de Cena* (2007). Todos estes elementos se confundem para o espectador que procura a verdade nos relatos, ora de atrizes, ora com personagens (pessoas que conversaram com o diretor).

Até que ponto, devemos ou podemos confiar no que é dito? No documentário *O fim e o princípio*, o personagem relata aquilo em que acredita que faz e em que pensa; e aquilo que quer que acreditem que faz e pensa. Mas, a escolha por uma determinada narrativa é também reveladora das questões sociais. Assim, o encontro entre cineasta e personagem também é revelador e modifica a questão indicial da imagem. O rastro, o traço deixado pela realidade é o processo de construção do diálogo, questão social.

Dessa maneira, assim como a memória que é coletiva, porque construída a partir do confronto com outros, o próprio filme é constituído pelo processo de negociação daquilo que fica impresso na imagem. Os relatos dos personagens são formados a partir do confronto com o diretor, catalisador do processo. O filme de Coutinho aparece então como uma operação similar à da memória; surge no diálogo.

(...) Estou filmando momentos intensos de encontros que produzem um efeito ficcional, e que são ficcionais no sentido de que o dia-a-dia é uma outra coisa. (...) Qualquer que seja o personagem, ele sempre é muito mais interessante que a pessoa, porque os tempos mortos não existem nele, ou se existem é dentro daquele concentrado. (In: Labaki & Mourão, 2005:121).

Então, o conhecimento, que surge a partir do cinema de Coutinho, acontece por outra via que não é a procura por uma verdade construída a partir da confrontação do depoimento oral com os fatos históricos. Nesse sentido, vemos aqui uma diferenciação fundamental de metodologia que o distancia de alguns

historiadores, que têm também no relato oral fonte fundamental para suas pesquisas.

Na filmagem, encontro-me com uma pessoa durante uma hora, sem a conhecer de antemão, e às vezes nunca mais a vejo depois disso. (...) Ela é de certa forma, uma ficção, por isso a chamo de personagem, já que ela ‘inventou’, numa hora de encontro, uma vida que nunca conheci. Se a filmo durante uma hora, ficam na edição final cinco ou sete minutos. Faço dela um concentrado daquilo que eu acho que é o melhor que ela possa ter. (idem, ibidem: 121).

A procura por uma idéia total do personagem não faz parte da pretensão do diretor. Assim como a operação da memória, esta idéia do personagem pode e deve ser apenas parcial. Portanto, a idéia de representação do homem comum no cinema de Coutinho caminhou no sentido de desprestigiar o tempo fora do tempo do relato, de evitar uma procura por um retrato biográfico do personagem. Seu dispositivo caminhou no sentido de privilegiar o espaço geográfico, ou seja, filmar relativamente em pouco tempo, num espaço limitado. Desse modo, Eduardo Coutinho, ao criar procedimentos de filmagem que buscam um limite geográfico, já traz como semente a operação do filme como construção da memória coletiva e, não, da história.

Desse modo, Coutinho está mais próximo do movimento de valorização de uma narrativa ligada à memória coletiva. Esta pressupõe uma construção social do passado, objetivando uma ligação com o presente, na medida em que evoca um comportamento diferente para o homem contemporâneo. Por isso, o diretor está num campo oposto ao da narrativa que privilegia a história, e explica o movimento dos acontecimentos pelas relações estruturais, e visam a um projeto para o futuro.

Roger Chartier também nos remete a essa oposição memória-história. Ele descreve a crise epistemológica na disciplina histórica nas décadas de 80 e 90, exposta no editorial da revista *Annales* de 1988, que anuncia a decadência “dos paradigmas dominantes, que se ia buscar nos marxismos ou nos estruturalismos, assim como no uso confiante da quantificação, [todos eles] perdem sua capacidade estruturadora”³¹. Chartier expõe esta mudança de foco do objeto da disciplina histórica, onde ocorre uma restauração do papel dos indivíduos na forma como se constrói as inter-relações sociais, com sensíveis e novas abordagens antropológicas ou sociológicas.

³¹ Ver citação da Revista *Annales* na página 27.

Daí resultaram vários deslocamentos fundamentais: das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas coletivas para as estratégias singulares (...) Radicalmente diferente da monografia tradicional, a *micro* história pretende construir, a partir de uma situação particular, normal porque excepcional, a maneira como os indivíduos produzem o mundo social, por meio de suas alianças e seus confrontos, através das dependências que os ligam ou dos conflitos que os opõem. O objeto da história, portanto, não são, ou não são mais, as estruturas e os mecanismos que regulam, fora de qualquer controle subjetivo, as relações sociais, e sim as racionalidades e as estratégias acionadas pelas comunidades, as parentelas, as famílias, os indivíduos. (Chartier, 1994: 97-113).

O foco nas racionalidades e nas táticas dos personagens é também o que procura o diretor cinematográfico. O que Chartier chama genericamente de estratégias acionadas pela comunidade, parentelas, famílias e indivíduos, é detalhado por Certeau, que diferencia dois lados: o das estratégias e o das táticas, pois importa quem, dentro de uma comunidade, tem ou não poder. Por isso, a estratégia está ligada ao poder, enquanto a tática está ligada aos dominados, *consumidores*, ao homem comum. Desse modo, por exemplo, Certeau indica a obtenção de um conjunto de relatos (sobre lugares) como uma operação, em si, com uma característica já de memorável, pois capta os desvios possíveis dentro do sistema.

Só há lugar quando freqüentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode ‘evocar’ ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças (...) esses espíritos, também quebrados, não falam nem tampouco veêm. É um saber que se cala, só circulam “entre nós” meias-palavras. (Certeau, 2005:189).

A memória, aqui, surge como uma operação do subterrâneo e, não, do estratificado, das tradições. Desse modo, o conceito de memória não surge livre de problematizações.

Também interessado nos desvios, Pollak problematiza a construção da memória coletiva, conforme coloca Halbwachs. Falar de uma memória coletiva pode enfatizar o fator de sedimentação da tradição e, conseqüentemente, da possibilidade de entendimento de uma memória coletiva como ligada, apenas, à idéia de identidade nacional. Pollak diferencia a memória coletiva de Halbwachs das memórias marginais, subterrâneas, que sobrevivem no indivíduo, independente do predomínio de uma memória oficial, e que também difere de uma história oficial.

Pollak não situa essas memórias subterrâneas, oprimidas por fatores momentâneos, fora de um âmbito social. Se essas memórias não podem emergir, certamente há um fator social de coerção, como dissera Halbwachs. Pollak, portanto, fala de dois tipos de memórias coletivas, um ligado, sustentado por uma memória dominante, e outro silenciado, à espera do momento oportuno para constituir e circular numa memória coletiva. Uma memória inaudita, silenciada pelas circunstâncias, só pode vir à tona e penetrar na memória coletiva predominante através do tempo.

Por isso,

o problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do “não-dito” à contestação e à reivindicação; o problema de toda a memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização. Para que emerja nos discursos políticos um fundo comum de referências que possam constituir uma memória nacional, um intenso trabalho de organização é indispensável para superar a simples “montagem” ideológica, por definição precária e frágil. (Pollak, 1989a:3-15).

Eduardo Coutinho trabalha claramente com essa idéia de resgate de uma memória inaudita, particularmente, em dois de seus mais importantes documentários: *Cabra marcado para morrer* (1984) e *O fio da memória* (1991).

Em *Cabra marcado para morrer* (1984), Coutinho resgata a sua própria memória como cineasta. Ao retomar um projeto interrompido pela ditadura militar, vai em busca das pessoas que participaram das filmagens daquele filme inacabado. Coutinho busca, em pleno momento de distensão do regime, refazer o filme, mas que, agora, se torna um documentário sobre a memória do filme, e, ao mesmo tempo, memória da família camponesa destrozada pelo assassinato do pai, líder do sindicato rural.

No filme *O fio da memória* (1991), Coutinho faz um documentário, encomendado, sobre a situação do negro depois de cem anos de liberação da escravatura. No filme, Coutinho procura as raízes negras no Brasil e utiliza, como narrador, Gabriel Joaquim dos Santos, um filho de escravos, já falecido, que deixou registros como: um diário com anotações, fitas gravadas, e uma casa toda construída e decorada com fragmentos de objetos retirados do lixo. A casa tem um aspecto ‘barroco’ bem peculiar. Nas paredes há inscrições, desenhos e mosaicos, de diversos tipos e cores, formados por pedaços de azulejos, pedaços de objetos,

tudo reutilizado como ornamento para as paredes da casa. Em entrevista sobre o filme *O fio da memória*, o diretor formula de forma exemplar o problema da memória subterrânea, que surge por meio do personagem principal, Gabriel:

O que eu acho fundamental, também, no Gabriel é que ele encarna essa coisa (...) dessa pessoa desesperada que não existe socialmente, e que tenta deixar uma marca no mundo. Então esse cara analfabeto, semi-analfabeto, filho de escravo, fechado numa cidadezinha em que ele não era nada, ele resolve construir e deixar sua marca no mundo. E ele deixa a marca pela casa, ele deixa a marca pelo diário, ele deixa a marca de todos as formas possíveis. Ele põe o nome em todos os cantos da casa, ele põe datas em todo o canto da casa, e tudo isso ele faz tentando encontrar uma unidade que é reunir cacos, reunir fragmentos. (COUTINHO. Entrevista, In: XAVIER, LOCATELLI &, MORINI, 1992).

O próprio diretor formula a característica parcial da memória que *se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, (...) A memória se enraiza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto*. O cineasta inscreve o filme no resgate, sempre fragmentado, dessa memória inaudita, do marginalizado, e mais, liga a memória individual de Gabriel à memória coletiva do negro no Brasil. Diz ele:

E isso me parece que tem uma ligação palpável com o problema da memória negra no Brasil, que foi sacrificada e estilhaçada por 350 anos de escravidão, e por 100 anos de racismo incidiioso, o que é pior ainda. Então eu acho que nesse sentido, Gabriel era um símbolo disso, a tentativa de encontrar a sua identidade reunindo cacos, que é um pouco a tentativa do negro, como é a tentativa do homem em geral. (In: XAVIER, LOCATELLI &, MORINI, 1992).

Essa dicotomia entre memória subterrânea e memória-tradição só fortalece o contraponto entre tempo e espaço. Em ambos os filmes, Coutinho privilegia na narrativa o tempo. Há o *Cabra* de 1964 e o documentário feito na década de 80, que retoma a história das pessoas que participaram do filme interrompido. Dois momentos que se ligam para se conformar numa memória subterrânea, a espera da possibilidade de sua emersão. A memória subterrânea aproxima-se do tempo histórico, mas não encontra uma correspondência completa, pois a memória é fragmentária, enquanto a história impõe uma narrativa linear, sem espaços vazios, que expliquem os movimentos dos atores sociais no mundo. Em *O fio da memória*, o diretor também está no campo da memória subterrânea, uma memória fragmentada, criada, e que procura um canal para exercer sua voz. Este tipo de estrutura narrativa só pode privilegiar o tempo, ou seja, a ligação presente que

efetiva a reconstrução do passado social, ou uma reconstrução da memória que depende do encontro da palavra do escravo morto.

Mais uma vez, cabe ressaltar que, uma memória subterrânea ligada ao silêncio e ao esquecimento, precisa perdurar no tempo, para que, ao final do filme *Cabra marcado pra morrer*, a militante e viúva do sindicalista rural morto, Elizabeth Texeira, que, no começo do filme se apresenta vacilante, venha à tona e mostre seu lado combativo. Nesses dois filmes, o diretor não se atém a uma locação em especial. Ele segue como linha a atuação do tempo sobre as pessoas.

Em *O fim e o princípio* Coutinho privilegia o espaço. Coutinho filma numa fazenda no interior da Paraíba, memória coletiva de um Brasil rural em extinção. Ele está num lugar onde a memória coletiva não está oprimida por uma memória ‘oficial’, mas, sim, num lugar esquecido por ela. Lá ele encontrará resquícios das tradições de uma sociedade onde a oralidade cumpre fator determinante, fator de sedimentação da tradição, como diria Pollak. A importância do tempo inscreve-se ao momento do relato, da tomada; e não por uma atitude biográfica para se obter a completude do retrato do personagem.

Além disso, Coutinho também está interessado não só nos relatos que reivindicam, explicitam, uma forma de fazer, ou seja, *de como se vive ou se vivia no sertão*, mas também na forma como se atua (verbalmente) no sertão, forma de ação em extinção. Para isso é necessário dar voz aos personagens. Aqui, não estamos falando no sentido militante da expressão ‘dar voz’, como se fosse preciso estabelecer um canal para a expressão do oprimido, da memória subterrânea, mas no sentido de deixar o outro falar por si, inclusive estilisticamente, possibilitando suas incongruências e idiosincrasias; portanto, predomina a idéia de uma narrativa ligada à multiplicidade de vozes, ou polifonia, segundo a definição de Bakhtin.

Para Bakhtin há dois tipos de romances: o monológico e o polifônico. O monologismo está associado ao autoritário, ao acabamento, ou seja, a visão única do autor, da submissão dos universos individuais dos personagens ao horizonte do autor. O autor concentra em si a consciência das vozes, das imagens e dos pontos de vistas do romance. No monologismo, a consciência do “outro é mero objeto da consciência de um ‘eu’ que tudo enforma e comanda”. (Bezerra, 2007:192).

A polifonia caracteriza-se pela inconclusibilidade, pela presença múltipla das vozes, das consciências, dos diferentes personagens representados. O romance

polifônico caracteriza-se pela presença de uma multiplicidade de vozes, onde acontece a interação comunicacional pelo diálogo. A polifonia significa que cada personagem revela suas opiniões, suas idéias, visões de mundo, através de um processo dialógico, processo de interação comunicacional. Isso se dá necessariamente pelo uso da linguagem, de um estilo, e com uma determinada ênfase. A polifonia coloca em evidência a vida social, cultural e ideológica, em toda a sua complexidade. Diz respeito, exatamente, a esta possibilidade de autor e personagens possuírem vozes diferenciadas dentro da mesma obra. Se o romance monológico cria um discurso que veicula verdades, a polifonia carrega uma idéia de realidade em formação.

Falando do conceito de polifonia em Bakhtin, Bezerra coloca que “a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção de sua imagem, e isso pressupõe uma posição radicalmente nova do autor na representação da personagem”. (idem, ibidem: 193). Este autor faz que cada personagem seja sujeito de seu próprio discurso, de seu “movimento interior vinculado ao movimento da história social e cultural de sua época e nela enraizado, mas não estagnado, razão pela qual não é mero objeto do discurso do autor.” (idem, ibidem: 199).

A prática cinematográfica de Eduardo Coutinho, gira em torno dessa dicotomia que é fazer filmes, criar significações, mas reconhecendo o outro, privilegiando a voz do outro. Assim, procura-se por conhecimento, por significações, mas pela polifonia. Sua busca pela alteridade é o que motiva a representação na sua trajetória como cineasta. As práticas de montagem e filmagem, que privilegiam o caráter indicial do encontro, não constituem um discurso que tome o espectador pela mão e o conduza até uma significação única, proposta pelo diretor. Ao contrário, há espaço para que o espectador formule, veja nuances, escutando a palavra do personagem, que não se confunde com a palavra do diretor. Cabe, porém investigar o grau de poder que é inerente a este ato de representar.

Em seu livro, *A Conquista da América* (2003), Tzvetan Todorov analisa exatamente estes graus de domínio que acontecem no encontro entre conquistador e conquistado sob um ponto de vista simbólico. Todorov faz um levantamento dos documentos históricos, dos relatos, cartas dos navegadores aos reis, historiadores e comentadores da época, sobre a conquista da América pelos europeus. Todorov

investiga as motivações que levaram Colombo a empreender as expedições marítimas, como o descobridor tinha prazer em nomear os lugares e os acidentes geográficos; investiga a forma como Cortez utilizou a língua dos nativos, para a conquista do México; e como os registros sobre a conquista foram feitos pelos contemporâneos de Colombo e Cortez. Queremos nos ater, principalmente, a este último ponto: como os registros sobre a conquista da América foram feitos pelos homens de seu tempo; como se procurou ‘conhecer’ as culturas encontradas, paralelo interessante com o próprio ato de filmagem, movimento constante de busca pela alteridade, no caso de Eduardo Coutinho.

Todorov descreve como esses ‘historiadores’ da época da Conquista da América registraram esse entendimento do outro. Bernardino de Sahagún foi um franciscano, nascido na Espanha em 1499, mas que morou no México e lá escreveu uma importante obra sobre os astecas. Sahagún aprendeu a língua nahuatl, a língua dos vencidos. O franciscano escreve um livro intitulado *História general de las cosas de Nueva España (1880)*. O objetivo da obra era facilitar a expansão do cristianismo, porém, a obra se tornou um compêndio não só da antiga religião asteca, como de *assuntos humanos e naturais*; tudo transcrito em sua língua de origem, o nahuatl.

Sahagún acreditava que para catequizar os índios era necessário conhecê-los, surgindo daí o segundo objetivo do projeto, que era a própria preservação da cultura nahuatl. Sahagún também está no campo da memória. Como diz Todorov, o método empregado por Sahagún faz que o conhecimento ganhe precedência sobre o interesse programático, a catequização.

O texto do relato de Sahagún foi configurado a partir de relatos indígenas na língua dos informantes e, num momento posterior, o franciscano acrescenta uma tradução livre em espanhol, e, ao mesmo tempo, insere ilustrações no conjunto da obra. A forma como o autor descreve os acontecimentos, os ritos astecas, revela uma posição original para a época, indicando uma tentativa de diálogo entre as diferentes vozes no momento da representação; relato em nahuatl, tradução em espanhol e desenhos, feitos por nativos, mas influenciados pela arte européia. “Sahagún justapõe sua voz a dos informantes, sem que seja possível qualquer confusão entre as duas. Em compensação, ele se abstém de qualquer comentário nas descrições dos ritos astecas, que apresentam exclusivamente o ponto de vista dos índios”.(Todorov, 2003:335). A partir dos informantes nativos,

e suas descrições dos costumes e crenças, Sahagún produziu um livro, objeto da cultura européia; porém seu objetivo inicial é invertido: ao contrário da utilização desse saber para a propagação da cultura européia, efetuou-se um saber para a preservação da cultura indígena. Assim também acontece com o filme, objeto urbano, mas que possibilita o reconhecimento de um determinado homem comum rural, também em extinção.

Sahagún traz uma massa impressionante de material, mas não o interpreta, quer dizer, não o traduz para as categorias de uma outra cultura (a sua), evidenciando por isso mesmo a relatividade desta; é o trabalho que se dedicarão – a partir de suas investigações -os etnólogos de hoje. (idem, ibidem: 352).

Da mesma forma, Coutinho encontra-se numa posição semelhante ao do historiador franciscano de ontem e do etnólogo de hoje. Sobre o seu trabalho, Coutinho afirma que procura pelas racionalidades dos outros: o outro nem sempre tem razão, mas tem sempre as suas razões.³² No plano do conhecimento, Sahagún anunciava, de forma ainda incipiente, o diálogo das culturas que caracteriza o nosso tempo. Dessa forma, a etnologia, que nasceu com o colonialismo, deixa a ferida exposta, a céu aberto: “um diálogo em que ninguém tem a última palavra, em que nenhuma das vozes reduz a outra ao *status* de um mero objeto, e no qual se tira vantagem de sua exterioridade ao outro”. (idem, ibidem :364)

No relato de Leocádio, descrito por Rosa como sabichão, percebe-se como a voz do personagem aparece independente da voz do diretor. Para o espectador que vê o filme, não há argumento, ou sentido proposto pelo cineasta, a validar, além da possibilidade do encontro e do diálogo. A ambição do cineasta é representar a conversa, e esperar que cada personagem lhe dê falas que representem, de alguma forma, um ponto de vista parcial de cada personagem, sobre qualquer coisa do mundo.

Como já descrito no capítulo anterior, Leocádio conversa com Coutinho através da janela de sua casa, modesta, e fala sobre os livros que leu, sobre a história bíblica de Daniel na cova dos leões, sobre sua vida de solteiro, e no meio da conversa indaga o diretor:

³² Como já foi citado: “entender as razões do outro sem lhe dar necessariamente razão” (Coutinho apud Lins, 2004: 23).

Leocádio
Ixi que é gente... Meu deus... Quantas pessoas
são, que trabalha?

Coutinho responde:
Umase sete, assim...

Leocádio:
Sete?

Coutinho:
Tudo do Rio de Janeiro...

Leocádio:
Quer dizer que você é o chefe das caravelas, né?

Coutinho [sem graça]:
Eeh... Alguns dizem... Não sei, não sei...

Leocádio [agora afirmando]:
O senhor é como... Pedro Álvares Cabral quando
descobriu o Brasil [rindo com ar zombeteiro].

Leocádio sabe da presença do cineasta como um conquistador, aquele que domina os meios de produção da representação. O cineasta procura o outro com a intenção de certo domínio: conhecimento. E a forma de conduzir esse encontro irá denotar o grau desse domínio, e, por sua vez, efetuar um tipo de conhecimento. Leocádio, porém, está atento a isso e compara Araçás a um mundo já desaparecido, um mundo isolado da civilização, passível de ser descoberto por um descobridor. Leocádio zomba de Coutinho como se dissesse: O que você acha interessante aqui nesse fim de mundo?

Desse modo, fica estabelecida a diferença entre a voz do diretor e do personagem. O diretor expõe, na composição da obra fílmica, a sua fragilidade durante o encontro, e, assim, fortalece as vozes dos personagens, fazendo um filme onde a polifonia prevalece.

O conceito de *voz do documentário*³³, usado por Nichols e citado no começo dessa dissertação, tem, em sua origem, diversas referências, mas duas devem ser ressaltadas: a marxista e a retórica. Nichols coloca que todo documentário, de alguma forma, veicula o ponto de vista de seu autor, mesmo que seja a falta de uma voz. Cada cineasta utiliza-se de determinados procedimentos

³³ “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão inatingível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário”. (Nichols, In: Ramos, 2005:50).

formais, estilísticos, que podem ser mais ou menos evidentes para o espectador. Segundo Nichols,

a voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. (Nichols, 2005:73).

Um cineasta/editor pode usar, por exemplo, uma narração que comente a imagem (*voice over*), ou mostrar a situação de uma pessoa (personagem) como guia para evidenciar determinada situação de penúria ou opressão. Pode significar por meio da montagem de imagens, filmadas em diferentes momentos, e que, juntas, conduzem a uma terceira significação que não são as mesmas das imagens separadas. Como no cinema direto, o diretor pode usar a câmera como observadora, a câmera seria, então, como um instrumento neutro que proporciona a visão de uma janela para um determinado aspecto do mundo, do qual desconhecíamos, sem influenciar na representação da realidade.

Ao conceito de *voz do documentário*, usado por Nichols, poderíamos associar o mesmo movimento que Certeau atribuiu ao *jogo escriturístico*: “a produção de um sistema, espaço de formalização, tem como ‘sentido’ remeter à realidade de que se distinguiu *em vista de mudá-la*. Tem como alvo uma eficácia social. Atua sobre sua exterioridade”. (Certeau, 2005:226). Nichols remete o documentário a uma atuação no mundo histórico, valorizando a dimensão política da representação cinematográfica. Ele fala da influência dos documentários na construção social de identidades, fala do papel dos documentários para dar visibilidade social a problemas antes considerados pessoais, fala da necessidade de representação das lutas para a superação de estereótipos etc. Assim, “a voz política desses documentários encarna as perspectivas e visões de comunidade que compartilham uma história de exclusão e um objetivo de transformação social”, diz ele. (Nichols, 2005:201). O espaço de formalização do documentário produz a credibilidade da representação, e isto acontece com vistas à mudança social. Dessa forma, nessa visão, a retórica aparece como a substância comum entre o jogo escriturístico e o documentário.

O conceito usado por Nichols trata, então, de uma posição de dominação do autor em relação ao material filmado, assim como um escritor enfrenta uma

folha de papel em branco. A idéia de polifonia não se encaixa perfeitamente com esse conceito que implica uma subordinação das vozes dos personagens à voz do documentário/autor (voz textual). Coloca-se a questão: a condensação dos depoimentos, formando personagens, é suficiente para retirar o poder da voz do outro (força ilocucionária)? Nosso raciocínio nos leva a crer numa resposta intermediária: depende dos procedimentos que regulam o processo de feitura do filme, pois estes são fundamentais para a presença da polifonia.

Cabe, também, ressaltar que o conceito de *voz do documentário* está no singular. Se há uma voz do documentário (voz textual), no sentido que Nichols coloca, para o filme de Eduardo Coutinho, seria a voz do respeito à visão do outro, e, portanto, da presença de vozes, inclusive a do cineasta. Nesse ponto reside o político, e se aproxima do que Nichols procura tanto enfatizar, o papel do documentarista na representação do mundo histórico social³⁴. Dessa forma, o conceito de voz, não nos parece sem importância, porém não se adequa de forma suficiente para pensar todas as representações de filmes documentários sobre o homem comum.

Nenhum personagem fala por Coutinho, não estão ali para validar, ou apresentar, qualquer tese ou pensamento do diretor, mas por eles mesmos. Coutinho não está no campo da utilização de artifícios, comuns no meio jornalísticos, como “voz do povo” ou “povo fala”.

Hoje “registrada” de todas as maneiras, normalizada, audível em toda a parte, mais uma vez “gravada”, mediatizada pelo rádio, pela televisão ou pelo disco, e depurada pelas técnicas de sua difusão. Onde ela mesma se infiltra, ruído do corpo, torna-se muitas vezes imitação daquilo que a mídia produz e reproduz dela – a cópia de seu artefato. (Certeau, 2005: 222).

A oralidade no filme do cineasta afasta-se desse movimento de apropriação da fala do outro, de cópia de seu artefato. No filme *O fim e o princípio* há um conjunto de diferentes vozes captadas e reconstruídas pelo documentarista (ficções de si mesmo, condensadas), memórias construídas, mas que não se confundem com a voz do documentarista; são mais como evidências dos laços que compõem a interação social, memória produzida de encontros,

³⁴ Sobre o documentário contemporâneo, Nichols diz “As preferências culturais relativas à expressão, tanto de material dramático quanto de documentário, parecem estar mudando. (...) É reconfortante ver que o campo do possível para o filme documentário se expandiu para incluir estratégias de reflexividade que podem posteriormente servir a objetivos políticos”. (Nichols, In: Ramos, 2005:67).

memória de encontros. Apesar da edição do filme, essas vozes preservadas pelo dispositivo criado pelo diretor não aparecem completamente subordinadas a ele. O conceito de *voz do documentário* no filme *O fim e o princípio* não dá conta de todas as suas vozes. O conceito remete a uma única voz (voz textual) que fale de uma classe/ grupo (abstração), ao invés do encontro de vozes – autor/ personagens (encontro concreto). Além disto tudo, não se trata de um filme que levante bandeiras objetivando mudanças sociais.

Como fica então o papel do diretor? O diretor não renuncia ao seu ponto de vista, ao seu papel de autor, mas o papel do diretor está nesta manutenção da palavra viva por meio do diálogo. O papel do autor no romance polifônico em Bakhtin, dá-nos um paralelo da posição do autor/diretor cinematográfico, num filme documentário com uma multiplicidade de vozes:

(...) O autor não é passivo, não renuncia ao seu ponto de vista e à sua verdade, não se limita a montar pontos de vista e verdades alheias; ele enfatiza a relação dialógica entre autor e personagem, ‘a relação de reciprocidade inteiramente nova e especial entre minha verdade e a verdade do outro. O autor é profundamente ativo, mas seu ativismo tem um caráter *dialógico* especial’, está diretamente vinculado ‘a consciência ativa e isônoma do outro’, a um ativismo que ‘interroga, provoca, responde, concorda, discorda’, enfim, um ativismo que estabelece uma relação dialógica entre a consciência criadora e a consciência recriada, e esta participa do diálogo com plenos direitos à interlocução com outras vozes, inclusive com a voz do autor, mantendo-se imiscível e preservando suas peculiaridades de falante. (Bezerra, 2007:199).

Por isso, o diretor/ autor está presente na obra de forma ativa, pois *interroga, provoca, responde, concorda, discorda*, mas cada personagem tem preservado, no filme, como num romance polifônico, um espaço mínimo de identidade própria, que aparece pelo do manejo da linguagem no encontro com o diretor. Assistindo ao documentário *O fim e o princípio*, identificam-se Leocádio, Maria Borges, Vermelha, Rosa, Zeca Amador, Zefinha, Rita, entre outros.

Chico Moisés é outro personagem que Coutinho encontra na fazenda Araçás, e que exemplifica essa associação entre o cinema de Coutinho e o romance polifônico. A conversa entre os dois acontece em torno de 1 hora e 19 minutos de filme transcorrido, um pouco menos de 30 minutos para o final do filme. Como no encontro com Leocádio, fica evidente o movimento intenso de troca lingüística, presente durante todo o filme; personagens e autor dialogam, cada um com sua fala, preservadas em seus sentidos e independentes uma da outra para conformar uma representação cinematográfica polifônica.

Coutinho conversa com Chico Moisés que está sentado numa cadeira de plástico na varanda de sua casa. Ao fundo, vemos uma parede de tijolos e uma porta que está aberta. O enquadramento da câmera é tradicional: a altura da câmera situa-se na mesma do personagem, que está à direita do quadro, olhando para a esquerda. Nenhuma referência de imagem do diretor aparece durante a entrevista, apenas a sua voz, em *off*³⁵, caracteriza o diálogo.

Chico Moisés aparenta ser um homem sisudo, está com a barba mal-feita, usa uma camisa predominantemente branca com listras finas e um boné, desses dados como brindes em campanhas eleitorais. Chico Moisés começa a entrevista com uma feição séria, como se não quisesse conversar. Ele fala do trabalho na lavoura, do casamento, da sua idade. Nas palavras de Chico Moisés: “trabalhar na agricultura é sempre muito pesado. Sem ajuda de nada e de ninguém. Só os braços”. Ele comenta a infância dura trabalhando na lavoura, sem tempo para o estudo, e, logo, mostra-se amargurado com a vida, falando dos problemas de saúde por que passou.

O diretor pergunta ao lavrador quantos anos de casado ele tem, ao que o personagem responde sério, quase de maneira seca: “Casei com 25 anos, estou com 57”, deixando que Coutinho faça a conta. Chico Moisés, inicialmente, mantém uma postura desconfiada. Coutinho pergunta quantos filhos ele teve, ao que ele retruca ”A mulher?”, rindo, e insinuando que sua mulher foi quem os teve. [Para ele quem tem filhos é a mulher]. Coutinho instiga perguntando se ele não teve nada a ver com isso. Chico Moisés volta atrás, e, com um leve sorriso, diz que ele também teve responsabilidade nos filhos.

O entrevistado parece não se sentir ameaçado em seu depoimento; entretanto, sua segurança mostra que ele reafirma a diferença dos papéis sociais do homem e da mulher. Não surpreende encontrar a diferença biológica entre os sexos ditando responsabilidades numa sociedade tradicional, como é o ambiente rural no interior da Paraíba. Mas, sua consciência de um discurso igualitário o faz dar um passo atrás em sua fala, pois ele conversa com um estranho, e mais ainda, um estranho com uma câmera, que vem da cidade, letrado, entre tantas outras posições que podem caracterizar posições hierárquicas diferenciadas.

³⁵ A voz do cineasta evidencia sua presença na cena, durante a gravação, mas ele não aparece em quadro.

A conversa muda de rumo quando o cineasta pergunta se Chico Moisés tem algum sonho, ao que Chico Moisés retruca: “Em que significado? Sonho?” Coutinho responde que é uma “Boa pergunta”, e continua: “Alguma coisa que você deseje ainda na vida? Pro senhor, pra família...”.

Chico Moisés

E aí donde eu não acredito... Aí é donde eu não acredito... que se fosse assim... pela idade desde pequeno que eu fazia até de primeira à sexta... Eu era direto mesmo, era só rezando direto e pedindo... Aí não veio. Aí eu digo:

- Ah, não vem não?

Então eu parei aqui mesmo. Porque eu já fiz a minha parte. A quem eu pedi veja se faz de uma vez...

[ri um pouco, fica sério e complementa].

Ou não é assim?

Coutinho

E capaz de ser.

Chico Moisés

Ou pode não ser, né?

Coutinho

E o que você pedia que não era atendido?

Chico Moisés

Ah... Aí, era muita coisa... Não veio nenhuma.

Coutinho

Ah... Diz algumas?

Chico Moisés

Sim, sim...

Era mesmo de saúde, que não tenho.

Coutinho

O principal era saúde?

Chico Moisés

É, o principal de tudo.

Chico Moisés fica em silêncio, balança a cabeça, recosta na cadeira, porque, durante sua fala, ele havia se inclinado para falar mais perto do diretor. Ele sorri e completa: “Não é ruim uma condição assim? Quente e Frio. Uma pessoa que é quente e frio”. Coutinho faz uma pequena intervenção para que o personagem elabore: “O senhor?”. Chico Moisés, agora bem mais solto, vai definindo aquilo que quer dizer: “Sim, desse jeito; é quente e frio. Uma hora tá

bem, outra hora tá mal, uma hora tá agitado, outra hora tá quieto. É isso aí que se chama de quente e frio. Uma hora bem agitado e outra hora relaxado”. Coutinho faz pequenas perguntas, e, sempre, a partir daquilo que o personagem se dispôs a falar. Dessa forma ele evidencia o interesse naquilo que é dito, valoriza a fabulação do outro, que se anima a continuar a conversa. Coutinho pergunta: “O senhor é assim?”. Chico Moisés afirma: “É verdade”. Coutinho, animado, instiga: “Agorinha mesmo o senhor está quente ou está frio?”. Chico responde: “Eu estou relaxado, eu estou aqui... mulão”. Coutinho pede explicação: “Nem quente, nem frio?”. Chico Moisés especifica: “Frio mesmo”.

Nesta conversa, Coutinho ultrapassa a resistência de Chico Moisés, ele se sente frio, calmo. Coutinho apesar de possuir o poder da câmera, pode não conseguir nada, ou pode conseguir um depoimento que revele aquilo que ele chama de tesouro: “Eu só posso, não por democracia, mas porque é meu estilo, eu só posso fazer [filmes] se as pessoas me dão um tesouro, se não me dão um tesouro já não tem filme”. (Couñago, 2000 apud Habert, 2006: 36). Esta possibilidade de fracasso da comunicação revitaliza a voz do outro, personagem de um filme que trabalha no âmbito da polifonia. Cada opinião, visão de mundo é escutada pelo diretor. Este não procura evidenciar a incoerência da fala do personagem, mas notamos, durante o filme, que ela existe. A incoerência da fala do personagem não surge para desacreditar o depoimento. Ela existe como evidência da complexidade do pensamento do próprio personagem. As falas que possuem conteúdos, aparentemente, incoerentes entre si, não vêm lado a lado, esvaziando-as de significação. As posições opostas que elas retratam constroem um personagem que fabula enquanto fala. São ações que acontecem no tempo de pensamento cronológico do discurso efetuado. Cumprem papel fundamental para mostrar uma zona cinza na qual a condição humana atua durante seu cotidiano. Nem certo, nem errado, mas uma abertura, que é o que caracteriza o espaço necessário para as diferentes práticas no cotidiano.

Continuando a conversa entre Chico Moisés e Eduardo Coutinho, notamos esse movimento de complexificação da fala, que caracteriza a forma de fabular do personagem.

Chico Moisés

Aí eu aprendi com Tomé. Foi aí donde eu fiquei... que se o mundo fosse do jeito que Tomé fez... Tomé errou por uma parte...

Coutinho

São Tomé?

Chico Moisés

Sim. Ele errou por uma parte. Que ele andou mais com Deus e depois ele negou, né?

Coutinho

São Tomé negou a Deus?

Chico Moisés

Ele falou, ele dizia assim:

- Só acredito se vê com os olhos pra pegar com a mão. Se todos nós fosse assim, não existia pecado, não existia maldade nenhuma. [corta]

Chico Moisés

Por que o mundo está coberto de mentira, não está?

Coutinho

Está?

Chico Moisés

Eu acho que sim. Eu até penso... Vocês não dá alguma notícia por aí não? [rindo].

Coutinho

O senhor sabe do mundo como a gente. Que que o senhor acha do mundo?

Chico Moisés

E quem é o mundo?

Coutinho

Não sei...

Chico Moisés

Quem é o mundo? ... Não somos nós?
Parece que é... (sorrindo) (corta)

Chico Moisés começa a contar um sonho que teve para o diretor. Ele relata que já esteve no inferno duas vezes em sonho. Coutinho pergunta detalhes sobre o sonho e Chico Moisés descreve. Coutinho então pergunta como ele saiu de lá. Ao que Chico Moisés responde que foi expulso. Coutinho pergunta quem o expulsou, e Chico Moisés indaga: “Quem expulsou? O senhor queria saber? Só foi isso aqui, ó”, fazendo o sinal da cruz, e completa: “E chamar por Nossa Senhora do

Perpétuo Socorro, e quem quiser se livra do inferno” Chico Moisés, que no começo da conversa, mostra descrença na reza, não reluta, ao final de sua fala, em mostrar alguma religiosidade. Ele segue uma constante presente durante todo o filme, quando se fala sobre a condição mortal do ser humano, sobre o fim.

Ao final do encontro, Coutinho pergunta se a conversa foi boa. Chico sorri e diz tranqüilo que no começo não queria dar nem uma palavra. Coutinho pergunta: “O senhor começou assim, né?”, solicitando, de forma muito sutil, uma elaboração do personagem. Chico responde: “Eu pensei que sim, né? Eu acho que foi”. Ao final, ele reafirma o valor da sua palavra e exalta/ironiza a posição de Coutinho como uma pessoa sabida.

Chico Moisés:

Mas uma coisa eu digo também, só disse o que aconteceu, o que não aconteceu não disse não. Agora entenda quem quiser leva em conta se quiser. Foi do mesmo jeito da palavra de Tomé. Viu com os olhos e pegou com a mão. E o resto não importa não.

Chico inclina-se para tocar em Coutinho e diz: “Felicidade pra você. Fiquei feliz agora. Falar com uma pessoa *sabiiida*”. Coutinho retruca: “O senhor é que fala mais, o senhor que e uma pessoa sabida...”. [corta] Chico quando diz “Felicidade pra você. Fiquei feliz agora” parece sincero, porque Coutinho sabe escutar; porém, na frase seguinte “Falar com uma pessoa *sabiiida*” há uma ponta de ironia, um jogo de palavras, que indica também que pessoa sabida é também o homem urbano, letrado, o conquistador. Coutinho escuta o outro, mas não sem intervir. É uma escuta ativa, que exige do outro explicações. E, apesar dessa escuta, não pode se livrar, por completo, de sua condição diferente.

Este encontro com Chico Moisés é mais um exemplo que clarifica a compreensão da forma como surgem as vozes dos personagens nos filmes de Coutinho. Monológico e polifônico são conceitos que podem, também, nos ajudar a valorar as formas de representação documental do homem comum, identificando a atitude do sujeito da câmera frente à alteridade.

A identidade que Chico Moisés cria para o espectador está preservada pela montagem. A voz complexificada do personagem não é diminuída pela aparente incoerência e nem é submetida à voz do autor, pois nada do que ele fala aparece como uma citação. Isto também acontece com todos os outros personagens; ninguém fala por Coutinho a não ser ele próprio. No começo do filme, a

intermediação de Rosa aparece como uma possibilidade para facilitar a comunicação. Coutinho imprime em Rosa a posição de quem escuta. Ela não aparece como a voz do diretor, mas como seu ouvido. Assim, importa a necessidade constante por um determinado tipo de escuta; escuta atenta. As pequenas intervenções do diretor são como lances num jogo: “São Tomé?”, “São Tomé negou a Deus?”, “Está?”. Elas colocam no personagem a necessidade de expressão do que o entrevistado quer dizer.

A importância da escuta também fica ressaltada na cena, já descrita, do encontro com Zequinha Amador. Ele que não queria ser entrevistado, mas no momento em que o diretor chegou à sua casa, muda de idéia. Coutinho põe-se a escutar Zequinha Amador, que recita o poema para a câmera. Zequinha sente-se prestigiado, numa situação mais confortável que a inicial, quando Coutinho e equipe ainda aparecem como estranhos para ele. Sua desculpa, de que está doente para falar, já não vale. Zequinha retorna a um tempo em que fora poeta e recita com alegria, olhando diretamente para a câmera. A cena apresenta-se como a própria experiência do personagem valorizada, um outro Zequinha possível; não o primeiro da negativa de conversa, mas um segundo que, por meio do processo de filmagem, liberta o espírito e possibilita o encontro e o jogo da palavra. Zequinha fala, narra, recita, porque Coutinho escuta. E essa escuta não aparece como um procedimento passivo.

A necessidade de escuta, de troca, entre ouvinte e narrador, aparece como um ponto essencial para a valorização da experiência, e, por sua vez, da preservação da memória, como diz Benjamin.

Raras vezes dá-se conta de que a relação ingênua entre ouvinte e narrador é dominada pelo interesse em reter a coisa narrada. O ponto chave para o ouvinte desarmado é garantir a possibilidade da reprodução. A memória é a capacidade épica por excelência. Só graças a uma memória abrangente pode a épica, por um lado, apropriar-se do curso das coisas e, por outro, fazer as pazes com o desaparecimento delas – com o poder da morte. (Benjamin, 1985: 66).

Por isso, o diretor faz cinema de memória porque seu interesse pela escuta, no presente, possibilita a retenção de um momento, de uma ética, relacionada ao homem comum, rural, em desaparecimento, mas não desaparecida.

Dessa forma, não se trata de tentar representar a realidade, mas da representação construída, da memória criada, pelo encontro (escuta) entre cineasta e representado. De outra forma: não se trata da utilização do outro a partir de uma

idéia fechada do cineasta, mas a partir das brechas da representação, do próprio processo de filmagem, evidenciando não mais o processo de filmagem em si, e, sim, como se constroem as memórias por meio desse encontro, como acontece com Zequinha Amador, que ao fim do poema reivindica a sua identidade e a sua própria memória:

Zequinha Amador
(...) que elas se lembrem de levar no dia da minha morte
da minha tumba fria,
um cravo, uma saudade, um mal me quer.

Autor: José Amador Ribeiro Dias, Araçás, São João do
Rio do Peixe, Paraíba, Brasil.

Zequinha recita olhando frontalmente para câmera, para o espectador. Ao final do poema, diz seu nome e de onde vem. Ele especifica o lugar onde vive, nomeando a fazenda e, gradualmente, chegando ao país. Ele não deixa espaços para que ninguém tenha dúvidas da sua existência: “Araçás, São João do Rio do Peixe, Paraíba, Brasil”. Zequinha Amador ordena pela fala. Diz isso como quem diz: existo. Fala pra ser lembrado e toma posse do que é seu. Diz que aquele é seu poema *Autor: José Amador Ribeiro Dias*, assim como quem toma posse da sua memória. Zequinha usa o espaço cinematográfico, pelo ato de fala, para estabelecer seu lugar, seu porto.

A memória coletiva que aparece no filme é então uma memória ligada à oralidade de diversos homens e mulheres idosos, que vivem em um mundo rural, possuidores de crenças e executores de táticas de sobrevivência. Eles não são passivos em relação a sua forma de atuação no mundo, mas sabem dos limites e do alcance de suas ações. Possuem crenças num determinado mundo e possuem uma sabedoria, um conhecimento ligado à prática. Diferente de nosso mundo escriturístico, letrado, urbano, seu mundo relaciona-se com as coisas concretas, com rituais ligados ao sagrado pelo sentido da fala, das formas de fazer e de falar com o outro, assim como a própria forma do filme que enfatiza as formas de fazer do diretor.

Dessa maneira, a forma de filmar do diretor precisa tratar o ato de fala como algo inteiro, que não está ligado à voz do autor. A procura pela fala concreta, pelo relato ligado à afetividade, opera em si mesmo a memória. De outra forma, se o diretor optasse por apagar os rastros das táticas dos personagens, ou se saísse dos limites impostos pelo seu dispositivo, o filme seria apenas uma

caricatura biográfica (relato monológico) e não a forma como a memória se constitui: aberta e polifônica.

Chegamos então a um raciocínio circular: porque se filma como memória, chega-se à voz do outro. E, só é cinema de memória, porque o filme abarca essas diferentes vozes de forma independente.

Para falar da história, Certeau usa a idéia de viagem de trem, onde o espectador está num vagão e vê a paisagem passar; metáfora para a razão, para o tipo de conhecimento moderno ligado à abstração. Quem está dentro de um trem observa a paisagem que passa, vê o mundo distanciado pela vidraça, e pelo movimento do trem. Está num lugar imóvel, separado do mundo. Certeau compara o trem à ordem escrita “que obriga a pagar o preço de um abstrato domínio ocular do espaço deixando todo lugar próprio, perdendo o pé”. (Certeau, 2005:195). Mas como na viagem de trem, os ruídos que acontecem com o sacolejar do vagão denunciam a travessia pelo mundo. Os ruídos das rodas nos trilhos, os vibratos das vidraças, expõem a presença da máquina, que movimenta o viajante. “Mesmo discreto, indireto, a sua orquestra indica o que faz a história”. (Certeau, 2005:195).

Os ruídos dos trilhos, os vibratos das vidraças, falam de um mundo concreto que se apresenta quando o trem pára na estação. Os viajantes descem do vagão e escutam o burburinho esfuziante da vida cotidiana, do vai e vem das pessoas, do movimento cotidiano na estação de trem.

O cinema de Coutinho não está na estação, fora do movimento do trem, pois isso é inerente à representação cinematográfica: presença de um aparato que não se confunde com a vida. Porém, um cinema de memória enfatiza os ruídos e os vibratos das vidraças contidos nos relatos dos personagens.