

Capítulo 2 - Um feixe, dois filmes

De um lado, Coutinho percorria São Bernardo do Campo, em São Paulo, buscando os metalúrgicos que participaram das paralisações que aconteceram de 1978 a 1980; De outro, Salles acompanhava a campanha de Lula pelo Brasil²⁷. Em entrevista à Folha de São Paulo, Salles explica que a filmagem das duas campanhas ficaria cara demais e que, por isso, a alternativa de Coutinho se mostrou bem mais viável logisticamente. Além disso, explica que Coutinho, que tem tradição em documentário participativo, talvez não se sentisse à vontade fazendo cinema observativo. O diretor disse também que seria difícil “pensar que conseguiríamos acesso ao coração de uma campanha, se esta sabe que temos uma segunda equipe no coração da campanha adversária”. E completa: “A complementaridade dos dois filmes é grande. No meu, temos o maior protagonista das lutas sindicais das décadas de 70 e 80, mas não temos a cultura operária que o explica. Em “Peões”, não temos Lula, mas conhecemos o mundo sem o qual ele não existiria”²⁸.

Salles define Lula como sendo o centro de dois feixes dos quais surgem os filmes. “É a mesma coisa contada de duas maneiras diferentes. E cada narração tem sua autonomia. Você pode assistir a um só filme, mas é melhor assistir aos dois; vai entender mais do fenômeno. Trata-se, portanto, de perceber como os diretores captaram atmosferas diferentes de maneiras igualmente distintas e, apesar de tantas escolhas que aparentemente se desviam, enxergar como os filmes são muito mais complementares do que parece. Afinal, “de que de perto somos todos normais”, como afirma Coutinho²⁹, e, portanto, não somos tão diferentes assim dos peões, que influenciaram o futuro do país muito mais do que muitos de nós, espectadores; nem dos políticos, que aparecem humanizados, com problemas de saúde, piadas e dúvidas.

²⁷ LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

²⁸ ARANTES, Silvana. *João Moreira Salles quer filmar fim do mandato de Lula* (online) Disponível na Internet via <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62177.shtml>. Arquivo consultado em 26 de agosto de 2006.

²⁹ COUTINHO, apud, LINS, CONSUELO. **O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Exibir os filmes juntos também é uma forma de evitar seu uso político ou seu mau uso. Afinal, se descontextualizadas, as imagens podem se transformar em ferramentas prejudiciais aos políticos, especialmente pelo hábito de encararmos filmes não-ficcionais como documento da realidade. O cinema documentário tem, desde sua origem, por volta dos anos 1920, a nobre função de representar o real e, quando estamos diante de uma imagem em movimento, ela faz tanto sentido, tem uma força documental tão grande, que tendemos a acreditar que se trata do real. É o que afirma Consuelo Lins, que explica que “o aspecto figurativo próprio à imagem fotográfica, sua semelhança empírica e sua precisão na reprodução técnica estão na base de sua força documental, do mito da objetividade e de sua fascinação”³⁰. Entretanto, para ela, o empirismo da imagem, a base da tendência a igualarmos visível e real, prova apenas que algo esteve diante da câmera, diferente, portanto, de afirmar uma possível verdade absoluta. A imagem carrega, entretanto, uma natureza paradoxal, composta pela semelhança empírica e pela ausência de marca de autenticidade ao mesmo tempo, ou seja: é praticamente idêntica à realidade, mas não temos provas de que seja de fato.

Afinal, quando vemos um filme, precisamos de informações exteriores a ele para sabermos se o personagem do documentário é um ator profissional ou se representa seu próprio papel na tela, ou ainda se estamos vendo um ator profissional, como discute a autora. A reprodução não dá garantias de autenticidade histórica e sempre pode ser falsificada. Não se trata, portanto, de uma exatidão documentária, mas sim da certeza de que algo esteve diante da câmera.

Olhando para a história do documentário e analisando as mudanças pelas quais passou, em diferentes épocas, justamente revendo seus métodos e práticas, a autora diz que, em vez de adotar posições contrárias ou favoráveis a ele, podemos partir do conjunto de práticas que o compõem. Para isso, ela expõe, em cinco tópicos, o que considera fundamental para pensarmos se o cinema documentário é ou não uma ficção diferente das outras. O primeiro deles leva em consideração o fato de que documentários são construídos por blocos de espaço-tempo que geram

³⁰ Idem.

visões de mundo, fabricam pontos de vista; o segundo afirma que, por mais artificial que seja a imagem, “há sempre uma “grão de real” que se une a ela, ultrapassando a figuração (ou seja, natureza paradoxal); o próximo ponto nega a existência de formas melhores que as outras de captar o real e o mundo e que a discussão vai além de uma imagem “justa”; em seguida, Lins diz que a filmagem implica uma transformação tanto de quem filma quanto de quem é filmado, ainda que isso seja disfarçado pelas convenções; o quinto tópico nega a idéia de essência realista, ou seja, ele não é necessariamente mais parecido com o real do que com a ficção e, embora tenha sido criado com essa idéia, é na verdade uma invenção, produzida por práticas e discursos específicos. Segundo ela, o fato de o documentário também ser uma forma de falsear não impede que tenha aberto possibilidades para o cinema em geral³¹.

Olhando para “Peões” e “Entreatos”, também não podemos separar a atuações de ações ou declarações construídas por conta da presença da câmera ou precisar em que momento a consciência da câmera oscila. Não sabemos se os personagens estão fabricando a imagem que gostariam de mostrar, mas em ambos sabemos que se tratam de construções, uma vez que vemos as equipes e sabemos que elas afetam o desenrolar dos fatos, cada um com suas particularidades.

Entreatos, com 117 minutos, começa com José Dirceu, futuro ministro da casa civil do governo Lula, discursando, às vésperas das eleições, afirmando faltar apenas 1% para que o candidato vencesse já no primeiro turno. No plano seguinte, temos acesso ao camarim onde Lula aguarda para iniciar as gravações da propaganda política. Enquanto isso, João descreve a escolha do tema, fala sobre a liberdade que o candidato dá à equipe e explica sua opção de montagem. “(...) Mais tarde, durante a montagem, percebi que o material que mais me interessava dizia respeito às cenas não públicas de Lula. Lula nos carros, nos trajetos, nos traslados, camarins. Dos muitos filmes que podiam surgir do material bruto, decidi afinal montar aquele que privilegiasse essas cenas mais reservadas”. Durante este último pedaço da narração, o diretor nos adianta algo que vamos ver de perto ao longo do filme, que de fato vamos olhar para as miudezas.

³¹ LINS, Consuelo. Documentário: uma ficção diferente das outras. In: **Documentário: Ecos do cinema, de lumière ao digital**. Editora UFRJ, 2007, p. 225-235.

Entreatos é um filme muito parecido com *Primárias* (1960), de Robert Drew, que seguiu os passos dos candidatos J.F. Kennedy e Hubert Humphrey na corrida eleitores de Wisconsin, nos Estados Unidos. Apesar de próximos no tema e na forma predominante, o estilo observativo de documentário, o filme de Salles tem características próprias em um modelo muito mais flexível do que o de Drew. Salles afirma que as “campanhas acabam se parecendo, mesmo quando separadas por mais de quatro décadas. Por conseguinte, qualquer filme sobre processos eleitorais acaba por ter seqüências que se assemelham. Mas como “*Primárias*” exerceu uma grande influência na minha formação de documentarista, é um filme que conheço praticamente de cor, é bem possível que “*Primárias*” e “*Entreatos*” sejam primos em primeiro grau”³².

A presença da equipe, que simplesmente não é revelada em seu parente, “*Primárias*”, aparece em “*Entreatos*” em mais de uma situação e em momentos muito importantes. Em uma delas a equipe dá, a pedido de Lula, carona a um de seus eleitores que havia perdido o avião. Ele acabara de perder o voo para Porto Alegre, mesma cidade de destino do candidato. O diretor nos dá acesso à cena em que a equipe descobre que não se tratava de um amigo de Lula ou membro do PT, e sim de um desconhecido a quem presta solidariedade. Diante da descoberta, a produção faz várias perguntas para descobrir o que se passa, interage e até se diverte com a história e diante de nós. Conforme afirma Nichols, se a câmera gera situações nessa forma de representação, atenta contra o elemento primordial dos filmes observativos. “Isso é o inverso da premissa básica subjacente aos filmes observativos, segundo a qual o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar”³³.

O diálogo do filme com outro modo de representação é, para Salles, uma questão de pensar no meio termo, uma vez que, segundo ele, que não existe um modo melhor que outro, uma forma mais eficiente. “Hoje, acredito que a verdade

³² ARANTES, Silvana. *João Moreira Salles quer filmar fim do mandato de Lula* (online). Disponível na Internet via <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62177.shtml>. Arquivo consultado em 15 de janeiro de 2009.

³³ NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. SP: editora Papirus, 2005, página 150.

está no meio do caminho. Quando se filma alguém durante tanto tempo, o tempo todo, a consciência da câmera oscila. Ora é percebida e interfere na ação, ora não. O essencial é que os momentos de inconsciência não são intrinsecamente melhores do que aqueles em que o personagem sabe que está sendo filmado”. Ele diz que Jean Rouch mostrou que a encenação é sincera e que acreditar nisso faz com que não se importe em ter a consciência de que algo está sendo dito para a câmera de forma clara. “A bem da verdade, a espontaneidade para mim é um conceito sem muito uso. O que seria ser espontâneo? Em situação social, não estamos sempre encenando? É difícil definir a espontaneidade”³⁴, conta.

O diretor teve de lidar com outra questão importante. Enquanto em “Peões” Coutinho lidou com trabalhadores, com anônimos, em “Entreatos” Salles acompanhou pessoas públicas e enfrentou o desafio de filmar um candidato extremamente carismático sem deixar que o material fosse “contaminado” com a mesma euforia eleitoral que tomara conta da sociedade em torno de sua candidatura. Salles e sua equipe conseguiram, na maior parte do tempo, um filme muito preocupado com o registro histórico e, enquanto tal, sem priorizar estética, assim como em uma cobertura jornalística ao vivo. Afinal, como a idéia é filmar o acontecimento enquanto se passa e, portanto, sem a montagem de equipamentos que limitem as ações dos personagens com tripés. Dessa forma, a imagem muitas vezes não privilegia a beleza, mas o acontecimento. A câmera tremida do cinema de Drew, do registro do acontecimento em si, anda lado a lado de características do estilo inaugurado por Rouch, portanto, como na já citada cena do avião.

Um acontecimento, sim, mas não um qualquer. Com 22 anos de existência do Partido dos Trabalhadores e depois de três derrotas de Lula, seu fundador, o ex-torneiro mecânico de 57 anos chegaria à Presidência da República. Para isso, teve de derrotar o economista do PSDB José Serra, e o fez com 61% dos votos válidos, cerca de 53 milhões de votos. Em três meses, foram percorridas 93 cidades, que receberam 103 comícios e outras 63 carreatas em um total de 147 horas de vôo e 61.127 km percorridos pelo país com direito a carro blindado, guarda-costas e jatinho. Cerca de 200 pessoas participaram da campanha, que contou com personalidades como o marketeiro Duda Mendonça, o jornalista

³⁴ ARANTES, Silvana. *João Moreira Salles quer filmar fim do mandato de Lula* (online). Disponível na Internet via <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62177.shtml>. Arquivo consultado em 15 de janeiro de 2009.

Ricardo Kotscho e o cientista político André Singer, além do então presidente do partido, José Dirceu, o prefeito de Ribeirão Preto, Antônio Palocci, e o recém-eleito senador Aloizio Mercadante. Não só pela quantidade de pessoas envolvidas, mas também pelas quantias e pela mobilização popular causada pela iminência da eleição de um ex-operário para a presidência, tratava-se de um evento histórico, inédito e um marco para a política nacional.

Diante de toda a estrutura envolvida na candidatura de Lula, a equipe teve acesso a cenas que podiam ser prejudiciais à sua imagem. Em 2005, o diretor declarou à Folha de São Paulo que deixou de incluir cenas do então candidato Lula para defendê-lo. "Porque acho que ele não sabe o que está dizendo ali"³⁵. Salles também afirmou que protege o filme por causa da "transformação do alcance e até do sentido que determinadas declarações podem sofrer, de acordo com a "diferença de domínio" de sua divulgação. Duvido que alguém aqui não tenha rido ou até mesmo contado alguma piada racista. Uma coisa é fazer isso na esquina, outra é transportá-la para uma tela." Salles afirmou que não quis "fazer um lance de oportunismo" com a crise pela qual o governo vem passando desde 2004, assim como não se interessou em "aproveitar o carnaval da posse para lançá-lo"³⁶. Afinal, como afirma Nichols, o cineasta tem a responsabilidade de entender que seu personagem tem uma vida pós filme que pode ser muito alterada por ele.

“Os cineastas que escolhem trabalhar com pessoas já conhecidas enfrentam o desafio de representar de maneira responsável os pontos comuns, mesmo que isso signifique sacrificar a própria opinião em favor da dos outros” (...)”³⁷.

Mesmo que o diretor apresente divergências ideológicas quanto a Lula, colocou à frente uma representação responsável, de modo que temos acesso a um personagem em diversos aspectos. Da mesma maneira, não há notícias de que Lula tenha procurado usar o filme em sua campanha ou para qualquer outro fim

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

³⁷ NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. SP: editora Papirus, 2005, página 36.

eleitoreiro.

Autor do prefácio do livro de Da-Rin, *O espelho partido*, Salles descreve dois problemas em sua profissão, sendo que caracteriza o primeiro deles como ético, enquanto o segundo, epistemológico.

O peso da ética se avalia antes de tudo pelo fato tão simples quanto evidente de que pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver sua vida depois que o filme ficar pronto – e ninguém deveria se dar ao luxo de esquecer isso. A dimensão epistemológica é igualmente vital: o documentário é uma representação do mundo e toda representação precisa justificar seus fundamentos³⁸.

O filme trata, afinal, do ponto mais alto da vida de um homem, das vésperas realização de um objetivo perseguido por décadas: ser eleito. A montagem da obra usou justamente esse fato para sua composição, formado por pequenos instantes em que ele se prepara justamente para essa realização. Afinal, do barbeiro ao debate, tudo faz parte de alguma forma dessa grande reviravolta que está por dar em sua vida.

Para o grande acontecimento que está por vir, os bastidores deixam de ser meros detalhes, transformando-se em cenas que humanizam o homem importante que sofre de alergia e tem mau humor como todo mundo. E justamente porque bastidores normalmente ficam em “off”, filmá-los gera incômodo, como quando, logo em uma das primeiras cenas do filme, a porta de uma das salas é fechada para que Lula tenha uma conversa com dois membros do comitê de campanha ou como quando José Dirceu quer saber o que aquela equipe está fazendo na reunião pré debate do comitê. Fica claro pra quem vê o filme, portanto, que a presença da equipe altera o comportamento de quem é filmado, o que desnaturaliza as cenas.

³⁸SALLES, João Moreira. **Prefácio**. In: DA-RIN, Sílvio. *O espelho partido*. Ed. Azougue Digital, 2004.

O registro de momentos íntimos também aproxima público e personagem. Durante uma troca de roupa, enquanto se prepara para uma gravação, ele reclama que as camisetas feitas por um costureiro famoso nunca ficam boas, “ele não acerta uma camisa minha”, diz. Logo o momento de irritação se transforma em piada e os presentes riem. Ambos os momentos são preparatórios para a eleição e, com naturezas distintas, ajudam a ter uma visão mais completa do que aquele conjunto de representa para ele. Assim também é quando diz que a residência – então utilizada pelo presidente Fernando Henrique Cardoso – estava muito sem graça e que, assim que se mudasse para lá, levaria seus cabritos e promoveria suas “peladas”.

O tempo no filme aposta em planos que não eliminam as quase gagueiras, os silêncios e os titubeios dos personagens e que, por outro lado, mostram ainda como os personagens têm duas explosões e irritações, mesmo por motivos banais, reveladas. É como na cena em que, no avião, Lula reclama que o sanduíche está frio, dizendo que não vai comer. O mesmo quando Lula ouve de um amigo que repete muitas vezes que não tem diploma, um excesso que, para o amigo, incomoda. Mais uma vez, vemos como as pequenas cenas, os detalhes, montam o filme. São eles que fazem diferença para o diretor, que os escolhe como os grandes acontecimentos do filme, que aguarda por acontecimentos como esses pacientemente.

Peões, em 85 minutos, não espera pelo desenrolar dos acontecimentos. Não espera que os personagens se encontrem, mas os provoca, promove, os torna possíveis. E vemos seu processo de formação, acompanhamos boa parte dele: vemos a procura por personagens, com o diretor exibindo *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós; *ABC da greve* (1979-90), de Leon Hirszman; e *A greve* (1979), de João Batista de Andrade. Além dos filmes, a equipe usa fotografias de jornal e de arquivos pessoais/sindicais que apontem os possíveis personagens e vamos ao encontro de 21 dos 140 mil grevistas, personagens em potencial, seja no Nordeste – de onde muitos deles migraram -, seja na região do ABC paulista, onde alguns ainda vivem.

Jean-Claude Bernardet afirma que, “para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a

manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo”³⁹. No artigo “Operário, personagem emergente”⁴⁰, o mesmo autor discute como as greves da década de 50 não incentivou a produção cinematográfica e atribui a falta de filmes à complacência de cineastas com a burguesia, o que, segundo ele, se estendeu à década de 60⁴¹. Segundo ele, o proletariado tem em *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, sua principal representação antes da sequência de filmes (citada acima) rodada na região do ABC.

Viramundo é um filme que usa recursos técnicos para defender uma teoria do cineasta⁴², com um locutor que informa o espectador sobre o “real”. É uma voz do saber que faz afirmações sobre os entrevistados que eles mesmos desconhecem e, partindo de dados e estatísticas, o significado profundo. Assim, usa as falas dos entrevistados para confirmar as informações dadas pelo locutor, usando ainda cartelas com dados. O uso de música e o esquema de amostragem, ou seja, de usar casos particulares para justificar o geral, parte como possibilidade de explicar o todo, compõem o filme.

Para Bernardet, a produção de filmes que têm a greve como temática não parece, na década de 70, ser apenas fruto da opção de filmar o evento em si ou determinado tipo de personagem, mas sim de uma mudança de olhar dos cineastas, que começam a olhar a temática em função de se tratar de um embate que surge em decorrência da evolução do capitalismo e, conseqüentemente, dos operários⁴³. O fato é que “Peões” confirmou a importância dos documentários enquanto registro histórico das greves dos metalúrgicos e também para o cinema brasileiro, como afirma Consuelo Lins:

As imagens que entremeiam os letreiros pertencem aos filmes *ABC da greve* (1979-90), de Leon Hirszman, e *Linha de montagem* (1982) de Renato Tapajós. Essa dimensão faz com que o documentário de Eduardo Coutinho dialogue não apenas com a memória pessoal e coletiva de um grupo de

³⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. [1985] 2ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 9.

⁴⁰ Ibidem, p. 29.

⁴¹ Idem.

⁴² Ibidem, p.17.

⁴³ Ibidem, p. 36.

trabalhadores. Ele interage também com uma certa memória do documentário brasileiro, voltado no final dos anos 70 para as lutas operárias do ABC, que expressavam um momento importante da luta de classes no Brasil⁴⁴.

Peões resgata uma parte da história política brasileira, mas também do cinema e de um grupo de pessoas. Não sabemos a ordem em que as entrevistas são realizadas, esse tempo não importa. Mas vemos as memórias dos personagens se concretizarem com as imagens dos três filmes escolhidos por Coutinho, não como uma justificativa ou respaldo ao que dizem, mas como uma possibilidade de entender melhor o tamanho da nostalgia que percebemos nas falas dos participantes. Como diz Consuelo, o mais impressionante “é a força de Lula nas assembléias do Paço Municipal e no Estádio de Vila Euclides”⁴⁵. Fica mais fácil entender porque aquele período está tão presente na memória.

Uma das personagens é Zélia, faxineira do sindicato, que encontrou um recurso para salvar a história do movimento sindical. Ela conta que um dia os diretores bateram na porta da sala que ela limpava e pediram para ela esconder um filme. A faxineira o cobriu com jornal e enfiou numa sacola grande de feira, jogando sapatos por cima. Os federais estavam na porta quando saiu. Ao passar por eles, conta que disse: “Boa noite, companheiros. E eles balançaram a cabeça, respondendo boa noite”. Ela completa a história contando que os diretores passaram por ela de carro, quando entrou e colocou a obra debaixo do banco.

Zélia

Eu tenho orgulho de ter salvo o filme. Muito orgulho.

Coutinho

Por quê?

⁴⁴ LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 176.

⁴⁵ Idem.

Zélia

Porque é a única história que a gente tinha no momento. E se eles levassem a gente ia ficar sem história nenhuma. Ia voltar à estaca a zero.

Coutinho

Como é que chamava o filme?

Zélia

“Linha de montagem”.

Coutinho

Você alguma vez já viu o filme?

Zélia

Não.

Zélia se torna parte da história justamente por ter salvado seu registro, o filme que Coutinho usa para nos mostrar o que era fazer parte da luta sindical. Em “A vida dos homens infames”⁴⁶, Michel Foucault afirma que a única forma de os sujeitos ordinários, ou infames, deixarem “marcas” de suas existências eram os contatos momentâneos com alguma forma de poder. Foucault analisa documentos retirados de arquivos de reclusão da polícia e das petições ao rei – o contato com o poder -, registros de fatos e situações que constituem o ordinário, o pormenor insignificante do homem do século XVII. O fabuloso sai de cena para o surgimento do que normalmente permanecia oculto, que ninguém dizia ou mostrava, do mais escandaloso. Assim como Michel de Certeau⁴⁷, que aponta as alternativas que o homem ordinário encontra para viver no dia a dia, Foucault aponta a invenção de modos de existência que são uma alternativa de transposição das instituições do saber e do poder.

Daí em diante, a ficção substitui o fabuloso; o romance se liberta do fantástico e só se desenvolverá libertando-se, por

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames**. In: *Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

⁴⁷ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: RJ: Vozes, 1994. 11ª edição.

completo, de suas prisões. A literatura faz parte, portanto, desse enorme sistema de coação que, no Ocidente, fez o cotidiano passar à ordem do discurso, porém a literatura ocupa nele um lugar especial: consagrada a buscar o cotidiano para além de si próprio, a transgredir os limites, a descobrir, de forma brutal ou insidiosa, os segredos, a deslocar as regras e os códigos, a obrigar-se a dizer o inconfessável, ela terá, portanto, que se situar, ela própria, fora da lei, ou, ao menos, fazer com que sobre ela recaia a carga do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais que qualquer outra forma de linguagem, a literatura continua sendo o discurso da "infâmia", a ela corresponde dizer o mais indizível, o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o desavergonhado⁴⁸.

A história da faxineira não tem nada de fantástico, de impossível, mas não deixa de ser grandiosa. É uma grande conquista, sim, conseguida com uma sacola de plástico e um pedaço de jornal, uma tática, como descreve Certeau, de sobrevivência. A tática, para ele, surge em função da necessidade de indivíduos, que não têm por trás de si uma organização, uma instituição, mas que respondem rapidamente diante das necessidades. Assim, ela é feita no improviso, sem o objetivo de dominar ou destruir o outro lado, uma vez que tem consciência de suas limitações. Assim, ela se esconde atrás de uma aparência resignada para conseguir garantir a sobrevivência da história do movimento do qual fazia parte⁴⁹. É o “Boa noite, companheiros” vindo de uma senhora simples e distinta.

Parece fácil: ligar a câmera e fazer algumas perguntas, mas, ao contrário do que a leveza dos filmes de Coutinho induz, seu processo foi criado ao longo de muitos filmes e de um estilo que foi montado também ao longo do tempo. Em seus filmes, o que procura é pela possibilidade de mundo em transformação, do

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames**. In: *Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 221.

⁴⁹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: RJ: Vozes, 1994. 11ª edição, p.102.

mundo aberto à ausência de roteiros. Em vez disso, desenvolve, obra a obra, dispositivos que fazem valer seus princípios. Em nome deles, foi o primeiro a revelar a presença da equipe no filme *Cabra marcado para morrer* (1984) e, com os mesmos ideais em mente, mais focados na proteção contra a banalidade da obra, acabou diminuindo a prática em *Peões*⁵⁰.

A cada filme, com novos temas surgem novos modos de fazer. É claro que uma obra de Coutinho terá elementos que serão reconhecidos, mas, como afirma Consuelo Lins, o cineasta determina um espaço fílmico dentro do qual o processo de representação acontece, mas principalmente para que o diretor possa revelá-lo.

Como filmar – coração do trabalho do cineasta – coloca-se como a mais violenta “necessidade” de uma produção. Não se trata de um mesmo dispositivo para todos os trabalhos. Há alterações intimamente ligadas ao que será filmado. E mesmo os procedimentos que se repetem – locação única, trabalhar com vídeo, a equipe na imagem -, repetem-se na diferença e são rearticulados a novas determinações⁵¹.

Essas limitações são os dispositivos criados por Coutinho inclusive para mostrar seus procedimentos de filmagem. No caso de *Peões*, mostrar a equipe e a busca pelos personagens.

Coutinho não constrói um ponto de vista para alguém, não representa classes ou cria discursos e, como diz Ismail Xavier, faz uma “etnografia discreta, sem tese”, apesar de ter Consuelo Lins e afirma que “o documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem ela é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena”⁵².

Segundo Jean-Claude Bernardet, o som criou duas categorias fala: as provocadas pelo documentarista, como em entrevistas, depoimentos ou diálogos;

⁵⁰ LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.13.

⁵¹ Ibidem, p. 101.

⁵² Ibidem, p.198.

e as captadas por ele, seja em discursos oficiais ou em qualquer conversa do dia a dia, na rua ou em uma loja. Para ele, apesar de ter aberto caminho para várias possibilidades, quase todos os filmes participativos do documentário brasileiro são feitos com a simples fórmula ligar a câmera e deixar o entrevistado falar. O autor chega a dizer que as entrevistas muitas vezes são como ligar o *piloto automático*. “Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem; quando esmorecer, nova pergunta”⁵³.

Não é o que acontece com os filmes de Coutinho. Além de ouvir seus personagens sem levantar bandeiras a seu favor ou contra, sem se tornar um debatedor pró-determinadas causas, ele consegue fazer com que, em vez de perguntas, vejamos uma conversa. É o caso de “Teodorico, o imperador do sertão”, um coronel machista, um político extremamente autoritário, um convite a um julgamento público. Entretanto, foram incluídas na edição tomadas que demonstram o lado humano do coronel, que por vezes chega a ser engraçado quando fala de seu “mural” com fotos de mulheres nuas ou como quando comove o público ao aparecer chorando por conta da doença de sua mulher.

O cinema participativo, segundo Bernardet, se difundiu por conta do baixo custo, justamente pela possibilidade de combinar o local de gravação e fazer a perguntas, apenas. O que é, de fato, bem mais barato do que acompanhar de perto o núcleo de uma campanha eleitoral que se desloca pelo país, como em “Entreatos”. Para ele, o aumento do volume não foi seguido pelo crescimento da dramaturgia e das estratégias narrativas. Outro problema que ele aponta para o documentário participativo atual é que, se a entrevista começou como uma tentativa de encontrar o outro, “hoje remete mais ao cineasta do que ao entrevistado”. Afinal, o posicionamento do personagem, assim como olhar e fala se dirigem a ele.

Bernardet discute também a falta de planos que mostrem os gestos dos personagens, seu jeito de andar de se vestir, enfim, tudo o que não é verbalizado, mas que também é informação. Um exemplo disso é a cena do filme *Primárias* em que Jackeline Kennedy, a futura primeira dama, está prestes a dizer algumas frases para uma pequena comunidade polonesa em na língua. Ela está muito

⁵³ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.286.

nervosa e sabemos disso porque suas mãos estão entrelaçadas nas costas, o que jamais veríamos se a câmera não tivesse observado. Nos filmes atuais, segundo ele, muitas vezes até há a opção de uma segunda câmera, mas tudo é feito de forma tão automática que não surte o mesmo efeito. Esse automatismo, para ele, não se aplica a Coutinho, que transformou todo modo de fazer em estilo, não em um processo pronto aplicável a qualquer ocasião ou personagem.

Peões é, de fato, diferente dos outros filmes do diretor, uma vez que não conta com uma organização relacionada ao espaço: em *Edifício Master* (2002), os moradores de um prédio; em *Babilônia 2000* (1999), uma comunidade em um morro; e em *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), moradores do morro Dona Marta, os personagens estavam todos no mesmo local, eram encontrados enquanto o filme acontecia. Em *Peões*, o eixo é um movimento social, a luta sindical que aconteceu há cerca de 20 anos no ABC e que, com o próprio passar do tempo, teve muitos de seus participantes dispersos. Outra das dificuldades se dá pelo fato de que os personagens eram, em sua maioria, migrantes Nordestinos, sendo que muitos deles voltaram para sua terra natal, tanto que o filme começa em Várzea Alegre, Ceará. Assim, o diretor precisa recorrer à memória e ao conhecimento de cada um dos personagens para chegar aos demais, como em uma rede que vemos se formar. De qualquer forma, embora não conheçamos os rostos daqueles personagens da história e nem saibamos o que têm a dizer, finalmente vemos que eles marcaram a história – registradas nos filmes e fotos –, mas também as vidas de outras pessoas.

No filme, fala-se como acontecia o movimento sindical, mas também como afetou vida, trabalho e família, o que exige um resgate da memória dos participantes. A montagem torna evidente esse retorno histórico com as inserções de cenas dos filmes citados, feitos na época, documentos históricos, entre cartelas que explicam a história, tornando-a palpável. Os trechos de filme e as falas dos personagens ficam, portanto, separados na montagem, assim como ficam, na linha histórica, a luta sindical e o presente.

Em *Peões*, partimos do registro histórico em direção à vida privada de cada um dos participantes. Tanto que um filme cujo elo é a luta sindical da década de 70/80 começa justamente no Ceará do ano de 2002. Afinal, a região não é apenas aquela para onde eles foram, mas de onde vieram, incluindo o próprio

Lula, como citam os próprios personagens. Nesse sentido, vendo a vida e o particular daquelas pessoas, acessamos também a de Lula, que ajuda a explicar sua trajetória.

O filme mostra como a política afeta, envolve e apaixona quem já esteve perto dela, mas que hoje só assiste os acontecimentos. Com nostalgia por conta de a política fazer parte de suas vidas, demonstram tristeza por não terem mais as mesmas possibilidades, por não mais fazerem parte daquilo. Pardal, que revê sua participação em uma manifestação ao lado de Lula, se emociona diante do passado, mostrado por Coutinho. Aquela não é a história do país apenas, é o reencontro com sua própria história, presente e passado frente a frente. No presente, Lula, que esteve ao seu lado, está prestes a se tornar presidente e a colocar, teoricamente, aqueles ideais pelos quais lutaram juntos em prática. Fica a sensação de que, com um operário no poder ou muito perto dele, os personagens estão realizados, pois todo aquele esforço parece ter valido a pena, 20 anos depois.