

## Capítulo 6 - Última cena e um outro filme para concluir

Última cena do filme. [Interior – Dia – Sala de jantar da Casa de Rosa]. A câmera está fixa e o plano cinematográfico é aberto, visualizando a sala inteira. As pessoas estão sentadas à mesa almoçando ou jantando. O sol ainda é forte, e ilumina a sala através da janela. A casa é simples: parede verde claro até a altura da porta e depois branco. Na mesa, que está no centro da sala e do enquadramento da imagem, quatro homens estão comendo as suas refeições. Rosa está no chão, no lado inferior esquerdo de quadro, dando de comer para um bebê, de no máximo 3 anos de idade. Uma senhora vem da porta ao fundo, pega um pote grande de vidro que está em cima da geladeira, no canto direito da sala; abre a vasilha e a deixa na mesa. Ela sai pela esquerda de quadro, enquanto os homens, sentados à mesa, conversam entre si. Rosa conversa com o bebê no chão e continua dando de comer à criança. O diretor parece não interferir na ação, como se não estivesse presente ali, atrás da câmera. A senhora que havia se dirigido para o lado esquerdo do plano, volta com dois potes de sobremesa e uma colher. Ela serve o doce que está no pote grande para os homens. O senhor mais velho levanta-se, pega os copos usados, indicando que os levará para a cozinha e irá se retirar. Algumas mulheres jovens aparecem, ao fundo, na porta. [corta]

Em seguida, vemos a mesma sala de jantar, porém com o plano mais fechado. A imagem foca apenas na mesa de jantar com seus ocupantes; no entanto, agora, há 6 mulheres na mesa, e apenas um homem. Agora é Rosa quem ocupa a cabeceira da mesa, de frente para a câmera. As mulheres conversam, e passam o pote de vidro que contém o doce. Outras ainda estão comendo as suas refeições. Algumas crianças aparecem ao fundo, brincando com algo que pretendem colocar na parede. Um deles olha rapidamente em direção à câmera. As mulheres continuam a conversa enquanto escutamos barulhos de talher. [corta].

Vemos, então, o mesmo plano aberto do início da seqüência, só que agora não há ninguém na sala de refeições. As cadeiras estão vazias, e a mesa está bagunçada. A senhora que aparenta ser a mãe de Rosa entra em quadro pela esquerda, vindo do espaço atrás da câmera, onde está posicionado o câmera/diretor do filme. Rapidamente, aparece na imagem uma cabeça na porta ao

fundo, que verifica o que está acontecendo na sala durante cerca de 2 segundos, e sai de quadro. A senhora pega alguns pratos sujos e volta para o mesmo lugar pelo qual entrou, vindo em direção ao espectador, mas saindo do plano pela esquerda. A sala fica novamente vazia durante um tempo, e a imagem segue em *fade* para o preto. Surgem os créditos, no qual o primeiro nome é de Rosa como mediadora. Seguem os nomes das pessoas que conversaram com Coutinho, e, em seguida, seu crédito: Direção: Eduardo Coutinho.

A conclusão do filme serve também para iniciar a nossa conclusão, pois esta cena serve para pensar em várias características que estão presentes no filme inteiro, mesmo que seja por meio de um contraponto. Como vimos, o diretor busca no filme inteiro um relato ligado à intimidade, e através da conversa ‘fiada’ - aquela que se tem enquanto se tece, que se desenrola no tempo do artesanato. A imagem é de conversa na mesa de refeições, lugar privilegiado da família, mas agora o diretor não participa, pois logo ele irá deixar este ambiente de relações do sítio Araçás. A comunicação termina, e a mesa fica vazia até a próxima refeição, até o próximo filme.

Nestes planos de refeições da família de Rosa percebemos a presença de muitos homens jovens, mulheres jovens e crianças, mas que não são o foco principal do filme. Desse modo, ocorre mais um contraponto, pois os encontros que Coutinho privilegiou durante todo o filme foram com os mais idosos, os moradores velhos do sertão Paraibano. Dessa forma, o cineasta deixa a mostra, mais uma vez, uma certa delimitação dos relatos do filme.

A seqüência final, aparentemente ligada ao modo observativo de filmar, apresenta, porém, rápidos momentos que indicam a presença da câmera e a mudança que ela provoca nas pessoas representadas: um olhar de uma criança que encara diretamente a câmera; uma pessoa curiosa que investiga o que acontece no espaço da representação. Estivesse o diretor interessado em passar a neutralidade do aparato cinematográfico, que apenas observa os acontecimentos na sala de jantar, poderia ele ter repetido a cena do ambiente vazio, no qual a senhora entra em quadro para pegar a louça suja, ou no processo de montagem do filme, teria cortado esses momentos de evidência do olhar da criança sobre o instrumento de conquista, a câmera. Esses momentos, porém, não estão fora do âmbito no qual o diretor enquadró o filme, onde há participação com a sua presença constante na representação.

Em *O fim e o princípio*, a comunicação possível apresenta-se como um aspecto fundamental. A comunicação só acontece se, diante da assimetria de posições das pessoas, presente, num diálogo, houver a disposição para se escutar, mas não necessariamente para a aceitação das posições. Se o diretor possui a câmera, o entrevistado tem algo que interessa ao cineasta. A conquista do conhecimento depende não só do cineasta, mas da disposição do representado, que precisa entrar num jogo com determinadas regras. Entrar no jogo, por sua vez, não significa passividade, mas, sim, estar num espaço onde os conflitos apareçam sob a forma de expressões verbais, indicadoras das relações sociais. Por isso, cabe diferenciar a disposição do cineasta em reconhecer a alteridade desde o momento da filmagem, e uma outra narrativa documental que a submete ao argumento necessário para a persuasão do espectador. Utilizei o filme de Coutinho como objeto de análise, por considerá-lo representante de uma das pontas da questão. Na outra ponta, estariam as representações com um discurso sobre o homem comum, mas sem a presença efetiva dele na configuração da representação. Nesse caso, o espaço cinematográfico inscreve-se mais entre o cineasta e o espectador, pois é preciso argumentar e convencer aquele que vai às salas de cinema. O foco principal, aí, está na recepção, mesmo durante o processo de filmagem. Não significa, com isso, que Coutinho não esteja atento à recepção do espectador enquanto filma, pois ele pede ao personagem que confirme, constantemente, o relato para que haja um esclarecimento do que o retratado quer dizer. Entretanto, isto se difere, em muito, de submeter a pessoa a determinadas condições para que o espectador entenda o personagem de certa forma, ou seja, onde se procura conformar o outro, ou o mundo do outro, segunda a perspectiva de mundo do cineasta, do repórter, do historiador.

Atentar para o uso da imagem considerando as nuances entre constativo ou performativo, monologismo e polifonia, história e memória, presença ou ausência da força ilocucionária, pode ser um instrumento efetivo para entender as formas de representação do homem comum nos documentários, dos graus de dominância do sujeito da câmera.

Entre uma ponta e outra da questão aparecem documentários contemporâneos como *Santiago* (2007) que, em virtude da posição crítica do cineasta, reconhece os problemas da representação no momento da filmagem, e reverte a construção do personagem para uma discussão do próprio discurso

filmico. *Santiago* evidencia o problema desta dissertação de forma clara: trata da distância no momento da filmagem entre o cineasta e homem comum. No documentário, dirigido por João Moreira Salles, o cineasta opta por evidenciar a sua falta de capacidade em se aproximar do objeto/sujeito no momento da filmagem.

O diretor filmou o ex-mordomo de sua família, Santiago, que trabalhou na casa do cineasta, quando este ainda era uma criança. Argentino, com sangue italiano, o ex-empregado, além de falar muitas línguas e tocar piano, era também interessado em celebridades e grandes personagens da história. O ex-mordomo escreveu, em milhares de páginas, resumos sobre as vidas das famílias nobres do mundo inteiro.

A produção do filme divide-se, basicamente, em dois momentos: um na hora em que foi filmado em 1992; e outro, no momento em que foi montado, treze anos depois, em 2005<sup>37</sup>. Este intervalo de tempo entre a filmagem e a montagem do documentário deu ao diretor João Moreira Salles uma perspectiva diferente do material bruto de que dispunha. Isto acontece de maneira paralela à mudança do olhar sobre o objeto/sujeito representado no documentário contemporâneo brasileiro, principalmente sob a influência do próprio Coutinho.

Em *Santiago*, os elementos reflexivos não são apenas necessários, mas aparecem como a única forma de mostrar a autocrítica do cineasta, na sua tentativa de controlar seu objeto em 1992. Na estrutura do filme o diretor deixa, na edição final, as perguntas feitas ao ex-empregado de seus pais. O ex-mordomo deve ater-se àquilo perguntado, mas as respostas são recebidas com certa insatisfação, frieza, pois o cineasta pede para que Santiago repita a resposta de outra forma, e isso acontece várias vezes, durante o registro do filme. Dessa forma, a inserção destes elementos auto-reflexivos no filme são constantes e diversos, como: colocação, em seqüência, de respostas diferentes para uma mesma pergunta repetida pelo diretor<sup>38</sup>; voz do diretor e da equipe durante os intervalos das filmagens; a espera de Santiago pela hora da filmagem<sup>39</sup>, demonstrando seu cansaço físico; claquete de filmagem mostrando os diversos *takes*; ‘longas’ interrupções, em preto, entre um corte e outro, objetivando acentuar o momento

---

<sup>37</sup> Vale lembrar que Santiago morreu antes do filme ter sido retomado em 2005.

<sup>38</sup> Devemos chamar atenção para o fato de apresentar como pergunta e não diálogo, excluindo a idéia de caminho emocional que não se repete. Ver citação de Coutinho na página 72, capítulo 3.

<sup>39</sup> bastidores da filmagem.

da mudança entre os planos, e não escondê-lo; e, principalmente, a narração do cineasta em primeira pessoa, na voz de seu irmão, chamando atenção para a sua própria forma autoritária na condução da entrevista. E isto transparece até na forma como o próprio diretor se dirige a Santiago na hora de responder às perguntas.

Acontece, porém, que, colocando esses momentos reflexivos, o diretor resgata o momento da tomada, que inclui o próprio cineasta sendo autoritário. O momento do encontro também está ali, porém com o cineasta negando a liberdade da fala do personagem. Nisso reside a força deste filme, no resgate desse encontro desigual. Por vezes, o próprio entrevistado responde ao diretor adequando a sua resposta ao desejo do cineasta. O caráter indicial deste relacionamento assimétrico confere ao filme a credibilidade para o discurso de autocrítica do diretor. Na narração em primeira pessoa (*voice over*) do cineasta, o diretor fala da sua intenção inicial de retratar uma certa memória da família Salles, onde além de Santiago, a própria casa onde eles viveram seria um personagem. Dessa forma, o planejamento do filme já indica uma certa exclusão do diálogo com Santiago. Por isso, sobre a forma como montou o filme 2005, Salles comenta:

(...) ou me expunha ou o filme continuaria capenga. Claro que relutei imensamente à hipótese de me mostrar por saber que um fio muitíssimo tênue separa a auto-exposição do narcisismo. Foi quando li uma declaração do cineasta francês Chris Marker: "O uso da primeira pessoa num filme equivale a um ato de humildade. Tudo o que tenho a oferecer sou eu mesmo". Se necessitava de um alibi, acabara de o encontrar. Resolvi, então, mergulhar de cabeça na aventura. Vou me expor? Que seja como em uma sessão de psicanálise: nada de esconder as mesquinhas, os golpes baixos, as fraquezas. (Antenore, In: Bravo, 2007).

Por causa desse procedimento aberto, vemos a cena de Santiago sugerindo que se filme algo que ele considera importante, mas o diretor, fora de quadro, nega e não dá atenção ao mordomo. Em contraposição a esta atitude, devemos lembrar da postura valorativa de Coutinho frente a Nato, quando o lavrador lhe mostra a água da qual tem tanto orgulho, ou de Zequinha Amador quando recita seu poema. Em *voice over* o diretor de *Santiago* ressalta a sua atitude na negativa da representação da ação do outro. A coragem de Salles na sua auto-exposição leva em conta os problemas da representação do homem comum. Desse modo, a contextualização das entrevistas, por meio da presença dos procedimentos de filmagem, fazem com que as expressões do ex-mordomo adquiram uma presença forte para o espectador, que procura Santiago nas entrelinhas. A memória está

entre os atos de fala rejeitados, nos gestos e expressões do ex-mordomo, na memória familiar do próprio cineasta, que também conta com afetividade as histórias de que se lembra sobre o ex-empregado da família, e, finalmente, na escrita fragmentada de Santiago, sobre as celebridades históricas do mundo (mas também recortada por Salles). Assim, há uma dificuldade da apreensão da memória de Santiago, assim como as próprias celebridades que Santiago pesquisou. A relação de dominação entre o cineasta e o outro, devido à relação de subordinação empregado-empregador previamente constituída, não consegue ser quebrada em 1992. Esta conclusão aparece em *voice over*, e é um dos momentos mais tocantes do filme: cineasta que não alcança a alteridade no momento da filmagem. O filme expõe, através da montagem em 2005, exatamente a posição do sujeito da câmera no momento da tomada, e a perda da força ilocucionária do personagem, pela falta de abertura do cineasta na época da filmagem.

Santiago mostra que o momento da filmagem precisa de uma postura determinada que nos remete à alteridade. No cinema de Coutinho, assim como na palavra falada pelos seus personagens no filme, importa o valor contratual da palavra e da imagem. A preservação da força ilocucionária, do caráter performativo dos atos de fala leva ao fortalecimento do caráter indicial da imagem, como indício da maneira de se dialogar, inclusive mostrando os entraves cotidianos que envolvem a comunicação: é preciso estar disposto a jogar; é preciso seguir determinadas regras de conduta, e assim podemos notar também as astúcias, as táticas que podem *curto-circuitar* o sistema, de forma microbiana na prática cotidiana.

No documentário de Coutinho salta aos olhos a representação da troca lingüística, da comunicação e seu caráter cooperativo, pois os sucessos dos atos de fala dependem, fundamentalmente, da maneira como o interlocutor irá interpretá-los. Por sua vez, várias são as cenas no filme em que o diálogo aparece com seu “caráter de desafio, de duelo verbal, provocando uma resposta ou defesa” (Marcondes, 105: 2001).

Ao contrário, o documentário, que ambiciona a persuasão, carrega consigo o caráter monológico da representação, pois se o cineasta não preserva a força ilocucionária dos atos de fala do entrevistado, raramente se expõe como aconteceu com Salles. *Santiago* não se conforma monológico porque coloca em xeque a própria voz do cineasta dominador, e de seu movimento de conquista. O

documentário *Santiago* aparece como uma representação filmica da quase total falta de Santiago.

Em diversos filmes contemporâneos, porém, não há dúvidas da posição da construção textual do cineasta/sujeito-da-câmera com o uso da auto-reflexividade; no entanto, chama a atenção a maneira como acontece a subordinação do ato de fala do outro, para a conformação de uma narrativa filmica. Nesse caso, a auto-reflexividade aparece mais como um maneirismo, do que posição política (ética), enquanto os fortes momentos de persuasão é que se irradiam pelo conjunto da obra. Nesse cinema produz-se a história do outro, ao contrário da construção da memória em diálogo com o outro, ou preservação da alteridade. Por sua vez, a representação da falta de diálogo em *Santiago* aparece como a própria expressão do caráter fragmentário da memória biográfica. Nesse sentido, *Santiago* aproxima-se de Gabriel, o filho de escravos, resgatado por Coutinho no documentário *O fio da memória*. Ambos são reconstruídos a partir de fragmentos de performatividade: uma casa, um diário e uma entrevista com voz gravada em fita cassete, no caso de Gabriel; e momentos gestuais, imagem e voz, e uma enciclopédia de celebridades mundiais, no caso de Santiago. Nos dois filmes, porém, não há a força ilocucionária do confronto com o diretor, presentificada no momento do diálogo: no filme *O fio da memória* devido à morte de Gabriel, negro e filho de escravos, e em *Santiago* pela escolha do diretor, da forma de filmar, em 1992.

No filme *O fim e o princípio*, Coutinho assemelha-se a um colecionador de depoimentos que acontecem pelo encontro. Seu filme não cabe numa explicação lógica de começo meio e fim, ou com relações causais muito específicas. Se o começo aparece lá é apenas para evidenciar o contrato estabelecido com o espectador, a busca por um filme, o método e a possibilidade do erro, e talvez, inclusive, a falta de filme. Importa para o cineasta estabelecer estas balizas para se aproximar do conhecimento da realidade, como num jogo com regras estabelecidas. Este dispositivo do cineasta, que impõe uma posição na filmagem e na edição, deixa à mostra as convenções sociais e lingüísticas, preservando, no filme, a força do ato ilocucionário do ato de fala do personagem e do cineasta. No jogo do diálogo, ocorre a experiência filmica, que, em si, já possui sentido: representação dos processos de formação da cultura, pois a cultura nasce no jogo. Desse modo, o cineasta está numa posição semelhante a do pesquisador descrito por Benjamin.

Para o pesquisador, contudo, o erro é apenas um novo alento para a busca da verdade (Espinosa). A experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele já desprovido de espírito. Talvez a experiência possa ser dolorosa para a pessoa que aspira por ela, mas dificilmente a levará ao desespero. (Benjamin, 2002:23).

Por isso, o próprio filme se torna experiência para o cineasta. Não se procuram identidades fixas, mas a troca lingüística, os relatos possíveis, a evidência do gesto, as ações e reações do personagem. Não se está, apenas dando a palavra ao outro, não se está cedendo o poder da construção narrativa, mas considerando que o outro têm efetivamente uma experiência a ser compartilhada. Assim, uma parte ativa do discurso do outro é integrado, compõe um mosaico de falas, no qual o cineasta também possui as suas. O papel do cineasta também é de catalisador desses relatos, pois só assim ele pode colecioná-los.

É bom esclarecer, em relação a questão da indução, que fazer determinadas perguntas, avivar a memória do depoente, levantar alguns pontos... não quer dizer que você está induzindo a pessoa a falar coisas que você quer que ela fale, que ela corrobore seus pontos de vista. O problema da indução não está presente apenas na maneira pela qual você formula a pergunta na entrevista, mas também na sua escolha do entrevistado (...) É, sem dúvida, muito mais rico podermos trabalhar com as divergências, com perspectivas muitas vezes opostas, contrárias as nossas. (Coutinho, 1997: 176).

Assim, nesse movimento que instiga está também a autoria de Coutinho. A forma como o personagem reage ao diretor, porém, revela algo que é próprio do personagem, assim como diz Zequinha Amador: “Autor: José Amador Ribeiro Dias, Araçás, São João do Rio do Peixe, Paraíba, Brasil”.

Por isso, neste momento em que o diretor proporciona um procedimento de escuta ativa surge algo que o cineasta não controla, a ocasião, algo imponderável, ligado à própria natureza da linguagem e da cultura: estamos falando da natureza performativa da linguagem e do jogo. O cinema de Coutinho depende da preservação destes aspectos. Este imponderável, trazido pelo personagem, depende do cineasta para que exista presente no filme, mas este mesmo cineasta não o pode controlar em toda a sua complexidade. Coutinho não exclui as contradições que complexificam os personagens. Considera o humano versus a idéia de humanidade. A forma, o gesto como o outro se expressa, efetivamente, dizem diversas outras coisas não presentes, apenas, no âmbito do discurso falado; algo que não está no discurso possível, quando se tem uma idéia pré-concebida do que é o ‘outro’. Importa aquilo que fazemos ao dizer, e o

ambiente, a circunstância, em que foi dita tal frase. Eduardo Coutinho filma assim porque o domínio sobre o outro, baseia-se na retirada da substância concreta da enunciação. O signo, livre das amarras da circunstância, serve ao autor para argumentar e reforçar o domínio sobre o outro.

O cinema documentário, que objetiva a persuasão, calca-se na seriedade, no racionalismo e muitas vezes no utilitarismo. Serve a algo para além da representação, ou pelo menos ambiciona isto. E, assim, encobre o caráter lúdico de sua produção.

A identificação do caráter lúdico de nossos impulsos culturais não aparece de forma clara quando se pensa em atividades distantes de um caráter ritualístico. Huizinga coloca que “já no século XVIII o utilitarismo, a eficiência prosaica e o ideal burguês do bem estar social (...) haviam deixado uma forte marca na sociedade”. (Huizinga, 2005 [1938]:212). Por sua vez, “estas tendências foram exacerbadas pela revolução industrial a suas conquistas no domínio da tecnologia. O trabalho e a produção passam a ser o ideal da época, e logo depois seu ídolo”.(idem, ibidem: 212). Assim, o romantismo e outros movimentos semelhantes se afastaram do ritual. O racionalismo e o utilitarismo como balizas para as atividades cotidianas “destruíram os mistérios e absolveram o homem da culpa e do pecado. Mas esqueceram de libertá-lo da insensatez e da miopia, e a única coisa de que ele passou a ser capaz foi adaptar o mundo a sua mediocridade”. (idem, ibidem: 213).

Em sua trajetória, Coutinho segue em sentido diferente do utilitarismo: da memória fragmentada de *Cabra marcado pra morrer* e *O fio da memória*, ele se direcionou, aos poucos, para a procura do lúdico que surge por meio da expressão verbal. Em *O fim e o princípio*, Coutinho cria um ritual para fazer o filme: regras, espaço e tempo delimitados, sentido em si mesmo, tensão. É assim que o jogo do filme funciona; surge como uma atividade lúdica do encontro entre cineasta e personagem. Assistindo ao documentário lançado em 2005, o espectador de cinema encontra-se num lugar semelhante ao da platéia que assiste a uma partida numa arena (cinematográfica), e se diverte com os lances dos jogadores.

Podemos especular também que, o valor índicial dos filmes de Coutinho mostra um referente de uma outra ordem: da ordem do jogo, da ordem do contexto do diálogo, da preservação mínima das intenções de quem relata, num momento único (a ocasião concreta) que não busca representar a pessoa em sua totalidade,

mas, sim, as astúcias possíveis do personagem num dado momento. A imagem não apresenta o que é, mas mostra um campo, um jogo de intenções. A presença do cineasta aparece, então, para o estabelecimento de regras para a representação. Cinema como jogo, cinema em que todos os espectadores são informados das regras, e no qual a negociação entre personagens e autor produz um cinema de memória, lugar de tensão.

Em resumo, o cineasta segue movimentos paralelos e interdependentes um do outro. Ao privilegiar o jogo preserva a força ilocucionária dos atos de fala dos personagens, caráter performativo da linguagem falada dos personagens, chega à polifonia no plano diegético do filme, ou tudo isto, não importa, acontece em ordem inversa. A trajetória do cineasta procura a multiplicidade de vozes, chega-se ao não acabamento, à incompletude, devido, principalmente, a este conjunto de pontos de vistas, de perspectivas, no espaço social da linguagem onde brotam as táticas, os personagens. O filme acaba por representar o processo de configuração dos personagens pelo diálogo - o personagem surge de uma relação cineasta pessoa filmada – e, portanto, nunca se conclui, operação similar e simultânea a da construção social da memória coletiva. E esta representação (lugar) da memória é composta por uma narrativa ficcional – *mentira-verdadeira*, similar ao do contador de histórias, como descrito por Benjamin, mas que fala para o comportamento do homem no momento presente, fala sobre as possibilidades de trocar experiências.

Em Araçás, encontramos os resquícios da arte de narrar; Coutinho busca o contador de histórias, busca o sentido que a troca de experiências produz, através da narração que se dá num diálogo, contador e ouvinte presentes na elaboração da comunicação. Dessa forma, a confiança na manutenção do valor da palavra, durante a troca de experiências, aparece como fator constituinte do documentário. Isto também aparece na palavra dita e preservada de sentido, na imagem da palavra não dita que enfatiza o gesto, na história (mito) da palavra e seus usos: na poesia dita por Zequinha Amador, no dicionário e almanaque citados por Leocádio, na reza feita por Zefinha e valorizada por Mariquinha, entre muitos outros exemplos. Assim, os idosos do sítio Araçás assemelham-se ao narrador da tradição oral, que precisa do valor da palavra, pois é por meio dela que se dão conselhos, “pois lhe é dado recorrer a toda uma vida. (Uma vida, aliás, que abarca não só a própria experiência, mas também a dos outros. Àquilo que é mais próprio

do narrador acrescenta-se também o que ele aprendeu ouvindo.)”. (Benjamin, 1985: 74).

A memória não é do que se diz, mas de como se diz. *Como se diz* revelam as diversas maneiras de agir de um conjunto de homens e mulheres, que vivem no mundo rural. Dessa forma, ocorre uma representação da memória das táticas do homem comum, que carrega consigo um imenso conjunto de falas sociais. É cinema de memória porque liga a narração ao comportamento presente. São encontros que, se não filmados, teriam caído nas garras da ficção histórica.

No documentário de Coutinho, as vozes dos diversos personagens podem conflitar, sem a prevalência de nenhuma ao final do embate, sem objetivar uma única intenção, ou conjunto de intenções, como encontraríamos no documentário de persuasão. No mundo rural de Araçás ainda se vêem rastros da experiência que anda de boca em boca. O ato da escuta mostra o respeito pela experiência alheia, e por sua vez, não procura mais do que reter a coisa narrada, como diz Benjamin. Dessa forma, Coutinho não domina e nem é dominado. Conquista o filme, mas respeita o ato de fala do outro.